



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)

2010

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

"Todo arte vivo es la historia del futuro. Los más grandes artistas, hombres de ciencia y pensadores políticos llegan a nosotros desde el futuro, es decir: desde la dirección opuesta al pasado".

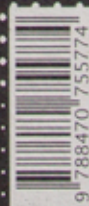
Wyndham Lewis, 1922

Tan poco conocido como el futuro desde el que continúa acercándose a nosotros, el pintor y escritor Wyndham Lewis fue nada menos que una especie de "Vanguardia en un solo hombre": escribió más de 40 libros, fundó el Vorticismo ("esa extraña síntesis de culturas y épocas", como lo llamó), redactó manifiestos, ensayos y novelas, editó vibrantes revistas como *Blast* y *The Enemy*, y produjo pinturas y dibujos plenos de energética variedad, desde llamativas composiciones cubofuturistas a señalados retratos.

Wyndham Lewis (1882-1957) constituye, con sus más de 250 ilustraciones en color, fotografías, documentos, una selecta antología de sus textos y ensayos sobre su obra a cargo de Paul Edwards, Richard Humphreys, Alan Munton, Andrzej Gąsiorek, Yolanda Morató y Juan Bonilla, una completa presentación, para un público amplio, de "la más fascinante personalidad de nuestro tiempo", como escribió T. S. Eliot en 1920.



FUNDACIÓN
JUAN MARCH



W Y N

D H A M

L E W I S

(1 8 8 2 - 1 9 5 7)





W Y N

D H A M

L E W I S

(1 8 8 2 - 1 9 5 7)



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March

Este catálogo, y su edición inglesa, se publican
con motivo de la exposición

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)

Fundación Juan March
Madrid

5 de febrero al 16 de mayo de 2010

AGRADECIMIENTOS

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que con su generosidad en el préstamo de sus obras han contribuido a que esta exposición sea posible:

Aberdeen Art Gallery & Museums Collections
Aberystwyth University, School of Art Museum and Galleries
Art Gallery of Ontario, Toronto
Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres
Austin/Desmond Fine Art, Londres
The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham
Collection of BYN Mellon, Nueva York
The Courtauld Gallery, Londres
The Courtauld Institute of Art, Londres
George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester
Durban Art Gallery, KwaZulu-Natal
Ferens Art Gallery, Hull Museums, Kingston-upon-Hull
Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton
Imperial War Museum, Londres
Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery)
Manchester City Galleries
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Middlesbrough Institute of Modern Art
The Museum of Modern Art, Nueva York
National Gallery of Canada, Ottawa
National Portrait Gallery, Londres
Pembroke College. Oxford Junior Common Room Art Collection, Cambridge
The Potteries Museum & Art Gallery, Stoke-on-Kent
Rugby Art Gallery and Museum
Rugby School, Warwickshire
San Francisco Museum of Modern Art
Santa Barbara Museum of Art
Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo
Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo
Southampton City Art Gallery
Tate, Londres
Trustees of the British Museum, Londres
UCL Art Collections, University College, Londres
Victoria and Albert Museum, Londres
The Warden and Scholars of New College, Oxford

Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres
Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane
Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección J. Dolman

Colección Hugh Anson-Cartwright
Colección David Bowie
Colección Ivor Braka Ltd
Colección C. J. Fox
Colección Mark McLean
Colección O'Keeffe
Colección Brian Sewell
Colección Bobbie and Mike Wilsey
Colección YMJB

Así como a todas aquellas personas que desean permanecer en el anonimato.

Queremos agradecer también su valiosa ayuda y colaboración a las siguientes personas:

Peter Appleton, Juan Ignacio Arias, Alison Beckett, Ian Berry, Julia Blanks, Juan Bonilla, Dr. Michael Burden, Thomas Campbell, Laure Cavalié, Catherine Clement, Caroline Collier, Alix Collingwood, Jill Constantine, Tim Craven, Patrick Derham, Stephen Deuchar, Caroline Douglas, Paul Edwards, Patrick Elliott, Peter Ellis, Dr. Mark Evans, Larry J. Feinberg, Erica Foden-Lenahan, Paloma Galante, Andrzej Gasiorek, Margherita Gatt, Jaime Gil-Delgado, Beth Greenacre (Rokeby), A.V. Griffiths, James Halloway, Lynne Henderson, Rebecca Herman, Henry Hillgarth, Neil Holland, Richard Humphreys, Cynthia Iavarone, Mark Jones, Robert P. Kelly, Philippa Kirkham, Dana L. Krueger, Brian J. Lang, Diane Lees, John Leighton, Glenn D. Lowry, Neil MacGregor, Rusty MacLean, Ceridwen Maycock, Marc Mayer, Monika McConnell, Sally McIntosh, David McNeff, Gill Metcalfe, Robert Meyrick, Jean Milton, Yolanda Morató, Jessica Morgan, Timothy Morgan-Owen, Alan Munton, Sandy Nairne, Wataru Okada, Sophie Olivier, Dr. Nina Pearlman, Christine Rew, Holly Robbins, John Roles, Kirsten Simister, Nicole Simões da Silva, Ulrike Smalley, Dr. P. Spencer-Longhurst, Chanté St Clair Inglis, Chris Stephens, Jell Sterrett, Moira Stevenson, Jenny Stretton, Cherie Summers, Ann Sumner, Matthew Teitelbaum, Gary Tinterow, Vicente Todolí, Ernst Vegelin, Jenny Wood, Phillipa Wood, Dr. Barnaby Wright y José-Francisco Yvars.

PRESTADORES (Instituciones)

País	Ciudad e institución	Cat. y Cat. L&R
ÁFRICA DEL SUR	KwaZulu-Natal, Durban Art Gallery	123, 147
CANADÁ	Ottawa, National Gallery of Canada	189, 196
	Toronto, Art Gallery of Ontario	175, 195
ESPAÑA	Madrid, Fundación Juan March	L&R: 56, 59
REINO UNIDO	Aberdeen, Aberdeen Art Gallery & Museums Collections	155
	Aberystwyth, Aberystwyth University, School of Art Museum and Galleries	85
	Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham	172
	Londres, Trustees of the British Museum	24, 142
	Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art	95, 98
	Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery	210
	Hanley, The Potteries Museum & Art Gallery	148
	Kingston-upon-Hull, Ferens Art Gallery, Hull Museums	99
	Leeds, Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery)	72, 153
	Londres, Arts Council Collection, Southbank Centre	15, 156
	Londres, Book Library, The Courtauld Institute of Art	L&R: 63
	Londres, Imperial War Museum	63, 71
	Londres, National Portrait Gallery	139, 140, 206, 209, 212
	Londres, Tate	46, 48, 58, 59, 76, 77, 105, 124, 128, 149, 161, 162, 208
	Londres, UCL Art Collections, University College	1
	Londres, Victoria and Albert Museum	6, 12, 13, 17, 23, 41, 43, 51, 52, 60, 61
	Londres, Wyndham Lewis Memorial Trust	2, 3, 14, 62, 129, 152, 163, 167, 178, 190, 192, 193, 204, L&R: 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 53, 57, 58, 59, 61
	Londres, Wyndham Lewis Memorial Trust. Colección G. y V. Lane	18, 22, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 89, 91, 106, 112, 141, 143, 176
	Londres, Wyndham Lewis Memorial Trust. Colección J. Dolman	205
	Manchester, Manchester City Galleries	8, 67, 84, 92
Middlesbrough, Collection of Middlesbrough Institute of Modern Art	173	
Oxford, Pembroke College Oxford Junior Common Room Art Collection	82	
Oxford, The Warden and Scholars of New College	164	
Rugby, Rugby Art Gallery and Museum	151	
Rugby, Rugby School	114	
Southampton, Southampton City Art Gallery	25, 66	
EE.UU.	Clinton, Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College	169
	Nueva York, Collection of BNY Mellon	111
	Nueva York, The Museum of Modern Art	118, 158, 168
	Nueva York, The Metropolitan Museum of Art	101, 127
	Rochester, George Eastman House, International Museum of Photography and Film	211 (a-h)
	San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art	53, 54, 110
Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art	159, 200	

PRESTADORES (Colecciones)

País	Colección	Cat. y Cat. L&R.
CANADÁ	Hugh Anson-Cartwright	180, 181, 183, 191
	C. J. Fox	9, 136, 179
	Mark McLean	197, 199
	Colección privada	27, 32, 33, 40, 45, 47, 50, 57, 64, 70, 193, 203
ESPAÑA	YMJB	L&R: 1, 2, 7, 10, 12, 13, 17, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 35, 40, 42, 43, 45, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 60,
REINO UNIDO	David Bowie	26, 44
	Ivor Braka Ltd	10, 75
	O'Keeffe	86
	Brian Sewell	4
	Colecciones privadas	7, 10, 11, 16, 17, 20, 21, 25, 29, 45, 63, 65, 67, 71, 74, 78-81, 83, 84, 88, 90, 97, 98, 103, 107, 109, 113, 115, 124-26, 130-32, 137, 138, 143, 145, 150, 151, 157, 165, 180, 192, 202, 206, 207
EE.UU.	Bobbie y Mike Wilsey	53, 54, 110
	Colecciones privadas	49, 64, 92, 93, 94, 102, 120, 121, 122, 133, 146, 160, 194

A

ENSAYOS

20

“Mito de creación”: el arte
y la escritura de Wyndham Lewis
Paul Edwards

34

“Una extraña síntesis”: Lewis, el
arte británico y la tradición universal
Richard Humphreys

44

Wyndham Lewis, un intelectual europeo
del siglo XX en claroscuro
Yolanda Morató

56

Wyndham Lewis y la guerra moderna
Juan Bonilla

66

Wyndham Lewis y la política
Andrzej Gąsiorek

76

Wyndham Lewis y España:
anarquismo, cliché, imagen
Alan Munton

B

WYNDHAM LEWIS: EL ARTISTA

94

Del Gran Vórtice de Londres
a la Gran Guerra
(1900-1919)

168

Del Vanguardista
al Enemigo
(1919-1929)

224

Entre la metafísica
y la historia
(1930-1939)

264

La imaginación contra
el vacío
(1939-1951)

8
PRESENTACIÓN

WYNDHAM LEWIS:
DESCONOCIDO COMO
EL FUTURO

Manuel Fontán del Junco

10

“RETRATO DEL ARTISTA
COMO ENEMIGO”

WYNDHAM LEWIS
(1882-1957): BIOGRAFÍA
ILUSTRADA

C

WYNDHAM LEWIS: EL ESCRITOR

296

D

WYNDHAM LEWIS: UNA ANTOLOGÍA

342

Textos de Wyndham Lewis

362

Textos sobre Wyndham Lewis

E

CATALOGO DE OBRAS

374

Wyndham Lewis: el artista

379

Wyndham Lewis: el escritor

380

Obras en exposición de otros artistas
Otros libros en exposición
Ilustraciones

F

WYNDHAM LEWIS: EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

382

G

WYNDHAM LEWIS: EL ARTISTA, EL ESCRITOR, EL EDITOR: UNA BIBLIOGRAFÍA

386

CRÉDITOS 396

PRESENTACIÓN

Wyndham Lewis (1882-1957), la exposición a la que éste catálogo acompaña, concebida y organizada por la Fundación Juan March con el concurso de algunos de los más señalados especialistas en la obra del artista, tiene la pretensión de interrumpir el estruendoso silencio que ha rodeado y rodea aún una de las obras pictóricas y literarias más vigorosas de la primera mitad del siglo XX. Consciente de su singular posición en la cultura de su tiempo, el propio Lewis se describió en cierta ocasión como “a Skeleton on a Cupboard”, como “un esqueleto encerrado en un armario”. La muestra quiere presentar, en toda su compleja simplicidad, con sus ángulos en sombra y sus perfiles luminosos, la obra de Wyndham Lewis, para que el contemplador y el lector interesado tengan la oportunidad de comprobar que el “esqueleto en el armario” es en realidad, parafraseando el título de otra de sus obras, *A Dragon in a Cage*: un “dragón encerrado”, aún desconocido, pero de una volcánica energía creadora.

Esta muestra es la primera dedicada al artista en España y la más completa realizada nunca desde *Wyndham Lewis and Vorticism*, la antológica que le dedicara la Tate en 1956, un año antes de su muerte. Después de aquella, se han organizado algunas muestras monográficas, la más reciente de ellas la que reunió sus retratos en 2008 en la National Portrait Gallery de Londres. Nuestra exposición presenta la vida y la obra artística y literaria de Lewis a través de más de 150 pinturas y dibujos y más de 60 libros, revistas y manifiestos, con préstamos de museos e instituciones y coleccionistas privados de Inglaterra y de todo el mundo.

La publicación *Wyndham Lewis (1882-1957)* constituye –con un catálogo de obras organizado cronológica y temáticamente que incluye más de 200 obras comentadas, seguida de una sección que analiza la producción del Lewis escritor con comentarios a los más de 40 libros catalogados–, una extensa presentación de la figura y la obra de Wyndham Lewis. Incluye además, con un buen número de fotografías y documentos, una selecta antología de sus textos y de textos históricos sobre Lewis, una amplia bibliografía, una biografía ilustrada, un exhaustivo índice de sus exposiciones y, sobre todo, la serie de ensayos de Richard Humphreys, Alan Munton, Andrzej Gasiorek, Yolanda Morató y Juan Bonilla, precedidos de una amplia introducción a Wyndham Lewis a cargo de Paul Edwards. Conviene señalar que a la vista de la carencia casi total de publicaciones sobre Lewis, se ha optado aquí por unir a la exactitud del catálogo de la exposición las posibilidades de la monografía: ésa es la razón del grueso del libro y también la razón por la que el lector advertirá más obras comentadas en el catálogo que las que ha parecido oportuno acoger en la exposición (algo que se advierte en cada caso).

La Fundación Juan March ha publicado también una edición española y semifacsimil de la revista *Blast* (1914), la “enorme revista de color rosa violento” que fue, en palabras del propio Lewis, “la expresión verbal” del vorticismo, así como una edición bilingüe del *Timón de Atenas* de Shakespeare con las ilustraciones que Lewis preparó para acompañarla en una edición inglesa de 1912 que nunca llegó a publicarse: ahora sí lo ha sido, y las ilustraciones de Wyndham Lewis se han encontrado con un texto en cuyo primer acto puede leerse en boca del protagonista: “Painting is welcome” (*Timón de Atenas*, I. i).

El apartado dedicado a los agradecimientos en este catálogo es lo suficientemente extenso como para hacer evidente que este proyecto no hubiera podido llevarse a cabo sin la ayuda de muchas personas e instituciones. Con todo, la Fundación Juan March desea expresar su agradecimiento muy en especial al Wyndham Lewis Memorial Trust, así como a los miembros de aquella generación decana de “lewisianos” que, con su labor de coleccionismo y sus publicaciones, han mantenido viva la memoria de Lewis y han alentado y ayudado este proyecto: Walter Michel, C. J. Fox y Graham Lane, entre otros. Igualmente, deseamos agradecer especialmente su ayuda a la Tate Gallery –poseedora de un gran número de obras de Wyndham Lewis– y en particular a Chris Stephens y a Sir Nicholas Serota, su director, por sus numerosos y decisivos préstamos. A Alan Munton, Andrzej Gasiorek, Yolanda Morató, Juan Bonilla y Kevin Power –en el último caso por sus biografías de los vorticistas en la edición española de *Blast*–, queremos agradecerles su entusiasta sí a nuestra invitación para escribir los ensayos que abren este volumen, sobre variados y esenciales aspectos de la vida y la obra de Lewis. A Yolanda Morató, además, sus cuidadas y expertas traducciones, especialmente las de los propios textos de Lewis.

Y, por último: si bien sin el concurso de las personas e instituciones mencionadas antes hubiera resultado mucho más difícil hacer realidad este proyecto, hay otras sin cuya participación hubiera resultado poco menos que imposible. La Fundación Juan March desea dejar constancia de su gratitud al curador invitado para esta exposición, Paul Edwards, quien –acompañado por el juicio certero y el conocimiento (y el humor) de Richard Humphreys– ha dado un memorable ejemplo de trabajo en equipo, ayudando a “traducir” su vasto y detallado conocimiento de Wyndham Lewis a las peculiaridades de la práctica curatorial y la instalación positiva.

Fundación Juan March
Madrid, febrero de 2010

WYNDHAM LEWIS: DESCONOCIDO COMO EL FUTURO

Tan poco conocido como el futuro desde el que continúa acercándose a nosotros, Wyndham Lewis (Amherst, Nueva Escocia, 1882-Londres, 1957) fue el artista consumado que fundó el Vorticismo (“esa extraña síntesis de culturas y épocas”, como lo llamó) y creó una fascinante obra de energética variedad en la que simultaneó composiciones cubo-futuristas, vorticistas y abstractas con los más finos retratos. Como escribió sobre las últimas, “... quisiera para el lector ... que viera lo que puede hacerse enterrando a fondo a Euclides en la carne viva –la de Mr. Eliot o la de Mr. Pound– más que, a estas alturas, presentando las geometrías astrales de esos caballeros”. Wyndham Lewis fue, además del artista pionero de la abstracción, el retratista y el pintor de guerra, un prolífico y variado escritor: redactó manifiestos, editó revistas –como *Blast* o *The Enemy*– y escribió cientos de artículos sobre arte y literatura, además de más de 40

libros, entre novelas, obras de teatro, crítica literaria y de arte, poesía y ensayos filosóficos y políticos con agudos y controvertidos análisis de su época y el mundo. En definitiva: una especie de “Vanguardia en un solo hombre”.

Wyndham Lewis ha sido considerado “la personalidad más fascinante de nuestro tiempo ... , en cuya obra encontramos el pensamiento del moderno y la energía del cavernícola” (T. S. Eliot), “el mayor retratista del nuestro y de cualquier otro tiempo” (Walter Sickert), el escritor “con talento suficiente como para fabricar con él docenas de escritores corrientes” (George Orwell), uno de los “artistas de Ezra Pound” (Richard Humphreys). Y también un personaje que, por sus múltiples especulaciones y las referencias intelectuales a Nietzsche, Rousseau, Mallarmé, Bergson, Kant, Dostoiévski o Le Bon, ha podido ser calificado recientemente como un “One-Man *Frankfurter Schule*” (Paul Edwards).

El objetivo de esta exposición, como ya se ha dicho, es presentar de la manera más completa posible a Lewis, pero ni la muestra ni esta monografía, que la acompaña, han sido planteadas como una especie de “operación rescate” de un artista comparativamente desdénado y olvidado en los márgenes de la corriente central del arte y la cultura del siglo XX (y al que ahora, en virtud de las casi ilimitadas posibilidades del actual estado del bienestar cultural, le habría llegado el turno de ser “recuperado” como una exquisíte o una *bizarrerie* más o menos curiosa). Bajo el proyecto late la tesis de que Lewis es una figura mayor de la historia del arte, la literatura y la cultura modernas, cuya obra plástica merece –como reza una de sus definiciones de “belleza”– “una inmensa predilección”. Y, también, la idea de que si su conocimiento está aún menos extendido de lo deseable ello no solo se debe al tipo de razones con las que se suele explicar (y justificar) su olvido, sino también al hecho de que su figura (y sobre todo su obra) quizá supongan, precisamente, un reto al modo habitual de organizar nuestra memoria del arte, de historiar el arte, las ideas y la cultura.

La obra de Wyndham Lewis no necesita de operaciones que la rescaten de un presunto olvido, del pasado; más bien necesita que se la piense como algo que nos adviene desde el futuro y nos obliga a habilitar modos de comprensión de las realidades del arte y la cultura modernas más allá de los criterios clasificatorios al uso. “El futuro –como escribió en 1922– tiene su historia, como la tiene el pasado... *todo arte vivo es la historia del futuro*. Los más grandes artistas, hombres de ciencia y pensadores políticos nos llegan desde el futuro, es decir: desde la dirección opuesta al pasado”.

El “futuro” desde el que nos llega Wyndham Lewis (como un “Diógenes de nuestro tiempo” se auto-tituló en el segundo número de *The Enemy*) es, cronológicamente, el de la primera mitad del siglo XX; pero intelectualmente, con todas sus luces y sombras, la obra de Lewis anticipa aspectos de la realidad artística, social, política y cultural contemporáneas apenas vislumbrados entonces. Es el caso de sus ideas sobre el carácter entrópico del arte moderno, de su comprensión espacial y no temporal de la realidad, de sus análisis de las corrupciones de los totalitarismos (y de las perversiones de la democracia) o del culto al adolescente y al niño en la cultura moderna; de sus reflexiones sobre la dialéctica entre lo nuevo en el arte y la moda, de su teoría de la risa, lo mecánico y la exterioridad, de su diatriba contra la moderna filosofía del tiempo y el psicologismo, de su opinión sobre las relaciones entre arte y guerra y arte y política (como “arte comportándose como política” definió el revuelo causado por *Blast*), o sobre la suerte del arte en un mundo mecanizado y globalizado. No es casual que Lewis influyera tanto en alguien como Marshall MacLuhan y que, para criticarlo o reconocerlo, haya llamado la atención de analistas como Frederic Jameson o Hal Foster.

De modo que ¿cómo es posible que Wyndham Lewis sea casi un desconocido para el gran público? Esa situación, además, no ha sido sanada ni siquiera cuando, como ocurre desde hace unas décadas, se han empezado a ensayar alternativas a la historia canónica del arte, revisando sus supuestas dependencias etnocéntricas o resolviendo la venerable historia del arte en forma de historias que la humanidad se cuenta a sí misma desde las fragmentarias perspectivas de *mille plateaux*, desde miles de mesetas y por medio de discursos diferentes, plurales y, al parecer, simultáneamente legítimos. Para algunas figuras, épocas y geografías, esa especie de primavera de microrrelatos ya ha supuesto un primer paso para una cierta canonización (en el sentido más exacto de la expresión: el de la entrada en el canon) o una revalorización de lo antes considerado periférico, secundario o marginal.

Wyndham Lewis, por su parte, sigue conservando el auténtico estatus de la verdadera figura marginal: aquella que ni siquiera sabemos que lo es, porque nos es desconocida. Si, como es costumbre afirmar, la historia de las primeras vanguardias del siglo XX es una historia bélica –la de lo nuevo contra lo antiguo, la de la ruptura contra la tradición–, entonces Wyndham Lewis quizá sea su más ilustre desaparecido en combate. Y la primera consecuencia práctica de esa condición es que ocuparse de él –como en el caso de este proyecto expositivo– es una tarea que suele comenzar siempre con justificaciones, que suenan, al mismo tiempo, a auto-justificaciones: al parecer, hay que comenzar por explicar por qué Wyndham Lewis es *alguien*, para justificar por qué ocuparse de un desconocido.

Hay, básicamente, tres razones para explicar el relativo desconocimiento de la figura y la obra de un artista. La primera es que pasaran desapercibidas en el presente de aquel artista; la segunda, que hayan quedado olvidadas en el pasado. Y la tercera, que ya entonces pertenecieran –y sigan perteneciendo hoy– más bien al futuro, que es, por definición, la

dimensión temporal que desconocemos, porque aún no existe. El futuro solo podemos imaginarlo, solo difícilmente podemos anticiparlo para articularlo con lo ya conocido y domesticarlo comprendiéndolo: el pasado es un animal doméstico; el presente, uno en trance de domesticación; el futuro es un animal asilvestrado, con un cuerpo salvaje (*A Wild Body* es uno de los títulos de Lewis) lleno de posibilidades, destellos, presagios y sorpresas.

Las razones por las que Wyndham Lewis es un artista relativamente desconocido aún –y por la que acaso no sea nunca conocido del todo– no son, con toda seguridad, del primer tipo: en el Londres de 1914, Lewis fue una polémica celebridad, que hizo estallar (*¡Blast!*) el primer y único movimiento inglés de vanguardia –el Vorticismo– en medio del exangüe *post-cézannisme* de Bloomsbury y el cierto decorativismo post-impresionista de los Talleres Omega de Roger Fry. Enseguida, en 1918, cosecharía (con *Tarr*, su primera novela, un afilado *Künstlerroman*) sus primeros éxitos como escritor. Así que la segunda razón del olvido –el propio olvido– sí hace al caso, y la pregunta, naturalmente, es: ¿por qué no se le conoce como quizá correspondería? Esa pregunta se hace acuciante en cuanto se examinan con alguna atención la figura y, sobre todo, la poliédrica e impresionante variedad de su obra, empezando por el hecho –sin apenas precedentes en la historia a la escala de Lewis– de su fascinante condición de agente doble: el pintor y el escritor.

Las razones que habitualmente se blanden para explicar el relativo desconocimiento de Wyndham Lewis, a las que algunos de los textos de este catálogo hacen frente, suelen aludir a su condición de excéntrico artista británico dentro de la ya excéntrica condición de Inglaterra en el contexto del arte moderno (Richard Humphreys). O a su carácter, a la par duro (su entrada en *The Concise Dictionary of National Biography* le define como “un gigantesco, indisciplinado y pendenciero egotista, cuyo mayor enemigo fue él mismo”) y complejo (alguien le definió una vez como un genio sin talento); Wyndham Lewis tuvo al parecer una gran capacidad, de tener un punto de vista acerca de cada cosa provisto de algo para ofender a todo el mundo”. Y, desde luego, aluden a algunas de sus apuestas satíricas y sobre todo políticas (Andrzej Gasiorek), ingenuas, erradas e inútilmente sometidas a posterior retractación: su fama quedó maltrecha desde *The Apes of God and Hitler*.

Sin embargo, la razón principal por la que Wyndham Lewis no forma parte, de un modo proporcionado a su indudable significado, del canon tradicional del arte –y ésta es la convicción de la que ha partido este proyecto expositivo– quizá sea que Lewis encarnó la lógica de la Vanguardia con una radicalidad para la que apenas si cabe encontrar paralelos en otros destinos de artista (hay excepciones, como el del Kazimir Malevich menos vulgarizado o el de Pavel Filonov, entre otros). Lewis llevó hasta sus últimas consecuencias –en la vida y en el arte– la mecánica de la moderna Vanguardia, que es la beligerante, paradójica y contradictoria lógica del historicismo. Pues de alguna manera, en efecto, llevar hasta sus últimas consecuencias esa lógica consiste en simultanear, sin acabar de sintetizarlas, dejándolas abiertas a la contradicción, la doble condición del vanguardista y del anti-vanguardista: eso es lo que quizá significa el título de “The Enemy”, que él se autoimpuso, y lo que hace tan interesante como incómodo y poco domesticable para la comprensión “el caso Lewis”. La obra y la figura de Lewis se escapan al modo de entender la lógica de los acontecimientos culturales de la modernidad desde el simplismo del par binario “o tradición o ruptura”, tan habitual aún hoy.

Es seguro que la obra de Wyndham Lewis seguirá presente en el arte, la literatura y la cultura de nuestro presente y del futuro, y ojalá que esta exposición y este catálogo contribuyan a dar a conocer a uno de los más sugestivos y excéntricos artistas del siglo XX.

Ésa no es una tarea desdeñable: como él mismo escribió en su *After Abstract Art*, de 1940, “imitar lo que cae bajo nuestra vista; desarrollar esas imitaciones hasta conseguir realidades universales (sobrenaturales, aunque no suprarreales); y, más allá y de un modo más general, cuidar, e influir en la gente para que se fije en ello, en lo que es visualmente ameno, y desterrar tan lejos como sea posible todo lo que es degradante o estúpido, todo lo que es trivial o es chapucero diseño y acabado: ésas son, seguro, excelentes funciones humanas, que la gente descuida, para su mal”.

Manuel Fontán del Junco
Director de Exposiciones
Fundación Juan March

“RETRATO DEL ARTISTA COMO ENEMIGO”

WYNDHAM LEWIS (1882–1957): BIOGRAFÍA ILUSTRADA

► Los padres del artista en *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914–1926)*, 1937.
▼ Percy Wyndham Lewis, en un estudio de fotografía de Eastbourne, a la edad aproximada de 6 años. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY.
► Stallard House, Rugby House, 1898. Burser of Rugby School.



1882

* Percy Wyndham Lewis nace el 18 de noviembre en Amherst, Nova Scotia, Canadá, a bordo del barco de su padre. Hijo único de padre norteamericano, Charles Edward Lewis, y madre inglesa, Anne Stuart Prickett. Sus primeros años los pasa en Maryland

1888

* Se trasladan a vivir a la Isla de Wight, Inglaterra.

1893

* Tras la separación de sus padres, Lewis se instala en Londres con su madre.

1897-98

* Asiste a la Rugby School

1898-1901

* Estudia en la Slade School of Fine Art de Londres, de donde es expulsado en 1901.

* Comienza su amistad con un grupo de artistas y escritores de mayor edad: Thomas Sturge Moore le introduce en el arte de Gustave Flaubert y Laurence Binyon en el arte oriental. A la influencia del arte no europeo en su obra, se sumará la del también pintor y escritor William Blake y la de los grandes caricaturistas ingleses del siglo XVIII y la.

* El pintor Augustus John se convierte en su maestro y mentor

1902

* Viaja a Europa para completar su formación artística y adquiere un profundo conocimiento del arte y la cultura continental. Vive en París cuatro años, durante los cuales realiza viajes de estudio a Holanda, Alemania y España.

* Visita Madrid con el artista Spencer Gore; en el Museo del Prado copia algunas obras de Goya.

1903

* En Montparnasse conoce la vida bohemía, que describirá de forma satírica en su primera novela, *Tarr* (1918).

* Conoce a Ida Vendel (la “Bertha” de *Tarr*), con quien mantendrá una relación hasta 1907.

1908

* Nuevo viaje por España; visita León, San Sebastián y Vigo. Vacaciones en Bretaña con su madre.

* En diciembre regresa definitivamente a Londres.

1909

* Primera publicación: “The «Pole»”, en *The English Review*, editada por Ford Hermann Hueffer, y posteriormente otras en *The Tramp*, historias que en 1927 publicará revisadas en *The Wild Body*.

1910

* Conoce al poeta Ezra Pound en el Viena Café de New Oxford Street, aunque su amistad no surgirá hasta 1913.

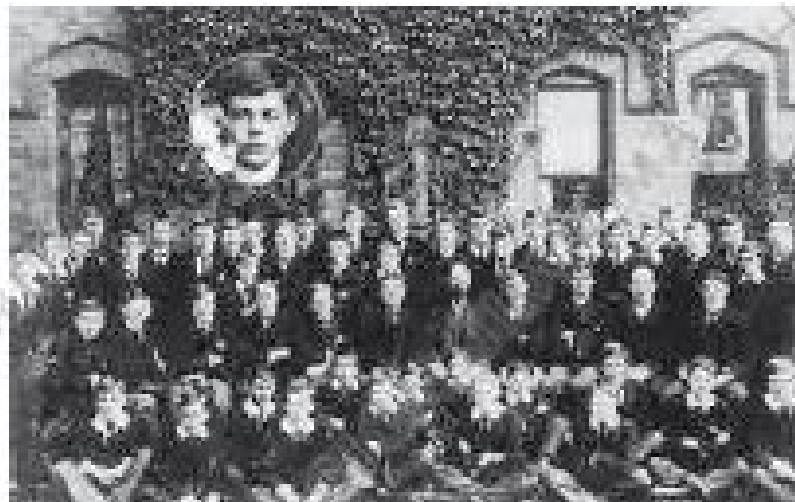
* Pasa el verano en la Bretaña francesa con el pintor Henry Lamb.

1911

* Miembro del Camden Town Group de Londres, un conjunto de artistas reunidos en torno a Walter Sickert, entre los que se encuentran también Gore y Harold Gilman. En la primera exposición del grupo, las obras expuestas por Lewis suscitan la repulsa de Lucien Pissarro. Su obra presenta, hasta 1922, una combinación deliberadamente provocativa de formas extrañas y grotescas, figuras caricaturescas y primitivas, colores estridentes y extrañamente ácidos, y de una narrativa inusual.

* Dibuja autorretratos cubistas y pronto comienza también a experimentar con el Futurismo.

* Nace su hijo Hoel, de su amante Olive Johnson.





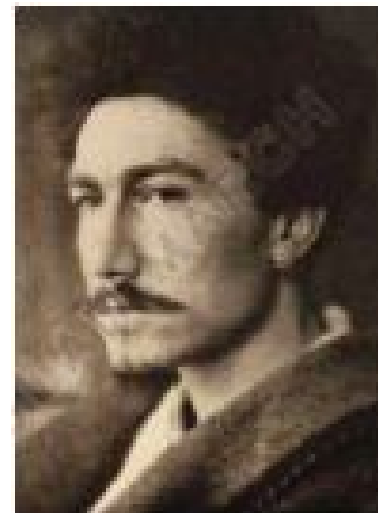
▲▲ Augustus John en una foto tomada por Alvin Langdon Coburn, 1914 (en *More Men of Mark* por Alvin Langdon Coburn. Londres: Duckworth & Co., 1922).
 ▲ Ida Vendel. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY.
 ► Lewis, a la edad aproximada de 25 años. University of London Library (Sturge Moore Papers MS 30/95).
 ►► Ezra Pound en una foto tomada por Alvin Langdon Coburn, 1913 (en *More Men of Mark* por Alvin Langdon Coburn. Londres: Duckworth & Co., 1922).

1912

- * Realiza pinturas decorativas en el club nocturno the Cave of the Golden Calf (Fig. xx).
- * En la *Second Post-Impressionist Exhibition* (Fig. xx), organizada por Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres, Lewis expone pinturas cubistas y las ilustraciones para el *Timon of Athens* de William Shakespeare.
- * Influidor por la filosofía de Henri Bergson, la dimensión material (e imperfecta) de la vida se convierte en un importante tema de reflexión para Lewis. Sus obras pictóricas de estos años (tituladas *Creation*) representan la efusión de energía que Bergson definía como el principio organizador de la materia inerte y resistente.

1913

- * Nace su hija Betty, de su amante Olive Johnson.
- * Se une a los Omega Workshops de los Bloomsbury, taller dirigido por Fry, que pronto abandona llevándose con él a Frederick Etchells, Edward Wadsworth y Cuthbert Hamilton.
- * Expone *Kermesse* en la *Post-Impressionist and Futurist Exhibition* de las Doré Galleries de Londres y obras cubistas en el Cubist Room de la English Post-Impressionists, Cubists and Others Exhibition.
- * Conoce al filósofo y crítico artístico T. E. Hulme ("estábamos hecho el uno para el otro, él como crítico y yo como



«creador»), que en el verano de 1914 escribiría en la revista *New Age* sobre un "nuevo arte geométrico moderno", anunciando el fin del naturalismo y el renacimiento del antiguo arte geométrico: del mundo egipcio, indio y bizantino, donde todo tiende a ser angular, geométrico, no vital, de líneas rectas y formas cúbicas.

1914

- * Junto con Kate Lechmere funda el Rebel Art Centre, taller creado en el número 38 de Great Ormond Street como alternativa a los talleres Omega. Es, en palabras de Lewis, "la sede del gran vórtice de Londres".
- * Expone cinco obras en la primera exposición del London Group.
- * Se desvincula del Futurismo e interrumpe una conferencia de Filippo Tommaso Marinetti en las Doré Galleries.
- * El 20 de junio John Lane publica la revista *Blast*, de la que Lewis es editor, además de principal ensayista y responsable de su impactante diseño y tipografía. Con *Blast* "estalla" el Vorticismo, movimiento artístico de vanguardia así bautizado por su amigo Pound, con el que pretende "construir un lenguaje visual tan abstracto como la música" y "dogmáticamente anti-real".
- * A través de Pound conoce al escritor T. S. Eliot.

1915

- * Sufrir una infección venérea.
- * En junio se realiza la primera exposición vorticista, en las Doré Galleries y en julio se publica el segundo número de *Blast*, el "número de la guerra".
- * Vive en el 18 de Fitzroy Street, donde antes vivía su amigo Augustus John, lugar que se convierte en el punto de reunión del grupo vorticista formado por Wadsworth, Henri Gaudier-Brzeska, y Pound, entre otros.
- * La Primera Guerra Mundial supone la disolución del grupo y el fin del único movimiento británico de vanguardia; muchos de sus miembros se convierten en artistas-soldados. Gaudier-Brzeska y Hulme morirán en la contienda.

1917

- * Lewis presta servicio en el frente durante un año como oficial de artillería en la Royal Garrison Artillery, con la que participa en la Batalla de Passchendale o Tercera Batalla de Ypres. Pound se ocupa de que Lewis continúe publicando durante la contienda en *The Little Review* y en *The Egoist* (donde, por entregas, aparecerá *Tarr*).

1918

- * Regresa a Londres y es nombrado artista oficial de guerra para los gobiernos de Canadá y Gran Bretaña.
- * Comienza una relación con Iris Barry, que se prolongará durante tres años y de la que nacerán dos hijos: Robin y Maisie.
- * Se publica *Tarr*, novela semiautobiográfica.

- ▶ Programa y menú del club de cabaret y teatro, *Cave of the Golden Calf*, 1912. The Poetry Collection, University at Buffalo, NY.
- ▼ *Blast*, No.1, Londres, 1914

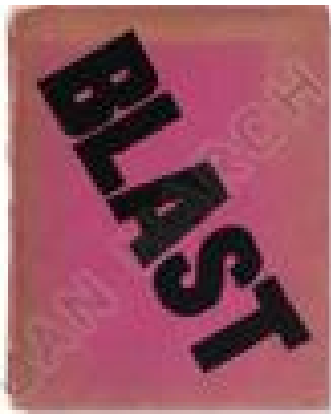


fica modernista que recibe críticas elogiosas de Pound, Eliot y Rebecca West.

- * Conoce a su futura esposa, Gladys Anne Hoskins.

1919

- * Primera exposición individual: *Guns*: pinturas y dibujos de guerra. Pinta su gran obra bélica: *A Battery Shelled*.
- * Muere su padre en Filadelfia.
- * Periodo de intenso dibujo figurativo, copia modelos del natural con un clasicismo renovado por la influencia oriental y un virtuoso y vigoroso manejo de la línea. Publica la carpeta *Fifteen Drawings*.
- * Escribe *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?*, urgiendo a la continuidad del Modernismo en el arte y a su extensión a la arquitectura y al urbanismo.



1920

- * Muere su madre.
- * Forma el Group X, un intento fallido de retomar el espíritu vanguardista anterior a la guerra, el ímpetu del Vorticismo en oposición al conservadurismo de Bloomsbury, pero que choca con el ambiente conservador y clasicista imperante.
- * Vacaciones en Francia con Eliot; conoce al escritor James Joyce.

1921

- * Comienza a desarrollar una nueva abstracción, más sintética, flexible y orgánica, más cercana a la vanguardia europea.
- * Conoce a Sidney Schiff, novelista y patrón de Lewis.
- * Exposición individual *Tyros and Portraits*

en las Leicester Galleries de Londres. Edita *The Tyro*, nº 1, revista de crítica de arte y literatura. Inventa los *tyros*, personajes de sonrisa burlona como retrato satírico de la sociedad inglesa posterior a la guerra. Se autorretrata como *Mr Wyndham Lewis as a Tyro*, pero también realiza un *Portrait of the Artist as the Painter Raphael*, en sintonía con la llamada al orden clasicista del arte francés.

- * Viaja a París, donde visita a Joyce, de quien se hace amigo y compañero de bebida.
- * Viaja por primera vez a Berlín.

1922

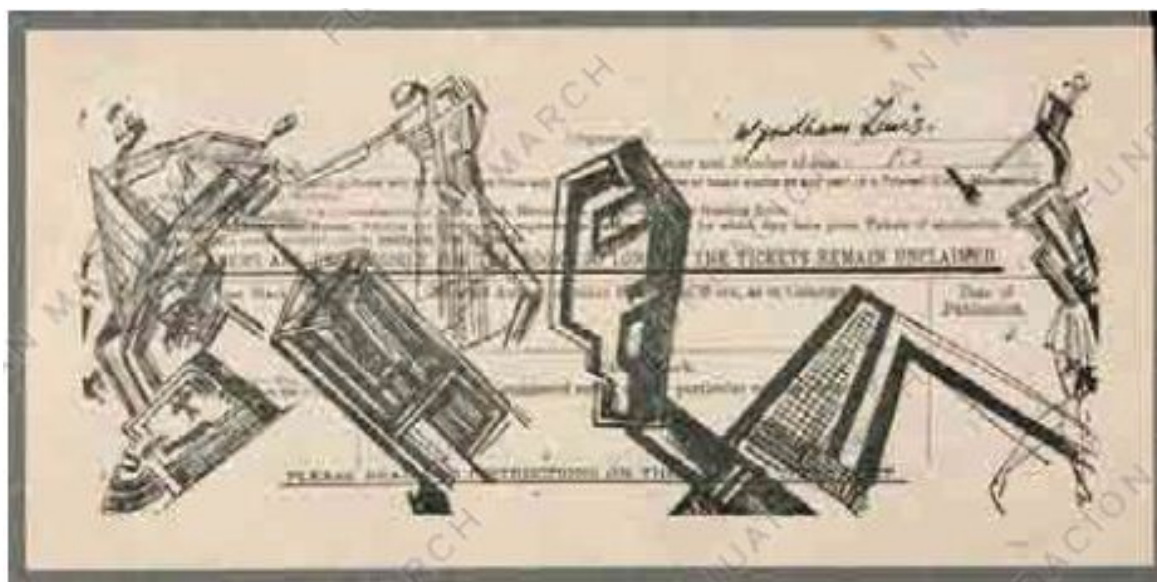
- * En *The Tyro*, nº 2 publica un "Ensayo sobre el objetivo de las artes plásticas en nuestros tiempos".
- * Realiza delicados retratos naturalistas de mujeres como *Nancy Cunard*, *Edith Sitwell*, *Mrs Workman* y *Head of a Girl (Gladys Anne Hoskins)* y cabezas a lápiz o acuarela (*James Joyce*, *Ezra Pound*). En los años 20 comienza su carrera como retratista, por la que conocemos a muchos de los intelectuales de entreguerras (*T. S. Elliot*, *Edward Wadsworth*, *Virginia Woolf* y *Edwin Evans*). Es una década prolífica tanto en su faceta artística como literaria.
- * Continúa realizando composiciones de abstracción sintética. Al igual que su idea de la identidad personal, su obra es múltiple y contradictoria, dividida entre fuerzas opuestas.
- * Romance con la escritora Nancy Cunard; visita Venecia con ella y los Sitwell.

1923

- * Durante seis meses recibe una ayuda económica mensual de Edward y Fanny Wadsworth, O. R. Drey y Richard Wyndham, todos ellos satirizados posteriormente en *The Apes of God*.

◀◀ Lewis subteniente. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY.
 ▶◀ *Woman Knitting (Iris Barry)*, 1920 (Mujer haciendo punto: Iris Barry). Manchester City Galleries. (Cat. 92).
 ▶◀ *Workshop*, 1915 (Taller). Tate: Adquirido en 1974 (Cat. 58).





1924

* Vive en un estudio en Holland Park. Conoce a T. E. Lawrence.

1925

* Presenta sin éxito a varios editores "el libro de 500.000 palabras", *The Man of the World*. Posteriormente se publicaría revisado, ampliado y dividido en diferentes libros.

1926

* Lewis relanza su carrera como escritor y hasta 1931 se dedicará casi exclusivamente a ella. Durante varios años se enfasca en la escritura y el estudio de teoría política, antropología y filosofía, llevando una especie de existencia clandestina "sepultado en la Sala de Lectura del Museo Británico o escondido en algún taller secreto".

* Publica *The Art of Being Ruled*, primer libro de no ficción, obra de teoría y análisis político en la que intenta distinguir los orígenes del cambio revolucionario en la sociedad.

1927

* Lanza *The Enemy*, una nueva revista, escrita en su mayor parte por Lewis. En el número 1 critica a la vanguardia literaria (incluidos Pound y Joyce) por la ingenuidad política y filosófica de su obra. Se presenta a sí mismo como "el enemigo", un guerrero que lucha en solitario por la necesaria revolución. En *The Enemy* nº 2 aborda el culto a lo "primitivo" en la obra de los escritores D. H. Lawrence y Sherwood Anderson.

* Publica *Time and Western Man*, reedición de artículos publicados en *The Enemy*, en los que amplía la crítica a la teoría metafísica contemporánea; *The Lion and the Fox*, un estudio sobre los personajes de Shakespeare, y *The Wild*

Body, revisión de sus primeras historias cortas situadas en Bretaña y España.

1928

* Dibujos de influencia surrealista y metafísica.

* *The Childermass: Section 1*, fantasía sobre la existencia póstuma "fuera del Cielo". Versión revisada de Tarr.

1929

* *Paleface: The Philosophy of the Melting Pot*, que reúne artículos de *The Enemy*, nº 2 revisados y ampliados; *The Enemy*, nº 3, crítica del París de vanguardia.

* Conoce a los poetas W. H. Auden y Stephen Spender.

1930

* Se publica una edición limitada y firmada de *The Apes of God*, novela satírica en la que describe el mundo artístico del Londres de los años veinte, incluidos sus mecenas y supuestos amigos Sitwell y Schiff.

* Se casa con una de sus modelos, Gladys Anne ("Froanna") Hoskyns, con la que pasará el resto de su vida, convirtiéndose en una de sus principales modelos e inspiradora de sus personajes literarios.

* Conoce a la escritora Naomi Mitchison, a la que retratará en numerosas ocasiones.

1931

* En *Hitler* (artículos escritos para *Time and Tide* tras su visita a Berlín en 1930) afirma que Hitler es un "hombre de paz" y defiende algunos aspectos del fascismo frente al comunismo. A pesar de los intentos posteriores por matizar aquellas opiniones, su reputación quedará dañada de forma definitiva.

* Después de una grave enfermedad,



▲▲ Dibujo sobre una ficha de solicitud de un libro de la sala de lectores del British Museum (Portfolio *Fifteen Drawings: Reading Room*, 1915). Tate, Londres.

▲ *Froanna (Portrait of the Artist's Wife)*, 1937. (Froanna [Retrato de la mujer del artista]. Glasgow Museums (Cat. 144).

viaja a Marruecos con su esposa y a Harvard, Cambridge, Massachusetts.

1932

* Retoma su carrera artística, en particular la pintura al óleo. Sus composiciones son cada vez más metafísicas y enigmáticas; surgen de fuentes literarias, históricas y mitológicas por las que Lewis sentía fascinación.

* Publica la carpeta *Thirty Personalities and a Self Portrait* y realiza una exposición homónima en las Lefevre Galleries, Londres.

* Se publican *Filibusters in Barbary*, libro de viajes realizado a partir de sus experiencias en Marruecos, y *The Doom of Youth*, estudio de "política de juventud"; ambos son prohibidos por difamación. A su vez, la novela cómica *Snooty Baronet*, una mordaz sátira del conductismo, es vetado por las bibliotecas de préstamo Smiths y Boots.

1933

* Publica su poemario *One-Way Song*.

1934

* Operado por primera vez.

* En *Men Without Art* critica a Eliot, Virginia Woolf, William Faulkner y Ernest Hemingway.

* En julio pasa unas vacaciones en los Pirineos orientales, cerca de Andorra, y en Puigcerdá.

1935

* Colabora con Mitchison ilustrando la fantasía *Beyond This Limit*.

1936

* Operado por segunda y tercera vez.

* Publica *Left Wings Over Europe*, libro en contra de la guerra.

1937

* Publica *The Revenge for Love*, una novela trágica sobre los ingenuos compromisos políticos de la izquierda en vísperas de la Guerra Civil española; *Count Your Dead: They are Alive!*, un texto antibelicista sobre la Guerra Civil española y favorable al bando fascista y *Blasting and Bombardiering*, su primera autobiografía.

* Pinta *The Armada* (Fig. x?) y *The Surrender of Barcelona*.

* Realiza su primera gran exposición individual desde 1921 en las Leicester Galleries: muestra retratos, dibujos y pinturas sobre temas metafísicos e históricos, con éxito de crítica pero fracaso comercial. Henry Moore y otros suscribirán una carta instando a la Tate Gallery y a otras instituciones a reconocer la importancia de Lewis y adquirir obra suya.

- * Visita Berlín y Varsovia. Cambia de opinión respecto al nazismo.
- * En el número especial "Wyndham Lewis" de *Twentieth Century Verse* (editada por Julian Symons) declara que se siente "muy engañado por los políticos".

1938

- * Pinta su gran retrato de T. S. Eliot que, tras ser rechazado por la Royal Academy de Londres, le devuelve brevemente a los titulares de la crítica artística.
- * El de Eliot es uno de la serie de notables retratos realizados entre 1937 y 1939, en particular aquellos de "los hombres de 1914" y de su mujer Froanna (*Ezra Pound, Froanna, Naomi Mitchinson, Stephen Spender, Julian Symons, Hedwig*) y que, junto con los de comienzos de la década de 1920 y la carpeta de 1932, le confirman como el principal retratista británico del siglo XX.
- * Dona una pintura para subastar en ayuda de la España republicana.
- * Exposición en la Beaux Arts Gallery de Londres.
- * Publica *The Mysterious Mr Bull*, un estudio histórico del carácter británico, que será elogiado por George Orwell.
- * Ezra Pound visita Londres y Lewis comienza su retrato.



- ◄ Wyndham Lewis con su retrato rechazado de T. S. Eliot, en la Royal Academy, 21 de abril de 1938, Londres.
- ▼ *John Macleod*, 1938. Yale Center for British Art, New Haven, Conn.
- ▼▼ *Hedwig (Portrait of Mrs. Meyrick Booth)*, 1938. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY.

retorno a la naturaleza (aunque no al naturalismo).

- * En septiembre Lewis y Froanna parten hacia Estados Unidos y Canadá en busca de sus raíces; permanecerán allí seis años. Lewis creía que su carrera, en particular su labor como retratista, tendría en ese país más futuro; al mismo tiempo, no deseaba volver a ser testigo de la destrucción de Europa por la Segunda Guerra Mundial. En octubre y noviembre viven en Buffalo, Nueva York. Retrata al Canciller de la Universidad de Buffalo, Samuel Capen.
- * Residen prácticamente un año en Nueva York, pero no consigue vender obras ni recibir encargos. Pronuncia algunas conferencias sobre arte y literatura en las universidades de Harvard y Columbia.

1939

- * Publica *The Jews: Are they Human?*, apasionada defensa de los judíos; en *The Hitler Cult: and How it will End* ataca el nazismo y predice el fin de la guerra en seis años.
- * En *Wyndham Lewis the Artist* reúne escritos sobre arte, incluyendo un nuevo ensayo en el que aboga por un

The Armada, 1937
(La armada). Colección Vancouver Art Gallery.



1940

- * En Toronto se instalan en el Hotel Tudor de la calle Sherbourne. Las pinturas y dibujos de esa época reflejan las penurias económicas que sufren, descritas también en la novela *Self-Condemned*.
- * Publica *America, I Presume*, genial relato satírico de la sociedad estadounidense

1941

- * Comienza una portentosa serie de imaginativas acuarelas sobre temas como la creación, la gestación y la Crucifixión, así como una serie de escenas de baño.
- * En un ataque aéreo sobre Londres es destruido el lote completo de *The Role of Line in Art*, ensayo ilustrado publicado por el patrón de Lewis, Lord Carlow.
- * Publica *Anglosaxony: A League that Works* en Ryerson Press y *The Vulgar Streak*, en la que critica los prejuicios de la sociedad inglesa.
- * Su vista sufre un importante deterioro a causa de un tumor.



1943

- * Se trasladan a Windsor, Ontario, donde imparte una serie de conferencias en el Assumption College sobre "Las raíces filosóficas del arte y la literatura mo-

dermos" y "El concepto de libertad en la historia de América".

- * Conoce a Marshall McLuhan, en cuya idea de globalización de la cultura tuvieron gran influencia sus ideas.

1944

- * Lewis y Froanna se instalan temporalmente en St Louis y a Ottawa. Recibe varios encargos para retratar a personajes americanos y canadienses, como el del ganador del Premio Nobel de Medicina, Joseph Erlanger o de la mujer de Ernest Stix, Presidente de Rice-Stix Dry Goods Company, en St Louis.

1945

- * Con el apoyo económico del político y diplomático (High Commissioner de Canada durante la Segunda Guerra Mundial) Malcolm MacDonald, Lewis y Froanna regresan a Londres y se instalan en Notting Hill, donde vivirá hasta su muerte.

1946

- * Comienza a trabajar como crítico de arte para el programa semanal de la BBC *The Listener*: elogia la obra de jóvenes artistas británicos como Michael Ayton, Francis Bacon y Robert Colquhoun, entre otros.

1948

- * Publica *America and Cosmic Man*, estudio de la historia y la sociedad americanas como modelo de política internacional.



Lewis y Froanna a bordo del buque *SS Empress of Britain*, septiembre 1939. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY.

1949

- * Trabaja en el retrato de Eliot, que sería su último óleo antes de perder completamente la vista.
- * Exposición retrospectiva en la Redfern Gallery, Londres.

1950

- * Publica su autobiografía, *Rude Assignment*.

1951

- * Anuncia su ceguera en "The Sea-Mists of the Winter", su último artículo para *The Listener* como crítico de arte. Abandona entonces su carrera como pintor y dibujante, pero no como escritor; todavía escribiría siete libros.
- * Se publica *Rotting Hill*, colección de historias cortas sobre la vida en Inglaterra durante el periodo de "austeridad" presidido por Sir Stafford Cripps.

1952

- * Publica *The Writer and the Absolute*, que contiene ensayos sobre Jean Paul Sartre, André Malraux, Albert Camus y Orwell.
- * La Universidad de Leeds le concede un Doctorado Honorífico.

1954

- * Publica *The Demon of Progress in the Arts*.

1955

- * La BBC emite *The Childermass*; publicado como *The Human Age, Book Two: Monstre Gai* y *Books Three: Malign Fiesta*.

1956

- * Publica *The Red Priest*, novela protagonizada por un sacerdote boxeador que asesina a su coadjutor.
- * Sir John Rothenstein organiza en la Tate Gallery la exposición retrospectiva *Wyndham Lewis and Vorticism*, que itineraría después por varias sedes en Reino Unido. Lewis, que había escrito la introducción del catálogo, asiste frágil y ciego a la inauguración.

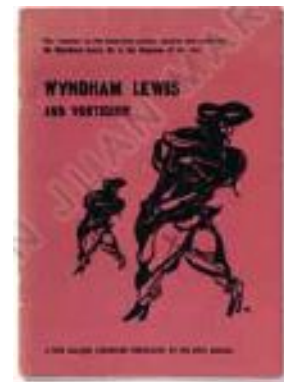
1957

- * Lewis fallece el 7 de marzo en el Hospital de Westminster a causa de un tumor craneal.

Esta cronología se ha basado en la realizada por Paul Edwards para la exposición *Wyndham Lewis: Portraits*, celebrada en la National Portrait Gallery de Londres en 2008. Otras fuentes consultadas: Jeffrey Meyers, *The Enemy. A Biography of Wyndham Lewis*. Boston; Londres; Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1980; Paul O'Keeffe, *Some Sort of Genius. A Life of Wyndham Lewis*. Londres: Jonathan Cape, 2000.



▲ *The Ascent*, 1949 (La Subida) Colección privada. Cat. 203.
▶ Cat. 58. Catálogo de la exposición *Wyndham Lewis and Vorticism*, Tate Gallery, Londres, 1956.



▼ Lewis escribiendo ciego. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY.



“El futuro tiene su historia, como la tiene el pasado... todo arte vivo es la historia del futuro. Los más grandes artistas, hombres de ciencia y pensadores políticos nos llegan desde el futuro –desde la dirección opuesta al pasado–.”

Wyndham Lewis,

*Essay on the Objective of Plastic Art
in our Time, 1922*



ENSAYOS





“MITO DE CREACION”: EL ARTE Y LA ESCRITURA DE WYNDHAM LEWIS

Paul Edwards

*Contradícete. Para vivir debes
permanecer dividido'*

¿CÓMO PRESENTAR A WYNDHAM LEWIS

al público universal, cuando en realidad aún necesita una presentación en el mundo anglosajón? Desde el Renacimiento, pocos artistas han concebido de manera integral una serie de funciones tan variadas: Lewis quiso ser un maestro en las artes visuales, un analista político, social y cultural, un novelista y un crítico filosófico y estético. Es el modernista más importante y fértil de Inglaterra y sus logros en cada uno de estos campos están entre los más altos, aunque la altura alcanzada en cada uno de ellos sigue siendo motivo de polémica. Recientemente, el norteamericano Stanley Fish, prominente teórico literario y jurídico, esbozó un programa de estudios que abarcaba las “cotas más altas” del pensamiento político conservador. Entre los nombres de la lista figuraban “Hooker, Hobbes, Adam Smith, Burke, Schmitt, Wyndham Lewis, Oakeshott, Strauss, Kirk, Bork et al”². Sin embargo, no deja de resultar cuestionable clasificar a Lewis como políticamente conservador. En el campo de la pintura, su actividad como motor fundamental del Vorticismo, el movimiento de vanguardia más importante de Inglaterra, le aseguró un lugar en la historia del arte británico. Fue el inventor de un tipo de abstracción geométrica que, a través de sus reproducciones en *Blast* –la revista vorticista que el mismo editó (Cat. L&R 2, 3)–, influyó en el desarrollo de la abstracción en Rusia y en el resto de los países. Pero abandonó esta forma de abstracción y su obra posterior prácticamente se ignora en los estudios históricos. El pintor inglés Walter Sickert, casi contemporáneo de Lewis, lo consideró “el mejor retratista de este tiempo o de cualquier otro”³; sin embargo, con motivo de una exposición de sus retratos celebrada recientemente en Londres, al menos dos críticos cuestionaron que se pudieran considerar retratos las obras que Lewis creaba en esta línea –por muy impresionantes que resultasen en cuanto obra pictórica–. Como escritor de ficción, Lewis aparece en estudios críticos como *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. No obstante, cuando parece presuponerse que las novelas modernistas se centran en el flujo de conciencia, en el monólogo interior y en momentos de trascendentes epifanías, las de Lewis son dogmáticamente externas y satíricas, y su primera novela, *Tarr* (Cat. L&R 5), se ha descrito incluso como “anti-modernista”. A lo largo de una prolífica carrera de casi 50 años, Lewis escribió, pintó y tomó partido en polémicas públicas como si Inglaterra participara plenamente en la cultura europea, una suposición que le hizo parecer excéntrico a ojos de los ingleses; sin embargo, visto desde fuera, es probable que no haya nadie a quien se parezca más que a su predecesor inglés, William Blake, también pintor y escritor. Al igual que Blake,

era un enemigo de lo insulso, de lo tolerable y de lo transigente, y como Blake, un maestro visionario de la línea, que rechazaba todo lo borroso y mal definido.

Frente a la enorme variedad de la obra de Lewis –una totalidad que, en apariencia, carece de un núcleo–, la estrategia más simple reside en aceptar su diversidad y en apreciar las áreas de esta totalidad que puedan producir deleite; uno de los triunfos de esta exposición consiste en haber reunido lo suficiente en un solo lugar para que esto resulte posible, especialmente en el caso de su obra visual. Esta opción está abierta a quien visite la exposición, como también a quien contemple las reproducciones y lea los fragmentos literarios que figuran en el presente volumen. Como introducción para aquellos que esperan entender algo más acerca de la totalidad de su obra y de la relación entre sus partes, este ensayo propone una especie de genealogía libre, ideal y no cronológica, que desplaza el desarrollo argumental a medida que avanza, en pro de conseguir arrojar algo de luz sobre diversos aspectos de la obra de Lewis.

No hay nada tan impresionante como el número DOS.

Se debe ser un dúo en todo.

Porque tendrá que admitir que el individuo, el objeto único y el aislado son un absurdo⁴.

Con esta amonestación en su “Art Vortex 1” de 1915, Wyndham Lewis proporcionó una clave para entender su incomparable productividad como pintor y escritor a lo largo de su extensa carrera. La división inicial del “Nº 1” se repite una y otra vez en cada ocasión en que el propio Lewis cree haber llegado

Fig. 1.
Seated Lady (Woman with a Sash) (Señora sentada [Mujer con un fajín]), 1920.
Trustees of the British Museum, Londres





Fig. 2.
Miss "E" (La Srta. "E"), 1920.
Manchester City Galleries

a una unidad en su obra. Es como la multiplicación de células de un organismo por medio de la división celular de un "blastema"⁵ original; o como amueblando un mundo con todas sus formas en una especie de Teogonía; o el enfrentamiento del ser y del no-ser, del yo y del no-yo, en una dialéctica hegeliana o fichteana. En su *Finnegans Wake*, James Joyce, cuyo procedimiento artístico era completamente opuesto al de Lewis, supo resumir con ingenio (al tiempo que asestaba un golpe a los dogmáticos hábitos críticos de su contemporáneo) la estrategia de división de Lewis: "debes, de alguna forma, trazar la línea en alguna parte de esta indivisible realidad"⁶. La realidad de Joyce es "indivisible", un objeto único. En términos de creación, la acción primordial consiste para Lewis en trazar una línea en un papel en blanco. A cada lado de la línea que divide la página se le asigna una función simbólica diferente (sólida o vacía), que se afirma o se complica cuando otras líneas se cruzan o se unen a la primera. En obras abstractas vorticistas de Lewis como *Abstract Composition III* (1914-15, Cat. 53), la realidad de lo creado es "virtual" e irreconciliable con la variedad tridimensional del mundo real; se apoya en un uso diferente del sombreado de la línea para simbolizar lo sólido, y de la aguada para sugerir un mundo (como el nuestro) donde habita la luz. Su obra *Woman with a Sash* (1920) (Fig. 1) no es muy diferente, pues exige que reconozcamos, más que una figura, la creación de la figura en sí a partir de estos elementos pictóricos. Se sitúa de manera algo incómoda entre un dibujo plano y un cuerpo tridimensional. La aguada y el sombreado vuelven a aportar plasticidad al mundo del dibujo, y de esta forma, convierten la figura en un cuerpo "humano", delimitado por una silla y bajo la presión de su propia torsión incómoda. No obstante, estas formas esculpidas sobre aguada son también, desde un punto de vista humano, las partes del dibujo que más se resisten a nuestra empatía, pues parecen toscas tallas de madera. La figura no tiene ojos, pero las líneas señalan el puente nasal y los sugieren por medio del flequillo sobre las cuencas.

Las cuencas oculares de *Lady in a Windsor Chair* (1920, Cat. 84) se establecen bajo dobles líneas similares, pero la tarea

de crear unos ojos que nos devuelvan la mirada corresponde a nuestra imaginación. Con todo, nuestra atención está en otra parte, en la asombrosa interacción de líneas que se escinden con precisión. Casi alcanzamos la convicción de que estas líneas se rigen por el azar de los pliegues y dobleces de los tejidos, que se moldean al antojo de la postura de esa figura sentada, y sin embargo reconocemos que la fuerza de su motivación principal reside en cierta predilección del propio artista por "la gran línea, la línea creativa; la masa exultante y magnífica; el alborozo que chasquea y castaña como una fina cuerda"⁷. Armar una estructura tan monumental y coherente como la que posee esta figura sentada constituye una hazaña intelectual de primer orden. Lo mismo puede decirse del dibujo de una figura femenina, también sentada, de 1920, *Miss "E"* (Fig. 2). En ésta, un simple añadido, unos ojos que parecen responder a nuestra mirada, transforman ahora nuestra experiencia del dibujo, que pasa a convertirse en el encuentro con una personalidad en bruto, intensa y quizás temerosa –tal vez algo inquieta por la atención que el artista dedica a las curvas–. Por último, podemos poner como contraste *Cabby* (1920, Cat. 87), con una fuerte personalidad a pesar de la ausencia de ojos, que emerge y se consolida en el papel como el genio que sale de una botella.

Podríamos decir, "entretanto", que la otra parte del "dúo" que hay en Wyndham Lewis nace de una relación diferente con su "otro" y de un tipo diferente de medio expresivo. La austeridad o pureza de la visión del pintor se conseguía, según Lewis, gracias a un proceso de filtrado. El artista describe cómo, cuando estaba pintando a un mendigo en la Bretaña francesa, "mucho material que había descartado mientras pintaba o dibujaba empezó a acumularse en el fondo de mi mente –en el fondo de mi conciencia–. Se almacenó en el fondo de mi mente mientras exprimía *todo* lo que oliese a literatura en esta visión que tenía del mendigo. Se impuso sobre mí como una creación complementaria". Lewis explica que, en este caso, la creación complementaria es un relato, "La muerte del Ankou"⁸. Aunque está comentando el contenido, el material que el tema ha proporcionado a su escritura, en cierto modo resulta más importante la manera de duplicar al "otro" a través de la línea como lo hace a través de las palabras. Lewis abordó los dos "lenguajes", el visual y el verbal:

Tanto la Pintura como la Escritura son un discurso... La escritura implica, por supuesto, un sistema mental mucho más elaborado: es mucho más complejo, y, por su propia naturaleza, implica artificio y alusión, un malabarismo de símbolos que en sí mismos no tienen validez, ni significado ni valor. Si los tomamos como dos lenguas, las artes visuales son el lenguaje del "más puro"⁹.

El artista visual inventa a cada momento de su actividad los signos de los que puede inferirse un significado; el escritor tiene que arreglárselas con el idioma ya creado que su cultura le proporciona. Como escritor y como pintor Lewis pone en un primer plano (a la manera modernista) el hecho de que él está trabajando con signos, organizando "oraciones". La alternativa (que, por supuesto, podría llamar igualmente la atención por su ingenio) sería borrar en la medida de lo posible la mediación de cualquiera de los dos idiomas, para que pareciesen una simple

transparencia sin papel mediador, a través de la cual el objeto representado brillaría en toda su claridad. Los objetos de Lewis poseen claridad y fulgor, pero sólo en aquellos puntos destacados por los significantes elegidos, y se agrupan en función de las preferencias lewisianas más que por los contornos de los objetos o por los dictados de la gramática convencional:

Sunset among the Michelangelos (Puesta de sol entre los miguelángeles), 1912. Victoria and Albert Museum, Londres

En la estación de transbordadores hay una frágil figura plantada sobre las descoloridas piedras frente a la corriente. Sin sombrero, con los pies en unas viejas zapatillas de cuero, la parte superior marrón que se prolonga hasta el empeine por medio de una reluciente lengüeta negra, puede que sea una mañana de un típico verano con brisa, un turista que se detiene en el muelle del puerto para ver la primera pesca de la mañana. Su cabello rubio canoso se revuelve como enjutas en mechones amarillentos; el viento aplasta un fino bigote muy poblado, primero en una dirección y luego en otra, contra su serena y pequeña boca. Los hombros altos y esmerados, el brazo derecho abraza, como aliado paradójico, a un humilde miembro de la naturaleza: un retoño de roble de la familia Wicklow⁹.

Ya ha construido su figura y las palabras y asociaciones que ha empleado confieren un valor artificial a estas repentinas relaciones. Como señaló Hugh Kenner, uno de los primeros especialistas en Lewis (y aún hoy uno de los mejores), estas relaciones parecen regirse por las cualidades sonoras del objeto más que por las visuales –y de manera inesperada, habida cuenta de la predisposición visual declarada por el propio Lewis¹¹–. “Sandy-grey hair in dejected spandrils strays in rusty wisps” (El cabello rubio canoso se revuelve como enjutas en mechones amarillento): en inglés, la brevedad de la mayoría de los sonidos vocálicos de las últimas cinco palabras de la cláusula genera una condensación, de modo que las consonantes oclusivas se apiñan y la alternancia de eses, erres, tes y pes produce un efecto aliterativo, aunque no sea un efecto que encajaría bien en verso.

Al igual que en el virtuosismo de Lewis como dibujante hay un punto en el que el tema se convierte en “real” en primer lugar y, finalmente, en un ser viviente, con su propia identidad, en su escritura se produce un proceso similar. Lewis propuso su propia estética “externalista” –basada en una “filosofía del ojo” como justificación de su trabajo en esta dirección. La otra dirección, la que sostiene que mostrar en funcionamiento la mente de un personaje en una novela impulsaría a los lectores a dotar a ese personaje, en el ojo de sus mentes, “con un cuerpo, una morada y un nombre”, era la de Henry James¹². Lewis afirma que lo contrario es cierto, y que, sin duda, lectores y espectadores pueden interpretar una vida en un personaje (o en el dibujo de una figura) que en realidad carece ontológicamente de conciencia: un conjunto de palabras o efectos visuales. De hecho, llega tan lejos como para afirmar que es en este sentido como el arte funciona por su propia naturaleza:

El arte consiste, entre otras cosas, en la *mecanización* de lo natural. Confiere sus deliciosos rigores sobre nuestras emociones sin rumbo; pone su suave orden en el lugar del caos natural; sustituye la imagen directa por la pintura. Y, en última instancia, y analizado lo suficiente, sustituye siempre a una persona por una *cosa* –y esto es tan cierto en un libro como en un cuadro¹³.





Lo que hace el arte de Lewis (aunque su estética no diga mucho sobre este aspecto) es crear estas “cosas” y, con todo, nos permite experimentar a la vez un sentimiento externo a ellas y una misteriosa empatía. Muchos personajes de sus novelas que en apariencia no son más que previsibles artilugios mecánicos (como Val en la novela de 1932 *Snooty Baronet*, Cat. L&R 33¹⁴) se ganan nuestra simpatía a pesar de la evidente hostilidad que el narrador siente hacia ellos, o a pesar del evidente artificio que implica su construcción. El caso es que el “otro” creado mediante el despliegue de signos corresponde a una realidad que no obedece meramente a la proyección de una división en el propio artista. En “Vortex No. 1” Lewis reconoce la relación de ese otro con algo exterior al propio artista:

Estás Tú, y está el Mundo Exterior, esa masa grasa en la que paces. Tú la amasas para conseguir una amorfa imitación de ti mismo dentro de ti mismo¹⁵.

Si no respondemos con empatía a algún aspecto de la obra que tenemos enfrente, algo falla: o bien la obra o bien nosotros. Pero tenemos que estar dispuestos a aceptar que nuestra respuesta puede ser contradictoria en sí misma, un placer que corresponde al placer del artista en su propia eficiencia mecánica cuando emplea uno de sus “lenguajes”, pero también una reacción emocional en favor de la realidad humana que a menudo esta eficiencia desprecia. Este dilema es la fuente de uno de los núcleos críticos en la obra de Lewis: el juicio basado en el supuesto de que a Lewis se le debe atribuir únicamente una eficiencia mecánica inhumana, mientras que todos los sentimientos humanos nos pertenecen a nosotros. Así nos lo dice Hal Foster: “para Lewis una persona no es más que una cosa mecánica¹⁶”. El crítico derriba el dualismo de Lewis y lo reduce a un monismo o solipsismo vacío. Y hay que reconocer que Lewis se arriesga a provocar dicho juicio. En su obra de ficción se deleita en el despliegue de narradores a los que se les puede aplicar sin duda esta afirmación. Al narrador de *Snooty Baronet*, Sir Michael Kell-Imrie, le resulta imposible ver la diferencia entre una máquina y un ser humano cuando observa a un autómatas en un escaparate que se quita el sombrero para anunciar la mercancía de la tienda:

Había algo absoluto en esta distinción que todos salvo yo reconocían. El único que no lo veía era yo. Sin embargo, ¿cuál era exactamente la diferencia?...

Era uno de nosotros, tanto como la gente que estaba a mi lado, de los que no sabía más de lo que sabía de él, de hecho, bastante menos¹⁷.

Otro de los narradores de Lewis, Ker-Orr, confiesa en *The Wild Body* (Cat. L&R 17): “simplemente no puedo evitar convertirlo todo en patrones paródicos. Y admito que estoy dispuesto a olvidar que las personas son reales —es decir, que no son patrones subjetivos que me pertenezcan específicamente...¹⁸”. Pero lo que aquí se eleva a un nivel explícito por medio de la invención de un narrador dramatizado a menudo permanece implícito en el propio estilo y en la técnica. En teoría narrativa es prácticamente axiomático que la voz narrativa no se identifique

con la voz o la personalidad del autor (biográfico); sin embargo, nunca se ha considerado necesaria una distinción similar en las artes visuales, probablemente porque al tener su base en una destreza técnica especializada (en lugar de en una personalidad con una voz y un lenguaje que forman parte de la vida cotidiana) siempre ha estado clara. Pero los dibujos y las pinturas de Lewis son también producto de un tipo de personaje: el que encarna una versión del yo bajo una facultad de observación mecánica y técnica, y de traducción en patrones lineales, que luego actúa de acuerdo con esta compulsión. Mientras tanto, “el propio” Lewis sabe que esa compulsión no tiene autoridad máxima. Es lo que él llama una “religión inferior”, una especie de superstición: “En una pintura ciertas formas TIENEN QUE ser ASÍ; de la misma manera profunda y meticulosa en que la pluma o un libro debe colocarse en la mesa en un determinado ángulo, la ropa debe organizarse por la noche en una simetría personal prefijada, hay que evitar ciertas aves, dar un golpecito con la mano a un conjunto de barandillas mientras se pasa junto a ellas, sin saltarse ninguna¹⁹”. Reconoce Lewis que cada pintor tiene su propia compulsión. La sección final del ensayo “Religiones inferiores” ofrece breves evocaciones poéticas sobre cómo estas compulsiones son visibles en las obras de grandes pintores como Uccello, Kōrin, Constable o Cézanne²⁰.

A pesar de que una de las compulsiones que Lewis siguió en determinados periodos de su producción fue el montaje de líneas cuasi-mecánicas en patrones, esos patrones no son siempre “paródicos” (como tienden a ser los patrones verbales de Ker-Orr), aunque en ocasiones lo sean, como en el caso de los caricaturescos “Tyros” o principiantes que Lewis creó en 1921. El autorretrato, *Mr Wyndham Lewis as a Tyro* (1921, Cat. 99), es un ejemplo perfecto del efecto dialéctico auto-reflexivo sobre la técnica y el “sujeto”. Esta técnica mecanizada reduccionista denigra el tema, un ser que vive y respira; pero en este caso una subjetividad tan limitada como la que nos indica el título (reducida a una capacidad de traducir la realidad a este repertorio de líneas y colores ácidos) es precisamente la que genera el “retrato”. El solipsismo de la técnica —atribuible a las compulsiones del “Sr. Wyndham Lewis” más que a cualquiera de las grandes personalidades del artista— no parece permitir aquí ningún lugar para “otro”; nosotros le devolvemos la sonrisa burlona, del mismo modo que Sir Michael Kell-Imrie se quita el sombrero en respuesta al gesto de cortesía del autómatas que tiene frente a él. En un brillante análisis del estilo literario del relato “Cantelman’s Spring-Mate”, Fredric Jameson identifica también una capacidad que se ha “mecanizado” como origen del estilo: “una verdadera máquina de imágenes auto-generadas y de producción de oraciones aparece ante nuestros ojos tras diestras e imperceptibles sustituciones entre niveles literales y figurados²¹”.

Este flirteo con la mecanización del ser (“cualquier máquina que le guste entonces, pero conviértase en algo mecánico por medio de una fundamental repetición «dual»²²) no es puramente el resultado de lo que en “Religiones inferiores” se denomina “una enorme predilección²³”. Por supuesto, está condicionado también histórica y culturalmente, como el propio Lewis sabía de sobra. Crear un arte moldeado a partir de un espíritu de control y de eficiencia mecánica implica necesariamente decir algo acerca de

esa ética. En el caso de un artista o de un escritor menor (y quizás también en el de los más grandes), los elementos de una crítica latente de la época sólo se descubren retrospectivamente, gracias a la visión de un crítico posterior. Aunque, como regla general con Lewis, conviene asumir que el autor sabía exactamente lo que estaba haciendo. A pesar de lo que puede parecer una entusiasta, casi futurista, aceptación de la máquina, Lewis fue siempre consciente de su coste potencial. Incluso sus primeras obras mecanomórficas como *Timon* (1912, [M. 102]), que muestra la dolorosa imbricación de la humanidad en el colector mecanizado de la modernidad, o *The Vorticist* (1912, Cat. 25) —que representa a una figura gritando, en apariencia limitada y confinada por su armadura mecánica— se resisten a la idealización futurista de la máquina. Sin embargo, en particular durante el periodo desde 1913 hasta 1919, Lewis fue más positivo que negativo en sus actitudes hacia la modernidad y la maquinaria. De manera curiosa, aunque característica, su adopción de las posibilidades beneficiosas de la vital transformación tecnológica en la modernidad no alcanzó su punto óptimo hasta después de asistir a los terribles efectos de la maquinaria durante la Primera Guerra Mundial (que le causaron una gran consternación). Su panfleto de 1919, *The Caliph's Design* (Cat. L&R 7), es representativo del momento en que la vanguardia abandona la atmósfera de carnaval propia del regocijo de pre-guerra (expresado en la lúdica agresión de *Blast*) y asume la gravedad presente en la necesidad de reconstrucción que caracteriza a la posguerra. Lewis hace un llamamiento a la reconstrucción de Londres y a la renovación del diseño industrial por medio de las formas desarrolladas en la pintura vorticista (la dimensión arquitectónica de muchas de estas obras era ya bastante obvia). Al hacerlo, ofrece un equivalente teórico inglés a proyectos como *Une Cité Industrielle* (1918) de Tony Garnier, *Die Stadtkrone* (1919) de Bruno Taut y *Une Ville Contemporaine* (1921-22) de Le Corbusier. Además, Lewis imaginó alegremente una transformación y expansión de la conciencia, activada por las técnicas industriales:

Sustituyámonos por el mundo animal en todas partes; reemplacemos al tigre y al cormorán con cualquier invención de nuestra mente, para que así podamos controlar íntimamente esta nueva Creación...

Para el hombre no es un acto propio del pájaro sentarse a pensar fríamente en solucionar el enigma del pájaro y así entenderlo; y como es humano, en humanizarlo. Así que no deseamos convertirnos en un buitre o en una golondrina. Queremos disfrutar de nuestra conciencia, pero en todas las formas de la vida, usando todos los modos y procesos para nuestra satisfacción...

¿Cuál va a ser la síntesis [del hombre]? Hasta ahora ha consistido en una imitación interminable; no ha hecho otra cosa con su maquinaria salvo imitar. ¿Llegará allí donde no hay poder, regocijo u organización de los que hayan sido capaces otros seres vivos, y para los que, a su vez, por un enorme esfuerzo mecánico, él no posea los medios necesarios?²⁴.

La idea aquí es que las nuevas técnicas no nos pueden volver (como las propias máquinas) menos humanos, sino que al transformar las experiencias que tenemos a nuestro alcance nos hacen sobrepasar lo que el humanismo (en el arte y en otras formas de pensamiento) había previsto para nosotros. No es una

visión política en sí, pero sin una organización política apropiada esta visión no tendrá lugar. Una de las intenciones de Lewis en el libro de análisis y teoría política, *The Art of Being Ruled* (1926, Cat. L&R 10), era demostrar la gama de técnicas políticas modernas con las que conseguirla. También la política se había transformado debido a las técnicas industriales y a la sociedad de masas que avanzaba con la modernidad, dando como resultado, entre otras cosas, las dos variantes de autoritarismo anti-liberal, el fascismo y el bolchevismo, dos tendencias por las que en un principio Lewis sintió simpatías. La transformación real de la vida de los seres humanos llegaría, sin embargo, a través de la cultura intelectual y material, pues Lewis consideraba que el Estado o cualquier otra forma de organización política eran vehículos demasiado rígidos y estériles para conseguir la expresión adecuada de una completa o ampliada “humanidad”²⁵.

Existe una forma de arte que podría modelar una expresión de este tipo; no obstante, no sólo contendría algunas de las formas y líneas mecanizadas que Lewis desplegaba en sus dibujos figurativos de principios de la década de los veinte, sino que iría más allá del humanismo (o de su crítica). Lo haría mediante la incorporación de una gama de formas inventadas, sugeridas por la naturaleza y sintetizadas con el arte y los mitos de las culturas (de Oriente, Oceanía, América y África), dada su profunda visión de las realidades más allá de los horizontes del arte europeo. Éste era el “arte mundial” del que el Vorticism (según Lewis) había sido uno de los pioneros²⁶. Las extrañas abstracciones y semi-abstracciones que Lewis comenzó a crear en torno a 1921, tan distintas formalmente de las del Vorticism, encarnan el máximo desarrollo de este arte mundial en la pintura de Lewis. Obras como *Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet* (1922, Cat. 113), las tres totémicas *Abstract Composition* de 1926 (Cat. 120-122) y sus homólogos a gran escala *Bagdad* (1927-28, Cat. 128), *Manhattan* (1927, Cat. 126) o *Bathing Scene* (1938, Cat. 167), por elegir algunas al azar, demuestran que Lewis sigue estando entre los pintores más avanzados de Europa. Pero debe tenerse en cuenta que este logro pasó casi desapercibido en Inglaterra y no recibió publicidad en ningún otro lugar²⁷.

La celebración del potencial de la tecnología para transformar la vida y la conciencia en *The Caliph's Design* no permaneció a salvo de ese “otro” oscuro. Le acompañaba esta advertencia: “El peligro, tal como se presentaría hoy, en nuestro primer vuelo de sustitución y remonte, evidentemente sería que acabásemos subyugados por nuestra creación y convertidos en algo tan mecánico como un inmenso mundo de insectos, desaparecida por completo toda nuestra razón consciente”²⁸. La advertencia también se cuela en el análisis político de *The Art of Being Ruled*. No obstante, no sólo es aplicable al conjunto de la política sino también a la persona, como señala Lewis en un ensayo titulado “The Meaning of the Wild Body”, escrito como comentario a las historias reunidas en *The Wild Body* de 1927. Lewis insiste aquí en la necesidad de un dualismo, de espíritu y materia (o “máquina”) en el ser humano. Sin un ser “cartesiano” relativamente emancipado (aunque aquí, en consonancia con el cosmopolitismo de Lewis, sería upanishádico) que acompañe y observe la propensión funcional de la máquina humana,

los hombres se degradan al nivel de los insectos... el “señor del pasado y del futuro, aquél que es el mismo hoy y mañana” –esa “persona del tamaño de un pulgar que se encuentra en el centro del Ser”– se marcha. Así que el “Ser” deja necesariamente de existir. Se alcanzan las condiciones de un comunismo de insectos²⁹.

Como ocurre con todos los posicionamientos de Lewis, firmes en apariencia, también éste resulta tener dos retoños dicotómicos. En primer lugar, cabe celebrar la condición dual precisamente porque nos permite emanciparnos de la mera funcionalidad. E incluso el fracaso de nuestro lado “mecánico”, que no está a la altura de la perfecta funcionalidad de la máquina realmente eficiente, es señal de la felicidad de nuestra condición, dado que “el impulso del arte descansa sobre la convicción de que el estado de limitación del ser humano es más deseable que el estado de autómatas o una sensación de logro e importancia que para nosotros reside en esta falibilidad humana”³⁰. Desde este punto de vista, el arte es como un juego (al igual que los deportes), en el que nos lanzamos contra la visión que tenemos de la total eficiencia mecánica. Dado que la “perfección mecánica no concordará con lo humano”, “el juego consiste en ver lo cerca que se puede llegar, sin la repentina extinción y neutralización que nos espera como materia, o como máquina”³¹. De ahí el “personaje” que produce la línea “casi” inhumana de algunos de los dibujos de Lewis.

El segundo “retoño” de este dualismo proviene del juicio que realiza el ente observador de la máquina imperfecta que es el organismo, o por extensión, del organismo político. La disparidad entre lo que nuestras almas conciben y lo que somos es la fuente de nuestro sentido del absurdo, y esto nos conduce al otro gran vehículo de logro creativo de Lewis, es decir, la “sátira”. En gran parte de la obra de Lewis hay un punto satírico (en ocasiones muy ligero), que realza la sensación de que está ocultando un juicio no humano más absoluto de las realidades que aborda. Pero también en su novela de 1930, *The Apes of God* (Cat. L&R 21-23), ambientada en el mundo del arte en Londres, Lewis elaboró una de las sátiras más devastadoras en lengua inglesa, una ficción que contiene algunos de los ejemplos más brillantes de su virtuosismo en prosa. Centra una mirada agresiva en el organismo y en el organismo político; el poseedor de esa mirada se hace pasar precisamente por un absoluto no-humano que juzga las lamentables imperfecciones del personal y de las instituciones sociales de la novela. El Londres que describe es una gran máquina, como el “inmenso mundo de los insectos” del que Lewis nos advertía en *The Caliph's Design*. Pero también se va quedando sin energía, un vórtice que se reduce a una plácida calma sin vida y sin posibilidad de ser revivido siquiera por la interrupción soreliana de una huelga general (con la que concluye la novela). La huelga, una representación explícita de la Huelga General que tuvo lugar en Inglaterra en mayo de 1926, sólo confirma la incipiente parálisis de un organismo político que sigue atrincherado en su pasado victoriano. Las necesarias revoluciones en la cultura y en la organización política no han tenido lugar. Los organismos individuales se encuentran en un estado similar, y cuando reciben alguna energía que los vitalice, no es más que una energía vacía que se libera sin propósito al otro lado de la mezquina competencia de la ordinaria vida social. Las inútiles circunvoluciones de estos personajes –muchos de ellos caricaturas de personas

reales prominentes en la cultura de la época (como, por ejemplo, la famosa familia de poetas Sitwell y miembros de “Bloomsbury” como Lytton Strachey)– se describen como una farsa barata en algunos de los capítulos más divertidos de la novela. Pero el propio virtuosismo de Lewis muestra indicios de la vacía cualidad mecánica que hay en todo ello, al tiempo que nos recuerda la paradoja que expuso en “Essay on the Objective of Plastic Art in our Time”:

El motivo de gran parte del arte se encuentra en la afirmación de la belleza y de la importancia de lo humano frente a lo mecánico; en un virtuoso despliegue de su contrario. Pero este virtuosismo, preciso incluso en su imprecisión, no está tan lejos de una perfección mecánica como a primera vista parecería³².

La paradoja implica a Lewis en su propia crítica; aunque sea relativamente superior a sus monos, al igual que ellos, no es más, en última instancia, que una mera sombra de la perfección máxima, un imitador de un Dios oculto y (desde cualquier perspectiva absoluta) tan absurdo como ellos.

Dado que, como hemos descrito, una cosa parece convertirse en su opuesta, Lewis sabe que sus “dúos” no son definidos y cartesianos, sino (de una manera más hegeliana) interdependientes, por lo que cada parte puede adoptar de repente características de lo que se proyecta como su otro. Fue una lección que el autor aprendió temprano y que expuso en una de sus obras literarias más oscuras e importantes, *Enemy of the Stars* (Cat. L&R 30-32), una “obra teatral” vorticista-expresionista publicada por primera vez en *Blast*, n° 1, en 1914³³. Su protagonista y su antagonista son dos payasos o fetiches beckettianos, cuya violencia recíproca acaba en la destrucción mutua. La complejidad de la obra desafía cualquier intento de resumen, pero posee una reconocible dimensión alegórica. En “Art Vortex No. 1” Lewis recomienda un ajuste de los dos principios (cualesquiera que sean): “Puedes establecerte como una Máquina con dos superficies fraternales similares que se solapan”³⁴. Pero el ser original queda herido por su propia división, y los dos personajes que derivan de ella en *Enemy of the Stars*, Arghol y Hanp, son más fratricidas que fraternales: la diferencia niega la singularidad engendrando una imitación. Arghol parece representar el ser espiritual, Hanp, lo corpóreo de lo mecánico. Una versión del *ressentiment* nietzscheano determina en parte la motivación de la narrativa psicológica de la obra. Su dialéctica recibe también influencias del hegeliano antiizquierdista Max Stirner, cuya obra *Der Einzige und sein Eigentum* arroja Arghol por la ventana en un arrebato de indignación³⁵. En consonancia con su “resentimiento”, Arghol desea regresar al estado prístino que precede al ser, pero lo persigue la versión de sí mismo hecha caniche que ha provocado en Hanp:

Hablo contigo durante una hora y me enfado más conmigo mismo.

Me doy cuenta de que quería hacer de ti el parásito de un ingeniero caniche de pequeños ladridos. –Siempre seré una prostituta.

Quería hacer de ti mi yo; ¿me entiendes?

Todo hombre que quiere hacer otro DE SÍ está buscando un compañero para las dolencias independientes de un ser.

Eres una bestiecilla inmundada que trepa tristemente desde mi ego. Eres el mundo para mí, hermano, con sus inconvenientes familiares³⁶.

Creation Myth (Mito de creación), 1920-33.
Withworth Art Gallery,
University of Manchester



Por medio de una dialéctica de auto-réplica por partida doble, Hanp refleja el enfado de Arghol consigo mismo en su propia desilusión con las pretensiones de Arghol para alcanzar una autosuficiencia única. No existe tal autosuficiencia y, al final, ninguno de los dos puede separarse. Pero pueden negar su diferencia a través de la violencia: Hanp mata a Arghol y, al perder el espíritu que informaba su propio organismo, se entrega de manera decisiva a la materia: salta a un canal y se ahoga. Lo que queda (de acuerdo con la versión revisada y final de la obra) es “ningún sonido en particular y sólo la negrura de una noche sin luna y sin la luz de las estrellas”³⁷. *Enemy of the Stars* nos ofrece un ejemplo perfecto de la importancia de permanecer divididos, sin permitir una continua dialéctica de producción que explote en la nada. Una representación antitética y positiva de la exitosa organización de una división que nunca puede llegar a ser tan pura como la línea trazada en las versiones de *Red Duet* (Fig. 3) que Lewis creó en 1915; la más impresionante aparece a su espalda en unos retratos fotográficos de Alvin Langdon Coburn realizados en 1916, en los que aparece sentado (Fig. 4).

Como estrategia positiva se resume en “Vortex No. 1” cuando afirma: “Debes hablar en dos lenguas si no quieres causar confusión”³⁸, y se refleja en la organización de algunos de los libros más ambiciosos de Lewis, en particular en *The Art of Being Ruled*. Años más tarde se daría cuenta de que precisamente esta estrategia causaba confusión:

No es un libro fácil de escribir, porque su argumento estalla en múltiples direcciones. Hay una complicación añadida. Al principio mi idea –inspirada por la dialéctica hegeliana, con su tesis y su antítesis– era plantear, aquí y allá, ambos lados de la cuestión para debatirlos y permitir que estos contrarios combatiesen en la mente del lector para encontrar su síntesis³⁹.

La estrategia, dramatizada, establece también el principio organizativo en la ficción de la extraña novela de fantasía de Lewis, *The Childermass* (Cat. L&R 19, 61), donde se representa el juicio preliminar de los muertos; situada en el Más Allá “fuera del Cielo”, sus dos poderosos protagonistas, el Alguacil (encargado del proceso) y el rebelde Hipérides, mantienen un debate sobre cuáles deben ser en realidad los valores que se contemplan en el juicio. Pues en lugar de las tradicionales consideraciones éticas o teológicas, el Alguacil emplea los conceptos sobre la realidad desarrollados en la filosofía de Alfred North Whitehead, Bertrand Russell o Henri Bergson para verificar si los fantasmas que tiene ante él han alcanzado la fijeza suficiente para cruzar la laguna Estigia hasta un cielo incierto. Hipérides y sus seguidores responden con una crítica ideológica de los motivos del Alguacil y del descrédito que originan las versiones de realidad e identidad que él promueve, desplegando conceptos idealistas más clásicos en su propia respuesta. Pero el Alguacil tiene toda la vitalidad de lo que Hugh Kenner denominó un “Zeitgeist encarnado”.

Lewis había empleado el mismo argumento competitivo en una obra de 1927, *Time and Western Man* (Cat. L&R 12), un estudio sobre la filosofía y la cultura modernas. A la que denominó “filosofía del tiempo” le objetaba que eliminase la independencia



Fig. 3.
Red Duet (Duetto rojo), 1914.
Colección privada, Ivor
Braka Ltd.

relativa de la mente humana (o del espíritu) del mundo material (o del mundo mecánico: por entonces máquina y naturaleza eran casi sinónimos para él) en el que existía⁴⁰. El ser volvía a fusionarse con su otro, la cultura se estaba convirtiendo en un “producto” servil del proceso histórico, el arte comenzaba a identificarse con la vida y el individuo se estaba transformando en un aspecto cada vez más impotente e insignificante de un Absoluto político, metafísico y teológico. Debido a su ingenuidad filosófica, la vanguardia (que incluía a escritores como James Joyce y Ezra Pound, con los que Lewis se había relacionado) se hizo sin querer cómplice de este proceso, por lo que fue objeto de las críticas más devastadoras e ingeniosas de Lewis. Explicaba cómo había desarrollado el “ser” desde el que atacaba, reconociendo (lo que, espero, no será ninguna sorpresa) que había en él otro lado de ese ser que tenía un parecer bastante diferente acerca de estas cuestiones:

Pues bien, mi procedimiento ha sido el siguiente: he permitido que estas contradicciones luchan entre ellas y he fijado mi YO esencial en las que han demostrado ser las más poderosas. Como es natural, esta decisión no suprime ni descarta la facción contraria, que, de hecho, está muy equiparada en fuerza, e incluso predomina en ocasiones... Lo que me he dicho siempre es que, en caso de necesidad, me separaré e identificaré con el Yo más poderoso, y trabajaré por sus intereses⁴¹.

Una misma estrategia subyace en su intervención, simultánea y aún, en la práctica de la vanguardia por medio de la revista *The Enemy* (1927-29, Cat. L&R 14-16), en la que un personaje “enemigo” hace uso de la fórmula vanguardista de la publicación para cuestionar las pretensiones revolucionarias de las artes que, en su opinión, no actuaban realmente al servicio de la clase de transformación que había esbozado en *The Caliph's Design*⁴².

En *The Childermass*, por otra parte, aunque es evidente que la sátira de Lewis funciona principalmente por y para la causa adoptada en las obras de no ficción de la época, se permite

que el equilibrio en la discusión entre el Alguacil y su antagonista bascule a uno y a otro lado hasta que queda claro el grado pleno que alcanza su reflejo mutuo, y la necesidad de encontrar una diferencia llega a parecer más importante que la verdadera esencia de esa diferencia. Como dice el Alguacil a su antagonista: “estos satélites se arremolinarán y mis partículas se agitarán y chocarán, vórtice dentro de vórtice, mío y tuyo, con un zumbido de meum y tuum, una excelente música tormentosa sin sentido, será un ininteligible batir de aire tanto si seguimos como si no”. A lo que Hipérides responde: “En este caso, isigamos!”⁴³. Con todo, lo que importa en última instancia es el tema del debate

(incluso si no se puede alcanzar una conclusión), y éste surge en parte de la discusión en sí: el misterio del Ser, la cuestión de la razón última de nuestro propio ser, cómo salimos de él, qué sucede cuando volvemos y cuál puede ser el propósito de nuestra existencia. La extraña deformación de nuestro mundo que la imaginación de Lewis recrea en sus descripciones de la vida en la tierra de nadie de la existencia póstuma, mientras los inocentes esperan el juicio en sus refugios improvisados, hace que se despierten estas preguntas en nuestra conciencia. Aunque la normalidad de nuestra existencia cotidiana las vela a nuestros ojos, para Lewis siempre debieron ser un tema apremiante.

Fig. 4. ▶▶
Alvin Langdon Coburn,
Sin título (8 fotos de
Wyndham Lewis), c 1916.
George Eastman House,
International Museum of
Photography and Film,
Rochester, NY (Cat. 211-h)



Fig. 5. ▶
AΘANATON (Immortality)
(Inmortalidad), 1933.
Colección privada



Fig. 6. ▼
*The Mud Clinic (La clínica
de barro)*, 1937. Beaverbrook
Art Gallery, New Brunswick



“Porque el público del artista también debe ser guiado para que contemple su mundo, y a la gente que hay en él, como lo haría un *extraño*”⁴⁴. El naturalismo, en arte o en literatura, no puede alcanzar este objetivo ni plantear estas preguntas. En el arte visual de Lewis la relación entre la figura y el fondo (que, como le había enseñado el Cubismo, podía ser misteriosa) siempre acaba por sugerir estas cuestiones supremas. Se hacen explícitas en obras como *AΘANATON APA H ΨΥXH (Immortal Therefore the Soul)*, Cat. 127), o *AΘANATON*, de 1933 (Fig. 5), que describen el viaje del alma hacia alguna forma de orden eterno, donde la arquitectura clásica figura como la analogía más cercana.

El esfuerzo más sustancial y coordinado que Lewis llevó a cabo en su pintura —una serie de óleos (algunos relacionados con *AΘANATON*) realizados durante un periodo en el que Lewis padeció una grave enfermedad y la sociedad experimentó turbulencias políticas— trata también de ofrecer un sentido a esas grandes cuestiones metafísicas. Lo hace por medio de temas como el ritual (por ejemplo en *Group of Three Veiled Figures*, 1933, Cat. 153), la enfermedad (*The Mud Clinic*, 1937) (Fig. 6),

la historia cíclica (*The Surrender of Barcelona*, 1936-37, Cat. 162) y, como en *The Childermass*, de un extraño más allá (*One of the Stations of the Dead*, 1933, Cat. 155). Estas obras, que según Lewis formaban “una especie de serie”, son su equivalente personal a los estudios sobre historia universal y su relación con la eternidad que vemos en los *Cantos* de Ezra Pound, en *Finnegans Wake* de James Joyce o en *Vision* de W. B. Yeats⁴⁵. Pero superan (de una manera que no sucede en los *Cantos*) los alineamientos políticos pragmáticos –con el nacionalsocialismo, con el lado falangista en la Guerra Civil española– que Lewis adoptó durante aquellos mismos años, pero a los que renunció cuando se dio cuenta de que no garantizaban la paz que ingenuamente esperaba de ellos. Los mismos temas y preguntas reaparecen en clave menor, aunque a menudo incluso con mayor intensidad, en las fantásticas acuarelas que Lewis creó en los años cuarenta en Norteamérica, durante el desarrollo final de su genialidad visual antes de que la ceguera cayera sobre él en 1951. Lo extraño de la creación (una preocupación recurrente desde sus primeros días en París⁴⁶), escenas de bañistas que se sumergen en los placeres materiales del agua (un alegre “otro” frente a la sombría extinción de Hanp en esa misma sustancia), las trágicas evocaciones del mutilado, de los sacrificados y de los muertos; se trata de obras que, entre todos los artistas ingleses, únicamente William Blake podría haber concebido pero que sólo Wyndham Lewis ejecutó.

Especialmente en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, cuando Lewis había alcanzado su mejor momento como virtuoso dibujante y estilista literario y dedicaba toda su energía artística y crítica a un esfuerzo por defenderse contra la nada, su obra tiene una cualidad ligeramente inhumana propia de su ambición de ir más allá de lo humano para el disfrute de “nuestra conciencia... en todas las formas de vida”. En ocasiones nuestros valores humanos le parecían algo “*Menschliches, Allzumenschliches*” [Humano, demasiado humano]: “La vida en sí misma no es importante. Nuestros valores hacen que lo sea, pero, en su mayoría, los importantes no son valores humanos, aunque cuanto más intensos son, más implican una connotación suprema y vital”⁴⁷. El amor, lo femenino, la ética, la naturaleza y el apego natural a los demás parecen menospreciarse. Esto es, en parte, una consecuencia de su decisión estética por la que el arte es el “otro” de la vida, no su copia. Y sin duda tiene también un origen psicológico. Pero, en particular, dado que Lewis padeció en mayor medida las imperfecciones y enfermedades heredadas por nuestra carne, la frontera entre el arte y la vida –que aislaba al arte de la humanidad natural y ética– le pareció menos necesaria y la fue violando con una frecuencia cada vez mayor. De hecho, incluso a principios de los años veinte, dibujos como *Head of a Girl* (1922, Cat. 101) –un retrato de su futura esposa– muestran una menor preocupación por un virtuoso control de la línea, en favor de la delicada aparición de una personalidad que adquiere protagonismo por derecho propio. La sensibilidad en los dibujos de Lewis es, en efecto, tan común como su implacable línea “látigo”, aunque resulte menos llamativa en un primer momento (véase, por ejemplo, el retrato a lápiz de 1923 de Edith Sitwell (Cat. 104), una modelo que Lewis satirizó en

otras obras). La plena expresión de este respeto por los demás como algo más que “patrones subjetivos” contruidos a partir de su propia predilección aparece en sus retratos, en particular en la serie de dibujos y pinturas que realiza de su mujer. *Red Portrait* (1937, Cat. 143), en particular, convierte la ternura de *Head of a Girl* en una meditación a gran escala sobre la identidad de un ser querido. Frente a los retratos de sus compañeros de profesión, Ezra Pound, James Joyce y T. S. Eliot, nos encontramos con la grandeza de los modelos, no con el ego competitivo del rival que en sus ensayos sometió a crítica las obras de sus coetáneos.

Un sentimiento similar de humanidad se revela también en las novelas tardías de Lewis, que arranca con las simpatías por el personaje de Margot en *The Revenge for Love* (1934-37, Cat. L&R 39), víctima de ideólogos y estafadores, y llega hasta al personaje de Hester en la novela de 1954 *Self Condemned* (Cat. L&R 54), basada en los años que el matrimonio Lewis pasó en Toronto durante la Segunda Guerra Mundial. En cierto modo, esta novela no es más que una celebración del amor puro y de la compañía doméstica en circunstancias difíciles –lo último que cabría esperar de alguien que despreciaba el estilo de vida y los valores burgueses–. La culminación de esta tendencia en la obra de Lewis llega en 1955 con la continuación de *The Childermass* en dos partes más (y en un tono bastante nuevo), *Monstre Gai* y *Malign Fiesta* (que son los libros dos y tres de *The Human Age*, Cat. L&R 57). En ellos, Pullman, un intelectual errante, se enfrenta al juicio de Dios por alinearse políticamente con el mal, por lo que el proceso deja ya de basarse en las minucias metafísicas del primer libro. Entran en juego valores más importantes, humanos y divinos. Resulta evidente la relación con la carrera del propio Lewis durante la década de los treinta. Pero en realidad la historia abarca todo tipo de alineación política y cualquier modo de comprometer la verdad artística por una ventaja material. T. S. Eliot consideró *The Human Age* (Cat. L&R 61, 57) (junto a *Self Condemned*) como un libro de “agonía espiritual insoportable”, y, sin embargo, a Lewis nunca se le ha reconocido el mérito ni la auto-evaluación que contiene. Parece como si en el mundo anglosajón el alinearse con la derecha autoritaria, aunque sea solo temporalmente, constituyera la prueba indiscutible de un veneno escondido (y tal vez infeccioso)⁴⁸. Mientras que, cada vez en mayor medida desde 1989, la alineación política con la izquierda autoritaria se considere más perdonable –incluso encomiable como una señal de compromiso humanitario–.

En estas culturas anglosajonas Lewis sigue siendo un individuo abrasivo e irritante que despierta incompreensión y desconfianza. Y, sin duda, hay razones para rechazar algunas de sus ideas y prejuicios⁴⁹. Se podría argumentar que el papel más adecuado para él es el de un opositor solitario, el que creó para sí mismo cuando “trazó la línea” y se convirtió en el “enemigo”. Sin embargo, al final son nuestras culturas las que se empobrecen por su rechazo puritano ante la mayor parte de su obra. Aquí se presenta, en último término, una oportunidad de que la cultura europea en la que Lewis percibía que “los fundamentos de la vida eran aún accesibles”⁵⁰ se plantee qué puede hacer con el arte de este incomparable y polifacético artista.

- 1 Wyndham Lewis, "The Code of a Herdsman", *The Little Review*, IV, n° 3 (julio 1917), p. 7.
- 2 Stanley Fish, "More Colorado Follies", *New York Times* (25 mayo 2008). Reimpr.: "Think Again". <http://tinyurl.com/yfeted> [acceso 21 octubre 2009].
- 3 Walter Sickert hizo este comentario en un telegrama dirigido al editor de la carpeta de Lewis, *Thirty Personalities and a Self-Portrait* (1932, manuscrito en los archivos de Lewis en la Cornell University). Esta afirmación se cita en John Rothenstein, "Great British Masters – 26: Wyndham Lewis", *Picture Post* (25 marzo 1939).
- 4 Wyndham Lewis, "Wyndham Lewis Vortex No. 1. Art Vortex", *Blast*, n° 2 (julio 1915), p. 91.
- 5 Se dice que a Lewis le gustaba que coincidieran en un homónimo el nombre de la célula germen de un organismo y el concepto de fuerza explosiva, que anunciaba el título de la revista vorticista.
- 6 James Joyce, *Finnegans Wake*. Nueva York: Viking, 1966, p. 292. En inglés, "you must, how, in undivided reawliity draw the line somewhawre". Joyce se burla, además, de la reticencia de Lewis a avanzar más allá de un cierto límite en la experimentación artística, con lo que anticipa premonitoriamente el tema de su último ensayo sobre arte, *The Demon of Progress in the Arts* (1954). El capítulo 8 se titula "There is a Limit, beyond which there is Nothing" (Existe un límite tras el cual no hay nada).
- 7 Wyndham Lewis, *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* (1919) en edición de Paul Edwards. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986, p. 25.
- 8 Wyndham Lewis, "Beginning" (1935), en Wyndham Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays on Art, Literature and Society*, ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989, p. 266. La descripción de Lewis no es completamente cierta. Para un análisis (y una alternativa) a esta versión idealizada, véase Paul Edwards, "Wyndham Lewis's Narrative of Origins: «The Death of the Ankou»", *The Modern Language Review*, 92, n° 1 (enero 1997), pp. 22-35.
- 9 Wyndham Lewis, "The Vita of Wyndham Lewis" (1949), ed. de Bernard Lafourcade, *Enemy News*, n° 20 (invierno 1984), p. 13.
- 10 Wyndham Lewis, *The Childermass; Section I*. Londres: Chatto and Windus, 1928, p. 2.
- 11 "«Los andrajosos viandantes que contemplan y saludan al sol con guiños cáusticos» (*America, I Presume*) de Nueva York se reflejan en la página por medio de un esquema de sonidos en 'k' y en 'aes' abiertas". Hugh Kenner, *Wyndham Lewis*. Londres: Methuen, 1954, p. 106. Y algunas páginas antes: "no importan tanto las palabras como las abruptas muestras de sus consonantes y de sus intervalos oracionales". *Ibid.*, pp. 103-104.
- 12 Henry James, citado en Wyndham Lewis, *Men without Art* (1934). Reimpr.: ed. de Seamus Cooney. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987, p. 122.
- 13 *Men without Art*, cit., p. 129.
- 14 Wyndham Lewis, *Snooty Baronet* (1932). Reimpr.: ed. de Bernard Lafourcade. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.
- 15 "Wyndham Lewis Vortex No. 1", cit., p. 91.
- 16 Hal Foster, "Prosthetic Gods", *Modernism / modernity*, 4, n° 2 (abril 1997), p. 28.
- 17 Wyndham Lewis, *Snooty Baronet*, cit., pp. 136-137.
- 18 Wyndham Lewis, "A Soldier of Humour" (1927). Reimpr.: en Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, ed. de Bernard Lafourcade. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982, p. 17.
- 19 Wyndham Lewis, "Fêng Shui and Contemporary Form", *Blast*, n° 1, p. 138.
- 20 Véase Antología p. 357. Lafourcade fecha la primera versión de "Religiones inferiores" en 1917 (*The Complete Wild Body*, cit., p. 314). En realidad data de 1914-15.
- 21 Fredric Jameson, *Fables of Aggression*. Berkeley: University of California Press, 1979, p. 28.
- 22 "Wyndham Lewis Vortex No. 1", cit., p. 91.
- 23 *The Complete Wild Body*, cit., p. 154.
- 24 *The Caliph's Design*, cit., pp. 76-78.
- 25 Quizás esta limitación del papel de la política sea la que explica que Stanley Fish coloque a Lewis junto a Hobbes como teórico conservador.
- 26 Véase Wyndham Lewis, "A World Art and Tradition" (1929). Reimpr. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art*. Londres: Thames and Hudson, 1969, pp. 255-59. "Lo que aún tiene fundamento en este aspecto es la extraña síntesis de culturas y épocas (a la que llamamos Vorticismo en Inglaterra) y que es la primera proyección de un arte mundial, como también, desde mi punto de vista, el camino más claro que promete una liberación de este impasse mecánico" (p. 259).
- 27 Esto es, en parte, culpa de Lewis; cuando, a principios de los años veinte, lo invitaron a exponer en la galería parisina *L'Effort moderne*, no consiguió reunir suficientes obras y la exposición nunca tuvo lugar. Puede que el problema fuera de índole económica; como dijo en una ocasión C. J. Fox (el más infatigable defensor del "enemigo"), Lewis nunca sabía de dónde procedería su siguiente copa de champán.
- 28 *The Caliph's Design*, cit., pp. 74-76.
- 29 Wyndham Lewis, "The Meaning of the Wild Body", *The Complete Wilde Body*, cit., p. 158. Véase Antología pp. 356-57. Las frases citadas proceden del Katha Upanishad, IV, 12-13 (en traducción de Max Müller, *The Sacred Books of the East*).
- 30 Wyndham Lewis, "Essay on the Objective of Plastic Art in our Time" (1922). Reimpr. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 204.
- 31 *Ibid.*, p. 205
- 32 *Ibid.*
- 33 Lewis la revisó y reeditó años más tarde: Wyndham Lewis, *Enemy of the Stars*. Londres: Desmond Harmsworth, 1932. Las dos versiones están reunidas en Wyndham Lewis, *Collected Poems and Plays*. Manchester: Carcanet, 1979.
- 34 "Wyndham Lewis Vortex No. 1", cit., p. 91.
- 35 Este gesto se vuelve a reproducir en su novela de 1954, *Self Condemned*, cuando el protagonista arroja por la ventana *Middlemarch*, de George Eliot, que acaba en el océano.
- 36 Wyndham Lewis, "Enemy of the Stars", *Blast*, n° 1, p. 73.
- 37 Wyndham Lewis, *Collected Poems and Plays*, cit., p. 191.
- 38 "Wyndham Lewis Vortex No. 1", cit., p. 91.
- 39 Wyndham Lewis, *Rude Assignment: A Narrative of my Career up-to-date*. Londres: Hutchinson, [1950], p. 169.
- 40 Por ejemplo, Lewis da mucha importancia al hecho de que Alfred North Whitehead califique su filosofía de "mecanismo orgánico".
- 41 Wyndham Lewis, *Time and Western Man* (1927). Reimpr.: ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993, pp. 132-33.
- 42 Véase Tyrus Miller, "No Man's Land: Wyndham Lewis and the Cultural Revolution", *Wyndham Lewis Annual*, 12 (2005), pp. 12-28.
- 43 *The Childermass*, cit., p. 291.
- 44 "Essay on the Objective of Plastic Art", cit., p. 210.
- 45 Wyndham Lewis, prólogo de la exposición de pinturas y dibujos celebrada en diciembre de 1937. *Paintings and Drawings by Wyndham Lewis* [cat. expo., The Leicester Galleries, Londres]. Londres: The Leicester Galleries, 1937. Reimpr. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 301.
- 46 "Hoy me voy a instalar [en un estudio], y empezaré una serie de pinturas y dibujos sobre la Creación del Mundo". Wyndham Lewis, carta a su madre (s. f.: París, c. 1903), en Rose, W. K. (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*. Londres: Methuen, 1963, p. 10.
- 47 Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled* (1926). Reimpr.: ed. de Reed Way Dasenbrock. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989, p. 59.
- 48 La recepción crítica de una exposición de retratos de Lewis (*Wyndham Lewis: Portraits*, National Portrait Gallery, Londres, julio-octubre de 2008) ofrece pruebas de ello. En muchas reseñas la valoración de la obra expuesta (interpretada como no característica de Lewis) no apareció hasta después de denunciarse sus supuestas tendencias políticas (y a veces casi el resto de su obra).
- 49 En especial su recurrente anti-semitismo. Aunque habría que tener en cuenta, no obstante, que el propio Lewis negaba esta acusación. Después de "la noche de los cristales rotos" escribió el estudio pro-semita *The Jews: Are they Human?*. Londres: George Allen and Unwin, 1939, señalando que eran las naciones cristianas las que "degradaban al judío y se burlaban de él por esta degradación. Debemos ofrecer a todos los integrantes de la raza judía entre nosotros un nuevo trato" (p. 111).
- 50 La frase de Lewis hace referencia a los campesinos de la Bretaña francesa que conoció antes de la Primera Guerra Mundial, aunque sus numerosos escritos (y cuadros) sobre España demuestran que sentía algo similar hacia este país.



**“UNA EXTRAÑA
SÍNTESIS:”
LEWIS,**

**EL ARTE
BRITANICO,
Y LA TRADICIÓN UNIVERSAL**

Richard Humphreys

EN FEBRERO DE 1929, WYNDHAM LEWIS

escribió un artículo, "A World Art and Tradition", en el que proponía a los artistas contemporáneos una esfera cultural mucho más amplia y una estética cosmopolita acorde con ella. Esta nueva cultura y su estética tendrían un carácter católico tanto en el espacio como en el tiempo: los artistas se servirían de todas las posibilidades de las culturas visuales circundantes, ya fueran europeas o de otras partes, del presente o del pasado, remoto o no tan lejano. El resultado sería "una extraña síntesis de culturas y épocas". El artículo era en parte una respuesta a la percepción que Lewis tenía por entonces de las condiciones del mundo del arte, alentando la amplia gama de recursos visuales que exploraban los surrealistas, pero también la búsqueda de una genuina interacción de culturas en un mundo que se empequeñecía por momentos. El artículo señalaba algo que, según el sentir de Lewis, pocos artistas habían entendido: "la Tierra ha dejado de ser un romántico mosaico de lugares para convertirse en un único lugar". El teórico de la cultura canadiense Marshall McLuhan (1911-80) reconocería más tarde la deuda contraída con estas ideas de Lewis en el desarrollo de su concepto de "aldea global". Lewis se refería a sí mismo y a una minoría de artistas occidentales, en Europa y América, como los "héroes enterrados" de una "civilización sumergida". Actuando en contraposición a los compromisos comerciales de las sociedades capitalistas y a las opresivas consignas de la política cultural soviética, esta vanguardia de artistas alumbraría un nuevo mundo de invención y liberación. Artistas como Max Ernst (1891-1976), Paul Klee (1879-1940) y, por supuesto, el propio Lewis, ya estaban creando "un mundo completo, con sus acueductos, alcantarillas, tribunales, viviendas particulares, adornos personales, incluso su religión con sus elementos teúrgicos que nunca habían existido".

Mientras estuvo en la Slade School of Art, de 1899 a 1901, Lewis no sólo se fijó en las diversas formas de realismo, post-impressionismo y arte simbólico tardío que constituían las formas dominantes de práctica contemporánea en ese momento, sino también en lo que acabarían siendo los ingredientes del "arte mundial" que preconizaba por la época en que publicó su ensayo, en 1929. Las frecuentes visitas al Museo Británico, con sus espléndidas colecciones de arte y artefactos de África, Oceanía, Oriente y otros lugares de fuera de Europa, sembraron la semilla de su ambiciosa visión de desarrollar un arte sin fronteras. Aun siendo él mismo por

entonces un "bohémio", en su temprana admiración por el artista Augustus John (1878-1961) –maestro y mentor en materia artística y sexual–, Lewis acertó ya a ver más allá del "callejón sin salida" que para él suponía la romántica vida gitana que John llevaba. Lewis quería algo más que la libertad de expresión individual y la liberación sexual deseadas por su barbudo amigo. Conocido en la escuela de arte como "el poeta", la perspicacia de Lewis se nutría de una diversidad de fuentes imaginativas e intelectuales mucho mayor que la de John, e incluso que la de la mayoría de sus contemporáneos del mundo artístico británico. En esto contó con el impulso, sobre todo, de otro mentor temprano, la figura ahora desdibujada del poeta y artista Thomas Sturge Moore (1878–1944), quien había alimentado en su joven protegido el gusto por el pensamiento abstracto y dialéctico. Tras un periodo muy breve en la Slade School of Art, en Londres, en 1902 emprendió varios viajes de formación personal y búsqueda de sí mismo a través de Europa, residiendo en ciudades como París, Múnich y Madrid, y en rincones más remotos como la Bretaña.

Para cuando Lewis se estableció definitivamente en Londres, en 1908, había adquirido considerables habilidades lingüísticas y un profundo conocimiento del arte y la cultura de la Europa continental. Conocía de primera mano el arte cubista y expresionista y había asimilado también gran parte de la cultura literaria, política y filosófica de la que se nutrían: Henri Bergson (1859-1941), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Karl Marx (1818-



Fig. 1.
Harold Gilman, *Mrs. Mounter at the Breakfast Table* (La Sra. Mounter en la mesa de desayuno), c. 1917. Tate, Londres

83), Pierre-Joseph Proudhon (1809-65), Georges Sorel (1847-1922), Arthur Rimbaud (1854-91)... son sólo algunos de los autores con los que estaba familiarizado, a cuyas obras remiten sus ideas o contra las que reacciona. Hubo también una dimensión teológica importante en los intereses de Lewis, que es menos notoria en esta etapa, pero que se intensifica después de 1920. En ese momento se aprecia un interés evidente por lo místico y lo oculto, a menudo en patente contradicción con el tono duro y satírico de gran parte de su arte y obra escrita. Sin embargo, esa “dureza” enraíza en su profundo interés por las tradiciones religiosas y filosóficas dualistas, como veremos más adelante.

En 1909 Lewis formó parte del Grupo de Camden Town, un conjunto de artistas que se reunió en Londres bajo el liderazgo de Walter Sickert (1860-1942). Estos artistas, entre los que se contaban Spencer Gore (1878-1914) y Harold Gilman (1876-1919) (Fig. 1), amigos de Lewis, combinaron en sus trabajos una temática de realismo social en sentido amplio y la experimentación con un estilo post-impresionista muy colorista. Motivos típicos eran las habitaciones de mala muerte en las que vivían los artistas y sus modelos en el centro y norte de Londres, los cafés baratos frecuentados por la clase obrera y los ruidosos *music halls* victorianos que eran antes del cine los principales lugares de entretenimiento popular. La pintura al óleo se aplicaba haciendo énfasis en la factura y con una gama de colores que podría, para los cánones contemporáneos, rozar la vulgaridad. Lewis, sin embargo, era el “rarito” del grupo y les superaba con creces en su propensión a epatar. Lewis, un autor de relatos breves, que empezaban a darle notoriedad por sus personajes grotescos y oscura visión satírica, exhibió obras a plumín y acuarelas, en lugar de óleos, lo que tanto muchos de sus colegas vanguardistas como el público en general tomaron como una afrenta. En 1911, en la primera exposición del Grupo de Camden Town, las obras expuestas por Lewis provocaron tal repulsa en Lucien Pissarro que amenazó con retirar su propia contribución a la muestra. “Las pinturas de Lewis son absolutamente imposibles”, escribió a Spencer Gore. Sin duda, Lewis no podía ir en serio con esa obra tan pueril.

Lewis siempre sospechó de la potencial tiranía del buen gusto y de la cultura de buenas maneras, y gran parte de su pintura, al menos antes de 1922, estaba informada por una combinación deliberadamente provocativa de formas extrañas o grotescas, de colores estridentes o extrañamente ácidos y de un motivo o una narrativa inusuales. *The Theatre Manager* (1909, Cat. 6) era exactamente la clase de obra por la que Pissarro se habría ofendido. También muestra, a escala modesta, la particular originalidad del arte de Lewis y la dirección que habría de tomar la mayor parte de su obra en el futuro. Un grupo de doce actores, en una composición parecida a un friso, rodea a un director de teatro sentado y con gesto exasperado, cuyo perfil aparece reflejado en un espejo en el centro de la imagen. Las figuras son muy caricaturescas y primitivas, con sus narices fálicas y cuerpos distorsionados. Lewis es muy consciente de los primeros trabajos cubistas de Picasso y de los estilos deliberadamente

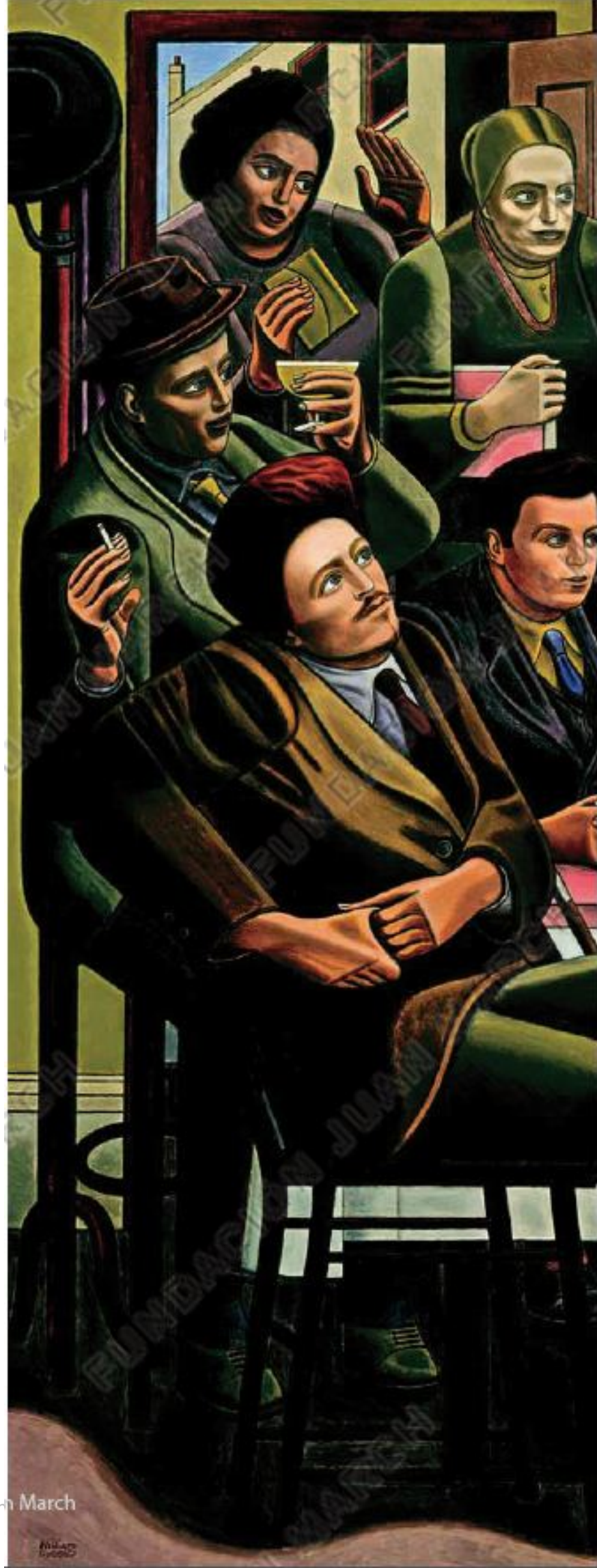
arcaizantes de otros artistas europeos de la época. De hecho, se ha sugerido que Lewis vio *Las señoritas de Aviñón* (1907) de Pablo Picasso (1881-1973) en el estudio del artista y esta pequeña obra bien puede avalar tal pretensión.

Sin embargo, está también la influencia de otra fuente visual. Es el arte de los grandes caricaturistas ingleses del siglo XVIII, que Lewis habría visto en abundancia en la sección de dibujos y estampas del Museo Británico, el almacén de tesoros que configuró profundamente su imaginación visual: (1697-1764), Thomas Rowlandson (1765-1827) y, quizás y sobre todo, James Gillray (1667-1745). A lo largo de su carrera, Lewis escribió obras satíricas y buscó inspiración en célebres autores de sátiras de antaño como Gillray y Jonathan Swift. Así, con la mirada puesta en Picasso, el arte no europeo y la tradición satírica inglesa, Lewis se presentó al mundo del arte eduardiano de Londres como alguien que se expresaba de modo inconfundible e inquietante. Mientras sus contemporáneos de Camden Town pintaban a los artistas en el escenario o al público observándolos, Lewis se situaba tras la escena para revelar, por así decirlo, la mecánica del espectáculo.

The Theatre Manager parece grotesco, pero trata también de temas que Lewis revisitó a lo largo de su carrera: el individuo y la multitud, o la personalidad y sus enigmáticos componentes. El director parece abatido por el peso de su responsabilidad, rodeado de criaturas a las que tiene que organizar en el escenario y en la vida, e inseguro de si son personas independientes o aspectos de su imaginación. El libro en el que tiene fija la vista parece serle de poca ayuda; un texto, real o implícito, es a menudo un elemento significativo en varias obras posteriores de Lewis. Desde 1909, por lo tanto, Lewis se propuso un camino que le alejó de la mayoría de sus connacionales contemporáneos, asumiendo riesgos formales e investigando un abanico de temas y conceptos que, unidos a su poderoso impulso hacia la sátira, hicieron de él una figura controvertida y del todo inclasificable.

Si Lewis creó deliberadamente un tipo muy original de narrativa en un momento en el que numerosos artistas británicos repudiaban, en nombre de la pureza formal, cualquier atisbo de relato, la respuesta a sus pares europeos fue igualmente dialéctica y provocadora. Lewis fue el más entusiasta e inteligente de los artistas británicos atraídos hacia el movimiento futurista de Tommaso Marinetti (1876-1944) tras la primera exposición de los italianos en Londres en 1912. Él advirtió las posibilidades intelectuales, dramáticas y formales del Futurismo, pero a partir de ellas creó un arte que era, de hecho, una crítica de sus fuentes. Lewis se opuso a lo que veía como un intento imitativo e impresionista de captar la forma en movimiento con la que Giacomo Balla (1871-1958) y sus colegas habían experimentado, con un arte de energía implícita, un sentido clásico de potencia contenida. El dinamismo que buscaba estaría en la organización rigurosa de línea y forma, en lugar de en la repetición de líneas que sugiriesen sensación de movimiento. Lewis admiraba la actitud inventiva y a menudo iconoclasta de los futuristas, así como su ambición por ampliar las posibilidades temáticas y

William Roberts, *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel: Spring, 1915* (Los vorticistas en el restaurante de la Torre Eiffel: primavera, 1915), 1961-62. Tate, Londres (Cat. 208)





narrativas del arte en el mundo moderno. Ahora bien, para él “modernidad” no sólo significaba mecanización y velocidad, ciudades y política radical.

Probablemente fue la convicción de que un contenido importante del arte contemporáneo podía, paradójicamente, extraerse de fuentes históricas lo que llevó a Lewis a realizar en 1912 una serie de extraordinarios dibujos para la edición de una de las obras de teatro menos conocidas de William Shakespeare, *Timón de Atenas* (Cat. 30-32, 34-40). En esos dibujos parece como si Lewis hubiese estado estudiando el trabajo más reciente de Umberto Boccioni (1882-1916), pero habiendo absorbido el vocabulario visual del artista italiano para elaborar con él un lenguaje enteramente propio. En toda su obra entre 1912 y 1914 hay reminiscencias del arte japonés, y en general una estética oriental que favorece la asimetría y, salvo en alguna imagen particular drásticamente congestionada, juega con las posibilidades de amplias extensiones de espacio vacío en la superficie. Además, en lugar de crear imágenes complejas de personas saliendo de modernas estaciones de ferrocarril o yendo en bicicleta, Lewis presenta los episodios clave de una tragedia clásica. El efecto, sin embargo, es sorprendentemente actual: es como si los personajes griegos de Shakespeare interviniesen en un drama de ciencia ficción en un planeta alienígena. El interés de Lewis en la figura de Timón continuó en la década de 1920 al reflexionar sobre la naturaleza de la generosidad humana, la acción y el desapego. Parece probable que en 1912 estuviese particularmente interesado en las ideas de Marx sobre el “nexo monetario”, expresadas en una discusión de *Timón de Atenas* y el pasaje de la obra en el que dos personajes debaten los méritos relativos de la poesía y la pintura.

Hacia 1914 ya se reconocía a Lewis como la figura más destacada de un grupo de artistas interesados en desarrollar los aspectos más radicales del arte europeo contemporáneo. En esta empresa se separaron tanto de los pintores de Camden Town como de los relacionados con el grupo de Bloomsbury. Estos últimos, aunque experimentan con la abstracción, no tenían interés alguno en la clase de modernidad que deseaban abordar Lewis y sus compañeros. El grupo de Lewis, incluidos Edward Wadsworth (1888-1949) y Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) and, y con el respaldo del poeta estadounidense Ezra Pound (1885–1972), se fundió en un movimiento llamado Vorticism que sacó sendos números de la célebre revista *Blast* en 1914 y 1915 (Cat. L&R 2,3) y que exhibió su trabajo en las Doré Galleries en 1915. Lewis fue el editor de *Blast* y su principal ensayista, sirviéndose de sus páginas para difundir sus puntos de vista sobre el arte de la época y publicar su extraordinario drama *Enemy of the Stars* (Cat. L&R 30-32), así como para expresar sus ideas sobre cuestiones como Feng-Shui y la psicología contemporánea. Aunque contamos con un número razonable de sus acuarelas y dibujos de este periodo, sólo han perdurado un par de pinturas al óleo vorticistas. *The Crowd* (1914-15, Cat. 59) es una grandiosa declaración de la realidad política de la época que muestra varias masas de unidades humanas atrapadas en un paisaje urbano de terror esquemático. Lewis pasó del



Fig. 2.
Roger Fry, *River with Poplars*
(Río con álamos), c 1912.
Tate, Londres



Fig. 3.
Ben Nicholson, 1924 (*First*
Abstract Painting, Chelsea)
(Primera pintura abstracta,
Chelsea), c 1923-24. Tate,
Londres

grupo toscamente dibujado de personajes grotescos en torno al director teatral a un plano a escala unitaria de las fuerzas que a su parecer conformarían la civilización del futuro, una muchedumbre uniforme y anónima controlada por poderes igualmente anónimos representados por figuras robóticas en el primer plano. Con los dibujos de *Timón* y *The Crowd*, Lewis había establecido la dirección principal que seguiría su arte en el futuro.

Tras prestar servicio como oficial de artillería y luego como artista oficial de la guerra durante la Primera Guerra Mundial, regresó a Londres en 1919 con la esperanza de revitalizar la escena artística y continuar el movimiento vorticista de la preguerra, si bien bajo una nueva apariencia para adaptarse al cambio de circunstancias. El arte de guerra de Lewis había vuelto a diferenciarle de sus contemporáneos británicos: no había avanzado hacia un arte de paisajes melancólicos como Paul Nash (1889-1946), ni hacia un realismo espeluznante como el que mostraba, por ejemplo, William Orpen (1878-1931). Lewis rechazó cualquier tipo de sentimentalismo o falso heroísmo y creó su obra maestra del período de guerra, *A Battery Shelled* (1919, Cat. 71), después de trabajar en algunos brillantes dibujos de músculos de hombres en el

trabajo y combatiendo en el frente occidental. En relación con las grandes figuras de oficiales, los soldados semejantes a insectos del primer plano del gran cuadro al óleo –ahora en el Imperial War Museum– se presentan como las masas con apariencia de muro ante las presencias controladoras de *The Crowd*. Lewis, aun siendo en esencia un artista figurativo, estuvo siempre presto a aprovechar las posibilidades desarrolladas en sus piezas más abstractas y conceptuales. Así, entre 1919 y 1922 sostuvo un prolongado esfuerzo de invención modernista al tiempo que perfeccionaba unas habilidades más que considerables como dibujante tradicional. El resultado incluye algunas de las obras más impactantes producidas en toda Europa en ese momento. Lewis estaba muy al tanto de los acontecimientos en Francia, Alemania y otros países, y en un determinado momento trabajó como corresponsal en Londres de la revista *De Stijl* bajo la dirección de Theo van Doesburg (1883-1931). En su combativo ensayo *The Caliph's Design* (1919, Cat. L&R 7) convocó a arquitectos y artistas para que desplegasen una estética modernista en el período de postguerra. El trabajo del propio Lewis prueba que podría competir con el Picasso retratista y dibujante de figuras, y sostener un proyecto visual modernista tan inventivo como el de constructivistas, dadaístas y otros artistas. Aunque se frustrase el “Grupo X”, un intento de reagrupar a los vorticistas, y su revista *The Tyro* (Cat. L&R 8-9) y las pinturas y dibujos asociados se revelasen una empresa efímera, atestiguan el esfuerzo heroico de un solo hombre por seguir alentando una vanguardia experimental en circunstancias nada fáciles. El arte británico se limitaba en gran medida a repliegues más tímidos hacia modos tradicionales y realistas, que Lewis caracterizó como el “feo y descuidado patinillo de cocina que constituye una exposición del Grupo de Londres”. Este comentario apuntaba a su gran *bête noire*, Roger Fry (1866-1934), excelente crítico pero mediocre pintor que, así lo creía Lewis, controlaba la mayoría de oportunidades en Londres durante gran parte de la década de 1920 (Fig. 2).

En 1924 algunos artistas más jóvenes, como Ben Nicholson (1894-1982) (Fig. 3), por ejemplo, y antiguos colegas como Edward Wadsworth, se aventuraban en regiones más exigentes y tomaban nota de la escena modernista en el extranjero. Pero para entonces Lewis estaba convencido de que ningún tipo de actividad organizada entre artistas afines permitiría alcanzar el objetivo que buscaba. En una obra como *Archimedes Reconnoitring the Fleet* (1922, Cat. 113) tenemos un buen ejemplo de por qué Lewis se sentía tan aislado. Una delicada envoltura de concisas líneas encierra un friso extraordinario de formas complejas casi emblemáticas. Los colores son delicados tonos pastel. En ese momento Lewis sentía una profunda fascinación por el arte egipcio, así como por la obra reciente de puristas como Fernand Léger (1881-1955) y la narrativa y autocomplacencia humorísticas y enigmáticas del arte dadaísta y constructivista. Visualmente no se hacía nada ni remotamente parecido a esto en el Reino Unido, y las deudas con el cubismo sintético y otros ejemplos europeos se reúnen en un lenguaje completamente nuevo. El tema elegido, como siempre con Lewis, es muy particular

y original, y dice mucho de sus intereses y de su evolución en esta etapa. Lewis estaba fascinado por la historia de la ciencia, pero más aún por las posibilidades y el alcance de la capacidad del intelecto, y son muchas las obras suyas que visualizan una mente actuando en el mundo y entre sus propias construcciones. Arquímedes fue un aristócrata y genio de las matemáticas que, según Plutarco, defendió la magnífica ciudad de Siracusa, gobernada por el rey Herón, de la flota romana comandada por Marcelo. Sus máquinas bélicas de ingenioso diseño, como los extraños artilugios del imaginario de Francis Picabia (1879–1953) y Ernst, contemporáneos de Lewis, parecen en parte humanas y en parte inanimadas. En el caso de Arquímedes había catapultas de bolas ígneas, máquinas que arrojaban piedras e izaban buques y –el arma más legendaria de todas– un enorme escudo pulido como un espejo con el que los cartagineses reflejaron la luz del sol para incendiar las velas de las naves romanas. Estas máquinas, los barcos, Arquímedes, y otras formas ocultas, están profundamente inmersos en la composición de Lewis. El elemento trágico de la historia, que al igual que la de Timón, habría interesado a Lewis, estaría en el orgullo y la desidia de Arquímedes, que desembocaron en su muerte a manos de un soldado romano.

Después de 1923, habiendo producido no sólo estas obras brillantemente innovadoras y otros dibujos figurativos, sino también algunos de los mejores retratos del arte británico del siglo XX, como *Praxitella* (1920-21, Cat. 96) y *Edith Sitwell* (1923-35, Cat. 105), Lewis se enfrascó por largo tiempo en la escritura y llevó una especie de existencia clandestina alejado de las distracciones del arte y de los ambientes literarios de Londres. Sus motivos para hacerlo fueron tan complejos como los resultados: la preocupación por definir un contexto cultural y político para el arte de la más alta creatividad y calidad, el compromiso con las tendencias filosóficas de la época y el deseo de continuar la obra de ficción de sus primeros relatos cortos y su primera novela, *Tarr* (1918, Cat. L&R 5). Entre 1923 y 1933 permaneció atento a las corrientes artísticas del entorno, aceptó algunos encargos importantes y emprendió proyectos personales, muchos de ellos basados en los logros de comienzos de la década de 1920. Solía ser obra de escala reducida y mayormente sobre papel, probablemente su medio preferido como artista. Su revista *The Enemy*, de la que aparecieron tres números entre 1927 y 1929, incluyó varios artículos sobre las artes visuales, ilustraciones propias y otra obra pictórica, como la de Giorgio de Chirico (1888-1978), a quien admiraba.

Sin embargo, hasta 1933 Lewis no retomaría en serio la pintura, confiando en crear, en un plazo relativamente corto, una secuencia de obras que mostrase al mundo de qué era capaz. La enfermedad y otros proyectos literarios le impidieron materializar su deseo hasta diciembre de 1937, cuando realizó su primera gran exposición desde 1921 en las Leicester Galleries, en Londres. Para entonces el arte británico había adquirido mucha más presencia en el panorama internacional, con grupos como Unit One, con Paul Nash al frente, explorando las posibilidades de la abstracción y el su-

realismo, y buscando –como Lewis en 1919, cuando, proféticamente, escribió *The Caliph's Design*– llevar el Modernismo a una fructífera asociación con las formas más avanzadas de la arquitectura y el diseño. No obstante, Lewis probablemente estuviera por entonces mejor considerado como escritor que como pintor y, aun siendo todavía una voz muy respetada en las artes visuales británicas, ya no se le veía como un líder. El exponente principal de las nuevas tendencias era Herbert Read (1893-1968), un hombre al que –como a Roger Fry, que había fallecido en 1934– Lewis miraba con recelo, al que apodó “el hombre comité”, y tenía por un inconsistente que alababa cualquier “novedad” que trajesen los tiempos. Con todo, en los artículos publicados durante esa década, Lewis continuó apoyando la tendencia modernista. Su propia obra de ese período adopta una postura original y poco ortodoxa, y, el que el joven escultor Henry Moore (1898-1986) (Fig. 4) le describiera como “nuestro único gran hombre” mostraba que, pese a las impopulares opiniones políticas que el artista había sostenido en el pasado, seguía siendo una figura de poder casi totémico para una generación más joven. En 1937 Moore y otros suscribieron una carta en la que instaban a la Tate Gallery y otras instituciones a reconocer la importancia de Lewis adquiriendo obras de su exposición en las Leicester Galleries.

En cierto sentido, la exposición de 1937 brindó a Lewis la oportunidad de mostrar lo que había prefigurado en su artículo de 1929 “A World Art and Tradition”. ¿Qué importancia real podría tener esta ambiciosa pretensión de reunir tantas fuentes en un arte verdaderamente internacional? Las veinticuatro pinturas al óleo y los treinta dibujos de Lewis constituyen un logro tristemente menospreciado, y, sin duda, su ausencia en numerosas historias del arte británico del siglo XX es consecuencia de la hostilidad hacia sus ideas políticas y de la dificultad de clasificación de su temática y forma. En general, Lewis mostró comprensión por los intentos abstractos de sus contemporáneos, pero en el fondo estaba convencido de que no podría crearse ningún arte significativo al margen de la figuración y de las tradiciones de la “pintura de historia”. El contenido narrativo de sus cuadros de la década de 1930, es, como siempre, complejo, y procede de una gran variedad de fuentes, a menudo arcanas. Formalmente, y fiel a su palabra, Lewis bebió de fuentes tan diversas como el Cubismo y el Arte Metafísico, y las pinturas renacentista, china y egipcia. La notable novela de Lewis *The Childermass* (1928, Cat. L&R 19), ambientada en la otra vida, es fuente para una serie de imágenes asociadas como *The Inferno* (1937, Cat. 166) (Fig. 5), *One of the Stations of the Dead* (1933, Cat. 155) y *Red Scene* (1933, Cat. 161), y nos recuerda que, desde temprana edad, fue un gran admirador de William Blake (1757-1827), un artista que, como él, ejerció de escritor y pintor. Al igual que Blake, Lewis necesitaba una densa mitología en cuyo seno trabajar y creía en la realidad de las regiones metafísicas a las que se accedía por la imaginación. También hay imágenes mucho más personales, con una fuerte carga metafísica y un sentido de cierta región entre mente y cuerpo que requiere investigación, como *The Convalescent* (1933, Cat. 154)

(Fig. 6) y *The Tank in the Clinic* (1937, Cat. 163), que tratan de las pruebas a que se somete al cuerpo en enfermedades graves y de la estoica resistencia de la mente al dolor. Hay también imágenes abiertamente humorísticas y satíricas, como *Betrothal of the Matador* (1933, Cat. 152), *Two Beach Babies* (1933, Cat. 151) y *Cubist Museum* (1936, Cat. 160), este último un comentario irónico sobre el Modernismo y su público, pero también un cálido homenaje al entonces recientemente fundado Museum of Modern Art de Nueva York, que tanto admiraba. Lewis quería humor en el arte tanto como contenida seriedad, y de hecho muchas obras de la década de 1930 continúan el impulso satírico de creaciones anteriores.

Más interesante quizás fuera que Lewis también transitará ampliamente por el espacio y el tiempo para plasmar algunas imágenes históricas significativas: *Inca and the Birds*



Fig. 4.
Henry Moore, *Four-Piece Composition: Reclining Figure* (Composición con cuatro piezas: figura reclinada), 1934. Tate, Londres



Fig. 5.
Inferno (Infierno), 1937. National Gallery of Victoria, Melbourne (Cat. 166)

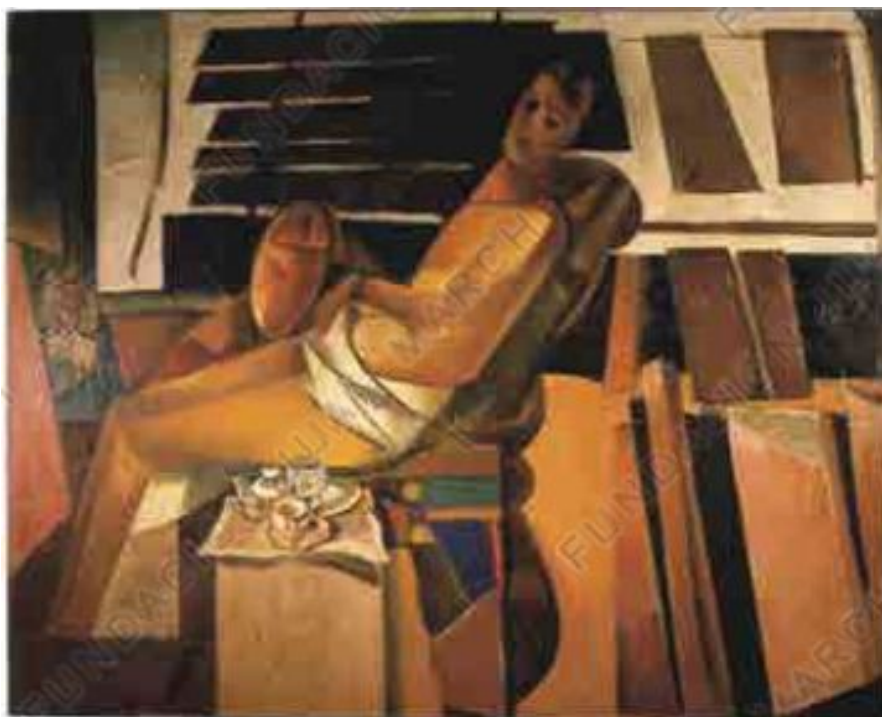


Fig. 6.
The Convalescent (El convaleciente), 1933. Glynn Vivian Art Gallery, Swansea (Cat. 154)

(1933, Cat. 156), *The Surrender of Barcelona* (1936-37, Cat. 162) y *Landscape with Northmen* (1936-37, Cat. 165). Las dos primeras son meditaciones sobre textos del gran historiador estadounidense William Prescott (1796-1859), un invidente que trabajaba exclusivamente a partir de fuentes escritas que le eran leídas. Al parecer, Lewis quedó profundamente conmovido e inspirado por estos productos de una mente sin ojos, dependiente de la visión interior y del intelecto para alcanzar una versión especial de la verdad. *Inca and the Birds* trata de antiguos ritos de paso, del liderazgo y del declive del imperio. Constituye asimismo una imagen satírica en su comentario implícito sobre la decadencia política y cultural que Lewis estaba registrando en su propia ficción y en la crítica. Un joven inca bien podría ser un falso artista de tiempos recientes. *The Surrender of Barcelona* fue la imagen más explícitamente histórica de Lewis, con su obvia referencia a la tragedia que se desarrollaba en España en ese momento. Lewis manifestó que su intención era “pintar una escena del siglo XIV [en realidad, quería decir del XV] como la haría si pudiera trasladarme allí sin que ello supusiera un gran desajuste temporal”. Aunque la temática se refiere a la victoria de Isabel y Fernando en 1472, tras las disputas sucesorias, también es una meditación sobre la circularidad de la historia. Por supuesto, los acontecimientos de 1472 propiciaron la rápida expansión de España como imperio mundial. *Landscape with Northmen* trata asimismo de un momento de triunfo imperial, en este caso de los vikingos.

Infierno, Purgatorio, España, Perú, Nueva York... son sólo algunas de las regiones que Lewis habitó con la imaginación, viajando en el tiempo e intentando modificar las ex-

pectativas y hábitos de sus contemporáneos. En muchas de sus formas hay una sensación de superficie y vacío, que, paradójicamente, contrasta con una sensación de gran profundidad y riqueza, tanto espacial como temporal. Lewis pone en escena sus narraciones con una enorme habilidad, casi clarividente. Muchas veces uno siente que Lewis ofrece muchos más puntos de vista y momentos en el tiempo de lo que es realmente posible. Aun cuando Lewis todavía exigía una fuerte composición estructural, como haría un buen artista cubista o un decorador de tumbas egipcio, sus pinceladas son sumamente delicadas, como si un artista rococó se hubiese aliado con uno chino de la dinastía Sung. Hay maravillosos paños de color, siempre inesperado en sus combinaciones, sugiriendo diestramente una vela, la curva de un cuerpo o un atisbo de cielo. En lo tonal, Lewis pasa de una paleta luminosa a una oscura, y, en su conjunto, cuando se contemplan en número suficiente, las pinturas de la década de 1930 crean una impresión casi sinfónica.

Claramente, Lewis estaba encantado con la recepción que sus críticos más exigentes, y admiradores como Henry Moore, dispensaron a la exposición de las Leicester Galleries. Sin embargo, se vendieron pocas obras. Aun así, en 1938, alentado sin duda por un sentimiento de logro, pintó su gran retrato de T. S. Eliot (1888-1965), que fue rechazado por la Royal Academy y que le devolvió brevemente a los titulares de la crítica artística británica, restituyéndole la notoriedad de que había disfrutado como vorticista un cuarto de siglo antes. Lewis se veía a sí mismo como una vieja gloria artística de la nación y halló considerable placer en el furor suscitado en la prensa y los noticieros, que por un tiempo animó el chismorreo estival de Londres. El de Eliot fue uno de una serie de notables retratos que compuso en 1938-39 que, con los de comienzos de la década de 1920 y la carpeta de dibujos de 1932, posiblemente le consolidaron como el principal retratista británico del siglo pasado. Lewis partiría pronto de Inglaterra a Norteamérica, donde en 1941-42 acometió una portentosa serie de imaginativas acuarelas que le muestran en contacto, o al menos en consonancia, con la evolución más reciente de la Escuela de Nueva York. Ésta iba a ser su última gran aportación pictórica. La escritura y la enfermedad le condujeron en una dirección diferente y, cuando regresó a Londres después de la guerra, su mayor contribución al panorama artístico británico sería como crítico, reseñando exposiciones, y como fiero antagonista de lo que él consideraba el nihilismo de la abstracción extrema en su libro *The Demon of Progress in the Arts* (1954, Cat. L&R 55-56). A lo largo de su vida, Lewis se implicó en el arte británico, el arte europeo y el “arte universal”, en busca de una nueva tradición, con una inteligencia, imaginación y energía asombrosas. Todavía tiene algo de vieja gloria, pero sigue moviéndose con vivacidad y es resucitado una y otra vez, exhibiendo cada vez más vitalidad que nunca.



**WYNDHAM
LEWIS:
UN INTELLECTUAL
EUROPEO
DEL SIGLO XX
EN CLAROSCURO**



Yolanda Morató

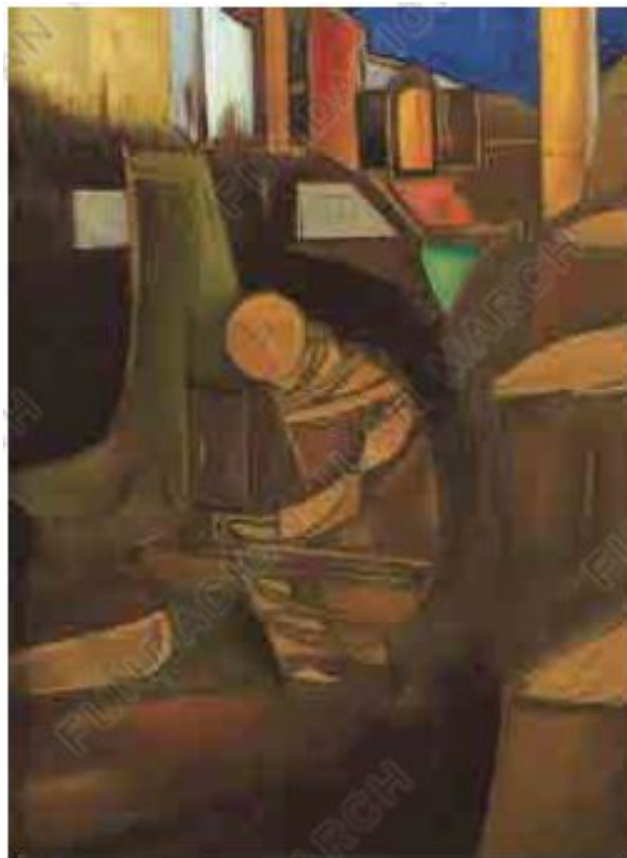
QUIEN TENGA LA OPORTUNIDAD DE LEER LOS ENSAYOS DE WYNDHAM LEWIS

tardará poco tiempo en darse cuenta de que su sagacidad para adelantar acontecimientos estéticos, literarios y filosóficos lo colocan en el podio de la intelectualidad europea y podrá, del mismo modo, entender un poco mejor los errores que lo llevaron a desaparecer de los anaqueles de muchas librerías. Además, será espectador privilegiado del esplendor y la miseria de medio siglo en las artes y en la política, en la calle y en los salones de las clases más adineradas. Se sonreirá con su humor negro y se horrorizará ante algunos datos escasamente divulgados.

Quien tenga la oportunidad de leer sus ensayos.

La estatura de un autor como Lewis ha quedado ensombrecida por distintas razones a lo largo de su vida, pero también después de ella, convirtiéndose en uno de los escritores menos reconocidos y más criticados de lo que conocemos como Modernismo anglosajón. Durante décadas, la mayor parte de sus obras ha permanecido fuera de circulación –si exceptuamos las maravillosas ediciones de Black Sparrow Press– y la leyenda que el propio autor se forjó con su máscara de “el enemigo” lo ha acompañado más allá de su muerte. Los continuos ataques de algunos influyentes críticos e historiadores a su biografía, a su obra, a lo que significó o a lo que otros interpretaron que significó, podían explicarse hasta la década de los sesenta, cuando Europa no había cicatrizado aún sus heridas de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, todo lo que sucede después es ajeno al autor y a su circunstancia.

Muchas de las lecturas que se han publicado durante la segunda parte del siglo XX derivan precisamente de este error: querer interpretar la obra completa de un autor de la primera parte desde el aprendizaje y la experiencia que nos ha proporcionado la historia a los que hemos vivido en la segunda. Pero también hay quienes han utilizado a Lewis como chivo expiatorio en el sentido más literal del término. El prestigioso catedrático John Carey, autor de monografías sobre los temas más variados –desde John Donne y Dickens hasta una historia de la Utopía y otra de la Ciencia– es un buen ejemplo de este interesado “uso”. En *Los intelectuales y las masas* (1992)¹, reeditada en varias ocasiones, Carey compara a Lewis con Hitler



Abstract (Abstract), 1932.
Manor House Museum
& Alfred East Art Gallery,
Kettering

hasta el punto de terminar dedicando al líder nazi casi la mitad del capítulo que, supuestamente, versaba sobre Lewis. Es evidente que quien le interesa a Carey es Hitler; si no, ¿por qué titular la sección más extensa de su ensayo sobre Lewis “El programa intelectual de Adolf Hitler”? A Carey le apasiona citar fragmentos de *Mi lucha*, del mismo modo que Fredric Jameson no puede evitar verlo todo desde la óptica marxista². Un historiador que lee con las gafas de la ideología es como un cirujano en una carnicería: les resultará muy fácil sacar las cosas de contexto.

Lewis fue un intelectual al que la incertidumbre de la época le jugó una mala pasada. Quiso especular demasiado en sus obras, y muchas veces falló. En ese afán de ir por delante, en esa traducción de la palabra *avant-garde*, Lewis se situó en primera línea y cayó herido de más de una bala. Las editoriales lo rechazaron –entre ellas Chatto and Windus, que tanto y tan bien le había publicado–, los escritores llenaron de abultadas demandas las mesas de sus abogados, los círculos literarios se le cerraron y él, el “enemigo de las estrellas”, se quedó fuera, en otra galaxia. El exilio parecía no tener límites: Inglaterra no le daba de comer, en Estados Unidos las cosas no cuajaron como él esperaba y, al fin y en el fin del continente, Lewis y su mujer terminaron por recorrer una serie de habitaciones en distintas casas de Windsor, para acabar, víctimas del frío, la pobreza y el olvido, en la de un hotel de Toronto. Como si su biografía aún necesitara algo más, el hotel acabó ardiendo³.

Como afirma Paul Edwards, no es que Lewis cambiara de ideología al comienzo de la década de los treinta, lo que cambió fue la historia⁴. Antes de llegar a esos años que enterraron definitivamente su obra, ya puede apreciarse el desgaste que

sufre el autor frente a la apatía de la sociedad inglesa, a la que culpa del deplorable estado de la democracia en la que viven. En el tratado filosófico-literario *Time and Western Man* (1927, Cat. L&R 12-13) afirmaba:

Está claro que no podemos continuar eternamente haciendo revoluciones que son meras vueltas a algún periodo anterior de la historia... la Inglaterra victoriana había acumulado un materialismo científico, un espíritu mercantil y unas tonterías inconformistas de tales dimensiones que se convirtieron en un objetivo que no podía fallar el ataque de ningún artista [...] no se podía inventar nada nuevo, parecía decirse, y si se inventaba, no podría ser digerido por los Públicos degradados por las últimas fases del régimen democrático⁵.

Naomi Mitchison, 1930-33.
City Art Centre: City of
Edinburgh Museums and
Galleries, Edimburgo

El Público –o, en su variedad menos eufemística, la insufrible y peligrosa masa– fue uno de los blancos de ataque contra el que Lewis reaccionó con mayor virulencia. En no pocas ocasiones el escritor atacó a este paradójico colectivo: el que,



sin educación académica ni artística, sin bagaje ni experiencia, podía decidir el rumbo que tomarían las manifestaciones culturales del país, dejándose llevar por una voz común. En el nombre de lo políticamente correcto se ha criticado a Lewis por su desprecio a la voz colectiva y sin personalidad, que se ha transformado en un desprecio por el ciudadano de a pie. Nada más alejado de la realidad. Lewis critica, antes que la famosa *La rebelión de las masas* (1929) de Ortega y Gasset, la mediocridad de aquéllos que se guían por la opinión de otros sin cuestionar en qué les afecta como individuos. Ataca a los críticos y a los escritores de masas por emplear mecanismos que reducen al individuo y lo convierten en una especie de bestia a la que se le da todo masticado. Inicia, sin duda, un tema de debate muy discutido en nuestros días: el de la “alta” y “baja” literatura en relación a los índices de consumo del público lector.

Antes de que nos enfrascáramos en la *querelle* sobre si el término *best-seller* implica necesariamente una baja calidad literaria en pro de una alta capacidad remunerativa, los ingleses ya habían resuelto este problema con el término coloquial *potboiler*⁶. El propio Lewis, acuciado por las deudas contraídas en su periplo europeo, escribió uno entre 1909 y 1910, *Mrs. Dukes' Millions* (Cat. L&R 1). Tuvo tan poca fortuna que el manuscrito sobre los millones de una rica a la que pretenden estafar y la innovadora troupe de actores de teatro que, cosas de Lewis, adelantan la *performance* en plena calle, estuvo rodando de mano en mano y acabó en un *charity shop* inglés, tiendas de beneficencia que en ocasiones esconden tesoros con origen y precios de segunda mano. La copia –con correcciones a mano realizadas por su entregada madre– está ahora en los archivos de la Universidad de Cornell, junto con tantas otras cosas vendidas a la institución que no quiso contratarlo cuando necesitaba un sueldo para sobrevivir. Es una novela entretenida, con estupendos toques de humor, que demuestra que incluso los buenos libros de receta necesitan de un marketing acertado para llegar a la mesa y a la masa.

Algunos dirán que se lo merecía, que nadie que se haga llamar a sí mismo “el enemigo” puede esperar benevolencia a cambio, y es cierto; pero ¿por qué antepone la obra a las barbaridades en el caso de otros escritores y artistas? Lo hemos acusado de misógino, cuando sólo unas cuantas frases de Picasso y Einstein harían palidecer cualquier afirmación de Lewis, quien, dicho sea de paso, contó con dos mujeres en su movimiento vorticista, Helen Saunders y Jessica Dismorr, de las que décadas más tarde siguió afirmando que eran “mujeres de mucho talento”⁷; encumbró el trabajo de mujeres como Rebecca West, Nancy Cunard o Naomi Mitchinson –las tres abanderadas del feminismo y el socialismo– siempre que pudo, pero criticó a Virginia Woolf, no por ser mujer, sino por su elitismo y por promocionar un sentimentalismo, que, si he de hablar como lectora, me parece cursi y mojigato. No es de extrañar, por tanto, que Woolf criticase a West, o que sintiera un gran disgusto cada vez que Cunard, a quien publicaron por insistencia de Leonard Woolf en su Hogarth Press, les hiciera una visita. Estaban demasiado liberadas para el gusto de una burguesa de valores tradicionales.

En el apartado fascista es donde el asunto se complica

verdaderamente. Durante unos años –1931, 1936 y 1937– Lewis se equivocó del todo: publicó tratados que han anulado la treintena de obras de su prolífica carrera como escritor. No era Heidegger ni Gottfried Benn ni, desde luego, Céline; nunca se afilió a ningún partido político ni acudió a ninguna de las excéntricas manifestaciones que salpicaron a Inglaterra en esa década. Si bien es cierto que la obra ensayística de Lewis que abarca el ámbito político es fecunda en equivocaciones, en su mayoría es fruto de la imprudencia más que de la convicción política, sobre todo por el ansia de evitar a toda costa ese fantasma llamado guerra, un fantasma al que conocía bien y al que condenó de mil formas en su primera autobiografía, *Blasting and Bombardiering* (Estallidos y bombardeos) (1937, Cat. L&R 40)⁸. Se comprueba bien este pavor contrastando las declaraciones extremistas de libros como *Left Wings Over Europe: or, How to Make a War about Nothing* (1936, Cat. L&R 37) y *Count your Dead: They are Alive!* (1937, Cat. L&R 38) y las confesiones personales de su segunda autobiografía, *Rude Assignment*, cuyos dos últimos volúmenes se publicaron en 1950 (véase Cat. L&R 50).

El carácter marcadamente individual de Lewis es sinónimo de opinión más que de cualquier tipo de llamamiento a la colectividad –a la que odiaba, como ya hemos dicho– o a la militancia política. Lo que no puede perderse jamás de vista –y éste es el terreno más delicado, en el que resbala cierto sector de la crítica– es la fecha en la que aparecen estas problemáticas obras. En marzo de 1931 se publica *Hitler* (Cat. L&R 26), una colección de artículos que aparece por entregas en

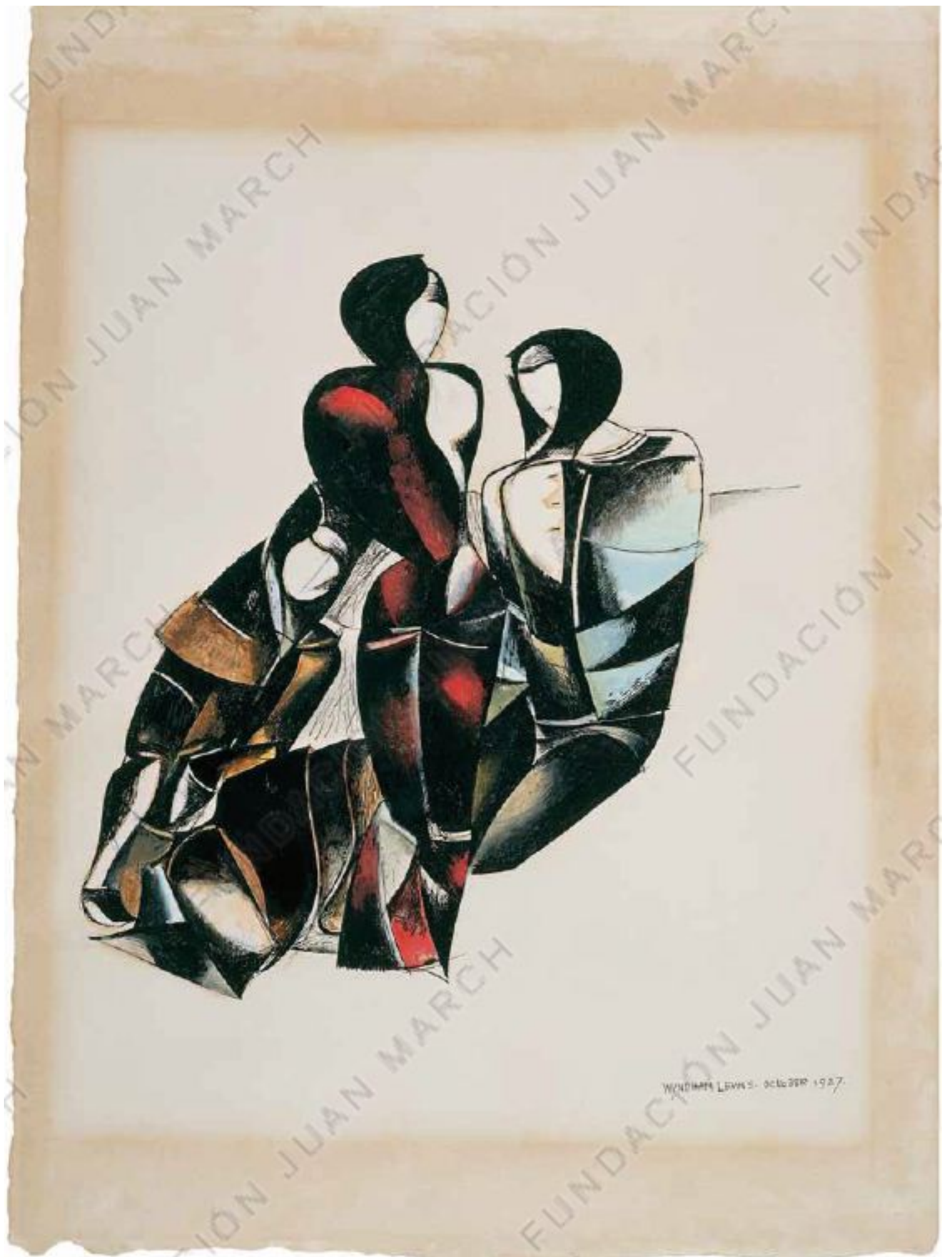
la revista *Time and Tide* entre enero y febrero, junto con otros ensayos inéditos. Por todo esto, no deja de resultar algo injusto que sean libros de preguerra los que sigan pesando sobre su reputación, cuando ya el mismo año en que comienza la Segunda Guerra Mundial publica la palinodia *The Hitler Cult* (Cat. L&R 44), donde rechaza cualquier duda que pudiera quedar acerca de quienes han traído de nuevo la guerra a Europa. Pues éstas son las dos preocupaciones principales de Lewis: evitar una masacre como la que él mismo había presenciado en el frente occidental entre 1916 y 1918, y poder vivir en un próspero ambiente económico, político y cultural europeo.

La prueba de lo difícil que resulta afirmar con rotundidad que Lewis era fascista la tenemos en los numerosos ensayos que se siguen escribiendo sobre este tema. El primer problema radica, como ya avanzaba, en la poca disponibilidad de las obras. Durante los más de diez años que he dedicado a leer los más de cuarenta libros de Lewis me he encontrado con verdaderos escollos para conseguir algunos de ellos. Los he perseguido en subastas, librerías de viejo y bibliotecas anglosajonas donde el registro revelaba que corría la década de los setenta la última vez que alguien había solicitado un ejemplar en préstamo. Las fechas siempre delatan; en Lewis tienen una importancia capital. Les sucede incluso a catedráticos eméritos de Oxford como John Carey, que falla en la fecha de dos de las obras fundamentales: *Time and Western Man* (1927, y no 1928, año de la edición de Nueva York) y *The Apes of God* (1930, y no 1932, de nuevo la edición americana, véase Cat. L&R 21-23). Esta falta de rigor científico, posiblemente fruto de querer escribir



◀ *Meeting of Sheikhs* (Reunión de jeques), 1938. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres

▶ *Three Sisters* (Tres hermanas), 1927. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane



demasiado sin leer lo suficiente, resulta incluso disculpable, si se compara con la acusación de racismo que realiza Carey en este mismo ensayo⁹. Cuando achaca a Lewis planteamientos contra los negros en su obra *Paleface: The Philosophy of the "Melting-Pot"* (1929, Cat. L&R 20) termina citando fragmentos de *The Apes of God*, su gran novela satírica, como si fueran parte del ensayo al que dedica el párrafo.

Estos procedimientos no son tan infrecuentes como pudiera parecer. Hay quienes se permiten, incluso, la compasión irónica por los que nos dedicamos a hacer nuestro trabajo, es decir, a leer las obras completas antes de hablar de ellas, a no sacar las citas de su contexto, a no citar como declaración sobria lo que, en su párrafo, tiene un tono satírico. Una de estas personas es la profesora Jessica Burstein, que afirma que ser especialista en Wyndham Lewis "consiste en tener que estar disculpándose constantemente"¹⁰. El caso de la inquina hacia Lewis es, sin duda, de lo más extraño. Todos los escritores tienen sus enemigos. Los grandes cuentan, además, con estudiosos que quieren destruir su reputación por haber ensombrecido a otros escritores menos consagrados (como sucede con Borges y su círculo). Pero Lewis no ha ensombrecido a nadie, todo lo contrario, ha quedado ensombrecido por las declaraciones de aquellos a quienes resultaba incómodo –Woolf, Leavis, Hemingway (que terminó ayudándolo)– y ahora un grupo de estudiosos se propone enterrarlo para siempre¹¹. ¿Por qué?

No hay mejor prueba de que Lewis sigue siendo, incluso en nuestros días, un pensador peligroso. Dice cosas que a muchos les gustaría decir, sin que le frene la convención, la pacatería, la corrección política. Pero, además, sabe desdecerse cuando se equivoca, algo que no conviene a los que buscan el efectismo con sus citas. Una afirmación de Lewis suele tener, como el refranero, una contra-afirmación. Quien aluda a lo expresado en *Hitler* (1931) tendría que tener en cuenta que es muy probable que haya una auto-réplica en *The Hitler Cult* (1939), e incluso una reflexión sobre ambas en *Rude Assignment* (1950). Todos citan el gusto del británico por las enseñanzas de Nietzsche, pero olvidan la máxima fundamental, el punto 16 de uno de los textos más cercanos al filósofo alemán, el temprano "The Code of a Herdsman": "Contradícete. Para poder vivir, debes permanecer dividido"¹². Y quizás éste fuera el único consejo que le quedara a Lewis para el resto de su vida. Como buen cartesiano, dividió cuerpo y alma, instinto e intelecto, vida pública y privada, para desesperación de aquellos que tanto profundizan en los rumores acerca de su biografía. ¿Por qué algunos lo definen como alguien desagradable, tosco y huraño y quienes lo conocieron lo describen como un excelente conversador, divertido y de excelentes modales? "Para poder vivir, debes permanecer dividido".

Acaso la mayor línea divisoria en la vida de Lewis fuera una trinchera. Podemos imaginar qué vio Lewis en los años que pasó engullido por la Gran Guerra en Francia –los fríos retratos del lodo y la muerte en *Estallidos y bombardeos* son suficientes– y comprender, por tanto, que por más que se cubriera con la coraza del humor negro, la guerra dejó una herida incurable en su cuerpo –fue gaseado– y en su mente –es un tema recurrente directa o indirectamente en su ficción y en

sus ensayos–. De hecho, desde su vuelta a Inglaterra hasta la publicación de *Hitler*, su obra se convierte en una mastodóntica reflexión sobre la condición humana y su existencia –"The Man of the World", pretendía titularla¹³, adelantándose así a las aportaciones de Sartre.

El arte también se verá alterado por este nuevo mundo que ha dejado la Gran Guerra. En un artículo que había publicado a comienzos de 1919, "The Men who will Paint Hell: Modern War as a Theme for the Artist"¹⁴, Lewis señalaba ya la aparición de la guerra moderna en el mundo del arte. Un día antes de que se cumplieran cuatro meses del armisticio de la Primera Guerra Mundial, Lewis ya anticipaba la "modernidad" de esta primera guerra, las repercusiones que tendría en el futuro del mundo del arte y el horror que les esperaba a los habitantes del siglo XX. Con motivo de la aparición del segundo número de su revista *The Tyro* (Cat. L&R 8-9), el pintor Walter Sickert se lamentaba de que una persona tan influyente como Lewis no recibiera la admiración debida:

Si en este país hubiera un órgano crítico despierto y activo, una revista que consigue publicar, en un único número, nueve cosas como "Recent Painting in London", "The Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time", los "Tyronic Dialogues X and F", el relato "Bestre", y cinco dibujos salidos de la misma mano sería recibida con generosidad y alegría como un logro intelectual, no sólo asombroso sino de una importancia de primer orden¹⁵.

Las palabras de Sickert ponen de relieve la indiferencia de Inglaterra frente a los "logros intelectuales" de un artista como Lewis. Aquí la palabra "intelectual" muestra un matiz importante si tenemos en cuenta que, ya en la época de estos pintores, pertenecer a un grupo de intelectuales era algo negativo. El propio Lewis recurrió en numerosas ocasiones a un préstamo del ruso, la *intelligentsia*, que había entrado en la lengua inglesa a comienzos del siglo XX con connotaciones igualmente negativas, sin otro objetivo que diferenciarse y separar al intelectual en solitario de aquellos que se reunían en torno a círculos sociales de la clase alta a los que Lewis tanto criticó. Mientras que los miembros de los grupos de élite se defendían los unos a los otros –cada "clan" londinense tenía a siete u ocho escritores bajo sus faldas–, el pensador solitario estaba expuesto al juicio de las publicaciones que estos grupos controlaban. Ya lo anunció Lewis en el primer número de *Blast* (Cat. L&R 2), cuando comparaba la situación de Inglaterra con la de Francia: "¡Aquí no se puede ser demasiado inteligente!" Es el único lugar de Europa donde ocurre esto¹⁶.

El hecho de pertenecer a una "clase" de intelectuales que el propio Lewis bautizó como "Los hombres de 1914" (Pound, Eliot, Joyce y él mismo) le proporcionó más problemas que beneficios. Si bien es cierto que en las primeras décadas se ayudaron mutuamente, la distancia de los años posteriores y el trágico fin de Ezra Pound impusieron una barrera que afectó especialmente a Lewis, pues la sombra del fascismo cobraba más fuerza en cuanto se le unía el nombre de Pound. No en vano el primer bloque de su segunda autobiografía, *Rude Assignment* (1950), se titula "Tres fatalidades". Entre estas tres

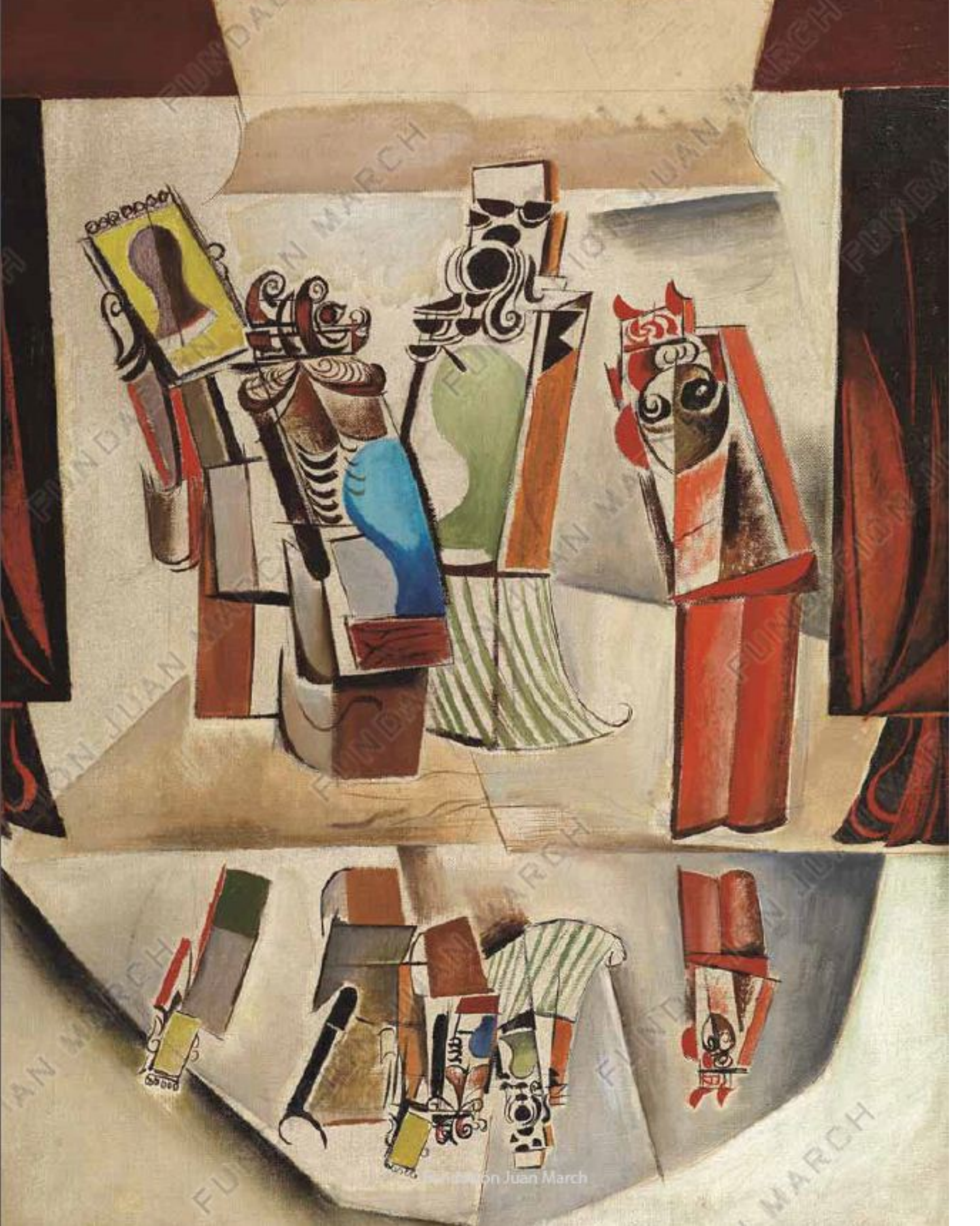
▶ *Rebecca West*, 1932. National Portrait Gallery, Londres (Cat. I39)

▶▶ *Study for Portrait of T. S. Eliot* (Estudio para el Retrato de T. S. Eliot), 1938. Colección privada (Cat. I46)

▼▼ *Portfolio Fifteen Drawings: Ezra Pound* (Carpeta Quince dibujos: Ezra Pound), 1919. Tate, Londres

▼ *James Joyce*, 1921. Collection National Gallery of Ireland, Dublin





Players upon a Stage
(Actores en escena),
1936-37. Wyndham Lewis
Memorial Trust, Londres

desventuras, la primera es su faceta como intelectual (las otras dos son, como bien cabe esperar, la sátira y la política). Mientras que Eliot y Joyce se integraron en círculos influyentes, a Lewis el rechazo social dentro de la sociedad en que se movía y que había criticado le sirvió para armar una de sus mejores novelas, *The Apes of God*¹⁷. Esta ácida y voluminosa sátira de *high-brows*, *middlebrows* y *lowbrows*, que dejaba al descubierto la importancia del sentimiento de clase entre los ingleses, cumplió casi todos sus pronósticos –Lewis soñaba con escribir una especie de *Ulises* en su propio estilo–, pero consiguió apilar más trabajo en la mesa de sus abogados. Antes, había tenido que editarla con su propio sello, la Arthur Press, porque el proyecto, que estaba anunciado desde 1926, no salía adelante en ninguna editorial. Sus “retratos” pusieron en alerta a las personalidades de la época. En 1932, Alec Waugh llevó a Lewis ante los tribunales por difamación (de homosexualidad) en la obra *The Doom of Youth* (1932, Cat. L&R 28).

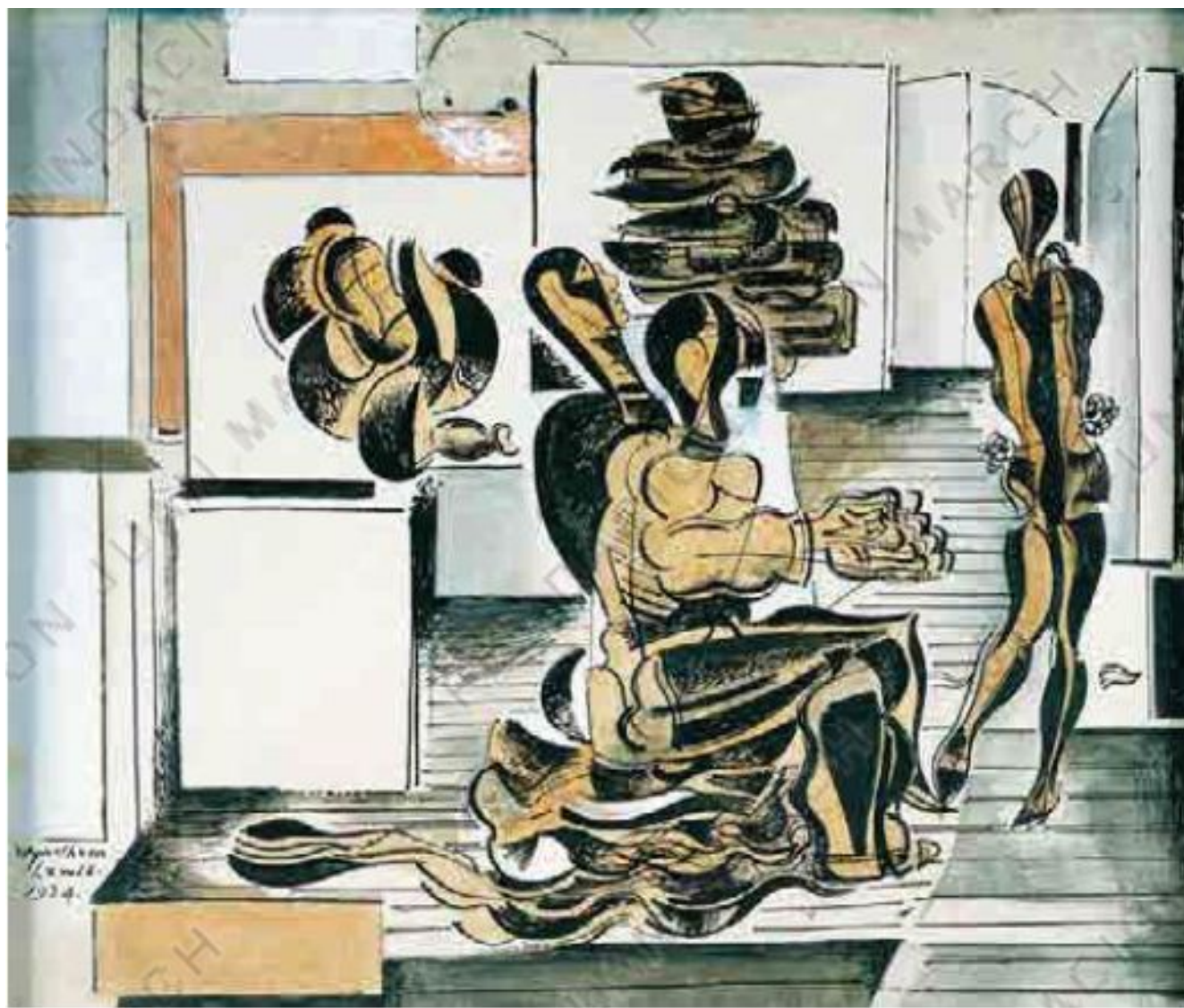
Hace algunos años, John Richardson eligió la famosa sátira de Lewis para reflexionar sobre su posición con respecto a la sociedad inglesa:

Los sentimientos de inferioridad social han generado algunas

de las mejores obras de ficción que ha dado Inglaterra (no sólo las de Evelyn Waugh), pero las ilusiones de superioridad social también condenan la obra de un escritor, a veces, a esos inalcanzables, altísimos anaqueles de la biblioteca donde acecha el olvido¹⁸.

Estos problemas de clase aparecen también en el ensayo “The Highbrow, and the Two Publics” de su segunda autobiografía (*Rude Assignment*, 1950). Curiosamente, estas etiquetas coloquiales sobre las *brows* –mentes altas, bajas o medias– proceden de Estados Unidos y no aparecen, en el caso de *highbrow*, hasta 1908¹⁹. Sin embargo, no tardan en cuajar en Inglaterra. Por supuesto, en aquel momento se trataba de fórmulas creadas para y por las clases elevadas, en ningún caso destinadas al uso de las más populares. Los dos públicos excluyen, por tanto, al pueblo llano. Como critica Lewis, “Esta clasificación no se extiende más allá de la burguesía. Las clases trabajadoras no cuentan, por supuesto. Al típico «lowbrow» [mente baja] no le gustaría pensar que comparte su mente con *ellas*. Si llegara el caso, se las describiría como «no-brows» [sin mente]”²⁰. Las opiniones de Lewis son, a menudo, reveladoras, pues es un intelectual en las afueras, alguien que no procede

Composition (Figures in an Interior)
(Composición [Figuras en un interior]),
1934. Pallant House Gallery,
Chichester



de las familias burguesas de su entorno, pero que, sin embargo, se mueve entre ellas, habla con ellas y las critica desde su posición privilegiada.

La importancia de Lewis como intelectual no debe medirse por el número de críticas arrojadas en estudios sobre el fascismo, el feminismo o la guerra, sino por la profusión de referencias a las aportaciones que realizó con su obra y que encontramos en otros autores de reconocido prestigio. Desde Marshall McLuhan hasta Martin Amis, Lewis ha dejado indiferentes a muy pocos, y todos han sabido rescatar algún aspecto original de su obra que añadir a las propias. En la conferencia anual sobre valores humanos que se celebra en la Universidad de Oxford²¹, Saul Bellow señaló a su público de 1981 que, si había alguien que podía explicar con una perspectiva actual y certera la situación de las urbes americanas, ése era Lewis. Bellow citó un largo fragmento de *America and Cosmic Man* (1948, Cat. L&R 48), un libro que el ganador del Premio Nobel de Literatura consideraba "inestimable".

Como anticipador de tendencias y conceptos Lewis no tenía precio. Pecaba, sin embargo, de impaciente. De no haber sido por la velocidad de su mente y la lentitud de su prosa, las ideas que quedaron esbozadas y que otros, más avisados, desarrollaron, le habrían consagrado como visionario. Los problemas que genera el enfrentamiento entre las ciencias y las letras, cuya reflexión encumbró a C. P. Snow en la década de los cincuenta, aparecen ya como una situación idílica en *Blast* 1: "El ingeniero o el artista podrían convertirse posiblemente en términos intercambiables, o al menos, uno de ellos, implicar el otro"²². Una afirmación que evoca con nitidez las palabras de Walter Benjamin en *Dirección única*²³. En *The Caliph's Design* (1919, Cat. L&R 7) Lewis había vuelto ya sobre esta idea. En la "Parábola del dibujo del califa" y en otros ensayos de este mismo volumen plantea la necesidad de que la creatividad del artista y del arquitecto se ponga al servicio de la naturaleza científica del ingeniero, y viceversa, como única solución para paliar los desastres de una sociedad que separa dos mundos que debían colaborar en simbiosis.

En el fondo y bajo su energía inagotable, Lewis escondía un profundo pesimismo sobre el destino del siglo XX; un destino del que sabía que no vería nada, pues, como Ortega y Gasset, consideraba que era sólo miembro del presente, parte de un "futuro que no se ha materializado"²⁴. No obstante, esto no le impedía atisbar el horizonte y descubrir que el joven Francis Bacon era una gran promesa²⁵ o que los medios de comunicación eran la clave de una globalización no muy lejana:

Sin embargo, puede decirse que existe una agencia de confusión intelectual mucho más poderosa incluso que las antinomias del marco social que he delineado anteriormente. Me refiero a esa revolución mucho más integral que han provocado esas grandes técnicas del siglo XX, la aviación, el radio, la cinematografía, el fotograbado, etcétera, que unirán a las naciones muy a su pesar²⁶.

A pesar de todo esto, a pesar de haberse adelantado a Benjamin, a Sartre, a McLuhan, todavía tenemos que leer opi-

niones tan contundentes como las de John Carey, que sigue declarando que Lewis fue un hombre de pocas ideas, "relativamente escasas"²⁷. Y eso, sin adentrarnos en otros tantos perfiles como sus facetas de periodista, poeta, dramaturgo y filósofo, esta última particularmente interesante. En su obra *Time and Western Man* Lewis se proponía adoptar un perfil más reflexivo con el que denunciar tres cultos de nuestro tiempo: el culto a la juventud (y el "síndrome de Peter Pan")²⁸, el culto a la intuición y al sentimentalismo y el culto al tiempo en sí. Desglosar estas ideas nos llevaría otras tantas páginas, que no tenemos, pero ponen de manifiesto la riqueza de un observador incisivo, audaz, nato. La vigencia de muchas de sus ideas, de su estilo, podemos corroborarla todavía hoy.

NOTAS

- 1 John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Londres: Faber and Faber, 1992. Trad. española: *Los intelectuales y las masas. Orgullo y prejuicio en la intelectualidad literaria 1880-1939*, trad. de José Luis Gil Aristu. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- 2 Como afirma Alan Munton, en *Fables of Aggression* (Berkeley: University of California Press, 1979), Fredric Jameson "was unable to define Lewis as a fascist, and was forced to invent the elusive but nevertheless damaging term «protofascist» (p. 15) in order to ensure Lewis's political exclusion as a modernist of the right" [fue incapaz de definir a Lewis como fascista, y se vio obligado a inventar el elusivo, pero en cualquier caso dañino, término «protofascista» (15), con el fin de asegurar la exclusión política de Lewis como modernista de la derecha" (p. 27). Alan Munton, "Wyndham Lewis: From Proudhon to Hitler (and back): the Strange Political Journey of Wyndham Lewis", *EREA* 4.2 (otoño 2006), pp. 27-33, www.e-rea.org.
- 3 Paul O'Keeffe cuenta que el fuego no alcanzó la habitación de los Lewis y que éste exageró sus pérdidas. *Some Sort of Genius. A Life of Wyndham Lewis*. Londres: Jonathan Cape, 2000, pp. 460-461.
- 4 Paul Edwards, "It's time for another war": The Historical Unconscious and the Failure of Modernism", en David Peters Corbett (ed.), *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 124-153.
- 5 Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, ed. de Paul Edwards. Londres, 1927, p. 51.
- 6 De la expresión inglesa "boiling the pot" (hacer hervir la olla), es decir, ganarse la vida. El diccionario *Oxford* fecha la primera aparición del término en 1783 y en su segunda acepción (hoy en desuso) define un *potboiler* como "una obra artística, literaria o de otra índole creativa producida únicamente para proporcionar una fuente de subsistencia a su creador, y dirigida al gusto popular, sin que importe la calidad artística; en especial, una obra producida por un artista, escritor, etc., por lo demás de reconocido mérito". *Oxford English Dictionary*, www.oed.com (última revisión del término [2007], último acceso 06.09.09). Se trata de obras cuya receta se asemeja mucho a los actuales superventas: una trama de intriga con un asunto de interés para la sociedad del momento. Como ya se pusiera de moda en el Romanticismo, siguen interesando los temas medievales, los códigos, las construcciones secretas y las ruinas. En estos últimos años, además, hemos asistido a la recuperación de otro fenómeno del siglo XIX, la literatura gótica, con sus castillos, vampiros e inframundos.
- 7 "The Vorticists", en *Vogue* (Londres, septiembre 1956); cit. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art. Collected Writings 1913-1956*. Nueva York: Funk & Wagnalls, 1969, p. 457.
- 8 Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926)*. Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937. Trad. española: *Estallidos y bombardeos*, ed. y trad. de Yolanda Morató. Madrid: Impedimenta, 2008.
- 9 John Carey, op. cit., p. 232.
- 10 Jessica Burstein: "Being Wyndham Lewis means never having to

- say you're sorry. Being a Lewis critic, on the other hand, means constantly apologizing" (p. 172), en la reseña sobre Sherry, Vincent B., *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*, en *Modernism/Modernity* 1.2 (1994), pp. 172-174.
- 11 Iain Sinclair (*Guardian Review*, 12 julio 2008) da cuenta del estado actual de la crítica: "The English art-noticing classes, a voluble minority, have never had much time for Percy Wyndham Lewis. But they do know one thing, they prefer to dislike him as a writer (racist, misogynist, premature Hitler enthusiast) than as a painter. [...] The literary works are anathematised, allowed to drift, harmlessly, out of print. The paintings, for the most part, are confined to provincial museums, private collections, Texas depositories" [Los expertos en arte ingleses, una minoría voluble, nunca tuvieron demasiado tiempo para Percy Wyndham Lewis. Pero de algo estaban seguros: preferían oponerse a él como escritor (racista, misógino, temprano admirador de Hitler) más que como pintor [...] Sus obras literarias son anatematizadas, se las ha dejado, descuidadamente, caer en el olvido, se encuentran agotadas. Su obra pictórica está, en su mayor parte, confinada en museos provinciales, colecciones privadas o en depósitos de Texas". <http://www.guardian.co.uk/books/2008/jul/12/art> [acceso 10.11.09].
 - 12 Wyndham Lewis, "The Code of a Herdsman", *The Little Review*, 4 (3) (julio 1917). Disponible en www.gingkopress.com/09-lit/code-of-herdsman.html.
 - 13 Paul Edwards dedica un estupendo capítulo, "«The Enemy» versus the «Man of the World». Defending a Future that has not materialised, 1924-1927", al proceso de gestación, desarrollo y desintegración en ensayos más breves (de unas 300-400 páginas cada uno) de este gigantesco proyecto. En *Wyndham Lewis. Painter and Writer*. Londres y New Haven: Yale University Press, 2000, pp. 285-316.
 - 14 Artículo publicado el 10 de febrero de 1919 en el periódico *Daily Express*, incluido en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 107.
 - 15 Walter Sickert, *The Tyro* (reseña). (The Egoist Press, 2, Robert St, Adelphi.) en *The Burlington Magazine for Connoisseurs. Illustrated & Published Monthly*, vol. XLI n° CCXXXII-CCXXXVII (julio-diciembre 1922), p. 200. La reseña de Sickert termina con un consejo:
 - 16 Wyndham Lewis, "Policeman and the Artist", *Blast*, n° 1 (junio 1914). Trad. española: *Blast*, trad. y notas de Yolanda Morató. Madrid: Fundación Juan March: Editorial Arte y Ciencia, 2010, p. 137.
 - 17 1930. Una traducción al español aparecerá en 2010.
 - 18 John Richardson, *Sacred Monsters, Sacred Masters* (2001). Trad. española: *Maestros sagrados, sagrados monstruos*, trad. de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Alianza editorial, 2003, p. 145.
 - 19 En el *Saturday Evening Post*, 29 agosto 1908. Cf. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com, s. v. 'highbrow' (última revisión del término [1989], acceso 06.09.09).
 - 20 Wyndham Lewis, "The Highbrow, and the Two Publics", *Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date*. Londres: Hutchinson, 1950, p. 13.
 - 21 "A Writer from Chicago", conferencia de Saul Bellow para "The Tanner Lectures On Human Values", Brasenose College, Oxford University, 18 y 25 de mayo, 1981. Aunque, a ojos de Bellow, ya no existen en los Estados Unidos ciudades industriales donde no hay espacio para la vida creativa (una de las ideas defendidas por Lewis tras su improductivo paso por el país a finales de la década de los treinta), su disquisición remite en diferentes ocasiones a las reflexiones expuestas por Lewis durante el segundo cuarto de siglo.
 - 22 *Blast*, n° 1 -, cit., p. 135.
 - 23 1928. Traducción para Alfaguara (1987) de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar.
 - 24 Wyndham Lewis, *Estallidos y bombardeos*, cit., p. 387.
 - 25 Wyndham Lewis, "Explanatory Note on the Plates", en *The Demon of Progress in the Arts*. Londres: Methuen, 1954, pp. 51-52.
 - 26 Wyndham Lewis, "Towards an Earth Culture. The Eclectic Culture of the Transition" (1946), cit. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 381.
 - 27 John Carey, op. cit., p. 219.
 - 28 Un tema tan actual como éste constituye una de las preocupaciones de Lewis desde bien temprano. "Una breve explicación del culto al niño" (cap. XI de *Time and Western Man*, 1927) y *The Doom of Youth* (1932) constituyen dos buenos puntos de partida.

ANTWERP

BY FORD MADOX HUEFFER



THE POETRY BOOKSHOP

Fundación Juan March

3^o. net

**WYNDHAM
LEWIS
Y LA
GUERRA
MODERNA**



Juan Bonilla

HE AQUÍ UN PÁRRAFO TAXATIVO

de *Estallidos y bombardeos* (Cat. L&R 40), libro lleno de párrafos taxativos:

“Mi actitud ante la Guerra es compleja. Per se, ni la amo ni la odio. Es cierto que sólo llegué a conocer la Guerra de manera gradual. Para conocerla, la Guerra requiere algo de tiempo. La conozco íntimamente. Y no sólo eso, conozco sobre todo la gestación y los antecedentes de la Guerra, y he saboreado sus secuelas. Lo que yo no sepa sobre la Guerra no hace falta saberlo.

Cuando me enfrenté por primera vez a la Guerra, cara a cara, lo hice sin llevarme conmigo un solo juicio moral. Nunca he sido capaz de considerar la guerra –la guerra moderna– como buena o mala. Es simplemente estúpida, y lo es en grado supremo”¹.

Antes de ese párrafo, en los primeros lances de su autobiografía, en la hora de dar las explicaciones pertinentes de por qué se escribe el libro, Lewis confiesa: “Ojalá pudiera alejarme de la guerra. Quizás intento conseguirlo con este libro. Es posible que escribir sobre la guerra sea la mejor manera de quitarme de encima esta maldición, poniéndola en el lugar que le corresponde, como un chiste indecoroso”².

No lo consiguió, desde luego. La guerra atraviesa de principio a fin la obra de Wyndham Lewis, es un asunto del que no puede, no sabe, no quiere alejarse: sencillamente porque funciona como el espejo perfecto del tiempo que le ha tocado vivir, que a la manera de la propia guerra moderna, es simple y fundamentalmente estúpido. Y se diría que le viene bien no poder liberarse del todo de la sombra de la guerra, porque nada mejor para un escritor con las excelentes dotes satíricas de las que gozaba Lewis, que una enemiga de tan voluptuoso tamaño. Allá donde menos se la espera, aparecerá con su sonrisa siniestra y su capacidad insolente para hacer de la Masa una criatura tan histérica y apasionada, tan amante de las letras de siete centímetros de tamaño en las primeras planas de los periódicos, tan olvidadiza de sus propias tragedias. Un personaje se apea de un taxi en una calle de Nueva York en la novela *Snooty Baronet* (1932, Cat. L&R 33)³. Se nos describe minuciosamente su cara. Y de repente, el autor se ve obligado a hacerle una confesión a los lectores: la cara era la mía, nos dice, y pide perdón, y reconoce que es escritor y que no podía haber comenzado diciendo: se paró el taxi, me arrastré fuera, tengo una pierna de madera, porque eso hubiera equivalido a alejar a un público que inmediatamente, al contemplar esa escena, al toparse con un personaje con pata de palo, se diría “Pero la guerra ¿no se había acabado ya?”, antes de correr a cambiar el libro. Ese mismo público, pocos años antes, no

habría abierto ningún libro que no tratara de la guerra. Lewis sabía que los lectores estaban hartos de la guerra, preferían olvidar que había habido una guerra –que ellos habían jaleado emocionados– y no pensar en que el mundo se dirigía, por un tobogán de amenazas y estupideces, a otra todavía más tecnificada y cruenta. Y a pesar de ello, no podía apartar de sí esa presencia: le obligaba a actuar, lo convertía, en sus propias palabras, en un animal político, estaba acechándole constantemente. No en vano él había sido, durante la Primera Guerra Mundial, y posteriormente en las conflagraciones de las que pudo ser espectador (la guerra española, la Segunda Guerra Mundial), “the anti war war artist” (el artista de guerra anti guerra), en memorable acuñación de Tom Normand⁴.

Si los futuristas glorificaron la guerra –única higiene del mundo según el famoso y siniestro eslogan que ocupa el punto nueve del primer *manifiesto* publicado por Marinetti en 1909– y la entendieron como inmenso espectáculo que proporcionaba al mundo la emoción, fotogenia e intensidad con las que aplastar la rutina burguesa –y el último peldaño de esa macabra celebración de la guerra como espectáculo fue la declaración del músico Stockhausen ante los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas, apreciando en el atentado “la más imponente obra de arte que haya producido el hombre”⁵– Lewis la considera desde bien pronto, aun antes de tener experiencia bélica alguna, como la más significativa expresión del ansia humana por hacer de la estupidez su más preciada seña de identidad. Hay muchas razones para librar a los vorticistas y a su capitán Lewis de la acusación de ser sólo el departamento futurista en la Gran Bretaña, pero su radical oposición a la celebración de la guerra como gran espectáculo fotogénico, no es la menos importante. Lejos, muy lejos Lewis de aquella conmoción entusiasta de los futuristas por la guerra, lejos de considerar la guerra, como Apollinaire en su célebre carta a Soffici, como “el espectáculo grandioso y maravilloso, noche y día, el terrible estruendo incesante, la llanura arraigada que se siembra a cada rato con el metal de la muerte en el que habrá de germinar la nueva vida”⁶.

El primer conjunto de textos al que hay que dirigirse para medir la relación de nuestro autor con la guerra es sin duda “War Notes”, compuesto por cinco andanadas (*The God of Sport and Blood*, *Constantinople our Star*, *Mr. Shaw's effect on my Friend*, *A Super-Krupp or War's End* y *The European War and Great Communities*) y publicado en el segundo número de la revista *Blast* (Cat. L&R 3)⁷, cuyo mítico número inaugural (Cat. L&R 2)⁸ había reportado a Lewis una celebridad instantánea, en la que se daban la mano la severidad insultante de algunas opiniones (*The Morning Post* sentenciaba: “la primera revista futurista es un tocho con cubierta rosa, lleno de imbecilidades que no se distinguen fácilmente de las palabras y las obras de los discípulos de Marinetti”⁹) con la celebración entusiasmada de otras (*The Sunday Times* arriesgaba: “*Blast* pretende hacer por el arte y la literatura de hoy lo que *The Yellow Book* hizo por el movimiento artístico de su época”¹⁰). Celebridad, por otra parte, más que merecida, si tenemos en cuenta que en esa publicación se estrenan algunos nombres tan esenciales como los de Eliot, Rebecca West o Ford Madox

Porfolio *Fifteen Drawings: Drawing for Timon of Athens I* (Carpeta Quince dibujos: dibujo para Timón de Atenas I), 1919. Tate, Londres

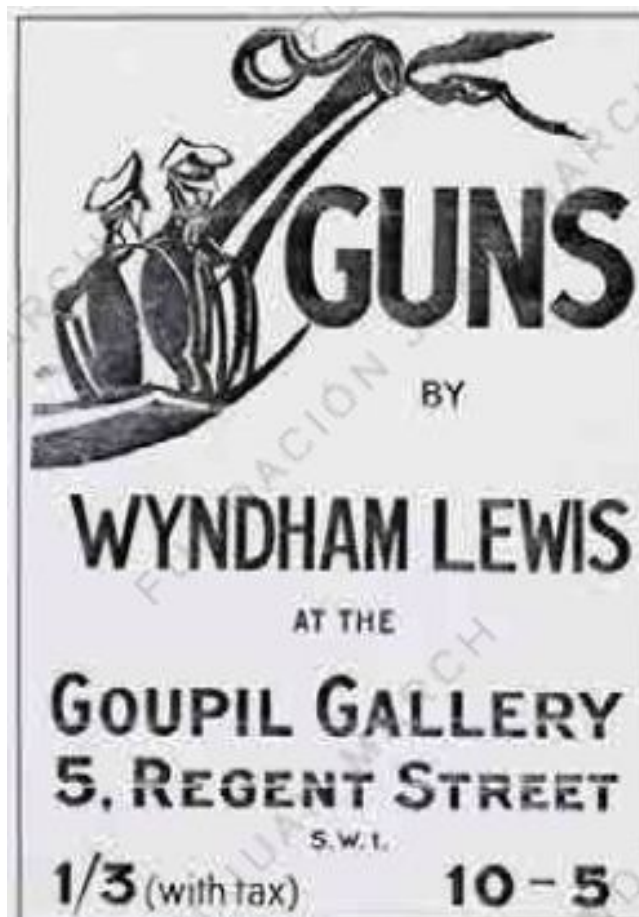
Porfolio *Fifteen Drawings: Drawing for Timon of Athens II* (Carpeta Quince dibujos: dibujo para Timón de Atenas II), 1919. Tate, Londres



Ford: si algo no se le puede discutir al editor de *Blast* es su excelente ojo para reclutar colaboradores entre la tropa de los escritores desconocidos que pululaban por el Londres de la época. Ya en el editorial del segundo número de *Blast*, de julio de 1915, llama la atención la afirmación de que “no dejaremos de hablar de Cultura cuando la Guerra acabe”¹¹. Sorprenderá más cuando nos topemos, en una de las “War Notes”, con esta pregunta, escrita en mayúsculas: “IS THIS THE WAR THAT WILL END WAR”¹² (¿Es esta la guerra que acabará con la guerra?) Pregunta importante, porque gracias a ella Lewis ofrece una respuesta a todas luces profética: “Perpetual War may well be our next civilization” (La guerra perpetua podría muy bien ser nuestra próxima civilización)¹³. En la idea de que lo que estaba comenzando con la Gran Guerra, con la guerra tecnológica que podía ser considerada la primera guerra moderna— era un estado de guerra permanente —y que por tanto no es que “esta guerra” fuera a acabar con la guerra, sino que más bien iba a imponer “la guerra” como estado natural, rutinario— no tardarían en profundizar algunos autores imprescindibles para conocer “el pensamiento totalitario”: pienso, por supuesto, en el Jünger de *Tempestades de acero*¹⁴, pero fundamentalmente pienso en Carl Schmitt, el jurista de los nazis, que sugería que ese estado de guerra permanente era el precioso caudal en que todo sistema debía asentar sus bases¹⁵; y, del otro lado, es imposible no pensar, en el grito de “guerra todos los días” del futurista Maiakovski¹⁶. No quieren estas menciones poner en relación a Lewis con estos autores, sino más bien lo contrario:

pues lo que en Schmitt, Jünger o Maiakovski era entusiasmo, en Lewis era reprobación o mera constatación del nivel de monstruosidad que estaba a punto de alcanzar el hombre contemporáneo. Bien es cierto que es fácil traer aquí, en lo que respecta a los pensadores nazis, el polémico libro de 1931, *Hitler* (Cat. L&R 26)¹⁷, en el que Lewis viene a afirmar que el jefe del partido nazi es un hombre de paz. No haré ningún esfuerzo por excusar a Lewis: que se equivocó lo constató él mismo en una palinodia, *The Hitler Cult* (Cat. L&R 44), que no fue suficiente para que escapara del fuego de sus enemigos de izquierda, que enarbolaban el adjetivo fascista en cuanto oían su nombre. Cabe, con todo, recordar la fecha de edición de *Hitler*, el hecho de que el libro, tan citado como poco leído, lo componen unos recortes de prensa a los que el autor añade comentarios, y la circunstancia, no atenuante pero sí significativa, de que cuando un año después de la edición original fue publicada su traducción al alemán (con impresionante collage en la cubierta, no sé si del propio Lewis), el volumen no tardó mucho en integrar la lista de libros prohibidos, por perniciosos, compuesta por Goebbels y sus secuaces.

“Nadie salvo Marinetti, el Kaiser y los soldados profesionales DESEAN la guerra. Y de esta breve lista, tal vez pudiéramos quitar al Kaiser”, dice Lewis en una de sus “War Notes”¹⁸. En ellas, escritas con esa prosa nerviosa tan característica de Lewis, una prosa impaciente que parece ser testimonio de un pensamiento mucho más vertiginoso que la propia prosa en que se vehicula, como si ésta supiese de antemano que por mucho que corra no va a poder más que pisar la sombra del pensamiento que la genera, lo que se ataca es precisamente el entusiasmo que parece haber ganado a todo el mundo por la guerra, cuando sólo unos cuantos –la mención de Marinetti parece dejar claro de un solo golpe que, para algunos opinadores, la filiación futurista de *Blast* para algunos opinadores no es más que la caída en un disparatado equívoco que Lewis tendrá que padecer a menudo– tienen razones estéticas o pecuniarias para sostener ese entusiasmo. Los artistas bien pudieran formar un colectivo al que la guerra vendría a hacerles un favor: al menos, inventa un tema completamente nuevo, pues Lewis no se cansa de repetir que la guerra como tema para los artistas no tiene nada que ver con la guerra moderna como tema para los artistas. Bien es cierto que en estas “War Notes” hay pasadas de rosca muy en el estilo del mejor Lewis satírico que aflorará indómito en *The Apes of God* (Cat. L&R 21-23), como este memorable aforismo: “El sentido del humor de los ingleses es el mayor enemigo de Inglaterra: mucho peor que la pobre Alemania”¹⁹. No podría decirse, en cambio, que el sentido del humor de Lewis fuera su mayor enemigo, incluso cuando trata un tema tan siniestro como la guerra: con los años, más que perdiéndolo, lo irá brutalizando. Lewis nunca fue un humorista –muy lejanas sus ambiciones de las de un Waugh– pero en todos sus libros hay mucho humor, un humor con el que insolentemente rebaja la estatura de casi todo –la guerra, desde luego, el amor, el arte, la fidelidad a un ideario–. Un humor que, por decirlo rápido, nunca le temió lo más mínimo a resultar ofensivo, indecoroso y, desde luego, muy poco inglés.



Cartel de la exposición *Guns* by Wyndham Lewis, 1919. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (Cat. 62)

Aunque no los registró en el índice de *Blast 2* como “War Notes”, hay otros textos en ese número que podrían pasar sin duda por apuntes o comentarios sobre la guerra, entre los que el más importante, junto al tirón de orejas habitual dedicado a Marinetti, es “Artists and the War”²⁰. El título hace mención a un asunto al que Lewis, posteriormente, una vez terminada la guerra, consagrará algunas imponentes reflexiones. El texto de *Blast 2* es aún ligero, superficial incluso, se conforma con decir que por supuesto que la guerra afectará al mundo del arte, por la sencilla razón de que afectará a los bolsillos, y hay una interrelación inevitable entre bolsillos y arte. Nunca, sin embargo, creyó Lewis en los artistas de la guerra, o por mejor decirlo, en el milagro de que la guerra hiciera de alguien un artista: de hecho en el billete que le dedica a Marinetti, se aviene a reconocer la grandeza de algunos pintores futuristas, de, precisamente, los pintores que eran grandes en época de paz: la guerra no va a hacer grande a nadie que no fuera grande antes de la guerra, puede, eso sí, conseguir lo contrario: empequeñecer a algunas figuras mediante el violento método de borrarlos de la faz de la tierra. Así, no habrá ningún artista que sin haber sido gran artista antes de la guerra, sea gran artista después de ella, pero sí se dará el caso de artistas que, habiendo sido antes de la guerra grandes artistas, después de la guerra no serán nada por la sencilla razón de que la guerra se los habrá cargado. De hecho, la página más emocionante del *Blast 2* es aquella que, junto a un pungente texto vorticista de Gaudier Brzeska, contiene la esquela en la que se da noticia de la muerte del joven escultor²¹, a quien Lewis dedicará un telegráfico recuerdo emo-

cionado en *Estallidos y bombardeos* (emocionarse era una de las cosas que parecía haberse prohibido Wyndham Lewis²²).

Las "War Notes" que, sin ese título, publica Lewis después de la guerra, tienen más entidad que las que compiló en su revista. Entre ellas destacan "Guns", texto escrito para el catálogo de su exposición del mismo título celebrada en la Goupil Gallery de Londres en febrero de 1919²³, "The Men who will Paint Hell" (Los hombres que pintarán el Infierno), escrito para *The Daily Express* del 10 de febrero de 1919 y subtítulo "Modern War as a Theme for the Artist" (La guerra moderna como tema para el artista)²⁴, y "What Art Now?" (¿Qué arte ahora?), publicado en abril de 1919 en *The English Review*²⁵. Son muy interesantes porque nos permiten acercarnos a un Lewis que ya ha estado en la guerra, es decir, alguien que puede anteponer experiencia a teoría con todas las de la ley. Y sin embargo no utiliza ese recurso: parece que, el tiempo que separa a las "War Notes" del *Blast 2*, de estos textos publicados en periódicos, revistas y catálogo, a lo que se ha dedicado Lewis es a buscar documentación para darse la razón a sí mismo. Apenas es capaz de mentar ninguna obra artística verdaderamente importante que le debemos a la guerra reciente, y no tiene más remedio que recurrir al pasado para encontrar los nombres de los artistas que pintaron los horrores y la foto-

genia de la guerra: Uccello, es uno de los nombres esenciales, y basta con ver las obras propias a las que bautizó *Combate*, para entender cómo la frialdad del pintor de Orvieto le había inspirado. Pero no se olvida de mencionar el otro lado de la moneda, al apasionado y caliente Goya. Aunque sea dar un importante brinco en el tiempo, es de interés recordar que en el año 40, Lewis volvería a Goya (a quien había estudiado a principios de siglo en el Museo del Prado) a propósito de un examen de la obra y la importancia de Picasso publicado en *The Kenyon Review*. En ese excepcional texto, Lewis desmerece el *Guernica*, considerándolo un cartel muy intelectual y sin relación alguna con el hecho histórico del que nace, poniéndolo al lado de los *Desastres de la guerra* de Goya, donde el artista dejó huella de sus sensaciones de decepción y rabia ante la devastación de España: es ahí donde el artista, nos dice, consigue una obra que es algo más que una representación fotogénica, es carne y sangre, es pura verdad, no un cartón frío²⁶. Pero ello no obsta para que Lewis, en su texto para la exposición *Guns* (Cat. L&R 6), destaque a Uccello y su frialdad, que "no toma prestada del hecho de la Guerra emoción alguna, ningún tipo de violencia, terror o compasión- nada de la psicología que le es propia a los hechos de la guerra". Goya es tan apasionado como frío es Uccello, pero ambos son igualmente

Great War Drawing No. 2
(Dibujo de la gran guerra nº 2), 1918 . Southampton City Art Gallery (Cat. 66)



grandes como pintores de guerra²⁷. Para Lewis, podía adivinarse perfectamente qué vería un pintor en la guerra examinando algunas de sus obras: "You know Van Gogh's scene in a prison yard? Then you know how he would treat war" (¿Conoces la imagen de Van Gogh en el patio de una cárcel? Entonces ya sabes cómo trataría él la guerra)²⁸.

Como ha señalado Javier Arnaldo²⁹, "cuando Lewis señalaba que la guerra objeto de representación no es una cualquiera, sino la de la modernidad, quería advertir a sus lectores acerca de la correspondencia entre el lenguaje pictórico que defendía su exposición *Armas* [sic, *Guns*] de Wyndham Lewis y la violencia tecnológica que había puesto en escena la Gran Guerra". Años después, cuando Lewis decida acometer su segundo libro autobiográfico, *Rude Assignment* (1950, Cat. L&R 50), citará unos párrafos del prólogo escrito para la exposición de 1919, haciendo algunas aclaraciones como ésta:

Hay un dicho –que expresa algo que se desprende de todo lo que he escrito en todas las épocas– según el cual en medio de la guerra no es posible "una interpretación seria". El dicho es: "En la acción, no hay lugar para la verdad".

Más tarde afirmo que el hombre de acción tiene su contraparte en las obras de la mente. "Otro llega a la expresión pictórica con alguno de los serviles genios de la pasión que tiene a su lado". Estos "genios de la pasión" pueden llevarlo a la verdad: la de la pasión. Pero en el momento de la pasión, o en el de la acción, no hay verdad. E incluso la verdad de la pasión que parece venir a continuación –aunque yo no lo digo aquí– es una verdad inferior: del mismo modo que el hombre de acción es inferior al hombre racional³⁰.

La razón principal por la que Lewis escribe ese texto para el catálogo, según confiesa también en *Rude Assignment*, no es decirse a sí mismo cuáles han sido sus maestros para tratar de pintar la guerra moderna, sino más bien poner sobre aviso a los aturridos espectadores que se acercaran a la galería esperando ver una muestra de abstracciones y sin contar con la posibilidad de darse de bruces con "tradicionales escenas bélicas y figuras de soldados". Es necesario citar por extenso ese párrafo de Lewis:

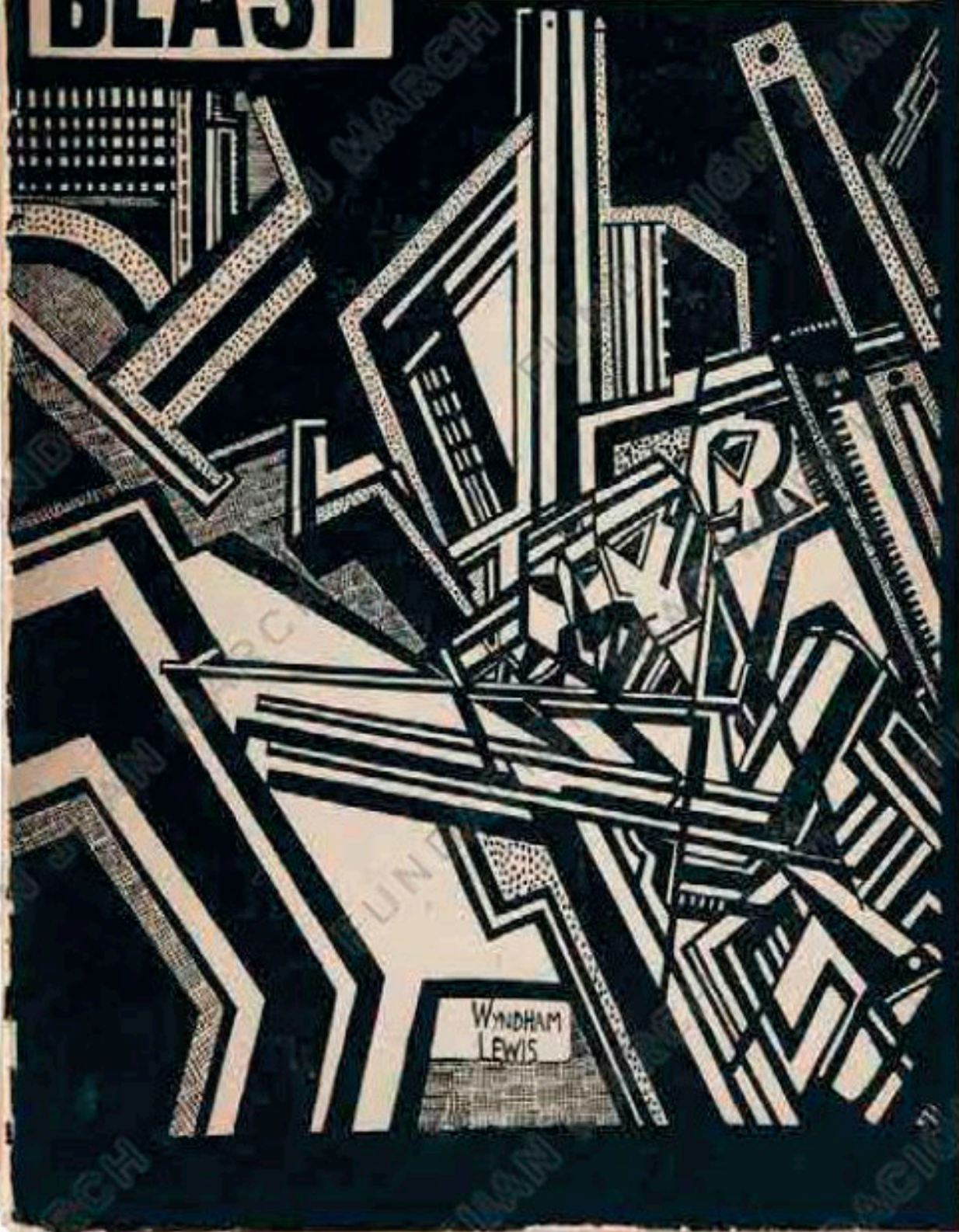
"Se observará que repudio un fanatismo en el pasado por lo 'abstracto'. Este mismo artista, sugiero, tiene la posibilidad de llevar a cabo, por una parte, cualquier experimento, sin que importe cuánto pueda alejarle de los cánones aceptados de la expresión visual. O, por otra parte, 'contar una historia' que puedan entender los más simples. Tiene tanto derecho a hacerlo como un hombre de letras, un Dickens, un Chejov, o un Stendhal, –o, para el caso, como los primeros artistas, ninguno de los cuales mostró remilgo alguno sobre el tema "literario". Nunca me he apartado de esta posición. En ella permanezco hoy tanto como ayer. De no haber sido por la guerra no habría llegado a ella tan rápidamente. La guerra, y especialmente los kilómetros de espantoso desierto conocido como "el Frente" en Flandes y Francia, me regalaron un tema tan en consonancia con la austeridad de esa visión "abstracta" que yo había desarrollado, que fue una transición muy fácil³¹.

Más adelante, Lewis definirá la guerra como un sueño,

profundo y animal, en el que lo visitaban imágenes que pertenecían a un orden nuevo. Al despertar, se daba de bruces con un mundo completamente cambiado: y él mismo, nos dice, también había cambiado mucho. "Los geométricos, que eran los únicos que me habían interesado antes, ahora me parecían vacíos y débiles. Nunca había sentido respeto por ninguna obra pictórica que no pudiera ser reducida a una forma geométrica. Pero me dediqué durante años a adquirir destreza en pintar del natural"³². La simpatía de Lewis por el hombre reflexivo contra el hombre de acción –simpatía en su estricto sentido: comunidad de intereses– se evidencia, por otra parte, en casi toda su obra: ahí hay que buscar también su desconfianza de la épica y su más que elaborado desprecio de lo romántico. ¿Y hay algo más romántico que la guerra? Si en el movimiento, en la acción, la verdad no puede ser más que un espejismo, la épica se hace de meros espejismos, de sentimentalismo y ganga grandiosa. No es difícil intuir el gesto de menosprecio que se le dibujaría a Lewis en la cara cada vez que topara con una delirante escena épica ensalzando la guerra. Y oportunidad de practicar ese gesto tuvo a menudo durante las décadas legendarias de las vanguardias. Como tuvo ocasión de darse cuenta de que, por mucho que uno pretendiera subirse a los hombros de su propia época para otear el futuro, al final siempre acababa enredado entre los tobillos del tiempo que le había tocado vivir. Recordémoslo: "Resulta deprimente considerar cómo, al ser artista, uno refleja siempre la política sin darse cuenta [...] Un profeta es la persona menos original: todo lo que hace es imitar algo que no está ahí, pero que pronto estará. Para mí, la guerra y el arte siempre fueron lo mismo desde el principio. Y así sigue siendo" –escribe–³³. En *Estallidos y bombardeos*, Lewis se nos presenta como un bombardero, un rango sin comisión en la Artillería Real, para posteriormente deshacerse del uniforme militar: primero el hombre de guerra, después el de paz. La diferencia entre ambos radica meramente en el uniforme. Porque Lewis cruza la guerra a la manera en que Fabricio del Dongo atraviesa la batalla de Waterloo: sin enterarse. La actitud es la misma, la información con la que cuentan ambos personajes muy distinta, porque Lewis sí que posee información suficiente, y sin embargo, no parece querer enterarse de mucho más de lo que pueda captar con la mirada, acaso porque sepa que no hay nada de lo que enterarse en una zahúrda, y no hay nada digno en las efusivas crónicas marciales que harán exquisita ficción con lo que le ha tocado vivir. Si hay algo verdaderamente emocionante, por oculto que permanezca, en *Estallidos y bombardeos* es la decisión del autor de negarse por completo a dar rango de Historia a lo que vive. Si Lewis decide no acometer un relato ejemplar de todo lo que vivió en el frente y se niega a mostrarnos ningún aspecto edificante de la guerra, si se reconoce como "una obra maestra de la conformidad", es porque en algún momento decide que la única manera de aguantar aquello, de sujetarse el asco, es vivirlo como si fuera un extra puesto allí, como tantos otros, para hacer bulto por un director ominoso que está convencido sólo de una cosa: a su público le encantan las matanzas. "Todo lo que sé –relata en otro momento de *Estallidos y bombardeos*– es que iba de aquí para allá por aquel mar de barro y que

BLAST

WAR NUMBER



WYNDHAM
LEWIS

**JULY
1915.**

desde entonces bastante gente me ha dicho que era un loco el que me estaba manejando. Sin embargo, aunque hubiera sido el mejor capitán del mundo, a mí me habría dado lo mismo. No estoy interesado en los Grandes Capitanes. “Todo me aburre excepto el hombre filosófico. Para mí no hay guerras buenas y guerras malas. Todas son malas. La nuestra era una epopeya de barro”³⁴.

Esa epopeya de barro, como hemos visto, inspiraba al Lewis reflexivo y al Lewis pintor, al más combativo Lewis pero también al más satírico. Buena diana para sus dardos se la ofrecían todos aquellos intelectuales que se atrevían a hablar de la guerra desde sus cómodos jardines tachonados de frescas sombras: las muchas razones que Lewis tenía para declarar su particular guerra a los “bloomsburies”, encontraban en la actitud de estos ante la guerra una ayuda inmejorable para que nuestro escritor siguiera practicando con ellos el arte de Swift. Es sabido que la obra narrativa mayor de Lewis es *The Apes of God*, novela en la que retrató a los intelectuales londinenses con soberana destreza. El rencor era aquí personal, por mucho que Lewis fuera lo suficientemente frío como para conformarse con expiar sus fantasmas personales y formular una carga de profundidad severa sobre el papel del intelectual en la sociedad. En *Estallidos y bombardeos*, Lewis, conversando con Ford Madox, le pregunta: ¿es realmente justo que nuestro Gaudier haya muerto mientras tanto intelectual de té a las cinco y meñique extendido dé lecciones morales en la prensa, después de haber dedicado toda la mañana a podar un rosal? Ni siquiera ahí pierde Lewis su característica frialdad, si bien ésta resulta mucho más convincente precisamente porque el género al que se aplica, la sátira, queda potenciado por ella.

“Lo que yo no sepa sobre la Guerra no hace falta saberlo”, decía Lewis en el párrafo con el que iniciamos estas notas³⁵. En algunos de sus libros –los que componen su corpus periodístico, quizá lo menos valioso de su obra, precisamente porque ahí no sabe controlar su dichosa frialdad– parece que Lewis sabía de la guerra más de la cuenta, lo suficiente como para cometer groseras equivocaciones. Sus libros antibélicos –a los que dedica en *Rude Assignment* un duro capítulo, reconociendo que le resulta muy complicado estar de acuerdo con lo que en ellos escribió– son enfurecidas salidas de tono que caen, precisamente, en lo que él atacaba en tantos cronistas de guerra: jugar a ser profetas. El juego, por cierto, le salió mal y *Count your Dead* (1937, Cat. L&R 38)³⁶ –del que con toda razón Paul Edwards dice que es el peor de sus libros– y *Left Wings Over Europe* (1936, Cat. L&R 37)³⁷, son una rara muestra de cómo un hombre inteligente es raptado por sus peores convicciones y se da sendos batacazos que sus enemigos, ya entrenados en la tarea después de la publicación de su libro sobre Hitler, aprovecharán encantados. El odio de Lewis por la guerra difícilmente podía ser excusa suficiente como para aprobar que Mussolini y Hitler se despacharan a su antojo, uno por Europa y el otro en Abisinia. No deja de ser curioso que quien con tanta inteligencia avisara sobre las mezquinidades inevitables que llevaba aparejada la maquinaria bélica, disfrazando la épica con sentimentalismo romántico, se negara a percibir el componente romántico de los nacionalismos

imperiales, aquellos que no se conforman con amar la tierra madre, sino que necesitan extenderla cuanto puedan. Resulta así deprimente leer esos libros en los que Lewis –que pronto se reprochará a sí mismo sus impacientes conclusiones– demuestra que ser profeta no es tan fácil como creía: de hecho, cuando él se puso a hacer las labores propias de ese oficio, resbaló como nunca.

No obsta el delirante análisis que hace Lewis de los derechos de Alemania por recobrar su grandeza, ni obsta su posterior palinodia, cuando los hechos vengán a golpearle, desmintiéndole (y uno se pregunta qué llevó a Lewis a meterse en ese berenjenal, y no haya más que esta pobre conclusión: quizá solamente optó por opinar lo contrario de lo que opinaran sus enemigos declarados; y si la izquierda británica tenía muy claro que había que frenar en cuanto se pudiera a las dictaduras continentales, a Lewis sólo le quedaba la opción de llevarle la contraria, más por seguir llevando la contraria que porque se creyera de veras sus disquisiciones), para reconocer en Lewis a un lúcido analista de la guerra moderna como monstruo. En este acelerado recorrido lo hemos intuido abocetando ideas, dibujando escenas, sujetándose el asco para no dejar que lo ganara la idea de épica que lleva aparejado el concepto Guerra, fortalecido por su alianza con las máquinas. Imposible no regresar, para concluir, a las taxativas páginas de su gran libro, *Estallidos y bombardeos*, a aquel encuentro suyo con el sensatísimo Ford Madox Ford, con quien conversa sobre el hecho de que los “bloomsburies” hayan quedado exentos, porque todos tenían dinero para permitirse ese lujo: “la gente arriesgaba el pellejo para que ellos se mantuvieran gordos y prósperos –o delgados y prósperos, que es aún peor–. Por aquel entonces se escuchaban historias acerca de cómo cierto artista famoso, en edad militar y de porte militante, se sentaba en el Café Royal y, dirigiéndose a un grupo de admiradores que volvía del frente, les gritaba: «¡nosotros somos la civilización por la que estáis luchando!»³⁸. La cuestión para Lewis es muy sencilla: no le tenía ninguna aversión sentimental a la guerra, pero en una época civilizada, ese fracaso organizado de nuestros civilizados modales debía tener una razón de peso. ¿Cuál era? O, por preguntarlo con sus propias palabras: “¿Quién se proponía matarme o lisiarme?”. Y lo que se contesta Lewis es: “Vi claramente que no eran los alemanes. Ellos, como yo, eran un mero instrumento. Formábamos parte de una empresa inútil y eso nos había quedado claro a muchos de nosotros, ya que, pasado cierto límite, la victoria, en el mejor de los casos, es una victoria pírrica [...] Tampoco obtendría mucho consuelo culpando a mi madre y a mi padre, a mi abuela y a mi abuelo, como hicieron los Aldington y los Sitwell. No estaba del todo claro que no fuéramos tan idiotas como nuestros clarividentes ancestros. Me pareció que no tenía mucho sentido culpar a mis antepasados por aquel disparate homicida en el que me había metido hasta el cuello [...] ¿Dónde estaba yo entonces? ¿Existe algún tipo de sociedad por la que merezca la pena morir o arruinarse? ¿Debemos tomarnos en serio el Estado Soberano? Puedo imaginar un Estado por el que morir sea un deber. Hay muchos principios que podrían encontrarse encarnados en un Estado y que considero personalmente asuntos de vida y muerte. Pero

soy incapaz de decidir si la era de las máquinas ha dejado algún Estado intacto, de modo que los hombres se sientan bajo la obligación moral o emocional de morir por él³⁹.

Como los grandes filósofos, en lo tocante a la guerra, Lewis no nos enseña a dar con respuestas endebles y satisfactorias –como las de un catecismo– que sean analgésicos de la conciencia dolorida, sino a ahondar en las preguntas que formula hasta obligarnos a dar de bruces con la imposibilidad de conformarse con ninguna respuesta.

NOTAS

- 1 Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering* (1937). Trad. española: *Estallidos y bombardeos*, ed. y trad. de Yolanda Morató. Madrid: Impedimenta, 2008, p. 148.
- 2 *Ibíd.*, p. 32.
- 3 Wyndham Lewis, *Snooty Baronet*. Londres: Cassell, 1932, p. 2.
- 4 Tom Normand, "Wyndham Lewis, the Anti-War War Artist", en David Peters Corbett (ed.), *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 104.
- 5 Karlheinz Stockhausen, citado en Julia Spinola, "Monstrous Art", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25 septiembre 2001).
- 6 Carta de Apollinaire a Soffici, en Michel Décaudin (ed.), *European Friends of Apollinaire*, 16th Symposium of Stavelot, 1-3 septiembre 1993. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 85.
- 7 *Blast*, n° 2 (julio 1915).
- 8 *Blast*, n° 1 (junio 1914).
- 9 *Morning Post*, citado en los anuncios incluidos al final de *Blast*, n° 2 (julio 1915), p. 104.
- 10 *Sunday Times*, *ibíd.*
- 11 *Blast*, n° 2 (julio 1915), p. 5.
- 12 *Ibíd.*, p. 13.
- 13 *Ibíd.*
- 14 Ernst Jünger, *Storm of Steel*, trad. de Basil Creighton. Londres: Chatto and Windus, 1929.
- 15 Carl Schmitt, *Political Theology* (1922). Traducción española: *Estudios Políticos*. Madrid: Cultura Española, 1941, pp. 35-39.
- 16 Vladimir Mayakovsky, *Vladimir Ilyich Lenin* (1924). Moscú: Progress Publishers, 1970, p. 80.
- 17 Wyndham Lewis, *Hitler*. Londres: Chatto and Windus, 1931.
- 18 *Blast*, n° 2 (julio 1915), pp. 9-16.
- 19 Wyndham Lewis, "Constantinople Our Star", *Blast*, n° 2 (julio 1915), p. 11.
- 20 *Blast*, n° 2 (julio 1915), p. 23.
- 21 *Ibíd.*, p. 34.
- 22 *Blasting and Bombardiering*, cit., pp. 114-115.
- 23 Wyndham Lewis, "Foreword", en *Guns* [cat. expo., Goupil Gallery, Londres]. Londres: Goupil Gallery, 1919.
- 24 Wyndham Lewis, "The Men who will Paint Hell. Modern War as a Theme for the Artist", *Daily Express*, n° 5877 (10 febrero 1919), p. 4.
- 25 Wyndham Lewis, "What Art Now?", *The English Review*, 28 (abril 1919), pp. 334-338.
- 26 Wyndham Lewis, "Picasso", *The Kenyon Review*, n° 2 (primavera 1940), pp. 196-211.
- 27 Wyndham Lewis, "Foreword", en *Guns*, cit.
- 28 *Ibíd.*
- 29 *i1914! La Vanguardia y la Gran Guerra* [cat. expo., Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2008, p. 256.
- 30 Wyndham Lewis, *Rude Assignment. A Narrative of my Career up-to-date*. Londres: Hutchinson & Co, 1950, p. 128.
- 31 *Ibíd.*, p. 129.
- 32 *Ibíd.*
- 33 Wyndham Lewis, *Estallidos y bombardeos*, cit., p. 4.
- 34 *Ibíd.*, p. 161.
- 35 *Ibíd.*, p. 182.
- 36 Wyndham Lewis, *Count Your Dead: They are Alive! Or, A New War in the Making*. Londres: Lovat Dickson, 1937.
- 37 Wyndham Lewis, *Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing*. Londres: Jonathan Cape, 1936.
- 38 *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 183.
- 39 *Ibíd.*, pp. 185-186.

THE ENEMY

1977

SEPTEMBER

NUMBER

VOL 2

PRICE 3/6

EDITOR
WYNDHAM
HUISSON

TABLE OF CONTENTS

"LOVE? WHAT HO!"

SMELLING STRANGENESS

OH! TORO!

WE WHITES,
CREATURES OF SPIRIT

ADDRESS

113.A. WESTBOURNE
GROVE. LONDON ENGLAND.

TELEPHONE
PARK 7986

**WYNDHAM
LEWIS
Y LA
POLÍTICA**



Andrzej Gąsiorek

PARECE QUE WYNDHAM LEWIS NUNCA SE VERA LIBRE

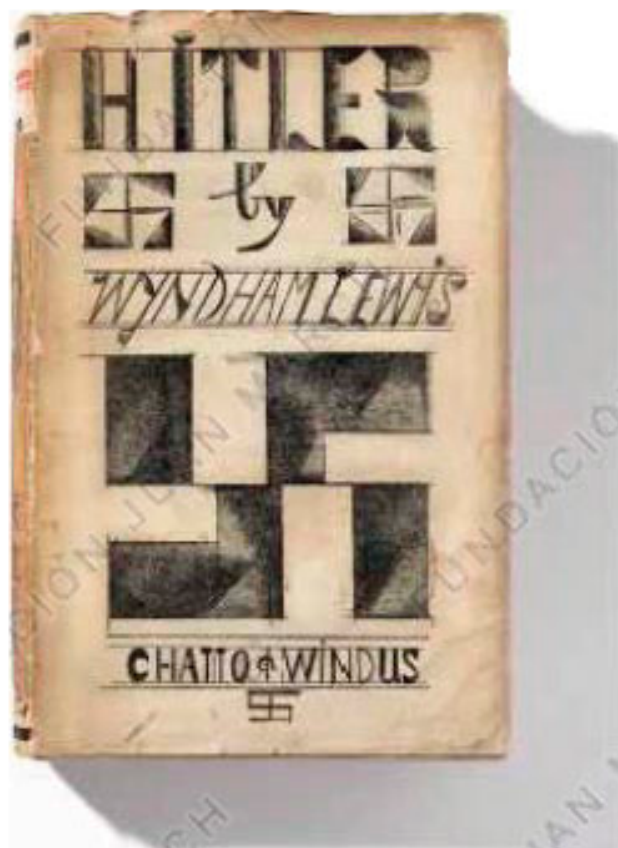
de ciertas asociaciones políticas. Un incómodo sino del que era consciente, como dejó claro en su autobiografía provisional *Blasting and Bombardiering* (1937, Cat. L&R 40): “En 1926 comencé a escribir sobre política; no porque me gustara, sino porque en ese terreno las cosas se habían atascado y antes de poder hacer nada había que ocuparse de la carga política que lo rodeaba todo. Y de ese modo me fui politizando poco a poco, de modo que, para llegar a *quien soy* hoy en día, primero habría que apartar de mí todo lo relacionado con la política”¹. Esta descripción es reveladora. Lewis da a entender que la política debería verse como una preocupación extrínseca, una actividad organizativa adventicia a la sociedad y al sujeto. Reiteró esta convicción en la década de 1950 cuando, siguiendo al filósofo italiano Benedetto Croce, sostuvo que la política debía considerarse “un ámbito de la vida situado *en un plano inferior* al de los niveles más humanos y virtuosos de nuestra naturaleza”, “una región regida por leyes propias, distinta a todas las demás actividades de nuestra existencia”². En *Blasting and Bombardiering* insinuó que se había visto obligado a entrar en ella porque todo lo que le importaba —las artes, la cultura, los valores humanos— estaba, en la década de 1920, cada vez más impregnado de consideraciones políticas, que, en su opinión, eran de una importancia secundaria. La paradoja resultante fue que, en su intento de plantar cara a la idea de que la política fuera el aspecto más importante de la vida contemporánea, Lewis se estaba dejando arrastrar hacia aquello mismo de lo que quería liberar al arte y sus creadores. Acabó tan politizado que el “yo” que trataba de preservar más allá de la esfera política se hizo más difícil de mantener. Dos años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, admitía: “Nadie en 1937 puede ser sino político. Estamos de política hasta el cuello”³.

Blasting and Bombardiering ofrece una versión revisionista de la carrera de Lewis desde los días de *Blast* y del Vorticismismo hasta finales de la década de 1930. No es del todo exacta en su afirmación de que Lewis se involucró en política en 1926, año en que publicó *The Art of Being Ruled* (Cat. L&R 10). Aunque fuese el más abiertamente político de los libros de Lewis hasta ese momento, sería un error ignorar las implicaciones políticas de textos precedentes, en especial los dos números de *Blast* (la “revistilla” vanguardista que Lewis editó en 1914 y 1915, Cat. L&R 2, 3) y el folleto publicado tras la Primera Guerra Mundial,

The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex? (1919, Cat. L&R 7).

Dos características del Vorticismismo son clave para cualquier consideración de la política de Lewis: la primera, su compromiso con la representación de la modernidad industrial en un estilo propio de ésta; la segunda, su deseo de explorar, por medio de ese estilo, la vida contemporánea de una manera que difería de los tratamientos “académico” o “realista”. El Vorticismismo se inspiró en el Cubismo y el Futurismo para crear un arte geométrico estilizado que rechazaba la vía kandinskyana a la abstracción. El arte vorticista buscó captar la verdad interior de la vida moderna a través tanto de la forma como del objeto, desafiando en forma y contenido las respuestas convencionales y al uso ante la realidad cotidiana. El Vorticismismo intentó, en palabras de Richard Humphreys, “una traducción geométrica y condensada del mundo percibido”⁴. En esta geometrización de las formas estaba implícito el deseo de vislumbrar cómo cabía transformar la realidad contemporánea. La industria, la urbanización y la tecnología se aceptaban como datos primarios del artista, pero no se celebraban a la manera de los futuristas italianos. *Blast* conminaba al pintor vorticista a afrontar críticamente el mundo moderno, abstrayendo sus características más significativas y articulando en la pintura su potencial latente. Cuando Lewis afirmaba que toda la “pintura revolucionaria actual comparte los rígidos reflejos de acero y piedra en el espíritu del artista” y que se estaba invitando a la gente a “cambiar por completo su idea de la misión del pintor y adentrarse con él, con deferencia, en un universo transpuesto tan abstracto como el del músico, aunque diferente de él”, estaba indicando que el arte modernista proporcionaba plantillas visionarias para la futura creación de una sociedad alternativa⁵. Lewis fue explícito sobre este aspecto del Vorticismismo en sus postreros relatos del movimiento: “Después de todo, cuanto yo —con algunas otras personas— hacía era esbozar los planos de una nueva civilización: nunca se trató sino de eso. Un apunte de una forma de ver dirigido a personas que aún no estaban allí... Era más que simplemente sacar una fotografía: estábamos dotando a la gente de ojos nuevos, y de almas nuevas para esos ojos”⁶. Más que simplemente sacar una fotografía. Este es el punto relevante. El Vorticismismo no era tan sólo un proyecto estético, sino también una empresa utópica que concebía el arte vanguardista como el germen de formas de vida social que aún estaban en potencia.

¿Qué significaba esto? No quería decir que las artes debieran intervenir directamente en las esferas social o política. Tampoco significaba que el Vorticismismo pretendiese fundir arte y vida por medio de una praxis social. Basado en la segregación entre “vida” y “arte” —una preocupación también central en la novela de Lewis, *Tarr* (1918, Cat. L&R 5)—, el Vorticismismo se resistió al cierre prematuro de la brecha entre ambos, buscando más bien trazar patrones, aquí y ahora, para una vida futura que pudiera seguir en la estela de la creatividad vanguardista. Lewis expuso esta postura en el segundo número de *Blast*: “Si el mundo material no fuese empírico y material simplemente para la ciencia, sino que estuviese organizado como en la imaginación, deberíamos vivir como si estuviéramos soñando. El objeto del arte es mostrar cómo sería en tal caso la vida”⁷.



Blast representa un “momento” en 1914 en el que, de modo fugaz, pareció que se presentaba la oportunidad de transformar el arte y la cultura. Asociado con el poeta estadounidense Ezra Pound, que colaboró con él en *Blast*, Lewis indujo a un grupo de artistas y escritores a entrar en acción, arguyendo que la adversidad de las condiciones existentes en Inglaterra, de encauzarse en el sentido requerido por los vorticistas, podría originar una explosión inesperada de energía creativa. Pero la Primera Guerra Mundial estalló justo cuando el Vorticismo parecía estar a punto de producir impacto en la vida cultural inglesa. Un segundo número de *Blast* (el “número de la guerra”) apareció en 1915, pero ya el Vorticismo había sido superado por los acontecimientos y la revista no volvió a publicarse.

Dicho así, parecería que se está insinuando que el movimiento vorticista fue destruido por la guerra. Tal suposición tiene su parte de verdad, pero la realidad fue más compleja. Lewis no sólo no lo abandonó de inmediato, sino que varias veces intentó la reagrupación para continuar el proyecto bajo otras formas. *The Caliph's Design*, su intervención en los debates sobre arquitectura tras la Primera Guerra Mundial, es un documento importante, porque desarrolla argumentos que estaban implícitos en *Blast*. Aunque en 1914-15 Lewis se había centrado en la pintura y la escritura, no tenía interés alguno en aislarlas de la sociedad. Al contrario: el arte modernista estaba, para él, en la vanguardia de los cambios sociales que deseaba y trataba de predecir. *The Caliph's Design* iba un paso más allá. Lewis insistía ahora en que el arte debía salir de estudios y galerías, para participar en la vida cotidiana, donde podría desempeñar un papel transformador de la realidad social. En la prim-

era gran reformulación de sus opiniones después de la guerra, escribía: “Hay que sacar la pintura, la escultura y el diseño del estudio y llevarlos a la vida... si no queremos que esta nueva vitalidad acabe disecada en un estuche de experimentación inorgánica”⁸. Lewis, en definitiva, buscaba nada menos que la transfiguración de lo cotidiano. Sostenía que la arquitectura y el diseño debían conferir sentido a todos los aspectos del entorno material. Si la ciudad moderna se “reconstruyese sobre un patrón más consciente” –mantenía–, entonces arquitectos e ingenieros llegarían juntos “a crear una forma-contenido nueva para nuestra visión cotidiana”⁹.

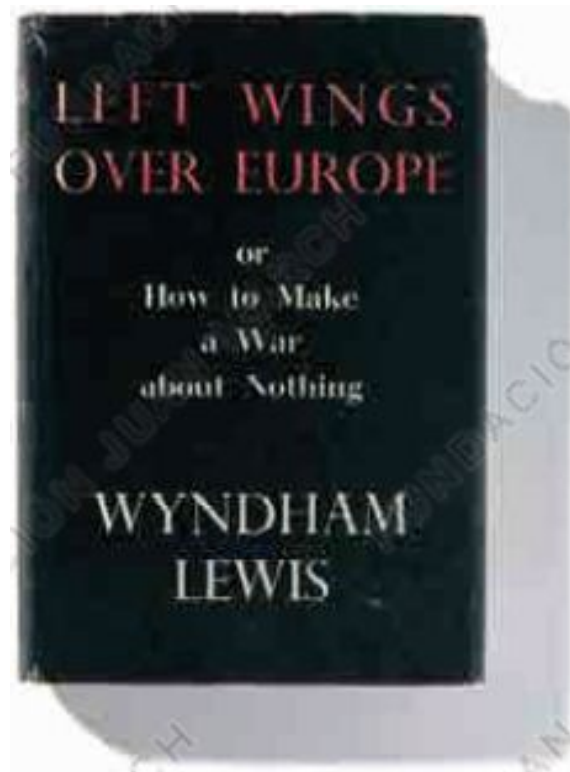
Esta postura estaba arraigada en una visión emancipadora de la política, aunque no se expresara en términos de partido o de práctica política. El deber del artista, argumentaba Lewis, era “desear equidad, sosiego, en las relaciones humanas; luchar contra la violencia y trabajar por la belleza formal, el sentido y cosas así, en nuestra forma de vida”¹⁰. La era tecnológica no era menos importante para el pensamiento de Lewis en 1919 de lo que lo había sido en 1914. De hecho, *The Caliph's Design* reforzó el compromiso vorticista de Lewis con un arte geométrico modulado por la maquinaria, tratando la tecnología como un recurso que ha de ser reformulado y reposicionado. Al ser “absorbida en la conciencia estética”, la maquinaria podría “emplearse en usos diferentes de aquellos para los que fue en principio concebida”, y esta transformación artística de sus funciones originales le obligaría a servir a fines y necesidades humanas diferentes¹¹. La alternativa (que Lewis asociaba con el Futurismo italiano) era una aceptación acrítica de la edad de la máquina que subordinaba los individuos a la tecnología que supuestamente debían controlar y con ello les negaba su dominio. Arrojado a un “mundo indiscriminado, mecánico y poco progresista”, el individuo se convertía en producto de procesos técnicos: “El peligro, tal como se presentaría hoy, en nuestro primer vuelo de sustitución y remonte, evidentemente sería que acabásemos subyugados por nuestra creación y convertidos en algo tan mecánico como un inmenso mundo de insectos, desaparecida por completo toda nuestra razón consciente”¹².

Estas palabras constituyen un comentario anticipante sobre cuestiones que preocuparían a Lewis en las décadas de 1920 y 1930, en las que de forma creciente dirigió su atención hacia lo que consideraba una maquinización de la subjetividad, una característica clave en su opinión de la vida social del período de entreguerras. Entre 1926 y 1938 fue muy crítico con la democracia y experimentó una fuerte atracción hacia el autoritarismo. Lewis asociaba democracia con debilidad e hipocresía: las democracias eran débiles en comparación con los estados centralizados, como la Unión Soviética o la Italia fascista, y eran deshonestas porque alababan las virtudes de la política participativa pero sometían a los individuos con diversas técnicas de control del pensamiento. La ira de Lewis contra la naturaleza coercitiva de lo que en *The Art of Being Ruled* describió como un “estado educativista” le llevó a analizar y a oponerse a las ideologías que se estaban imponiendo a los ciudadanos por medio de la propaganda política, los medios de comunicación y lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer describirían más tarde como la “industria cultural”¹³. En este en-

torno, la “razón consciente” estaba amenazada. Por ello, *The Art of Being Ruled* fue concebido como el primero de una “serie de libros dedicados a un análisis profundo de las ideas por las que se ha enseñado a vivir a nuestra sociedad”¹⁴.

Hay muchas contradicciones en las ideas de Lewis de los años 1920 y 1930. Entre las más significativas, su incoherente opinión de por qué los individuos fueron esclavizados por ciertas ideologías y de cómo podrían resistirse a ellas. Lewis oscilaba entre dos concepciones de la subjetividad. Por un lado, sostenía que la mayoría de las personas tenían una predisposición innata a la servidumbre irreflexiva y deseaban activamente pasar la vida como unidades de “masa” estandarizadas de un orden social estructurado. Por otro, en cambio, mantenía que los individuos eran víctimas involuntarias de grupos de interés que los mantenían bajo una tutela de la que en gran medida eran inconscientes. El primer punto de vista implicaba que la mayoría merecía su suerte y, de forma extraña, la cortejaban, mientras que el segundo sugería que este destino les era impuesto por la producción social de la identidad. Basándose en la distinción de Goethe entre “naturalezas” (individuos autónomos con independencia de pensamiento y acción) y “títeres” (elementos manipulables cuyos movimientos eran controlados por fuerzas extrínsecas), Lewis formuló la afirmación políticamente objetable de que la mayoría en realidad quería ser títere, porque el esfuerzo requerido para ser agente autónomo le superaba: “en la masa la gente desea ser *autómata*, quiere ser *convencional*: odia que les enseñen a ser libres, que les obligues a la «libertad»: desean ser sumisos, máquinas de trabajar duro, tan muertos como quepa estarlo”¹⁵. Esta postura avaló una concepción jerárquica de tipos humanos y llevó a Lewis a argumentar que la “división en hombres *naturales* y *mecánicos*... responde a la solución propugnada” en *The Art of Being Ruled*.

Este aspecto del pensamiento de Lewis es radicalmente anti-democrático. Pero, como a menudo sucede en su obra, las ideas progresistas pugnan con sentimientos elitistas. *The Art of Being Ruled* se escribió, después de todo, como una advertencia a las víctimas de arraigados intereses económicos y políticos y como un estímulo a que resistiesen a los halagos de la ideología. Concluye con un fragmento de Parménides: “Quiero transmitir esta visión del mundo tal como se muestra: ninguna opinión humana podrá sacar nunca lo mejor de vosotros”¹⁶. En *Men Without Art* (1934, Cat. L&R 36) Lewis dejó claro que, a su juicio, la mayoría de la gente sufría a manos de un sistema social injusto. Cuando escribió sobre los trabajadores desempleados de Belfast, por ejemplo, aplaudió su rebeldía y se preguntaba: “¿Qué pueden hacer sino unirse contra sus desacreditados jefes, incapaces de gestionar sus propios asuntos, por no hablar ya de los de otros?”¹⁷. Lewis fue en todo momento consciente de que el sistema de clases inglés mantenía a la mayoría en la servidumbre y obstaculizaba sus esfuerzos por mejorar su educación y, con ello, captar la verdad de la política contemporánea y de su posición en el seno de una sociedad estratificada –un asunto que abordó a fondo en la novela *The Vulgar Streak* (1941, Cat. L&R 47)–. Sus obras críticas fueron parte de una campaña de ilustración que abrazaba una forma de crítica a la ideología que no estaba articulada desde una per-



spectiva de izquierda (como ocurría en Adorno y Horkheimer), sino desde una posición de agresivo escepticismo. Lewis fue explícito sobre la necesidad de que la gente despertase de su sueño acrítico:

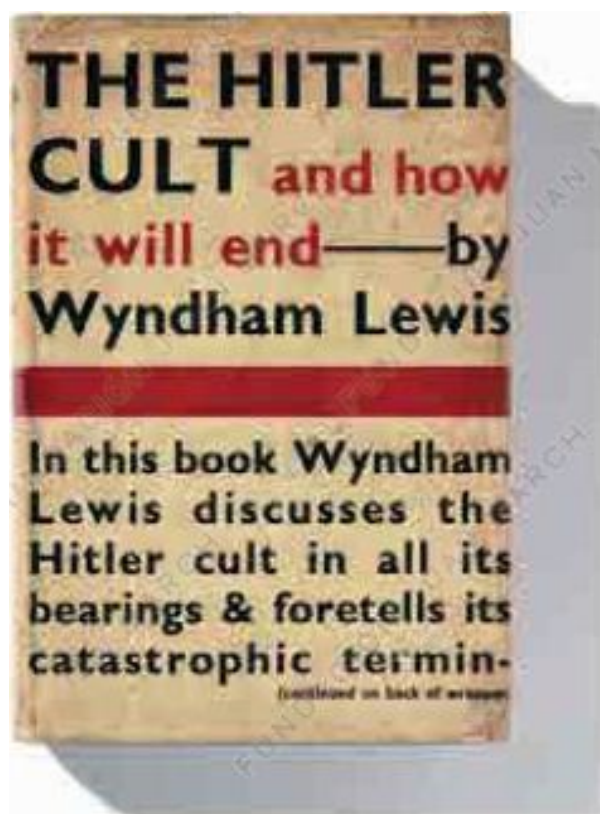
“A todo el mundo, creo... se le plantea esta alternativa. O bien está dispuesto a hundirse al nivel de la tutela crónica y la esclavitud, dependiente toda su vida de un mundo de ideas, y de quienes las manipulan, de los que nada sabe, o bien debe hacerse lo mejor que pueda con los principios abstractos implícitos en la misma maquinaria “intelectual” montada para controlarle y cambiarle”¹⁸.

La respuesta de Lewis a esta situación fue afirmar que los escritores y artistas debían interpretar y criticar la sociedad, sin ofrecer soluciones prematuras a los problemas que diagnosticaban. Alan Munton indica que para Lewis el intelectual se caracterizaba por “la facultad de realizar un análisis independiente y desapasionado de la sociedad” y que había de vérselo como “fuente de sugerencias y definiciones de posibilidades humanas”, no como partícipe en la práctica política¹⁹. Es un resumen bastante ajustado. Lewis dejó escrito que era imperativo distinguir “entre, por un lado, la revolución política... y, por otro, todo pensamiento y actividad indudablemente revolucionarios, y por ende perturbadores para la cómoda medianía, pero no comprometidos con una doctrina *política* en particular, es decir, con algún programa efectivo de cambio”²⁰. Dicho de otro modo, para Lewis el poder del arte residía en su libertad especulativa y en su rechazo a reclusiones doctrinarias (léase “falsas”). El arte era una empresa esencialmente radical capaz de liberar a los individuos de la servidumbre ideológica, que no de circunstancias o sistemas políticos. Era un “demoledor de muros, un disolvente de naciones, facciones y sectas protectoras, un elemento radioactivo entre compuestos más conservadores”²¹.

Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing, 1936. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (Cat.L&R 37)

Si escritores y artistas aspirasen a la independencia de pensamiento y a la imparcialidad, lo que para Lewis representaba un ideal, entonces no cabría que fueran por completo apolíticos. Algo que Lewis admitía. Los escritores, sostenía, podrían tratar de ser todo lo independientes y ecuanímenes que fuera posible, pero eso no implicaría que pudieran “alzarse sobre la *mêlée* y... actuar como instrumento de la verdad imparcial, ni nada por el estilo”²². ¿Qué decir, pues, de sus ideas políticas, que tanta notoriedad le han deparado entre quienes conocen poco de su trabajo? La primera puntualización que ha de hacerse es que las ideas políticas de Lewis sufrieron una serie de cambios a lo largo del tiempo y no se dejan identificar fácilmente con precisión. Como él mismo señaló: “La política es algo flexible, vivo, diverso, no algo cortado y desecado”²³. Durante su etapa vorticista estuvo comprometido con una utópica política emancipadora, que veía la renovación estética como precursora de cambios sociales más amplios. Una década más tarde, en *The Art of Being Ruled*, abogó por una fusión de comunismo y fascismo, una postura que derivaba de su deseo de centralizar el poder político y (eso esperaba) dejar con ello libres a los artistas para centrarse en su trabajo creativo. En esa obra Lewis se refería en términos positivos tanto a la Unión Soviética como a la Italia fascista, arguyendo que la moribunda sociedad británica podría reanimarse con un planteamiento similar del ejercicio del poder político. Lewis apuntaba que “cuando estos estados de partido *único* están organizados de forma centralizada” adquieren eficacia inmediata, y aseveraba que, pese a sus defectos, “lo que han logrado en poco tiempo en materia de organización debería suscitar la admiración del mundo”²⁴. Inglaterra, en cambio, estaba atrapada en una distorsión temporal “liberal” propia de la pre-guerra y era incapaz de transformar su sociedad a la manera del comunismo y el fascismo.

The Hitler Cult, 1939.
Wyndham Lewis Memorial
Trust, Londres (Cat.L&R 44)



Una premisa clave en *The Art of Being Ruled* era la creencia de Lewis de que el gobierno adecuado requiere que el estado ejerza el poder. Las democracias liberales temían admitir esta cruda realidad y pretendían que todos los ciudadanos participaban en su propio gobierno. Lewis estaba interesado en el comunismo y el fascismo por su disposición a ser autoritarios, incluso despóticos, lo que les permitía lograr cuanto se propusieran. Es fácil darse cuenta, retrospectivamente, de cuán ingenuo e idealista fue al respecto. Apenas diferenciaba el fascismo del comunismo, por ejemplo, identificando ambos con esa centralización del poder que le atraía. Cuando tímidamente apoyó el fascismo en *The Art of Being Ruled*, lo describió como una derivación del comunismo. “En abstracto”, sostuvo, “el sistema soviético es mejor” por su “deseo de aliviar la suerte de los pobres y marginados, y no sólo de crear un estado férreo, de corte militarista”; pero —observaba— en la práctica, “para los países anglosajones tal como están hoy constituidos, alguna forma modificada de fascismo probablemente sería lo mejor”²⁵.

Esto es bastante confuso. Y más si se considera que Lewis se basó en la complaciente imagen de la Unión Soviética descrita por Michael Farbmann en *After Lenin: The New Phase in Russia* (1924) para argumentar que las conclusiones de Farbmann sobre el concepto bolchevique de poder cuadraban “con las que yo expreso en este ensayo”²⁶. Para Lewis, la principal conexión entre fascismo y comunismo era su carácter “estatalista”: al concentrar el poder en los cuadros dirigentes, los ciudadanos particulares quedaban supuestamente libres para dedicarse a múltiples actividades distintas de la política en el marco de un orden social “estable”. A Lewis le preocupaba sobre todo encontrar los medios por los que el trabajo cultural pudiera llevarse a cabo sin interferencias políticas. Describiendo el fascismo de Mussolini como un desarrollo del marxismo, lo justifica como sigue: “Y ese es el tipo de socialismo que este ensayo identificaría como más idóneo para las colonias o los países anglosajones, con todo el sentimiento proletario soviético que cupiera infundir en él sin menoscabar su disciplina y con la mínima coerción que fuera compatible con la sensatez. En resumen, para alcanzar algún tipo de paz que nos permita trabajar deberíamos, naturalmente, buscar la autoridad más potente y estable concebible”²⁷. A continuación describe una situación en la que “la normalización política, con la supresión de los últimos vestigios del sistema de partidos, liberará una ingente energía, que de otro modo se habría desperdiciado en la política, para fines más productivos”²⁸.

La incapacidad de Lewis para captar que la delegación del poder político en grupos no elegidos probablemente conduciría más que ninguna otra cosa a la interferencia política en el ámbito artístico y a la supresión de la individualidad le llevó a cometer un error tras otro en los años siguientes. Sus ideas políticas a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930 eran autoritarias y en absoluto liberales. Si bien nunca apoyó del todo el fascismo, sin duda simpatizó con él, creciendo su aprecio conforme se volvía más crítico hacia el comunismo²⁹. En 1930, tras una visita a Alemania, escribió el primer libro en inglés dedicado a Hitler. Aunque escéptico sobre el Nacional-socialismo, en especial sobre sus doctrinas raciales, en *Hitler*

WYNDHAM LEWIS

THE ART
OF
BEING RULED

It is those who believe in the independence of the modern intellect, who do it. If you have faith in a book in the first instance, there is still something else, the knowledge gained by its purchase and reading, the analysis of political, economic, military, scientific and the other, the social history of England, the history of food and clothing, the study of money and the growth of English and American art, the knowledge of the economic and industrial situation of life. The book is important and serious, it is original, individual, serious, a serious and most significant expression of the spirit of the age.

THE "ENEMY" IS THE NOTORIOUS AUTHOR, PAINTER AND PUBLICIST, MR. WYNDHAM LEWIS. HE IS THE DIOGENES OF THE DAY: HE SITS LAUGHING IN THE MOUTH OF HIS TUB AND POURS FORTH HIS INVECTIVE UPON ALL PASSERS-BY, IRRESPECTIVE OF RACE, CREED, RANK OR PROFESSION, AND SEX. THIS PAPER, WHICH APPEARS OCCASIONALLY, IS THE PRINCIPAL VEHICLE OF HIS CRITICISM. FOR CONTENTS OF THIS ISSUE SEE BACK COVER.

WYNDHAM LEWIS

Editor.



THE ENEMY

◀◀ *The Art of Being Ruled*, 1926. Colección privada YMJB (Cat.L&R 10)

◀ *The Enemy*, No 3, 1929. Wynhdam Lewis Memorial Trust, Londres (Cat.L&R 16)

(1931, Cat. L&R 26) argumentaba que estas doctrinas prometían “unidad política” y, por ello, tendían a “asegurar mayor eficiencia social”; además, sugirió que existía “un gran sentido de oportunidad política y sagacidad” en el plan nacional-socialista de “atraer y concentrar, en lugar de disgregar, dispersar y mezclar”³⁰. Pretendiendo ser un “relator imparcial” de lo que había presenciado en Alemania, le inquietaba que algo de lo que había escrito pudiera “sonar demasiado a crítica”; insistía en que era por su “simpatía hacia este gran partido alemán” por lo que “sacaba estas dificultades a la luz, con la esperanza de que se superasen”³¹. ¿Por qué, exactamente? La respuesta de Lewis fue clara: “El movimiento de Hitler ha hecho maravillas dentro de las fronteras de Alemania, y sus responsables deberían, creo yo, extender su mensaje —que también sería un mensaje de paz— a otros países de cultura similar... Es en ellos en quienes encontraremos un gran movimiento de “concentración” política capaz de poner fin al creciente estancamiento y disgregación visibles en otros lugares”³².

Los argumentos expuestos en *Hitler* confluyen con los presentados en *The Art of Being Ruled*. El deseo de Lewis de centralizar el poder político con el fin de liberar otras áreas de la actividad humana le cegó sobre las consecuencias reales del hitlerismo y le llevó a subestimar las libertades que se preservan y defienden en las democracias liberales. Para cuando escribió *The Hitler Cult* (1939, Cat. L&R 44) —una retractación de sus opiniones anteriores— ya había comprendido que, a pesar de todas las limitaciones de la sociedad inglesa, ésta era preferible al despotismo político y al odio racial de la Alemania nazi³³. Insistió en que los individuos deben escoger “entre, por un lado, la cultura francesa y celta en general, unida a la capacidad de tolerancia de los anglosajones, y, por otro, los exponentes más eficientes de la barbarie de la edad de la máquina”³⁴. Hacía tiempo que consideraba comunismo y fascismo como conmutativos, por cuanto ambos estaban motivados por el deseo de centralizar el poder. Mas si en un principio aplaudió esta centralización como realismo político e ingenuamente creyó que contribuiría a salvaguardar las artes, ahora rechazaba de forma tajante esa forma de pensar, dando a entender que en la década de 1930 había estado demasiado preocupado por proteger a su “tribu” de artistas y no había pensado lo suficiente “en «le genre humain» de la canción revolucionaria”³⁵.

Ahora bien, ¿por qué tardó tanto Lewis en advertir la verdadera naturaleza del nazismo? En parte se debió a que sabía poco de lo que estaba sucediendo en Alemania a mediados de la década de 1930, y en parte a que su pensamiento político era muy abstracto, estaba muy alejado de los sucesos, movimientos y políticas reales. Al mismo tiempo, hemos de señalar que los acontecimientos siempre parecieron forzarle a tomar decisiones que, a su juicio, evitarían la guerra; hipnotizado por su convicción de que Hitler era un hombre de paz, Lewis fue un pacifista durante gran parte de la década de 1930. Pero Lewis estaba interesado sobre todo en la suerte de las artes y quería vivir en una sociedad en la que éstas pudieran florecer. Frustrado porque las vanguardias estéticas del período previo a la guerra no causaron el impacto cultural con el que había soñado, buscaba un orden político que permitiera a las artes

desempeñar una función activa en la reconstrucción de la vida social. Si una democracia liberal destartada era incapaz de valorar a los artistas modernistas y contar con ellos, entonces la democracia liberal estaba de más. En esta forma de pensar influyeron figuras como Bakunin, Proudhon y Sorel, quienes argumentaron que los sistemas democráticos practicaban el engaño a una escala gigantesca, haciendo creer a los ciudadanos que participaban en el proceso político, cuando en realidad no eran más que marionetas. Convencido de que el liberalismo era una farsa y de que las únicas alternativas viables eran los estatismos fascista y comunista, Lewis cometió el desastroso error de concluir que la política podía dejarse sin más en manos de quienes habían hecho de ella su profesión, permitiendo a quienes tuviesen inclinaciones artísticas dedicarse a su oficio, supuestamente más importante. Dicho con sus palabras: “Puesto que en la actualidad la inteligencia política (tanto de izquierdas como de derechas) está tan perfectamente organizada que no permite la menor injerencia de nadie peligrosamente inteligente, es posible que alguien así reconozca la importancia secundaria de cuanto es en esencia «político» y no lamente dejar esas actividades a quienes viven por y para ellas”³⁶. No sería hasta mediados de la década de 1930 cuando Lewis cayese en la cuenta de lo inconsciente que había sido del significado real de la insistencia de fascismo y comunismo en controlar todos los procesos políticos. *Left Wings Over Europe* (1936, Cat. L&R 37) fue, escribiría, “de principio a fin, un único y extenso alegato contra la centralización del poder... El poder centralizado —cuando es poder humano— es para mí, en lo político, el mayor mal que cabe imaginar”³⁷.

El cambio que experimentó el pensamiento de Lewis desde finales del decenio de 1930 puede apreciarse en textos clave como *The Vulgar Streak* (1941, Cat. L&R 47), *Anglosaxony: A League that Works* (1941, Cat. L&R 46), *America and Cosmic Man* (1948, Cat. L&R 48), *Rude Assignment* (1950, Cat. L&R 50) y *The Writer and the Absolute* (1952, Cat. L&R 53). Lewis se convirtió en demócrata convencido, apoyó los planes de nacionalización del gobierno laborista de la posguerra e instó a constituir un ambiguo estado mundial federalista que habría de acabar con distinciones de clases y limar diferencias raciales. Pese a sus imperfecciones, la democracia era el mejor sistema político de que se disponía y debía ser defendida de la “religión” fascista, con su adoración del terruño y la nación y su predilección por el expansionismo geográfico violento. Lewis sostuvo que la democracia era fundamental en el patrimonio anglosajón y guardaba conexión con el pasado marítimo de Inglaterra. En contraste con el énfasis fascista en la tierra, la democracia debía celebrar la ola oceánica, “con todo lo que conlleva de elasticidad y libertad, de intangibilidad y, en cierto sentido, desarraigo”³⁸.

Este argumento devolvió a Lewis a puntos de vista que ya había presentado en el primer número de *Blast*. Al sugerir que la democracia era cosmopolita e internacionalista, Lewis la estaba vinculando a su más temprana expresión de la abstracción y el universalismo:

6. El Carácter inglés se basa en el Mar.

7. Las cualidades y características particulares que el mar engen-

dra en los hombres son, entre los muchos diagnósticos de nuestra raza, las más fundamentalmente inglesas.

8. Esa inesperada universalidad, que se encuentra en los artistas ingleses más completos, se debe igualmente a esto³⁹.

Lewis sostenía que, aunque los artistas nunca podrían ser del todo independientes, eran capaces de combinar su visión personal con una paradójica discreción que les permitía alcanzar algo muy parecido a un punto de vista “universal”. Esto dependía de la “notable capacidad para la no-identidad, o abstracción”, del artista; una capacidad de trascenderse que le permitía actuar como “una especie de guardián del acervo público de verdad, de la más pura objetividad”⁴⁰. Quizás, hacia el final de su vida, Lewis estuvo preocupado sobre todo por lo que veía como un debilitamiento de la esfera pública. De acuerdo con su creencia de que los escritores y artistas deberían mantenerse siempre políticamente no alineados, insistió en la necesidad de que la sociedad “fortaleciese la organización de lo que solía llamarse la “República de las Letras”, que consideraba como “el último y precario refugio de la inteligencia civilizada”⁴¹. Un empeño noble, pero estrechamente ligado a una sensación de derrota. El arte modernista del que Lewis había sido tan enérgico exponente no había podido cumplir sus promesas de emancipación, como tampoco lo habían hecho las soluciones políticas radicales ante los problemas de la modernidad del siglo XX. La defensa de Lewis de una república de las letras que desempeñase un papel dinámico en la esfera pública estaba en consonancia con su idea de la necesaria autonomía del artista, pero también era un reconocimiento de que los artistas eran incapaces de intervenir en la vida política o de moldearla. Si los artistas modernistas habían sido los profetas de “una «gran era» que no ha resultado”, tampoco es de extrañar que Lewis en la década de 1950 acabase subrayando su “creciente indiferencia hacia aquellos acontecimientos sobre los que no puedo ejercer más influencia que una mosca con su zumbido”⁴².

NOTA

- 1 *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914–1926)*. Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937. Trad. española: *Estallidos y bombardeos*, ed. y trad. Yolanda Morató. Madrid: Impedimenta, 2008, p. 452.
- 2 Wyndham Lewis, *Rude Assignment: A Narrative of My Career Up-To-Date*. Londres: Hutchinson and Co., 1950, p. 61.
- 3 *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 15.
- 4 Richard Humphreys, *Futurism*. Londres: Tate Gallery, 2003, p. 56.
- 5 Wyndham Lewis, “The Cubist Room”, *The Egoist* (1 enero 1914), pp. 8-9, cita en p. 9.
- 6 Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 125.
- 7 *Blast* 2 (julio 1915). Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1981, p. 45.
- 8 Wyndham Lewis, *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* (1919), ed. de Paul Edwards. Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1986, p. 12.
- 9 *Ibid.*, pp. 33-34.
- 10 *Ibid.*, p. 25.
- 11 *Ibid.*, p. 57.

- 12 *Ibid.*, pp. 77 y 75-76.
- 13 Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled* (1926), ed. de Reed Way Dasenbrock. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989, p. 106. Véase también Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. de John Cumming. Londres: Verso, 1979.
- 14 Lewis, *The Art of Being Ruled*, cit., pp. 82-83.
- 15 *Ibid.*, p. 151.
- 16 *Ibid.*, p. 375.
- 17 Wyndham Lewis, *Men Without Art* (1934), ed. de Seamus Cooney. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987, p. 204.
- 18 Wyndham Lewis, *Time and Western Man* (1927), ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993, p. xi.
- 19 Alan Munton, “The Politics of Wyndham Lewis”, *PN Review* 1 (marzo 1976), pp. 34-39, cita en p. 38.
- 20 Wyndham Lewis, *The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator*. Londres: Chatto and Windus, 1931, p. 134.
- 21 Wyndham Lewis, “Physics of the Not Self” en *The Collected Poems and Plays*, ed. de Alan Munton. Manchester: Carcanet, 1979, p. 198.
- 22 Wyndham Lewis, “«Detachment» and the Fictionist”, en Wyndham Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays on Art, Literature and Society 1914-1956*, ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989, pp. 214-230, cita en p. 227. Véanse reflexiones adicionales sobre las implicaciones del “detachment”, un término que Lewis únicamente aceptaba con un uso restringido, en Lewis, *Rude Assignment*, cit., pp. 69-72.
- 23 Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 91.
- 24 Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled*, cit., p. 75.
- 25 *Ibid.*, p. 75.
- 26 *Ibid.*, p. 89.
- 27 *Ibid.*, p. 321.
- 28 *Ibid.*, p. 321.
- 29 Véase su pretensión de que “Marx, con su temible plan para los estados ilotas, no es la única solución... El fascismo es al menos mejor solución que esa... El fascismo podría ser de hecho una muy buena solución. Pero cualquier solución sería mejor que Marx”. Wyndham Lewis, *Count Your Dead: They Are Alive! Or A New War in the Making* (1937). Nueva York: Gordon Press, 1972, p. 83.
- 30 Wyndham Lewis, *Hitler* (1931). Nueva York: Gordon Press, 1972, pp. 85 y 108.
- 31 Véase Lewis, *Hitler*, cit., p. 143. En la presentación del libro, Lewis enfatizó que ofrecía sus artículos sobre el asunto “como relator —no como crítico ni tampoco abogado— del nacional-socialismo alemán o hitlerismo” (p. 4).
- 32 Wyndham Lewis, *Hitler*, cit., p. 143.
- 33 Wyndham Lewis, *The Hitler Cult* (1939). Nueva York: Gordon Press, 1972, p. 254.
- 34 Wyndham Lewis, *The Hitler Cult*, cit., p. 255.
- 35 Carta a Eric Kennington, junio de 1942, en Wyndham Lewis, *The Letters of Wyndham Lewis*, ed. de W. K. Rose. Londres: Methuen, 1963, p. 324. La expresión “le genre humain” está tomada de la Internacional.
- 36 Wyndham Lewis (ed.), *The Enemy* 3 (1929). Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994, p. 82.
- 37 Wyndham Lewis, *Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing* (1936). Londres: Jonathan Cape, 1936, p. 16.
- 38 Wyndham Lewis, *Anglosaxony: A League that Works*. Toronto: Ryerson Press, 1941, p. 50.
- 39 Wyndham Lewis, *Blast* Traducción española: *Blast*, (trad. y notas de Yolanda Morató). Madrid: Fundación Juan March: Editorial Arte y Ciencia, 2010, p. 35.
- 40 Wyndham Lewis, *The Writer and the Absolute* (1952). Londres: Methuen, 1952, pp. 20 y 12. Véase asimismo Lewis, *Letters*, cit., pp. 289 y 310.
- 41 Wyndham Lewis, *The Writer and the Absolute*, cit., pp. 52-53.
- 42 Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, cit., p. 256; Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 81.



**WYNDHAM
LEWIS Y ESPAÑA:
ANARCHISMO,
CLICHE,
IMAGEN**

Alan Munton

EN 1903, CON 20 AÑOS, WYNDHAM LEWIS VIAJA A MADRID

y visita el Museo del Prado, donde copia obras de Goya. Su admiración por este pintor nunca le abandonará y, en décadas posteriores, *Los Desastres de la guerra* se convertirá para él en una poderosa representación de la locura de la guerra, rindiéndose por completo a la sátira de Goya sobre “este horror desgarrado”¹. En 1908 viaja de nuevo a España, pero en esta ocasión recorre la periferia: va a Vigo, pasando por San Sebastián y León. Allí encuentra habitación en la calle Real, cuya dueña, doña Elvira, era, según la vívida descripción de Lewis, “una mujer pequeña, compacta, con los brazos y la cara de un color rojo oscuro y, en algún aspecto, parecida a uno de los enanos de Velázquez”². Aquí, el joven Lewis ve la realidad a través de los ojos del pintor, y se trae con él un recuerdo del Prado, sin duda de *Las Meninas*. En la crónica de este viaje, titulada “A Spanish Household”, incluye un largo relato sobre un pintor castellano llamado don Ramiro, quien realmente no es pintor, sino ilustrador comercial de platos, paletas y panderetas. Don Ramiro repite una y otra vez los tres mismos motivos: un palacio moro que se refleja en un riachuelo, unas barcas en el mar y un molino de agua en las montañas. Sin embargo, Lewis muestra afecto por este peculiar personaje y lo anima de forma cómica agitándose para apreciar su obra desde un nuevo ángulo, para “sorprenderse a sí mismo con una visión novedosa”³. Lewis publicaría su reportaje sobre España en 1910, en el momento en que estaba a punto de comprometerse con el Cubismo y el Futurismo y de aportar al arte británico una visión original que contribuiría significativamente al Modernismo europeo.

Para Lewis, sexualidad y España se entrelazan de modo revelador. En sus apuntes del viaje a Vigo se refiere a la sirvienta de doña Elvira como La Flora, “una pescadora hermosa, alta y ágil”, que muy probablemente fue quien le transmitió la gonorrea que le atribularía durante décadas. Se lo contó a su amigo, el pintor Augustus John, que le respondió irónicamente: “¿Es ésta la franqueza española?”⁴. En 1936 escribiría: “Sufrí las consecuencias de mi *total* desatención juvenil a las normas de higiene sexual en aquella época”⁵. En julio de 1934 —con objeto de recuperarse de las operaciones realizadas para tratar las secuelas crónicas de su temprana infección de gonorrea— Lewis viaja a Francia y España. Va a los Pirineos orientales, al este de Andorra, y visita Bourg-Madame y Font-Romeu, en Francia, y, justo al otro lado de la frontera, Puigcerdá, en España. Todos estos lugares aparecen semi-enmascarados

como Bourg-le-Comte, Pont-Romeu y Puigmore en la concluyente Parte VII de *The Revenge for Love* (1937, Cat. L&R 39)⁶. Unos cuarenta años después de su primera visita, Lewis confía a James Johnson Sweeney, crítico de arte americano: “Sé que cuando estuve como estudiante en España algunos curas de mi pensión hablaban con gran conocimiento sobre los burdeles locales y, sin que nadie les preguntara, recomendaron encarecidamente uno como el más limpio. Esa parece la actitud sana”⁷.

En esa segunda visita Lewis deja Vigo el 18 de junio de 1910, navegando hasta Cherburgo y estableciéndose en la Bretaña francesa, donde, según John, vive “en estado de copulación con una gitana española errante”⁸. Lewis había dejado a su amante alemana, Ida Vendel, en París, así que, de las tres relaciones conocidas que tuvo entre 1905 y 1908, dos fueron con mujeres españolas. Como el propio Lewis admite, fue un veinteañero muy ingenuo, y en su postrera autobiografía, *Rude Assignment* (1950, Cat. L&R 50), confiesa que permaneció “congelado en una especie de críptica inmadurez”, y que sus relaciones sociales eran “primitivas”⁹. Un aspecto gracioso de esas relaciones “primitivas” de Lewis es que en un espacio en blanco de una carta de John escribiera, en columnas, “la conjugación completa del verbo español AMAR”¹⁰.

No obstante, en esta época Lewis se estaba convirtiendo en europeo y España fue solo parte de su experiencia. Este canadiense, que ya había vivido en Estados Unidos cuando niño, hizo largas visitas a París y Alemania, y otras más cortas a Holanda. Cuando en 1908 regresa a París, termina su relación con Ida Vendel, y en diciembre vuelve de forma más o menos permanente a Londres. Esta historia puede explicar el comentario que sobre Lewis hace el poeta americano Ezra Pound en 1918: que era “una colección de razas”¹¹. Por “raza” debe entenderse aquí nacionalidad, y una de esas “razas” era evidentemente la española. Esto, a su vez, puede explicar por qué en 1905 Augustus John pudo elaborar un *Portrait of Percy Wyndham Lewis* (Fig. 1) que le mostraba con aspecto de español. El cuadro es impactante, el pelo largo de Lewis deliberadamente pintado de un negro muy oscuro. Los supuestos atributos españoles de una intensidad oscura y ardiente, aliados con un acertado bigotillo, retratan a “un hombre castellano”. Aun así, también se reconoce al Lewis distante e inmaduro. Con un abrigo sobre el brazo (y el brazo pintado “mal”), parece a punto de partir, como el viajero que era en esos años. A la identidad desnacionalizada de Lewis Augustus John ha superpuesto lo que otras imágenes le decían que eran las características nacionales de un español. Ha configurado en Lewis una amalgama de realidad personal y cliché español que pronto se repetirá en la obra del propio Lewis.

El anarquista español

“Mi novia es más bonita que la tuya”. La Flora refiere así al narrador de “A Spanish Household” las palabras que habían puesto fin a una disputa que había acabado con la muerte de un joven, probablemente a manos del novio de la propia Flora. Los *carabineros* (término empleado por Lewis) lo habían conducido a prisión “con los codos amarrados a la espalda y la camisa manchada de sangre”¹². El mismo incidente se repite en otra historia

Fig. 1.
Augustus Edwin John,
Wyndham Lewis, 1905.
Colección privada (Cat. 207)

John



española fechada en torno a 1910, "Crossing the Frontier". El narrador entra en España en tren por Hendaya y charla con un joven que parece viajar sin billete. En San Sebastián, el narrador se apea, pero el joven español ha desaparecido. Ese mismo día, más tarde, se topa con él en la calle, "conducido [...] por un hombre de paisano con un garrote"¹³. El narrador advierte que "ninguno de los dos fue muy explícito sobre el delito"¹⁴, y esto le lleva a una doble reflexión:

Al regresar a mi hotel, primero pensé que tan solo había cruzado la frontera sin billete. Pero puede que fuera un joven que se había exiliado tras algún que otro asunto ilegal y que ahora volvía a su país para entregarse¹⁵.

Esta interpretación política es plausible. En el tren el joven había hablado de la Ley de Terrorismo propuesta en 1908 por Antonio Maura, el presidente conservador. Esta ley —que no se aprobó— estaba específicamente dirigida contra los anarquistas: habría permitido a las autoridades cerrar sus centros y periódicos y deportar a los anarquistas. El narrador de Lewis cuenta que el joven decía que "si esa ley se hubiese aprobado, al día siguiente el país entero se habría sublevado"¹⁶. Solo un anarquista, sugiero, aduciría semejante argumento.

Este incidente suscita los primeros pensamientos políticos de Lewis. Es significativo que el anarquismo fuera la primera teoría política con la que se encontró, pues se trata de una política descentralista que se experimenta desde muy abajo, muy diferente de las políticas autoritarias que adoptaría más tarde durante una época en los años treinta. No estamos hablando, por supuesto, del anarquismo terrorista, aunque la propuesta Ley de Terrorismo intentaba esa asociación. El propósito principal de Maura era prevenir la circulación de ideas disidentes en organizaciones políticas y periódicos. El anarquismo siguió siendo de interés para Lewis hasta el final de su carrera, y su siguiente manifestación fue la lectura exhaustiva de Pierre-Joseph Proudhon, que comenzó durante la Primera Guerra Mundial y que emergió completamente en *The Art of Being Ruled*, publicada en 1926 (Cat. L&R 10). Lewis entendía bien las estructuras federales descentralizadas que Proudhon (1809-1865) proponía para contrarrestar un incipiente capitalismo centralista. También comprendía la oposición entre Marx y Proudhon cuando escribió en 1939 que "como pensador político, prefiero siempre antes a Proudhon que a Marx"¹⁷. Sin embargo es España, no Francia, la que proporcionó a Lewis el primer contacto cercano con el anarquismo. Lewis también experimenta la vida cotidiana como algo anárquico. Describe sus primeras experiencias entre estudiantes rusos exiliados en París y "pescadores borrachos" en Bretaña como "un material anarquista". Pero hay cierto control, pues "el presentador de este circo"¹⁸ es un personaje de ficción llamado Kerr-Orr, protagonista de otra historia situada en España, la fundamental "A Soldier of Humour" que (como las otras historias) existía ya en 1911, se publicó por primera vez en 1917 y se corrigió para la colección *The Wild Body*, de 1927 (Cat. L&R 17)¹⁹. Esta historia muestra al narrador tomando la ruta que Lewis había seguido en España en 1908, en tren desde Bayona a Venta de Baños, luego a Palencia y León y, finalmente, a "Pontaisandra", que es Vigo, que toma parte del nombre de Pontevedra, un poco más al norte. Aquí se desarrolla

un drama psicológico. Pine (o Kerr-Orr en la siguiente versión) es humillado por M. de Valmore, un francés del sur que se considera americano —ha visitado Nueva York y ha cogido el acento— pero que se enfada ante la negativa del narrador a jugar su juego americano: este inglés insiste en hablar francés. Como revancha, el narrador recluta a tres amigos americanos para que primero se hagan amigos de M. de Valmore en el café Pelayo, le animen con su delirio americano y luego inviten a Kerr-Orr a unirse a ellos como amigo. De Valmore tiembla físicamente y se colapsa psicológicamente: "A medida que se fue dando cuenta del alcance de mi victoria, su humillación personal adquirió las proporciones de una calamidad nacional"²⁰. Este es el texto que da origen a los complejos encuentros que implican la guerra psicológica, y que marcarán toda la obra importante de Lewis, desde *Tarr*, de 1918 (Cat. L&R 5), pasando por *The Revenge for Love*, de 1937, hasta *Self Condemned*, de 1955 (Cat. L&R 54). España, de nuevo, es el lugar y la provocación.

"A Soldier of Humour" es también el relato en el que Lewis comienza a generalizar sobre España: "España es un exceso de melancolía. «África empieza en los Pirineos»". Estas son las primeras palabras de la historia y describen a España como Otra, como excesiva, como no europea. La cita —atribuida tanto a Napoleón como a Alejandro Dumas— es un insulto cultural con un componente racial cuyo (mal) uso perdura hasta hoy. España es también el lugar de la invasión, donde imperaba "la primitiva caballería gala", de modo que solo con la muerte de Rolando (uno de los comandantes invasores de Carlomagno) en Roncesvalles, en el 778, el paisaje español se vuelve "histórico". En este paisaje dependiente irrumpe Kerr-Orr, un bárbaro que se especializa en la risa, "una risa [...] salvaje"²¹, y que entabla "una batalla de humor"²² con M. de Valmore, que tiene lugar en restaurantes de hotel y terrazas de café similares a las de París. Kerr-Orr trae a España una psicología contemporánea de oposición cómica y hábil autorrecuperación que diluye cualquier resto de "melancolía" en una risa triunfante. La historia de Lewis primero adopta, luego adapta y, finalmente, rechaza los clichés sobre España.

Después de esto, pasan unas décadas antes de que vuelva el tema de la anarquía. La gran novela política de Lewis, *The Revenge for Love*, trata de los años "anteriores" a la Guerra Civil española. Comenzada en 1934, se publica el 20 de mayo de 1937, algo más de tres semanas después del bombardeo de Guernica el 27 de abril. No era buen momento para una sátira sobre el comunismo y el anarquismo, pero la fama de la novela ha aumentado en los últimos años al resultar evidente que trata sobre la "forma" en que se sostienen las ideas y que es feminista (por lo que respecta al personaje de Margot, la mujer que ama demasiado). La novela empieza y termina en distintas prisiones españolas, con las cinco partes intermedias situadas en Londres, entre jóvenes comunistas y artistas bohemios. Comienza mostrando a un joven comunista inglés, el orondo Percy Hardcaster, pendiente de juicio en una cárcel de Andalucía, junto a una docena de sindicalistas españoles. La atmósfera está cargada de tensión, porque el carcelero, un astuto ex guardia civil llamado Álvaro, ha descubierto que Hardcaster tiene intención de escapar. Una joven campesina

ha traído un mensaje en una cesta de comida con doble fondo, lo que demuestra que el guarda catalán, Serafín, ha sido sobornado para colaborar. Cuando se produce el intento de fuga, Álvaro los sigue, dispara a Hardcaster en la pierna y mata a Serafín. De vuelta en Londres, la pierna amputada, prueba de su compromiso político, se convierte en objeto de veneración para los jóvenes comunistas.

La narración se anima políticamente con la conversación entre Álvaro y Percy, y los intercambios entre los comunistas españoles y el inglés, al que admiran: “¡Percy, chico, ven acá!”²³. Para Álvaro, Percy y los comunistas son “*Mala gente* de los pestilentes sindicatos rojos”²⁴; para los prisioneros comunistas, Percy es el “comunista cortés de la patria de Wellington y tierra adoptiva de Karl Marx, establecido entre los vástagos *dago* de Ferrer”²⁵. Esto es lo que se podía esperar que pensara Álvaro, pero el segundo ejemplo (con su intento de restar fuerza al término despectivo “*dago*”) es más complejo. Wellington ayudó a expulsar a los franceses de España y defendió Madrid en 1812, cuando Goya lo retrató: esto remite a la admiración de Lewis por Goya, que data de su visita al Prado en 1902. La alusión al anarquista Francisco Ferrer, cruelmente ejecutado en 1909 como consecuencia de la Semana Trágica y de la política anti-anarquista de Maura, nos retrotrae a la historia del joven anarquista del tren. Pero cada alusión tiene también un contenido político válido para mediados de los años treinta. Si Wellington pudo liberar España, ¿por qué no dar la bienvenida a la llegada de una nueva generación de británicos? (prolepsis irónica de las Brigadas Internacionales). Mencionar a Ferrer como precursor del comunismo español es una forma de sugerir que la política socialista en España acusaba la influencia de sus antecedentes anarquistas.

En las últimas secciones de este episodio español, Lewis satiriza las divisiones que surgen entre los comunistas, que son parte de un movimiento supuestamente unificado, pero notoriamente indócil e irritable (sobre todo cuando están involucrados los trotskistas). Durante una conversación, en una sala de hospital, con Virgilio Muntán, un comunista vasco, se ponen de manifiesto las diferencias en varios frentes. La existencia de clases causa problemas, pues Hardcaster admite una casta administrativa en el comunismo soviético, mientras que Virgilio no consiente ninguna clase. Virgilio declara que los ingleses son esencialmente burgueses y una nación de tenderos, y saca esta conclusión: “No puedes entender a los españoles”²⁶, introduciendo con ello el nacionalismo en el debate. Se invoca a Cervantes cuando Hardcaster alega que Virgilio “se está subiendo en nuestro Rocinante, ¿no es así?”, en lo que insinúa que es una estrategia nacionalista, no internacionalista. Virgilio de repente acusa a Hardcaster de ser un fascista: “No piensas como un comunista”²⁷, ya que su idea de revolución es “administrativa”²⁸. Percy se inquieta con este ataque y responde invocando al anarquismo:

“En el fondo eres un anarquista, Virgilio”, dice Percy por último, en un contraataque evidentemente débil. “Eso es lo que eres. Es el problema de siempre de los españoles: nunca podéis libraros de él. El español estropea su socialismo con su anarquismo”²⁹.

Virgilio replica: “El español desea libertad, no una nueva forma de esclavitud. Ya ha tenido bastantes señores”³⁰. Estamos de vuelta al principio de “A Soldier of Humour”, con España como el lugar “en el que la primitiva caballerosidad gala libró sus lances más brillantes”³¹ y que entró en la historia por la invasión de Carlomagno. Pero también hemos superado ya esas simplezas introductorias, porque la defensa de Virgilio es válida para el presente en el que habla. Después de todo, ¿qué hace realmente Hardcaster ahí? (Su personaje está basado en Ralph Bates, el novelista inglés autor de *Lean Men* [1934], un comunista bilingüe que estuvo activo en España mucho antes de la Guerra Civil, y a quien Lewis conocía). En este caso, la ironía de la prolepsis es la participación en la Guerra Civil de soldados italianos y bombarderos alemanes, lamentablemente “señores” extranjeros de hecho. Los intercambios entre Percy y Virgilio muestran el deterioro del discurso político radical hasta convertirse en “las sendas reseca de la controversia comunista”³². Lewis llama a estos comunistas “sindicalistas”, un término que recuerda al lector a las organizaciones políticas que aparecían en torno a centros de trabajo y oficios, ejemplo de las formas de descentralización que promovía la teoría anarquista. Lo único en lo que Percy se impone con éxito a Virgilio es en acusarle de anarquista. En la España de Lewis siempre se vuelve a lo mismo.

Equivocarse con España

Lewis cuidó de asegurarse de que el español hablado en *The Revenge for Love* fuera correcto³³; igualmente, la situación política descrita era en lo sustancial la real, si bien presentada de forma satírica. No cabe decir lo mismo de la exposición que hace de la política en su polémica antibelicista *Count your Dead: They are Alive!*, publicada el 26 de abril de 1937 (Cat. L&R 38)³⁴, algo menos de un mes antes de *The Revenge for Love*, concebida y empezada mucho después, en 1936. Aquí Lewis recurre a la ironía gruesa para minar el apoyo al gobierno español electo. Suscribe la afirmación de que en las elecciones de febrero de 1936, que dieron el poder al partido republicano de Azaña, la mayoría había votado, de hecho, contra la república: “Sin embargo, una mayoría de españoles votó por los principios que tan vilmente sostuvo el innombrable Franco”³⁵. Esto no es cierto. Como indica Anthony Beevor, “el Frente Popular ganó por más de 150.000 votos” y los falangistas (que eran, o iban a ser, los más próximos a Franco, y se quedaron sin escaño) “obtuvieron tan solo 42.000 votos sobre cerca de diez millones en toda España”³⁶. Aparte de que estas cifras fueran muy discutidas desde la derecha, Lewis no advirtió que el sistema electoral español no favorecía a partidos individuales, sino a alianzas y coaliciones, como el Frente Popular o el Frente Nacional. Como señala Hugh Thomas, “los votos emitidos [a favor de partidos individuales integrados en una coalición] no se facilitan”, solo los escaños ganados³⁷. Lewis no podía saber lo que pretende saber sobre la votación, y sin duda obtuvo la “información” de un periódico de derechas, quizá el *Observer* de J. L. Garvin.

El pensamiento de Lewis se caracterizaba por ser dualista, pero España no era un Estado bipartidista, como parece creer. Lamentablemente, Lewis repite esta afirmación sobre los votos



Fig. 2.
Figure (Spanish Woman)
 (Figura [mujer española]),
 1912. Wyndham Lewis
 Memorial Trust, Londres.
 Colección G. and V. Lane
 (Cat. 22)



Fig. 3.
Standing Figure (Mujer de pie),
 1912. The Museum of
 Modern Art, Nueva York

reales una y otra vez en *Count Your Dead*. Lo hace a través de un portavoz llamado Launcelot Nidwit (*nitwit* equivale en español a tonto), de quien puede mantenerse a irónica distancia y con quien al mismo tiempo puede en parte coincidir. Así, Nidwit afirma: “Franco es un vil rebelde. [...] No estoy de acuerdo con Franco”³⁸ y, en la página siguiente: “Pese a todo, Franco tiene su parte de razón”³⁹. Pero esos argumentos electorales no se sostenían. Las confusas ironías de Lewis desdichan de él, pues da la impresión de que conoce muy bien la verdad de la situación y aun así no se resiste a usar la ironía para perturbarla. No puede aceptar la legitimidad del gobierno electo⁴⁰ y se burla de las Brigadas Internacionales⁴¹. Lo único que le honra es que acabó repudiando su actitud hacia España. Su postura general sobre los dictadores cambió bruscamente en 1938, y en 1939 admitió que debería haberse usado la fuerza contra Franco, lo que desde el principio había sido la postura de la izquierda política⁴². En 1944 escribió a una amiga católica, Mary Campbell, esposa de su viejo amigo el poeta Roy Campbell, indicando que había cambiado de opinión. Campbell se relacionaba con los requetés o carlistas autoritarios, y había escrito una feroz sátira pro-Franco y anti-republicana titulada *Flowering Rifle* (1939). Desde Canadá Lewis escribió a Mary:

La mejor opinión católica (y lo sé de buena tinta) es que los requetés estaban en el lado equivocado en la tierra del fusil florido⁴³.

Con esta críptica expresión quiere dar a entender que Campbell se equivocó al elogiar a Franco. La “buena tinta” a



Fig. 4.
The Courtesan (La cortesana), 1912. Victoria
 and Albert Museum, Londres
 (Cat. 23)

la que se refiere son los Padres Basilianos del Assumption College de Windsor (Ontario), donde Lewis impartía docencia. Fueron estos católicos liberales quienes finalmente le convencieron de que estaba equivocado sobre Franco.

De España al Vorticismo

Entre 1912 y 1914 Lewis realiza cuatro dibujos cuyo motivo es típicamente español. La clave de la españolidad de *Figure (Spanish Woman)*, de 1912 (Cat. 22) (Fig. 2-3), es la mantilla que se insinúa sobre la cabeza, pero también presenta otros rasgos, en particular los pies diminutos y la sugerencia del suelo y el rodapié, que comparten otros dibujos de este grupo. También de 1912 es *The Courtesan* (Cat. 23) (Fig. 4), en el que una mujer sentada se vuelve hacia su chulo, que le susurra al oído. Un elaborado sombrero o tocado la identifica como española. De 1914 es *Spanish Dance* (M 172), en el que el tocado de la mujer aparece extrañamente emperifollado, sin llegar a ser lo bastante intimidante como para disuadir al hombre, que da el primer paso en el baile. Finalmente está el mal llamado *Abstract Composition* (Cat. 110), que suele datarse en torno a 1914. También muestra una figura con pies diminutos, y de nuevo aparece el tocado elaborado, muy abstracto pero claramente español. Todas estas figuras son notablemente estáticas: la *Spanish Woman* puede que sea una bailarina, pero aún no se ha movido (de hecho quizás esté sacando barriga, o embarazada), y en *The Spanish Dance* la mujer permanece quieta. El tocado de *Abstract Composition* está tan desarrollado que da la sensación de que la figura bien podría caerse de espaldas. *The Courtesan* confirma algo implícito en todos estos dibujos: la tensión que precede el encuentro sexual. Estas obras expresan la España sexualizada que Lewis experimentó en 1903 y 1908.

Los dibujos españoles muestran a Lewis dirigiéndose hacia su primer logro importante, el Vorticismo, un movimiento cuyas características visuales eran lo estático, la tensión y el distanciamiento. No hay en ellos el flujo del Futurismo, ni líneas de fuerza; en su lugar, la energía vorticista se interioriza en las diagonales que constituyen la imagen. Si comparamos los dibujos españoles con los basados en las estancias de Lewis en Bretaña, encontramos violencia sexual explícita en la mirada fija del hombre y en el abrazo apasionado de *Study for Kermesse* (Cat. 19), mientras que las parejas abrazadas en *Lovers* (Cat. 20) pueden, como sostiene Lisa Tickner, proceder de las agresivas danzas apaches (manifestación de gamberrismo callejero parisino) entonces populares⁴⁴. Puede decirse que el mundo bretón, salvaje y psicológicamente trastornado, es post-futurista, mientras que los sexualizados dibujos españoles son post-cubistas y pre-vorticistas. La imagen vital francesa es reemplazada por la imagen estática española, y fue esta última la que condujo directamente al Vorticismo.

Los años treinta: política e imaginación

La siguiente referencia española de importancia en la obra de Lewis aparece casi veinte años después, en 1933, cuando pinta *The Betrothal of the Matador* (Cat. 152) (Fig. 5). Es difícil entender qué motivo pudo tener para abordar un tema tan inusual, salvo que en los años treinta su obra entra en una fase

de estructuras imaginativas inesperadas. Aquí, el torero tímido está de pie entre la figura que Paul Edwards identifica como “su apoderado”⁴⁵ y la prometida que éste le ha traído del burdel local (la luz roja es bien visible a la derecha). La lectura de Edwards es persuasiva: el torero tiene un sombrero del tipo que llevaba Lewis, de modo que “este cuadro imagina a Lewis como un ingenuo heroico en una vida diferente”⁴⁶. Significativamente, las figuras aparecen superpuestas en un “intrincado diseño «vorticista»”⁴⁷ de edificios cuyos planos achatados son un sin-sentido arquitectónico. Esta España es tan post-vorticista como pre-vorticistas fueron los primeros dibujos españoles. Si se considera un estadio previo del cuadro, en el que la prometida (o prostituta) muestra los pechos desnudos dibujados con realismo, tenemos pruebas adicionales de que en la imaginación de Lewis España era el lugar de lo erótico, de lo que precede al momento sexual.

El cuadro titulado *The Surrender of Barcelona* (Cat. 162) (Fig. 6) es la postrer y principal declaración visual de Lewis sobre España. Es político, aunque de una forma oscura. “Me propuse –decía– pintar una escena del siglo XIV [sic] como la haría si pudiera transportarme allí sin que ello supusiera un gran desajuste temporal”⁴⁸. Lewis quiso decir siglo XV, puesto que el cuadro se refiere a un acontecimiento importante de 1472, cuando, tras el asedio a esta ciudad, Juan II de Aragón negocia la rendición de Barcelona. (Su hijo Fernando se había casado con Isabel de Castilla en 1469, por lo que constituyó un acontecimiento relevante en la unificación final de España). La fuente de Lewis era la *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, de William H. Prescott, cuya conclusión (“Y así fue como terminó esta larga y desastrosa guerra civil”) le recordaría a esa otra Guerra Civil que había estallado en julio



Fig. 5.
The Betrothal of the Matador (Los esposales del matador), 1933. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (Cat. 152)

de 1936, el año en el que comenzó el cuadro. Prescott describe cómo el rey Juan II “hizo su entrada en la ciudad por la puerta de San Antonio, montado en un corcel blanco” y cómo se encontró “tantos semblantes pálidos y figuras consumidas”, sufriendo por la hambruna⁴⁹.

En el cuadro de Lewis puede verse la grupa de un caballo bayo entrando en escena desde la parte central derecha, acompañado por lanceros a pie. La cabeza de su jinete no tiene expresión, pero su inclinación evoca aplomo: es, sin duda, el nuevo gobernador de la ciudad. Sin embargo, no vemos habitantes muertos de hambre; la ciudad aparece poblada por figuras militares, a pie y a caballo, que informalmente la ocupan. Han colgado a un hombre de una estructura que más bien parece una escultura de Richard Serra (San Francisco, 1939), desde luego un objeto tan inimaginable en 1472 como los edificios “vorticistas” de *The Betrothal of the Matador*. Por lo tanto, ambas obras están relacionadas por ser lo que Lewis llama “fantasías realistas”⁵⁰. Este último cuadro se llamó primero *The Siege of Barcelona*, aunque fantasea y moderniza el momento inmediatamente posterior a la rendición de 1472. Se convirtió en *The Surrender of Barcelona* tras la ocupación de esta ciudad por los nacionales el 26 de enero de 1939, que fue seguida de una masacre.

Escribiendo en “los primeros meses del año 1939”⁵¹, Lewis declara este momento “el ocaso del sol catalán –iteñido en sangre humana, por desgracia!-. Con la caída de Barcelona y el despliegue allí del estandarte falangista, todos advertimos que se cierra un capítulo: el de la pintura, entre otras cosas”⁵². Los artistas de Barcelona (y Lewis siempre pensó que Picasso era catalán) no podrían ya fecundar París, ese gran centro artístico. Peor aún, el arte “altamente experimental” del que había sido paladín Lewis desde 1914 (Vorticismo, Cubismo y Expresionismo en particular) estaba acabado. Habían “presupuesto un nuevo *ethos* humano” que no llegó a emerger, aunque, si lo hubiese hecho, no habría sido un sentimiento “de un orden meramente nacional”⁵³. La caída de Barcelona era, en términos políticos, una victoria del nacionalismo del tipo más brutal, pero también significaba para Lewis el fracaso del movimiento moderno en el arte y el diseño.

¿Qué vemos, por último, al mirar *The Surrender of Barcelona*? Vemos un número notable de verticales, sobre todo en edificios que semejan las torres de Bolonia más que Barcelona, y ninguna diagonal. No se trata de una obra post-vorticista, sino de algo nuevo que emerge de la representación modernista de algo antiguo. Como observó perspicazmente Andrew Causey, en la ventana cuadrada que hay hacia la mitad de la torre central se sienta un artista a su caballete⁵⁴. Consideremos lo que este artista ve: la ocupación despreocupada y segura por un enemigo, un hombre ahorcado enfrente y (a lo lejos para él, en primer plano para nosotros) una línea de figuras blindadas. A estas las hemos visto antes en *The Revenge for Love*. Mientras Victor, Percy y Margot miran fijamente desde Francia hacia España, ven el puesto de policía encendido desde dentro, de modo que “las figuras, envueltas en sus capas, de los guardas de frontera se habían tornado en portentosas siluetas medievales”⁵⁵. De modo semejante, los



Fig. 6.
The Surrender of Barcelona (La rendición de Barcelona), 1936-37. Tate, Londres (Cat. 162)

hombres con armaduras del cuadro no auguran nada bueno para el artista en su torre, que está tan lejos de ser una torre de marfil que le ofrece una única posición ventajosa desde la que observar la ocupación violenta, arrogante, despreocupada, pero cargada de poder, que se está organizando a su alrededor.

Esta imagen tiene dos títulos y dos sentidos. Como *The Siege of Barcelona*, “preanuncia” la derrota de ciertos valores, y resulta más medieval (o alto-renacentista) que moderna; como *The Surrender of Barcelona*, representa el “hecho” de la derrota, tanto de la República española como de las esperanzas de Lewis en las posibilidades de transformación del Modernismo visual. Bajo ese aspecto, es más moderna que medieval. España por fin se desquitó frente a Lewis, proporcionándole la imagen con la que medía la pérdida de lo que más valoraba (el Modernismo), y forzándole –con la misma imagen– a reconocer algo que había tardado demasiado en admitir: el sufrimiento y la humanidad de los perdedores políticos. A partir de esta fecha (1939-40) co-

mienza a avanzar hacia una actitud internacionalista, y en esta bienvenida evolución resulta crucial una imagen de España.

Hay un último tributo a España en *Malign Fiesta* (Cat. L&R 57), una novela que se publica en 1955 y que es, de hecho, el último logro de Lewis (muere en 1957). En la fiesta, organizada por ángeles en un mundo después de la muerte, una “mujer española de intensa hermosura” sale a bailar. El pasaje es evocador y parece evitar el cliché, aunque el acontecimiento en sí mismo sea un lugar común en la evocación de “España”:

Alzó las castañuelas y, al ritmo regular y machacón de los instrumentos, comenzó un baile pausado, en el que la habilidad del centro de su cuerpo para simular los lentos movimientos del amor más profesional captó la atención solemne del público. [...] Un tipo grande con mallas negras y un sombrero español de seda, con una cinta bajo la barbilla, estampaba el pie en el suelo, adoptando posturas que recordaban a los bailarines de Badajoz [sic] o de Valencia, rígido y algo torpe, ritualista. La chica intensifica el acto, ante el negro monstruo rígido y pateante, hasta que finaliza el baile de la forma más salvaje, con el vientre adelantado y temblando, con los ojos cerrados⁵⁶.

Ni en la vejez olvidó Lewis sus primeras experiencias en España.

NOTAS

- 1 Walter Michel y C. F. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*. Londres: Thames and Hudson, 1969, p. 106.
- 2 Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, ed. de Bernard Lafourcade. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1982, p. 259.
- 3 *Ibíd.*, p. 261
- 4 Paul O’Keeffe, *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*. Londres: Cape, 2000, p. 87.
- 5 Peter Alexander, *Roy Campbell: A Critical Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 154.
- 6 Wyndham Lewis, *La Raçon de l’Amour* [The Revenge for Love], trad. de Bernard Lafourcade. Lausana : L’Âge d’Homme, 1980, p. 347.
- 7 William K. Rose (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*. Londres: Methuen, 1963, p. 342.
- 8 P. O’Keeffe, op. cit., p. 86.
- 9 Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, cit., p. 126.
- 10 *Ibíd.*, p. 87.
- 11 Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, CT y Londres: Yale University Press, 2000, p. 194.
- 12 Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, cit., p. 264
- 13 *Ibíd.*, p. 204.
- 14 *Ibíd.*, p. 205.
- 15 *Ibíd.*
- 16 *Ibíd.*, p. 203.
- 17 Wyndham Lewis, *The Hitler Cult*. Londres: Dent, 1939, p. 21; cf. Alan

Munton, “From Proudhon to Hitler (and back) : The Strange Political Journey of Wyndham Lewis”, en Jennifer Birkett y Stan Smith (eds.), *Right / Left / Right: Revolving Commitments: France and Britain 1929-1950*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 47-60.

- 18 Wyndham Lewis, *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, ed. de Toby Foshay. Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1984, p. 125. Publicado originalmente como *Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date*. Londres: Hutchinson, 1950.
- 19 W. Lewis, *The Complete Wild Body*, cit., p.[16]
- 20 *Ibíd.*, pp. 45 y 349.
- 21 *Ibíd.*, p. 17.
- 22 *Ibíd.*, p. 19.
- 23 Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, ed. de Reed Way Dasenbrock. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1991, p. 29. [Primera edición: 1937]
- 24 *Ibíd.*, p. 17.
- 25 *Ibíd.*, p. 30.
- 26 *Ibíd.*, p. 59.
- 27 *Ibíd.*, p. 57.
- 28 *Ibíd.*, p. 58.
- 29 *Ibíd.*
- 30 *Ibíd.*
- 31 Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, cit., p. 17.
- 32 Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, cit., p. 59.
- 33 Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, cit., p. 352.
- 34 Wyndham Lewis, *Count your Dead: They are Alive! Or, A New War in the Making*. Londres: Lovat Dickson, 1937.
- 35 Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*. Londres: Cassell and Company, 1937, p. 113.
- 36 Anthony Beevor, *The Battle for Spain: The Spanish Civil War 1936-1939*. Londres: Phoenix, 2006, p. 42.
- 37 Hugh Thomas, *The Spanish Civil War*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977, p. 156.
- 38 Wyndham Lewis, *Count your Dead*, cit., p. 112.
- 39 *Ibíd.*, p. 113.
- 40 *Ibíd.*
- 41 *Ibíd.*, p. 265.
- 42 Wyndham Lewis, *The Hitler Cult*, cit., p. 182.
- 43 *The Letters of Wyndham Lewis*, cit., p. 374.
- 44 Lisa Tickner, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*. New Haven, CT y Londres: Yale University Press, 2000, pp. 84-85.
- 45 P. Edwards, op. cit., p. 415.
- 46 *Ibíd.*, p. 417.
- 47 *Ibíd.*, p. 416.
- 48 Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 140.
- 49 William H. Prescott, *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, ed. de John Foster Kirk. Londres: Swan Sonnenschein, s. f. [1841], p. 77.
- 50 Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 140.
- 51 Wyndham Lewis, *The Hitler Cult*, cit., p. 18.
- 52 *Ibíd.*, p. 19.
- 53 *Ibíd.*, p. 18.
- 54 Andrew Causey, “Wyndham Lewis and history painting in the later 1930s”, en David Peters Corbett (ed.), *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 155-180. La cita es de p. 167.
- 55 Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*, cit., p. 290; Wyndham Lewis, *Dobles fondos* [Revenge for Love], trad. de Miguel Temprano García. Madrid: Alfaguara, 2005.
- 56 Wyndham Lewis, *The Human Age Book Two: Monstre Gai [y] Book Three: Malign Fiesta*. Londres: Methuen, 1955, pp. 506-507.

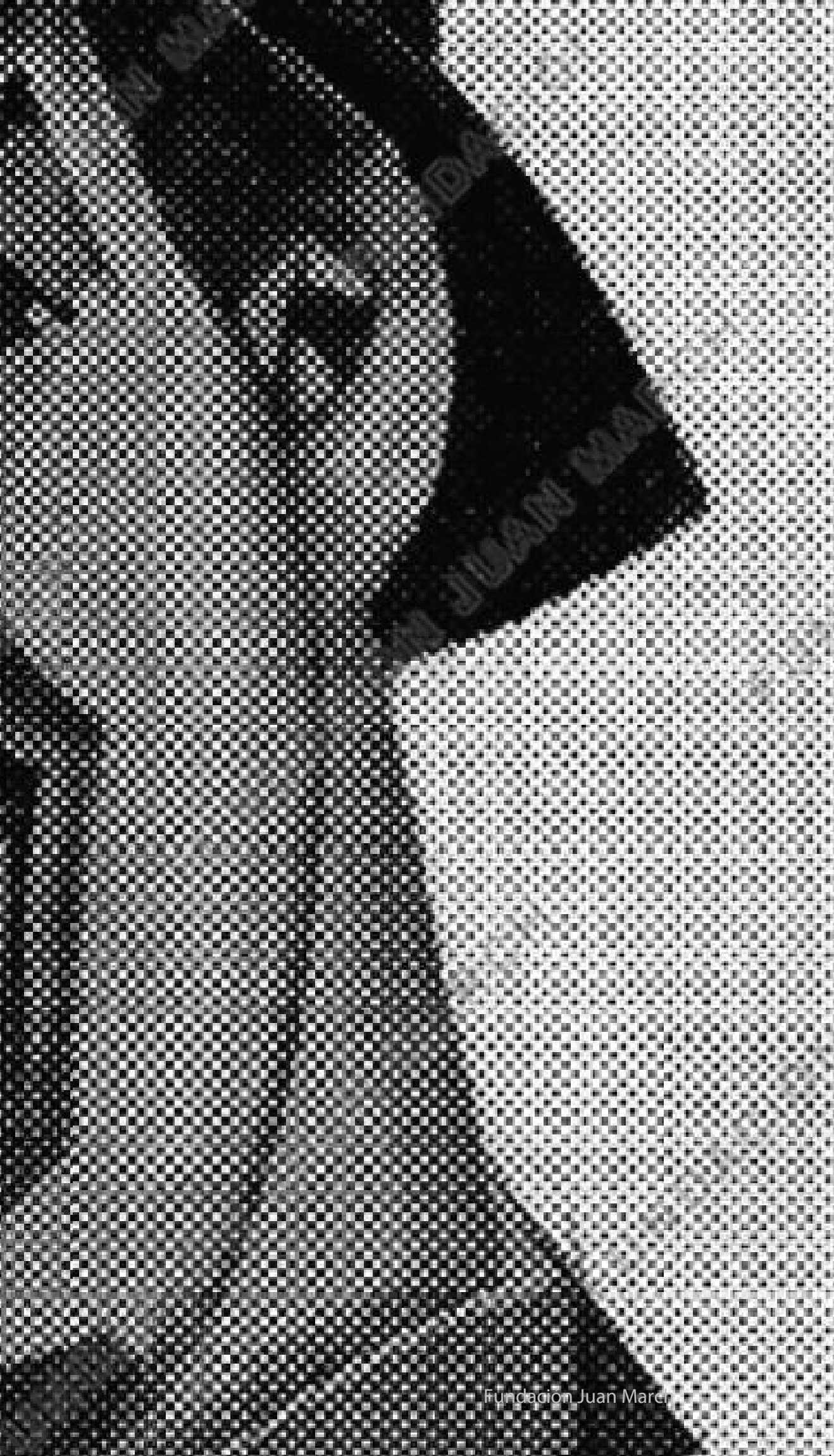
““El artista se remonta hasta el pez (...) la creación de una obra de arte es un acto de la misma clase que la evolución de alas en el lomo de un pez, la conversión en plumas de sus aletas; o que la aparición de un arma en el cuerpo de un himenóptero, que lo capacita para cumplir con las terribles obligaciones de su vida.”

Wyndham Lewis,
The Caliph's Design, 1919

**B
B**

**WYNDHAM LEWIS:
EL
ARTISTA**

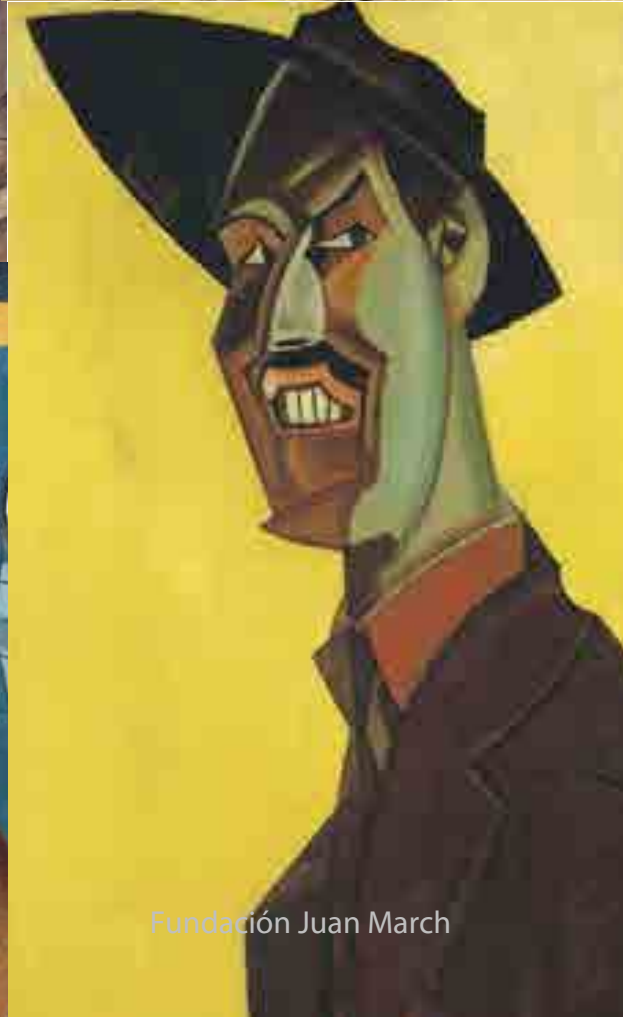
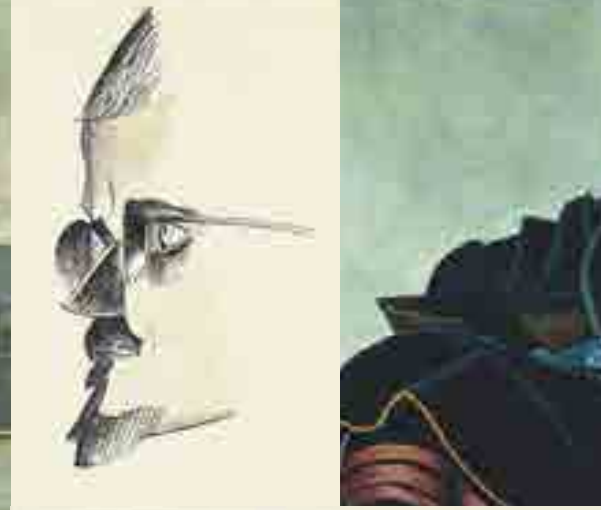


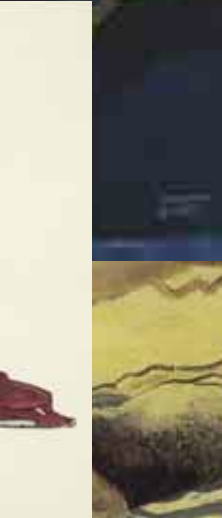


Wyndham Lewis parece haber trabajado usando en simultáneo y a voluntad cualquiera de la serie de estilos incluidos en lo que él entendía que era “una práctica” adecuada a la época moderna. Eso, junto a su costumbre de datar algunas obras con posterioridad a la fecha real de su factura, hace imposible lograr una presentación cronológica coherente de sus obras. De ahí que el procedimiento elegido para organizar las obras de Lewis en esta sección segmente, hasta cierto punto, la cronología e intente presentar agrupaciones coherentes de obras dentro de una ordenación cronológica muy general.

Paul Edwards es el autor de las introducciones y comentarios a las obras de los años 1900-1919, 1919-1929 y 1939-1951. Richard Humphreys de los años 1930-1939.

En las descripciones de las obras de Wyndham Lewis aparece la numeración que reciben aquellas en el volumen de Walter Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings* (London: Thames and Hudson; Los Angeles: University of California Press, 1971). Las obras sobre papel se numeran como “M 00”; las pinturas como M P00”.





19000-

-1919

Del Gran
Vórtice de Londres
a la Gran Guerra

La expulsión de Lewis de la Slade School of Art en 1901 puso fin a su educación formal. Era ya un maestro en la disciplina tradicional del dibujo que allí se enseñaba, pero se le conocía como “el poeta” por la fuerza de la poesía filosófica, oscura e intrincada que escribió en esa época. La ampliación de su educación comenzó con la amistad que trabó con un grupo de escritores y artistas, mayores que él, en el Museo Británico (que por entonces aún no estaba separado de la Biblioteca Británica). Gracias a Thomas Sturge Moore (1870-1944) se inició en William Blake (1757-1827) y Gustave Flaubert (1821-1880); y Laurence Binyon (1869-1943) despertó su interés por el arte oriental. En 1904 se trasladó a París para terminar su aprendizaje como artista, y empezó a vivir la vida bohemia que describiría en *Tarr* (Cat. L&R 5, 18), su primera novela, iniciada en fecha tan temprana como 1909, si bien no la concluiría hasta 1915.

Son excepcionalmente pocas las muestras de la obra temprana de Lewis que han sobrevivido. Sus cartas narran sus viajes por Francia, Holanda, España y Alemania, y su turbulenta vida personal, pero no encontramos ninguna noticia acerca de sus pinturas, y no se avendría a publicar nada hasta después de su vuelta a Inglaterra en 1908. Su preocupación por entonces era la vida que había observado mientras se desplazaba en sus viajes por el continente, pernoctando en casas de acogida y hoteles, especialmente la vida de la gente de la Bretaña francesa. Seguía a la Pont Aven School en su admiración por las cualidades “primitivas”, aunque sus representaciones eran más salvajes y calculadas que en sus primeras idealizaciones. La visión de Lewis combina la comedia (como en *Café*, 1910-11, Cat. 7) con la admiración por la pura energía de sus danzas. Una pintura perdida de 1912, *Kermesse* (véase Cat. 19) representaba la intensidad de esa efusión de energía, de la que también hay pruebas en *Lovers* (1912, Cat. 20). Era consciente, además, de la dimensión trágica de la existencia, y la expresó en obras como *Russian Madonna* (1912, Cat. 17) y *Man and Woman* (1912, Cat. 18), aunque a menudo reducía el patetismo con un tono satírico (por ejemplo en *Figure Holding a Flower* (1912, Cat. 14). El examen de las costumbres de diversa gente de la clase media inglesa entre la que había crecido el joven Lewis hizo que cobrara conciencia de las incongruencias y (de lo que consideraba) compulsiones irracionales de la conducta humana.

El arte moderno llegó tardía pero repentinamente a Inglaterra en los cuatro años que precedieron a la Primera Guerra Mundial. *The Theatre Manager* de Lewis (1909, Cat. 6) puede ser la primera obra inglesa que refleja el conocimiento de *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso (1881-1973); en 1911 experimentó con el Cubismo, y en 1912 empezó a potenciar su estilo cubista con las energías del Futurismo. Lewis fue uno de los miembros fundadores del grupo de pintores Candel Town Group, cuyo líder era Walter Sickert (1860-1942). Eran realistas interesados por los aspectos menos encantadores de la vida urbana y apostaban

por una especie de “honestidad” en la realización de la pintura al óleo. El primitivismo de Lewis, su actitud sardónica y su énfasis en la línea le convirtieron en un miembro incómodo dentro del grupo. Estaba impresionado con Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) que en 1910, en una “Futurist Address to the English” (Proclama futurista a los ingleses), criticaba su espíritu reservado y tradicional. La exaltación de la energía primitiva tenía ahora en Lewis un lado crítico. Pero fueron sólo las cualidades puramente formales de sus pinturas las que despertaron la admiración del crítico de Bloomsbury, Roger Fry (1866-1934) en 1912. En la *Second Post-Impressionist Exhibition* de Fry, Lewis expuso varias pinturas y acuarelas en su versión de Cubismo enérgico de inspiración futurista. Las obras más importantes que quedan de aquella exposición son las ilustraciones realizadas para el proyecto de una edición de la obra de Shakespeare, *Timon of Athens*. Por alguna razón, el texto de la obra se imprimió sin dejar espacio para las imágenes y decoraciones más pequeñas, lo que dio lugar a que las imágenes de Lewis se publicaran en una carpeta sin el texto.

¿Por qué fascinaba tanto a Lewis esa obra? Tal vez porque encarnaba su propio mito personal. Timón se presenta como un personaje generoso, confiado, de gran corazón, que desea dar o prestar a sus “amigos” cualquier cosa que ellos quieran. Pero cuando se enfrenta a una racha de penurias, sus amigos no mostrarán reciprocidad, y tomar conciencia de esa verdad acerca de la naturaleza humana le llevará a la más extrema de las misantropías. Es la justificación de quien recurre a la sátira: que una visión desencantada de la humanidad se ha instalado inexorablemente en él. Sin embargo, la simpatía de Lewis con la ira de Timón va más allá, pues se relaciona con las fantasías de huida de nuestra condición material promovidas por la filosofía de Henri Bergson (1859-1941) (y hasta cierto punto por Friedrich Nietzsche, 1844-1900), y que encontraron expresión en el entusiasmo de los futuristas por la transformación de la vida mediante la tecnología. Lewis había estudiado a ambos filósofos durante su estancia en París. Su más temprana obra parece mostrar la influencia de la escuela de Bergson (más tarde repudiado violentamente), cuyo sistema evolutivo Lewis reconoció haber seguido durante algún tiempo. Podríamos decir que la ira de Timón es una explosión de energía que busca abrirse paso, a través de los límites humanos, hacia un mundo tan espiritual como el que él ha imaginado, y como el que Bergson imaginó que llegaría a existir. Pero la materia permanece recalcitrante, y el “Superhombre” nietzscheano es “humano, demasiado humano”: más bien brutal y voraz al modo animal (como se ve en *A Feast of Overmen* 1913, Cat. 32). Algunas de las piezas de *Timon* que se reprodujeron en la carpeta no sobrevivieron, especialmente las ejecutadas en tinta negra, como por ejemplo las portadillas de algunos de los actos, y el mecanomórfico *Timon* (1912) en tinta azul (Cat. 38). Sin duda Lewis restringió sus fuentes visuales en estas piezas, principalmente porque tenía presente que estaban destinadas a la imprenta. Pero con su inflexible geometría y su restringido vocabulario visual, la obra fija la

transición hacia la etapa siguiente, históricamente la más reconocida e importante fase del arte visual de Lewis, el estilo vanguardista de abstracción conocido como Vorticismo.

La inclusión de Lewis en la *Second Post-Impressionist Exhibition* de Fry lo situó en una breve y tensa alianza con Bloomsbury. Se unió a los Omega Workshops de Fry, prestando ayuda a la decoración de interiores y realización de muebles y otros objetos para la burguesía londinense más a la moda (*Design for a Folding Screen*, 1913, Cat. 41). El estilo pictórico de Bloomsbury consistía esencialmente en tentativas de imitación de Paul Cézanne (1839-1906) o Henri Matisse (1869-1954), mientras que Lewis era por entonces maestro de los más avanzados estilos modernistas. Consideraba su asociación con los Omega como un acto de generosidad, y fue recompensado (como vería enseguida) con la traición, pues Fry se apropió por completo de un encargo en el que se solicitaba expresamente que Lewis realizara la mitad del proyecto. Cuando descubrió el engaño, Lewis montó en cólera y convenció a otros pintores de que le ayudaran a fundar un nuevo grupo, que él mismo lideraría y que tendría su sede en un nuevo Rebel Art Centre. Desde allí se lanzó en junio de 1914 el Vorticismo (después de otra gresca, esta vez con Marinetti y su seguidor inglés C. R. W. Nevinson (1889-1946)).

Las duras formas geométricas de *Timon* se complementarían con variadas texturas y colores para crear un nuevo estilo de abstracción geométrica que mostraba un mundo transformado por la tecnología y en el que las figuras humanas se subsumían o redistribuían en redes urbanas. Se trata de una visión futurista, con colores vibrantes y “perspectivas” dinámicas que muestran diáfano la agitación de esa metamorfosis. Pero en el fondo es una toma de conciencia de que la vida queda limitada y de que la adhesión a la máquina es, como escribió Lewis, “estoica”. *The Crowd* (1914-15, Cat. 59), respuesta de Lewis a *La Rivolta* (1911) de Luigi Russolo (1885-1947), contiene a la par un gozo anarquista por la revolución y un sobrio sentido de las enclaustradas estructuras de la modernidad que hacen trascender nuestra condición en una revolución soreliana casi imposible.

Lewis editó la revista vorticista *Blast* (Cat. L&R 2 y 3) y fue responsable de su tipografía y diseño impactantes. En esa época se había hecho muy amigo del poeta americano Ezra Pound (1885-1972), encantado de convertirse al fin en factor decisivo de un movimiento vanguardista al servicio de la modernización de todas las artes. Pero su Imagismo era demasiado pálido y azucarado para Lewis, que sintió que debía ocuparse personalmente de llevar a cabo una literatura vorticista y verdaderamente moderna que mereciera ser el equivalente a la pintura vorticista. Y eso fue lo que hizo en las vívidas secciones del *Manifiesto* vorticista y en *Enemy of the Stars* (Cat. L&R 30-32), obra teatral que carece de precedentes en inglés. Se lee como si fueran las notas del guión cinematográfico de una película expresionista. Sus dos protagonistas, Hanp y Arghol, expresan la lucha entre el espíritu y la materia, contaminándose recíprocamente hasta que ambos expiran en una explosión de violencia mutua.

Vistos en retrospectiva, *Blast* y el Vorticismo, como buena parte del arte apocalíptico producido en aquella época en Europa, pueden ser considerados como profecías de la Primera Guerra Mundial. Sin gran entusiasmo, Lewis decidió alistarse, pero su reclutamiento fue pospuesto por un largo periodo de enfermedad intermitente. En ese intervalo preparó otro número de *Blast*, una exposición vorticista en las Doré Galleries de Londres y concluyó la novela *Tarr*, que había empezado unos años antes. Ahora incorporaba algunas de las cualidades desarrolladas en el estilo modernista de *Blast* y asumía el objetivo vanguardista de superar la complacencia británica. Uno de sus personajes, víctima de un mordaz asalto verbal por parte del semi-autobiográfico héroe, Frederick Tarr, está inspirado en Roger Fry. Pero en el pseudo-artista Otto Kreisler, un alemán de salvajismo dostoiévskiano y gran complejidad psicológica, Lewis agregó una crítica al retorcido romanticismo que había detectado en la subyacente agresión alemana de 1914.

Lewis se preparó como cañonero, luego como oficial y finalmente alcanzó Francia en junio de 1917. Su relato “Cantelman’s Spring-Mate” se basa en sus experiencias durante su formación. Cantelman expresa su desilusión —parecida a la de Timón— respecto a la naturaleza y la humanidad, por haber defraudado los ideales que había imaginado para ellos. Para él, la primavera es simplemente una parte de la misma maquinaria explosiva que lleva a la guerra mecanizada, y se venga seduciendo y abandonando a una muchacha de un pueblo cercano. Un ánimo similar se percibe en *Moonlight* (1914, Cat. 51), que invierte la pastoral matisseana con modos de mecanizado Post-vorticismo. Después de servir en el frente como teniente segundo a cargo del armamento pesado en la Tercera Batalla de Ypres (una de las más terribles e intensivas de la guerra), Lewis volvió a Inglaterra y tomó posición como artista de guerra, trabajando para el gobierno británico y el canadiense. Además de esos trabajos, produjo una serie de obras a tinta y acuarela que se expondrían en 1919 en su primera exposición individual, *Guns*. Las piezas adaptaban el vocabulario del Vorticismo e iban más allá, hasta poder pasar como obras de un realismo particularmente formalizado. Pero el parentesco vorticista es evidente en obras como *The No. 2* (1918, Cat. 64). Las pinturas bélicas de Lewis evalúan el coste de la mecanización de la vida humana, mostrando la necesaria adaptación del hombre, a menudo con una inercia casi infrahumana, para hacer frente al inhumano paisaje de la guerra. La culminación es la inmensa *A Battery Shelled* (1919, Cat. 71), en la que tres figuras en primer plano muestran diferentes reacciones —insensible rechazo a mirar, distracción o aparente indiferencia— ante la escena de destrucción que se desarrolla tras ellas. Es una de las más completas declaraciones acerca de la guerra en el arte del siglo XX. Podría ser un punto de no retorno a las tácticas de la vanguardia en Inglaterra después de la Primera Guerra Mundial, aunque Lewis tardaría algún tiempo en ser plenamente consciente de ello.



Cat. 1.

Nude Boy Bending (Stooping Nude Boy), 1900. (Niño desnudo inclinándose).

Lápiz sobre papel. 34,5 x 29 cm. UCL Art Collections, University College Londres. M 2

A los 16 años, tras su fracaso escolar en la Rugby School, Lewis obtuvo una beca para asistir a la Slade School of Art. El principal profesor de técnicas de dibujo era Henry Tonks, que insistía en un estilo tradicional de corte renacentista y bajo cuya tutela aprendieron algunos de los mejores dibujantes ingleses del siglo XX (Augustus John, William Orpen, Stanley Spencer). Lewis consideraba que la manera de pintar óleos inculcada por el profesor de pintura, Frederick Brown, derivada del Impresionismo, era totalmente opuesta a las enseñanzas de Tonks. Aunque la habilidad pictórica de Lewis satisfacía a las autoridades (como atestigua el hecho de que conservaran este dibujo), no sucedía lo mismo con su actitud, que le valió la expulsión. En 1914 se vengará haciendo "estallar" a Tonks en el manifiesto vorticista.



Cat. 2.

Alfred de Pass, c 1903. Tiza roja sobre papel. 4,8 x 31 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres

Como le habían enseñado, Lewis utiliza la sanguina emulando a los maestros italianos. Se cree que el modelo era un hombre de negocios sudafricano, amigo de Augustus John, con quien Lewis trabó amistad en 1902. Andrew Brighton ha sostenido que la semilla de la posterior epistemología "viso-táctil" de Lewis fue sembrada durante su formación en la Slade¹. Aunque en su madurez la

técnica de Lewis tiende a obedecer más a sus preferencias visuales que al detalle de las formas que describe, el artista conserva la sensibilidad que muestra en este dibujo. El tratamiento del cuello y de la corbata anticipa algunos de los apuntes "taquigráficos" más osados de sus dibujos posteriores.

¹Véase Andrew Brighton, "Post-War Establishment Distaste for Wyndham Lewis: Some Origins", en Paul Edwards (ed.), *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1996, pp. 170-173.

Cat. 3.

Two Nudes, 1903. (Dos desnudos). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 24,4 x 39,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 6

Este trabajo muestra la influencia de Augustus John en la obra de Lewis, que, en su autobiografía, recuerda cómo John, renunciando temporalmente al ideal italiano de dibujo promulgado en la Slade, un día en una clase de apuntes del natural realizó algunos dibujos achaparrados del modelo, de estilo rembrandtesco. Para disgusto de sus maestros, esto generó entre los estudiantes una moda repentina de ese estilo de dibujo¹. El presente dibujo muestra quizá la influencia de esta fase de la obra de John, pero el espíritu del dibujo y esa capacidad de transmitir una relación "dramática" o narrativa entre la pareja eran rasgos propios de Lewis.

¹ *Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date*. Londres: Hutchinson & Co., 1950, pp. 119-120.



Cat. 4.

Salaam Maharaj: An Oriental Design, 1900-5. (Salaam Maharaj: un diseño oriental). Pluma y sepia tinta, y aguada de sepia tinta sobre papel. 33 x 38 cm. Colección Brian Sewell. M 9

De este periodo se conservan tan pocas obras de Lewis que no es posible decir hasta qué punto ésta es característica. Parece compartir el espíritu de *Two Nudes* (Cat. 3) y mostrar aún la admiración por Rembrandt. Se asemeja a algunas obras de Spencer Gore del mismo periodo. En 1902 Lewis y Gore habían pasado varias semanas en Madrid visitando el Museo del Prado y estudiando las obras de Goya. La importancia de la dedicatoria no es clara, pero Lewis siguió fascinado por el Oriente durante toda su carrera, aunque lo más cerca que estuvo de él fue durante una visita al norte de África en 1931.

“La función del artista es crear, hacer algo; no hacer algo bonito, como suponen las viudas, los soñadores y los marchantes de arte de aquí. En cualquier síntesis del universo debe incluirse lo grosero, lo hirsuto, los enemigos de la rosa, tanto para los propósitos de una estética justa como para los de una estructura lógica adecuada.”

Wyndham Lewis,
The Caliph's Design, 1919

Cat. 5.

[No en exposición] *The Celibate*, 1909. (El célibe).
Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel.
37,5 x 28,5 cm. Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg.
M (Addenda; 1909)

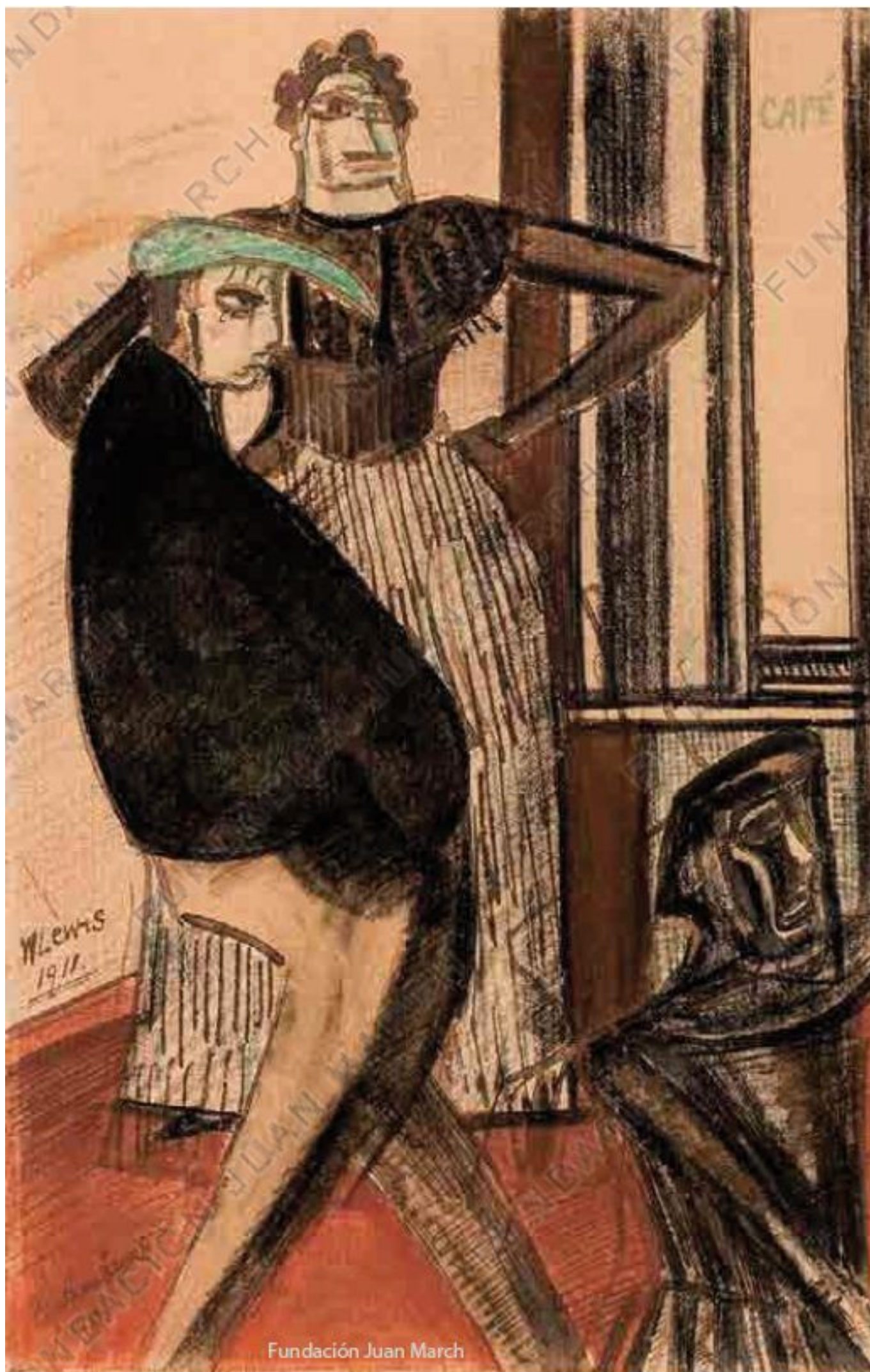
El título de esta obra no se explica. Quizás Lewis se refiriese al apartamiento de la vida que el tratamiento austero de esta imponente figura le había exigido. La monumental figura embozada se alza sobre la perspectiva del espectador como un actor en un escenario. El trabajo muestra una comprensión rudimentaria del Cubismo, que se entiende aquí como una clarificación y una simplificación escultórica de la forma.



Cat. 7.

Café, 1910-II. Pluma y tinta, acuarela y ceras sobre papel. 21 x 13,5 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 18

Pese a su estilo cómico o caricaturesco, ésta es una composición cuidadosamente calculada. El dibujo es un boceto de *Port de Mer*, cuadro hoy desaparecido que se expuso en 1911 y fue adquirido por Augustus John. Mientras estudió en París, Lewis ejerció su destreza con las caricaturas con la esperanza de ganar algún dinero publicándolas en la prensa francesa. Tenía una opinión inusualmente elevada de Honoré Daumier, en cuya obra la caricatura es un elemento importante. Muchos de los primeros escritos de Lewis fueron escenas humorísticas de excéntricos personajes que conoció durante sus viajes de estudios por España y Francia. El artista, particularmente interesado en la expresividad de las actitudes corporales, acentúa aquí el contraste entre el hombre encorvado y la intimidatoria pose de la dueña. La escena que provoca su reacción se sitúa fuera del marco de la pintura.



Cat. 6.

The Theatre Manager, 1909.
(El promotor teatral). Lápiz,
tinta y acuarela sobre papel.
29, 5 x 31, 5 cm. Victoria and
Albert Museum, Londres.
M 15

Ésta es una de las obras tempranas más importantes de Lewis, tanto formalmente como por el tema. Gustave Le Bon, en su estudio sobre la psicología de masas, *The Crowd*¹, señala que los promotores de teatro han de "ser capaces de transformarse en público" a fin de evaluar las posibilidades de éxito de una obra. El promotor aquí representado -su aspecto físico recuerda a Shakespeare-, cuya cabeza se refleja en un espejo, está leyendo el guión de una obra. Doce actores de tipo muy dispar aguardan el resultado de su transformación en "público", que les proporcionará la visión que hará de ellos algo más que un muestrario de individuos aislados. Ésta es, al parecer, la misión del artista. Richard Cork ha señalado que Lewis modeló los rasgos de los actores a partir de figuras de Durero, Leonardo y Picasso². Puede que Lewis intentara transmitir que la tarea del artista visual es una síntesis de tradiciones occidentales; no obstante, la influencia del "periodo africano" de Picasso sugiere también la necesidad de ir más allá de Occidente. En 1947 Lewis mostró a James Thrall Soby un cuaderno de dibujo (hoy desaparecido) de su época temprana, realizado cuando estudiaba en la Slade y tenía que dibujar moldes de yeso clásicos en el Museo Británico. El cuaderno contenía "copias de un hombre grotesco con el labio inferior hinchado, de Leonardo, y de atletas de Miguel Ángel. En otras páginas había bocetos de máscaras de Islas del Pacífico"³. El universalismo cultural del arte del siglo XX era algo para lo que Lewis estaba bien preparado.

¹ Gustave Le Bon, *The Crowd: A study of the Popular Mind*. Londres: T. Fisher Unwin, 1896, p. 38, cit. por Chris Mullen en *Wyndham Lewis*, ed. de Jane Farrington [cat. expo., Manchester City Art Gallery, Manchester; National Museum of Wales, Cardiff; City Art Centre, Edimburgo]. Londres: Lund Humphries Publishers, 1980, p. 50.

² Richard Cork, cit. *ibid.*

³ Paul O'Keeffe, *Some Sort of Genius: A Life of Wyndham Lewis*. Londres: Jonathan Cape, 2000, p. 34.



Cat. 8.

Girl Asleep, 1911. (Chica dormida). Lápiz y gouache sobre papel. 28 x 38,5 cm. Manchester City Galleries

En 1911 Lewis alcanza una comprensión más sofisticada del Cubismo, como se aprecia en este delicado dibujo, probablemente de Olive Johnson, su amante y madre de su hijo Hoel, nacido ese mismo año. Aunque el dibujo está más próximo al Cubismo analítico, Lewis sigue estando demasiado interesado en el contenido afectivo del dibujo -la capacidad de "leer" la humanidad de la modelo- como para disolverlo por completo en una matriz de intersección y superposición de planos. No obstante, su tratamiento de cabello, almohada y hombro en la parte derecha del dibujo muestra que tenía una comprensión suficiente del Cubismo como para haberlo realizado en ese estilo de habérselo propuesto.







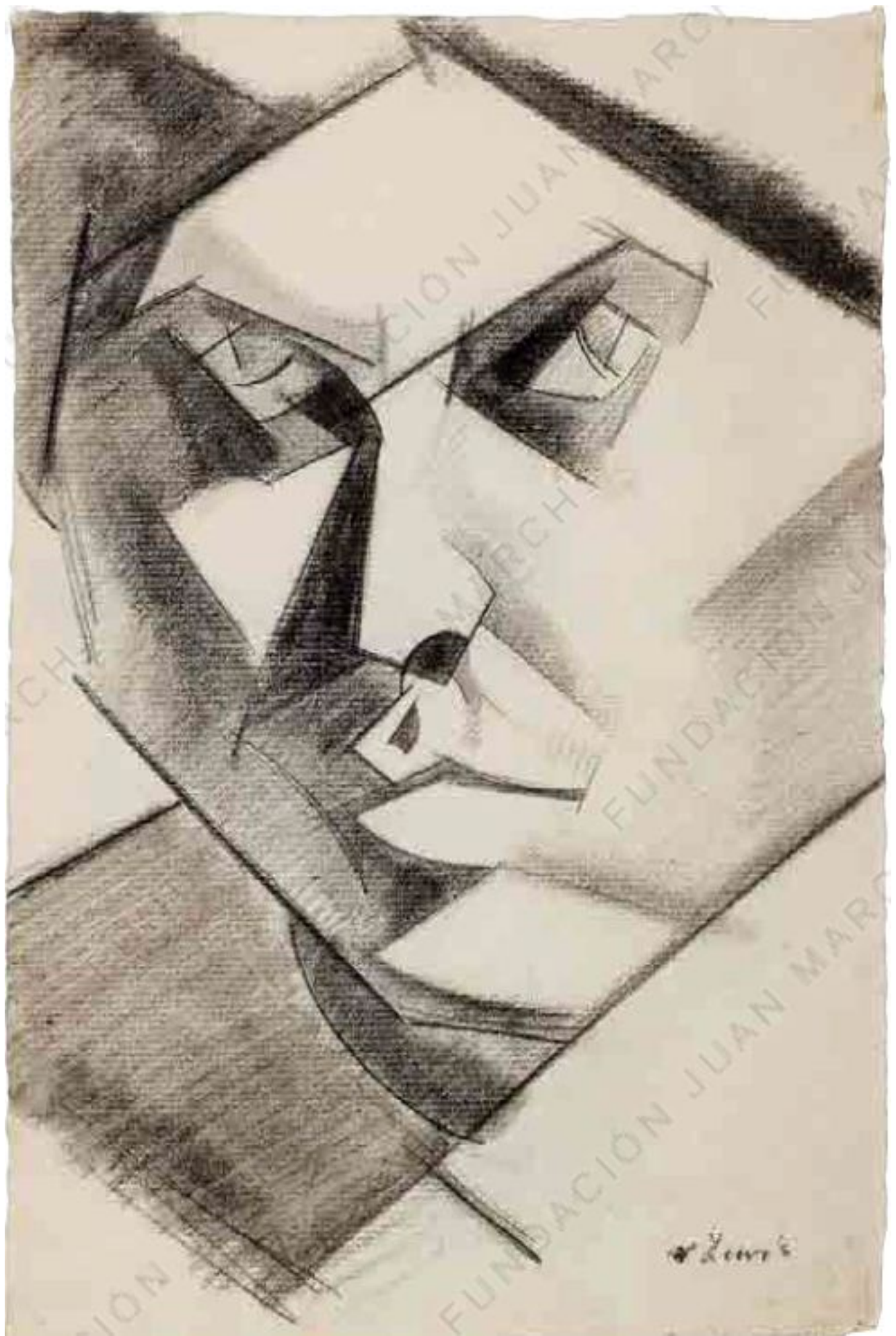
Cat. 9. ◀

Self-Portrait, 1911.
(Autorretrato). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 31,3 x 24,3 cm. Colección C. J. Fox. M 26

Cat. 10. ▶

Self-Portrait, 1911-12
Lápiz, ceras y aguada sobre papel.
54 x 39,5 cm. Colección privada, Ivor Braka Ltd. M 25

Lewis realizó tres autorretratos de este estilo en 1911. Una vez más, el análisis cubista ocupa un segundo lugar frente a la intención expresiva, utilizándose planos cubistas formalizados (de una manera que recuerda a *The Celibate*, Cat. 5, menos sofisticado) para transmitir una cruda y dramática monumentalidad. El contraste entre las personalidades representadas es marcado, y quizá Lewis (como en *The Theatre Manager*, Cat. 6) tuviera intención de mostrar la multiplicidad de personalidades que el artista moderno ha de encontrar dentro de sí para lograr una síntesis que exprese la "multitud" que es a la vez su público y un reflejo de sí mismo. La ausencia de color en Cat. 10 acentúa el claroscuro, concentrando la intensa e inquietante mirada del artista. Cat. 9 muestra una personalidad más amable, suavizada por el delicado fondo verde con el que imperceptiblemente se funde la parte posterior de la cabeza. No obstante, los ojos de este retrato, reducidos a triángulos divididos en luz y oscuridad, tienen también un cierto aspecto amenazante.



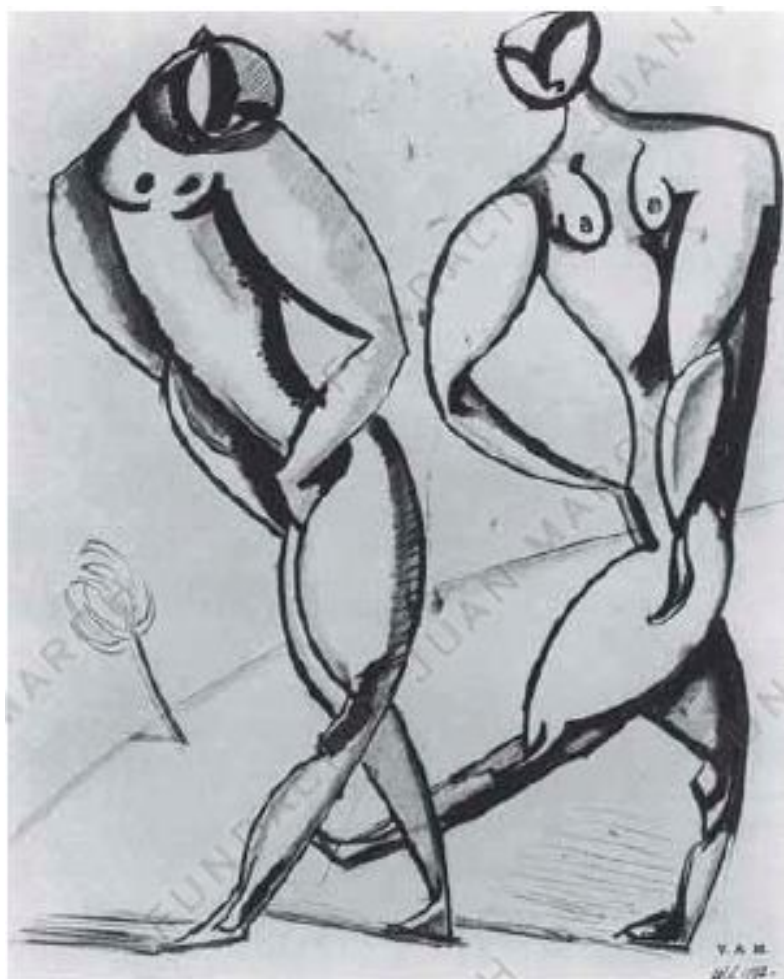
Cat. II.

Smiling Woman Ascending a Stair, 1911. (Mujer sonriente subiendo una escalera).
Carbón y gouache sobre papel. 95 x 65 cm. Colección privada. M 27

Tal vez influenciado por Henri Bergson, en esta obra para la que Kate Lechmere hizo de modelo, Lewis explora la paradoja de la risa. Un gouache mucho mayor, actualmente desaparecido, *The Laughing Woman* (M 22), representaba a la modelo en una vista de tres cuartos. En su estudio *Laughter*¹, Bergson comenta que la risa es nuestra reacción ante quien de repente se comporta como una máquina. Los seres humanos deben ser libres y autónomos, pero en determinadas circunstancias se reducen a objetos físicos, regidos sólo por leyes físicas (al resbalar con una piel de plátano, por ejemplo). La mujer sonriente es la que ríe, no el objeto de la risa, pero la rigidez de la postura (reforzada por el lenguaje cubista de Lewis) y su rictus le confieren una inquietante cualidad mecánica. A lo largo de su carrera Lewis elaboraría varios análisis de la risa (modificando considerablemente las teorías de Bergson). La sonrisa inquietante de este dibujo será recurrente en su arte visual, particularmente en la serie de "Tyros" que realizó en los primeros años veinte. El objeto que sobresale de la mesa, a la izquierda, parece una máscara (tal vez una indicación de Lewis sobre la rigidez que causa la sonrisa fija). No se sabe si el dibujo está de alguna manera relacionado con *Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp.

¹ Henri Bergson, *Laughter: An essay on the Meaning of the Comic*, trad. de C. Brereton y F. Rothwell. Londres: Macmillan, 1911.





Cat. 12. ▲
Courtship, 1912. (Cortejo).
 Lápiz, tinta y pastel sobre
 papel. 25, 5 x 20, 5 cm.
 Victoria and Albert Museum,
 Londres. M 45

Cat. 13. ▶
The Domino, 1912. (El
 dominó). Lápiz, tinta y
 acuarela sobre papel.
 25, 5 x 20, 5 cm. Victoria
 and Albert Museum,
 Londres. M 54

En estas obras Lewis aporta una dimensión social -y notablemente satírica- al idilio pastoral primitivista presente en la obra de Matisse. En concreto, el rostro de los faunos en *Courtship* guarda parecido con las figuras primitivas de Matisse. Lewis está interesado en transmitir un sentido bergsonian del "sentimiento" interno del cuerpo en movimiento. Bergson señalaba que la cualidad precisa de ese sentimiento no podía reproducirse empleando el lenguaje "cuantitativo"; el cuerpo era, pues, de alguna manera, anterior al universo artificial del lenguaje y del cálculo que se superpuso a nuestra relación primigenia con el mundo. En *Courtship*, la figura que se exhibe (¿la mujer?) y

la cohibida (¿el hombre?) -ésta mostrando su supuestamente atractiva parte trasera- ejecutan un ritual como los que Lewis describía en sus primeros escritos sobre posaderas y huéspedes, aunque en los relatos la sexualidad es más de fondo. *The Domino* también describe un comportamiento ritual, con una figura quizá invitando a la otra a ponerse la pequeña máscara que aparece en la silla. El efecto de ambas imágenes es cuestionar la nostalgia de una existencia "natural" no mediatizada. El dominio lineal de Lewis se muestra en la tensión de los arcos, muy marcada sobre la superficie del papel.





Cat. 14.

Figure Holding a Flower, 1912. (Figura con flor). Lápiz de grafito, pluma y tinta, y gouache sobre papel. 38, 1 x 29, 1 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 63

Ésta es otra escena pastoral, a la que la pequeña y triste flor confiere un aire de *vanitas*. Lewis adapta el lenguaje cubista para establecer una continuidad entre la figura y el suelo sobre el que se recorta. De hecho, parece estar casi sumergida en ese suelo, como la mujer protagonista de *Happy Days* de Samuel Beckett. En esta escena semi-cómica, semi-trágica, Lewis critica de nuevo la idealización ingenua de la naturaleza. Este dibujo, y los siguientes, pueden verse influidos por otro aspecto de la filosofía de Bergson (según sugirió inicialmente Thomas Kush¹). Lewis admitió haber seguido el "sistema evolutivo" de Bergson, que explicaba los diferentes estados de la materia y la jerarquía de plantas y animales como el variado resultado de los esfuerzos de un impulso vital (*élan vital*) por lograr el máximo de libertad en la recalcitrante materia. La vida vegetal representa un logro relativamente frustrado, mientras que los seres humanos representan el culmen (en una dirección determinada, en cualquier caso). Las figuras de Lewis en estos dibujos parecen apenas capaces de mantener su posición en el lado humano de la frontera entre lo humano y lo vegetal.

¹ Thomas Kush, *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

Cat. 15.

The Starry Sky or Two Women, 1912. (El cielo estrellado o Dos mujeres).

Lápiz, pluma y tinta, gouache y collage sobre papel. 48 x 62, 5 cm.

Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres. M 86

Mientras que la figura que sostiene una flor resulta patética, estas formaciones casi geológicas son grotescas, monumentales e imponentes. La continuidad entre figura y

suelo queda reforzada por el "cielo" tipo collage tras la imagen. El extraño título se lo puso Lewis, y puede tener una connotación esotérica relacionada con *Enemy of the Stars*, la "obra" de teatro que publicó en el nº 1 de *Blast* (Cat. L&R 2), en 1914: Las estrellas, máquinas de rapiña, brillaban enloquecidamente en el arcaico desierto abandonado del universo.

Mastodontes, plácidos en una atmósfera eléctrica, blancos ríos de poder. Allí de

pie en una eterna luz solar negral.

Las estrellas también son llamadas "máquinas panteístas": el escepticismo de Lewis acerca de los valores "naturales" (celebrados por Matisse, por ejemplo) pronto se ampliaría al entorno mecánico inventado por la humanidad para complementar la naturaleza.

¹ *Blast*. Revista del Gran Vórtice Inglés (trad. y notas Yolanda Morató). Madrid: Fundación Juan March: Editorial Arte y Ciencia, 2010 (ed. semifacs. en español), p. 64.



Cat. 16.

Figure Composition, 1912.
(Composición con figura).
Pluma y tinta, acuarela, lápiz
y gouache sobre papel.
25 x 31 cm.
Colección privada. M 61

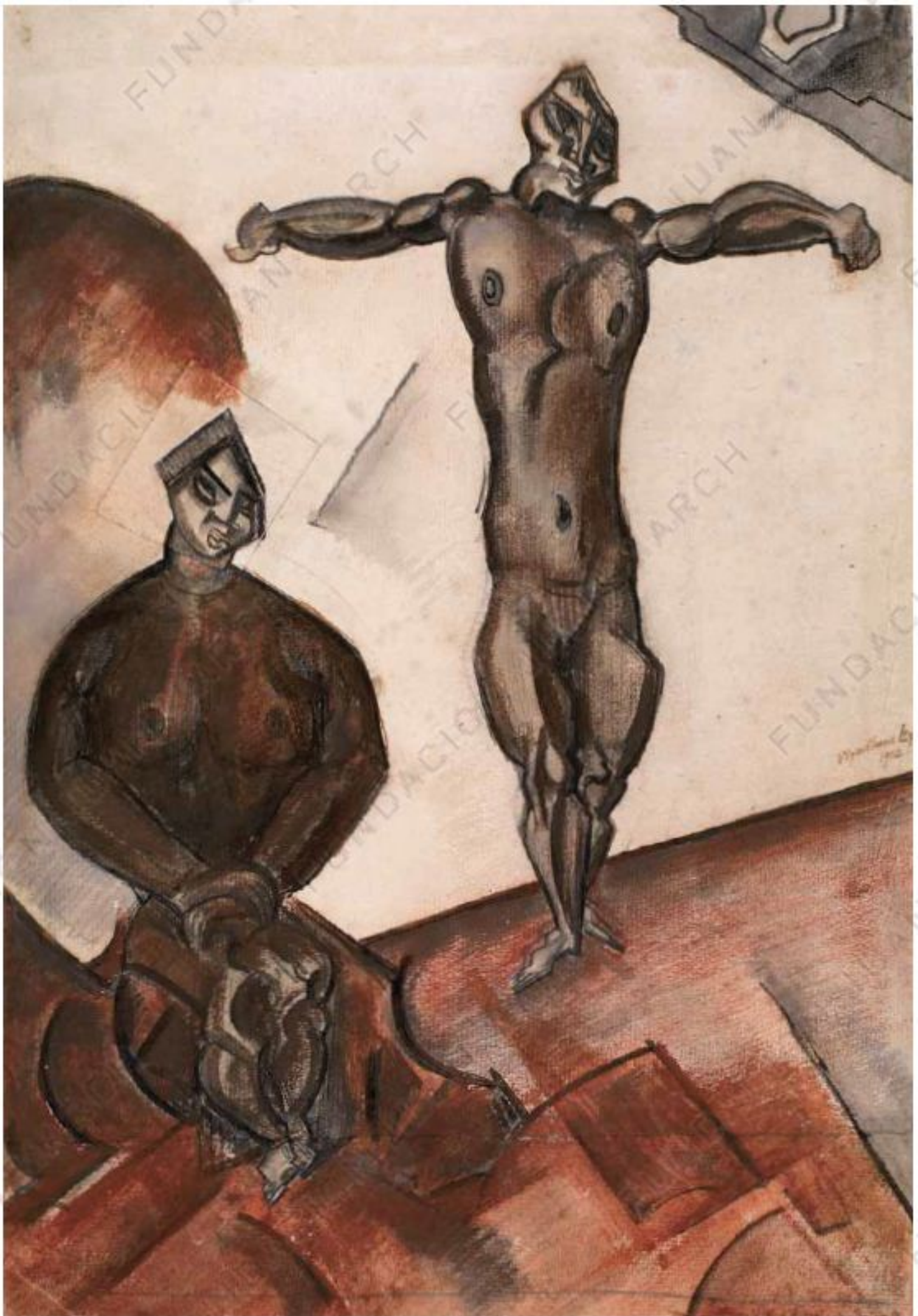
Al igual que en *Lovers* (Cat. 20), esta obra contiene, en el fondo de las figuras, indicaciones de la geometrización del futuro estilo vorticista de Lewis. Las figuras se muestran flojas y desgastadas, sugiriendo un estado casi vegetativo. El alargamiento y distorsión de estas figuras (como en *Sunset among the Michelangelos*, 1912; p. 25) podrían derivarse de El Greco, aunque les ha impuesto una rigidez "cubista". La obra puede representar una escena circense: en la parte superior se constatan *pentimenti*, trazas de un grupo de caballos. La figura central sostiene un látigo flácido, mientras a la izquierda del cuadro se discierne una criatura de cuello largo (¿una jirafa?) en la matriz del "fondo" geométrico. La melena sobre su cuello recuerda al teclado de un piano.





Cat. 17.
Russian Scene (Russian Madonna), 1912. (Escena rusa [Madonna rusa]).
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 30, 5 x 24 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres. M 83

También en este dibujo la figura está parcialmente "incrustada" en el suelo y, como otros de este tipo, es patético y desgarrado: un efecto reforzado por el "primitivismo" de la técnica de Lewis. El bebé parece tener una energía a la que la madre no puede hacer frente. Lewis había leído mucha literatura rusa, traducida al francés, mientras era estudiante en París. Se sintió atraído por los patrones de comportamiento absurdo que encontró en esas novelas y trató de crear patrones similares en su propia ficción. Pero la dimensión "rusa" de esta obra puede haber sido sugerida por el parecido con un icono primitivo. Lewis había sido padre el año anterior y varias de sus obras del periodo 1911-12 muestran un interés por la maternidad como motivo. Una de las obras expuestas en la *Second Post-Impressionist Exhibition* fue *Mother and Child* (M P96), pintura al óleo (hoy desaparecida) en un estilo "cubo-futurista" más avanzado, en el que también hay un contraste entre la madre y su vigoroso bebé.



Fundación Juan March

“Si el mundo material no fuera empírico y simple material para la ciencia, sino que hubiera sido organizado como en la imaginación, entonces deberíamos vivir como si estuviéramos soñando. Corresponde al arte mostrar cómo podría ser, en ese caso, el mundo.”

Wyndham Lewis,
Blast, 1914

Cat. 18.

Man and Woman, 1912.
(Hombre y mujer). Tiza,
pluma y tinta, aguada y
gouache sobre papel.
36 x 26 cm. Wyndham Lewis
Memorial Trust, Londres.
Colección G. y V. Lane. M 75

Una fotografía reproducida en *The Art of Wyndham Lewis* de Charles Handley-Read¹ (placa 1) muestra un estado previo de esta obra. Al parecer, Lewis oscureció los colores y reforzó el dibujo, además de añadir una pequeña gorra a la cabeza de la figura femenina sentada, pero el comentario de Handley-Read no deja claro cuándo lo habría hecho. Entre las primeras obras de Lewis este dibujo es quizá la representación más cercana de la tragedia de la existencia cotidiana. Uno de sus escritos más tempranos (de alrededor de 1908) describe a un mendigo y a su compañero en los aledaños de una iglesia bretona:

Permanecía sentado inmóvil junto a su compañero despreocupado y apático. Con una densa mata de pelo gris, tenía la piel oscura y parecía un beduino; la piel estaba fruncida alrededor de los ojos en innumerables arrugas profundas, como si un tórrido sol le diera constantemente en los ojos; y mirando al espacio parecía encontrar en la nada que tenía ante él y en el vacío de su ensimismamiento la misma ocupación que hallaban los viejos marineros, sentados durante horas en los bancos de los muelles y mirando hacia el mar vacío². La yuxtaposición de la mujer campesina sentada y el varón "crucificado" transpone el *Cristo amarillo* de Gauguin a un escenario secular y natural.

¹ Charles Handley-Read (ed.), *The Art of Wyndham Lewis*. Londres: Faber & Faber Ltd., 1951, plate 1.

² Wyndham Lewis, manuscrito sin título publicado en Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2000, pp. 12-13.

“La imaginación, para no ser un fantasma y en cambio poseer la viveza y el calor de lo que está vivo, y la atmósfera de un sueño, usa, allí donde resulta estar más inspirada, del pigmento y la materia de la naturaleza.”

Wyndham Lewis, *Blast*, 1914

Cat. 19.

[No en exposición] Study for *Kermesse*, 1912. (Estudio para *Kermesse*). Pluma y tinta, aguada y gouache sobre papel. 35 x 35, 1 cm. Yale Center for British Art, New Haven. M 72

El cuadro desaparecido para el que se elaboró este boceto era muy grande (tendría unos 3 metros cuadrados) y se concibió para colgar en la escalera del *night-club* que Frida Strindberg, la tercera esposa del gran dramaturgo sueco, había abierto en la zona de moda del West End londinense. Es una de las mayores pérdidas en la obra de Lewis, ya que desapareció después de que su propietario la ofreciera a precio de ganga en *The Times* tras haber sido caricaturizado por Lewis en 1930 en su novela satírica *The Apes of God* (Cat. L&R 21-23). La importancia del cuadro para Lewis se refleja en el hecho de que trabajó mucho en él y lo pintó dos veces antes de venderlo finalmente al coleccionista estadounidense John Quinn. Marca el comienzo de un "periodo azul" en su obra, un color tal vez elegido para mostrar que el azul no tiene por qué asociarse necesariamente con el melancólico uso que Picasso hizo de él. Originalmente titulado *Creation*, el cuadro mostraba una escena de abandono dionisiaco. Mientras una pareja baila en el centro, una figura

danzante a la derecha con el brazo alzado escancia (sin éxito) un arco de sidra en dirección a su boca; a la izquierda, otra figura se sienta en un improvisado bar, siendo servida, quizás, por un camarero situado detrás y por encima de ella. La escena es una "creación" en el sentido bergsonian de emanación de energía que busca trascender las limitaciones de una existencia determinada y material. En la idea nietzscheana de lo dionisiaco, "algo nunca antes sentido pugna por manifestarse: la rasgadura del velo de *Mâyã*, la unidad como genio de la raza, más, de la naturaleza"¹. La danza era un motivo popular para los artistas modernistas, como una prefiguración de ese estado. Pero donde *La danza* de Matisse de 1910 muestra ese "ser uno" o unidad primordial, los bailarines de Lewis no parecen tanto tratar de disolver sus vínculos materiales mediante violentos esfuerzos cuanto confirmar su inseparabilidad de la materia. Cuando Lewis expuso un segundo cuadro titulado *Creation* en la *Second Post-Impressionist Exhibition* (véase Cat. 24), el primero se rebautizó como *Kermesse*. Antes de su envío a América en 1915, Lewis iluminó su coloración monótona con amarillo y con una gama de rojos y violetas.

¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, sección 2.





Cat. 20.

Lovers, 1912. (Amantes).
 Pluma y tinta, y acuarela
 sobre papel. 25,5 x 35,5 cm.
 Colección privada. M 74

En estas parejas de amantes o bailarines se aprecia el mismo estado de pasión voraz de la pareja central de *Kermesse* (Cat. 19). Lisa Tickner ha señalado que el modelo de estos apasionados bailes no es tanto la danza tradicional bretona cuanto las danzas "apaches" populares en Francia y en los teatros de variedades a finales del siglo XIX¹. Las parejas se distinguirían entre sí por el vestuario: la pareja de la derecha viste ropa moderna de estilo urbano

(bombín, velo moteado), mientras que la otra lleva un atuendo tradicional o un traje folclórico más intemporal. Parece que Lewis está sugiriendo una continuidad entre lo urbano y lo rural, al igual que comenzó a ver una similitud esencial entre la naturaleza y la máquina. El "fondo" de estas figuras indica que Lewis empezaba a desarrollar el vocabulario de la abstracción geométrica que dominaría su arte visual en 1913 y 1914.

¹ Lisa Tickner, "The Popular Culture of *Kermesse*: Lewis, Painting, and Performance", *Modernism / Modernity*, vol. 4, n.º 2 (abril 1997), pp. 67-120.



Cat. 21.
Odalisque, 1911-12.
(Odalisca). Pluma y tinta, y
tiza sobre papel.
35,5 x 20,5 cm.
Colección privada. M 79

Lewis sustituye la fantasía orientalista de los tratamientos de este tema en el siglo XIX por la plasticidad impersonal de la escultura africana. Ezra Pound (posible propietario de esta obra) mostró especial entusiasmo por la escultura de Jacob Epstein, que trabajaba en Londres por entonces. Cuando comentó a Epstein que estaba menos interesado por la pintura moderna, éste le respondió que los dibujos de Lewis tenían todas las cualidades de la escultura. Lewis confiere movimiento a esta figura estática variando imperceptiblemente el punto de vista a medida que la mirada asciende. El rostro de la odalisca se asemeja a la cara impassible del ángel volando que Epstein talló para la tumba de Oscar Wilde en el cementerio Père Lachaise, en París.



Cat. 22. ◀

Figure (Spanish Woman), 1912. (Figura [Mujer española]). Pluma y tinta, y gouache sobre papel. 31, 2 x 20, 7 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 65

Cat. 23. ▶

The Courtesan, 1912. (La cortesana). Lápiz, tinta y pastel sobre papel. 27, 5 x 18, 5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 44

La mujer española, claramente una bailarina, tiene el mismo tipo de rostro esquemático e inexpresivo que la Odalisca (Cat. 21). Lewis estaba fascinado tanto por la pasión como por el ritual. Ambas cosas encerraban, para él, posibilidades positivas y negativas. La pasión que exaltaba en su ensayo de 1910, "Our Wild Body"¹ (una crítica del comedimiento inglés), podía con facilidad degenerar en una violencia sin sentido. A las compulsiones del ritual rindió homenaje en su propia pintura: "En una pintura ciertas formas TIENEN QUE ser ASÍ; de la misma manera profunda y meticulosa en que la pluma o un libro debe colocarse en la mesa en un determinado ángulo, la ropa debe organizarse por la noche en una simetría personal prefijada [...]".² Tales rituales, denominados por Lewis "religiones inferiores" (véase Cat. 38), también podían degenerar en una serie de rutinas mecánicas y predecibles igualmente absurdas. Indudablemente, la belleza de la danza tradicional española radicaba en el pleno acierto con que combinaba la pasión y el ritual. *The Courtesan* se identifica como un tema de estudio del comportamiento ritual (señalado por las dos máscaras invertidas en la parte inferior de la imagen). Formalmente, sin embargo, con sus abigarrados arcos, bloques y líneas que se cruzan, anticipa la forma de abstracción que Lewis desarrollaría al año siguiente a partir de esta variante tan personal del Cubismo. La textura más bien roñosa u oxidada de este dibujo, la sensación de estar inacabado, muestran también una voluntad modernista por parte de Lewis de subrayar la condición ontológica de la obra: una imagen evocada a partir de signos materiales que no se refugiarán en la transparencia por mucho que los observemos.

¹ Wyndham Lewis, "Our Wild Body", *The New Age*, II, n° 1 (mayo 1910), pp. 8-10.

² Wyndham Lewis, "Fêng Shui and Contemporary Form", *Blast*, n° 1 (junio 1914), p. 38.



Cat. 24.

Two Vorticist Figures, 1912.

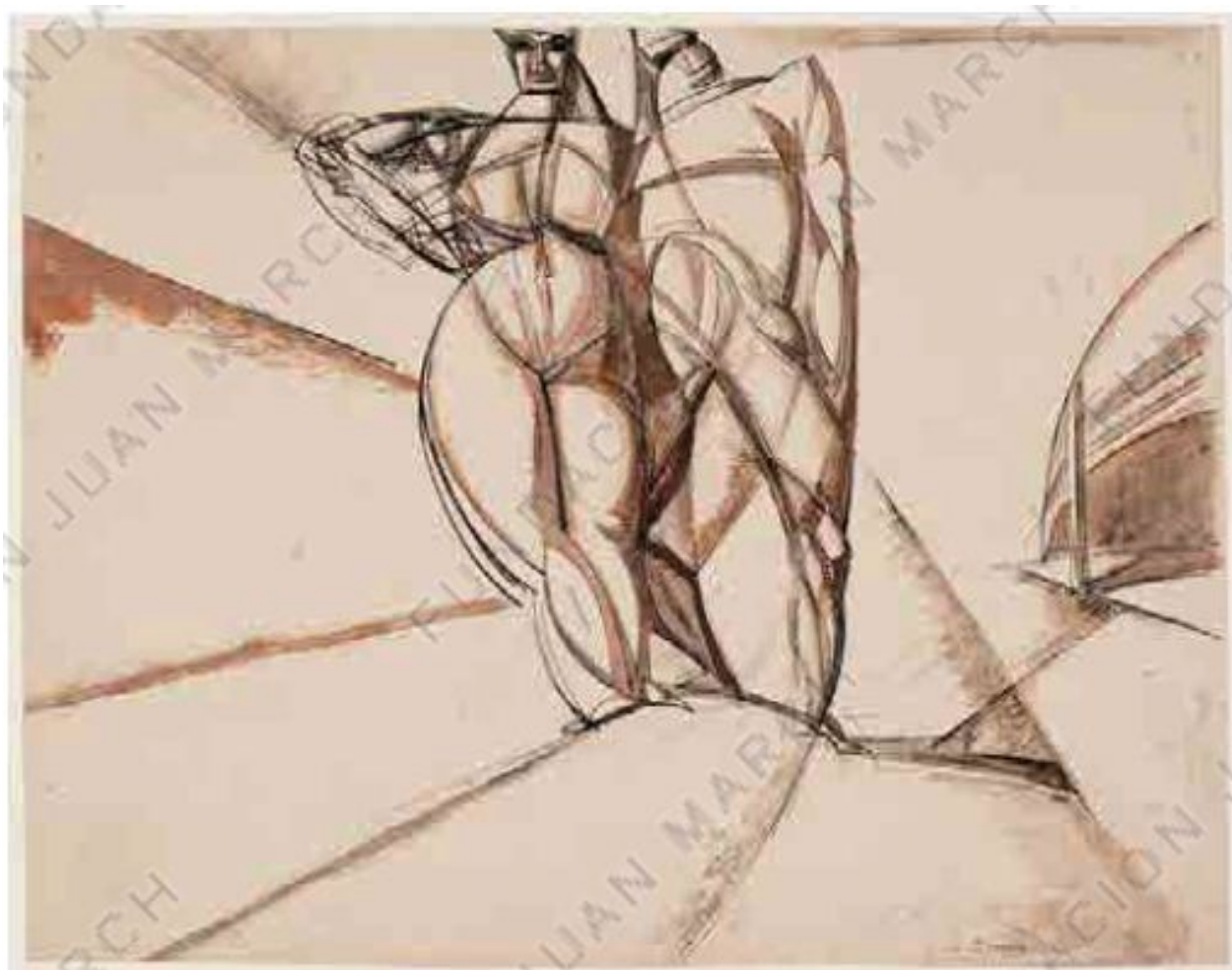
(Dos figuras vorticistas).

Pluma y tinta negra, y

acuarela sobre papel.

24, 7 x 31, 9 cm. The
Trustees of the British
Museum, Londres. M II6

Una vez más, el título es probablemente una invención posterior. Estas figuras musculosas parecen ser el centro de un "vórtice" de energía que irradia líneas de fuerza futuristas hacia los bordes de la imagen. Un óleo de gran tamaño, *Creation*, expuesto en la *Second Post-Impressionist Exhibition* y conocido únicamente por una pequeña fotografía de prensa del *Daily Mirror* (3 octubre 1912, véase Cat. 19), muestra un par de figuras de gran masa que emergen de igual forma de líneas de fuerza que se cruzan, aunque el estilo de la pintura era más cubista que el de la presente imagen.



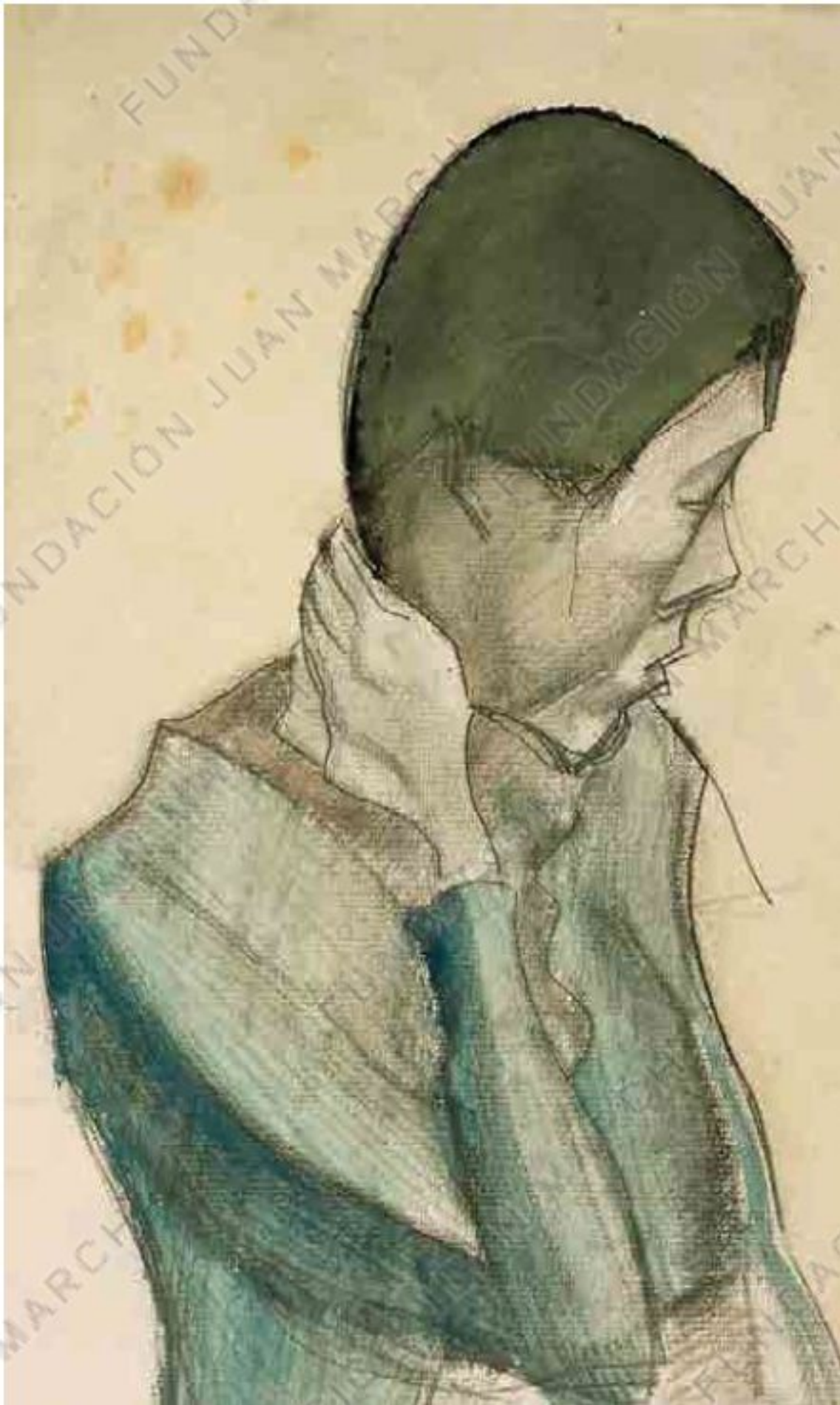


Cat. 25.

The Vorticist, 1912. (El vorticista). Acuarela sobre papel. 42, 2 x 32, 2 cm. Southampton City Art Gallery. M I18

Esta obra perteneció a Edward Wadsworth, uno de los pintores relacionados con Lewis en el movimiento vorticista (véase Cat. 82). Sin duda fue él quien le dio este título anacrónico, pues el Vorticismo no existiría como movimiento hasta junio de 1914. Esta figura también se concibe a partir de signos materiales, pero parece hallarse casi en agonía debido a su propia transformación en un ente blindado, parecido a un insecto. La continuidad con la materia que Lewis mostraba antes incrustando la mitad inferior de sus figuras en una tierra estriada se convierte aquí en continuidad con un ambiente mecanizado y geométrico. Esta condición dual quizá recordó a Wadsworth la continuidad igualmente dolorosa entre naturaleza y máquina presente en la escultura de Jacob Epstein de 1915 *The Rock Drill*, donde sobre una taladradora real se genera una figura semi-mecanizada (pero embarazada).





Cat. 26. ◀◀
Futurist Figure, 1912. (Figura futurista). Lápiz, pluma y tinta, y aguada sobre papel. 26 x 18, 5 cm. Colección David Bowie. M 67

Cat. 27. ◀
[No en exposición] *Helen Saunders*, 1913. Lápiz y acuarela sobre papel. 28, 5 x 18 cm. Colección privada. M 147

Según sus descendientes, estas dos obras son retratos de Helen Saunders, un miembro del grupo vorticista que compuso obras vorticistas sorprendentes y originales, algunas de las cuales parecen tratar en concreto de las consecuencias de la vida mecanizada para las mujeres, una preocupación que se aprecia asimismo en sus contribuciones literarias al segundo número de *Blast* (junio de 1915, Cat. L&R 3). Saunders se enamoró de Lewis hasta caer en un estado de dependencia psicológica (que el artista acabó encontrando insoportable). Mientras él sirvió en el ejército durante la Primera Guerra Mundial, ella cuidó sus pinturas y actuó en calidad de secretaria. El título *Futurist Figure* se atribuye a Walter Michel, quien sugiere que "puede ser un comentario al retrato de Marinetti realizado por Carrà"¹. De ser efectivamente así, las manos naturalistas probablemente se incluyen como crítica a incongruencias presentes en la representación convencional en lienzos futuristas. El retrato *Helen Saunders* posterior no hace concesión alguna a su feminidad.

¹ Walter Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*. Londres: Thames and Hudson, 1971, p. 78.

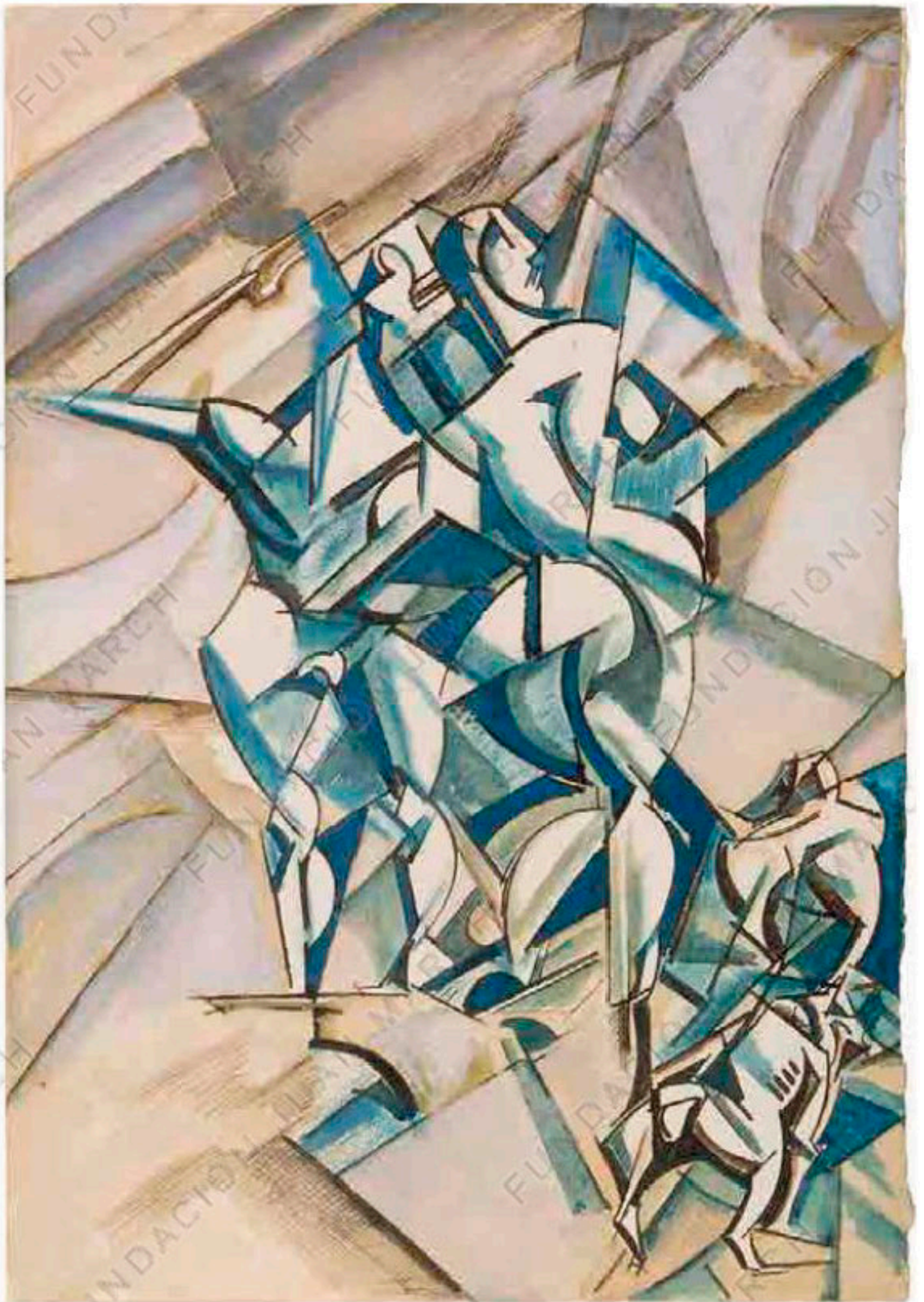
“Nuestro vórtice está orgulloso
de sus cantos pulimentados.
Nuestro vórtice no escuchará
nada que no sea su catastrófica
danza pulimentada.”

Wyndham Lewis, *Blast*, 1914

Cat. 28.

[No en exposición] *Figure Composition (Man and Woman with Two Bulldogs)*, 1912. (Composición de figuras [Hombre y mujer con dos bulldogs]). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 31, 3 x 2, 7cm. Colección Art Gallery of New South Wales. M 62

Lewis muestra un dominio pleno de su propia versión del Cubismo en esta representación de uno de sus temas predilectos, la pareja. Aquí les acompañan perros, que simbolizan para él la dualidad de nuestra naturaleza, dividida en parte animal y parte espiritual. Éste sería uno de los temas de *Enemy of the Stars* (Cat. L&R 30-32), en el que el protagonista desea repudiar la parte animal de sí mismo, pero está inexorablemente abocado a recrearla en la persona de su compañero, Hanp. “Me doy cuenta de que quería hacer de ti el parásito de un naif caniche de pequeños ladridos”, le dice a Hanp avergonzándose de sí mismo. Una imagen más amable de la extraña dependencia de un hombre respecto a un perro se encuentra en la historia de 1915, “El caniche francés”. *Figure Composition* muestra que Lewis podría haber disuelto por completo sus figuras en la matriz de líneas y planos que conforman el fondo de la obra; lo que le impide dar este paso es, probablemente, un residuo de humanismo.



Fundación Juan March

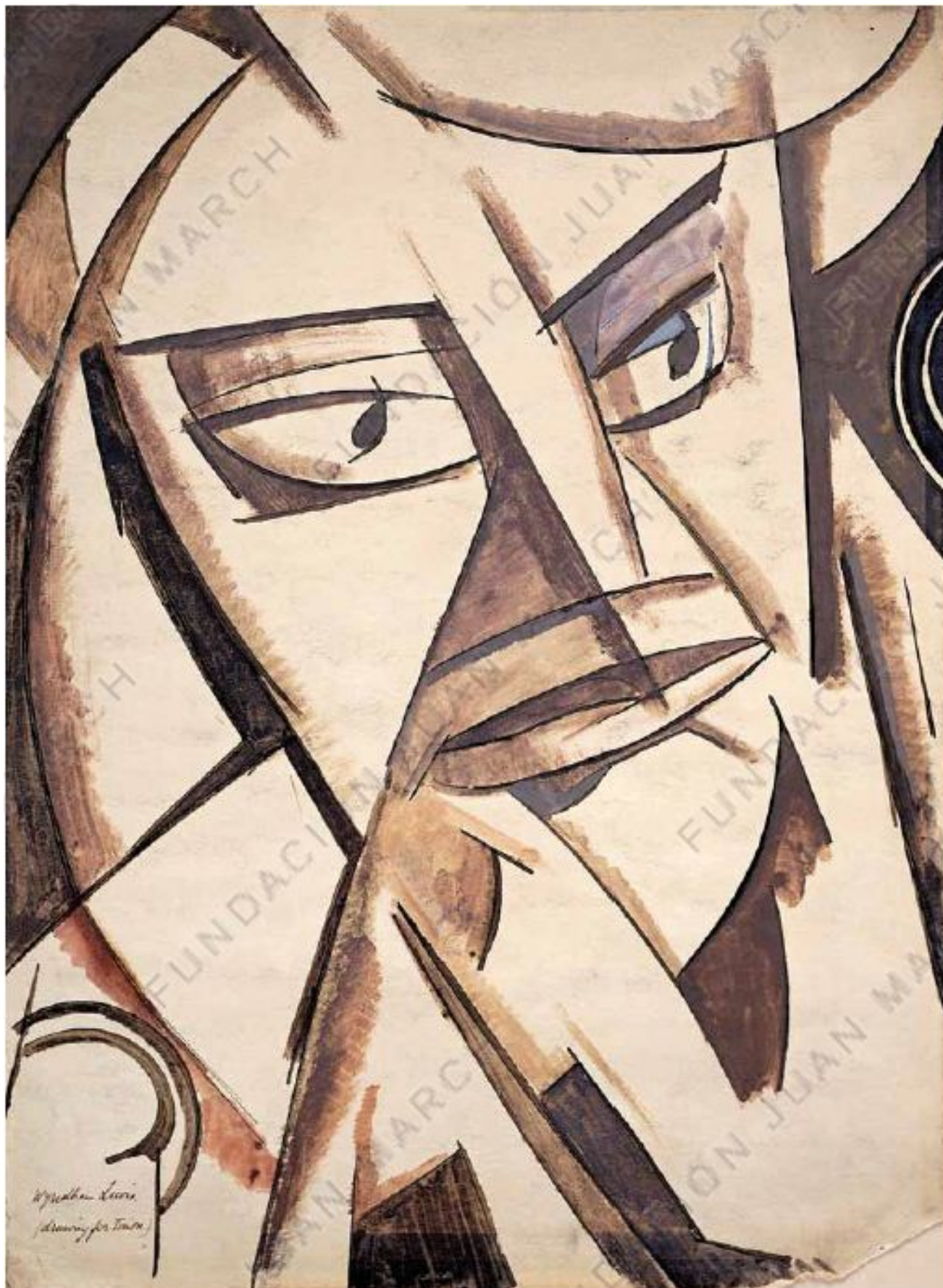
Cat. 29.

Drawing for Timon, 1912.

(Dibujo para Timón).

Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 38 x 28, 5 cm. Colección privada. M 109

Este dibujo fue una de las obras que Lewis expuso en 1912 en la *Second Post-Impressionist Exhibition*, en Londres. Está relacionado con el proyecto del *Timon of Athens* en el que trabajaría de forma intermitente durante más de un año. Pese a su impresionante éxito formal, no se incluyó en la colección de trabajos publicada. Su plácida calma estaba tal vez demasiado lejos del estado de ánimo y del tema de la obra; la reacción de Lewis fue que le buscasen un hueco donde apareciera como ilustración.



TIMON OF ATHENS TIMÓN DE ATENAS

Wyndham Lewis esperaba realizar una edición ilustrada de la obra de Shakespeare *Timón de Atenas*, en la que estaba probablemente interesado por el contraste entre los dos estados del personaje de Timón: generoso y amigable hasta la insensatez al inicio de la obra, y mordazmente misántropo al final. Al trabajar en esa edición estaba, a su vez, declarando una cierta independencia de las dos estéticas modernistas más influyentes de la época. En primer lugar, empleaba una variante de la técnica futurista para representar escenas de una obra que F. T. Marinetti habría condenado a la hoguera, junto con todos los museos y el arte del pasado. En segundo lugar, mostraba que, en un cuadro, el tema (y un tema literario, como era el caso) era al menos tan importante como la "pura forma". En Londres, críticos como Roger Fry y Clive Bell insistían en que la forma era el único factor determinante del valor estético en las artes visuales. De hecho, Bell pondría más tarde el cuadro de Lewis *Creation* (exhibido en la *Second Post-Impressionist Exhibition* hoy desaparecido; véase Cat. 24) como ejemplo de una pintura en la que tan sólo la forma revestía importancia.

Los editores que debían acometer el proyecto sufrieron la reorganización del

negocio al dejarlo uno de los socios y en 1913 las diversas planchas y los diseños de portadas y adornos se recogieron y publicaron como carpeta de trabajos, todavía con la intención de editar el libro. En 1914, con la editorial en manos de un nuevo propietario, se imprimió el texto de la obra... pero sin dejar espacio para las ilustraciones. Lewis intentó "colar" los dibujos en una copia del texto impreso, conservándose esa única copia de texto y láminas en la Beinecke Library, en la Universidad de Yale. El nuevo propietario de la editorial murió en la Primera Guerra Mundial. Ezra Pound recogió el manuscrito del libro de Lewis, "Our Wild Body" (véase Cat. L&R 5, 17), de la empresa ya desaparecida en 1917, y con ello pudo haber salvado la copia que ahora está en la Beinecke (inscrita por Pound como copia única). Pound la vendió o donó, con el consentimiento de Lewis, al coleccionista estadounidense John Quinn en 1917.

El trabajo en el proyecto comprendía varias fases diferenciadas. La primera está representada por las acuarelas del estilo de *The Thebaid* (Cat. 33) -una especie de combinación cubo-futurista, invención personal de Lewis-, originalmente destinadas a servir de portadilla de los distintos actos. *A Masque of Timon (Act I, (Cat. 30))* aún lleva en la parte superior el rótulo que así lo indica. En las otras láminas de este estilo puede apreciarse la ampliación de las imágenes, con objeto de cubrir la franja donde también debía haber estado originalmente el mismo tipo de rótulo. Lewis pintó al menos otra imagen de este tipo (un ahora desaparecido *Act IV*), que se mostró en la *Second Post-Impressionist Exhibition*. Habría resultado caro reproducir estas acuarelas y, probablemente y sobre todo, habría sido difícil encuadernarlas en los lugares precisos en que debían ir las portadillas. Posiblemente estas complicaciones de encuadernación movieron a Lewis a realizar los dibujos a tinta, lo que permitiría su impresión en papel estándar, sin requerir una inserción especial. Aun así, no logró completar la transformación.

A Masque of Timon porta todavía el encabezado y no se elaboró otro dibujo para la portadilla del Acto II.

En 1913 Lewis siguió trabajando en imágenes inspiradas en la obra de teatro, pero en la edición modelo conservada en la Beinecke sólo se incluyen las imágenes de la carpeta de trabajos. Aún en 1919, en la carpeta *Fifteen Drawings* se incluyen dos nuevos dibujos de *Timón*. Y en el libro de 1927, *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare* (Cat. L&R 11), dedica un capítulo a *Timon of Athens*, lo que revela la fascinación que aún ejercía esa obra sobre él.

Los títulos utilizados para las obras son los propuestos por Lewis, según figuran en el catálogo de la *Second Post-Impressionist Exhibition* de octubre de 1912. No obstante, sólo han perdurado tres fotografías de las imágenes del *Timon* (de Cat. 29, *Drawing for Timon*, y de dos obras perdidas que no fueron incluidas en la carpeta, pero del estilo de las de la "primera fase" del proyecto). Una está rotulada de forma similar a la de *A Masque of Timon: Act IV*. La asignación de títulos debe seguir conjeturándose, pero a menos que aparezcan las obras perdidas de la serie esta elección parece la más probable. En *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*², Walter Michel hubo de inventar nuevos títulos para las obras al no poder estar seguro de cómo habían de asignarse los títulos de Lewis.

¹ Para las fotografías, reproducidas a partir de pequeñas impresiones de periódicos, véase Paul Edwards, "Wyndham Lewis at the Second Post-Impressionist Exhibition: New (Old) Reproductions of Three Lost Works", *Wyndham Lewis Annual*, vol. IX-X (2002-2003), pp. 73-79.

² Cit.

Cat. 30. ▶

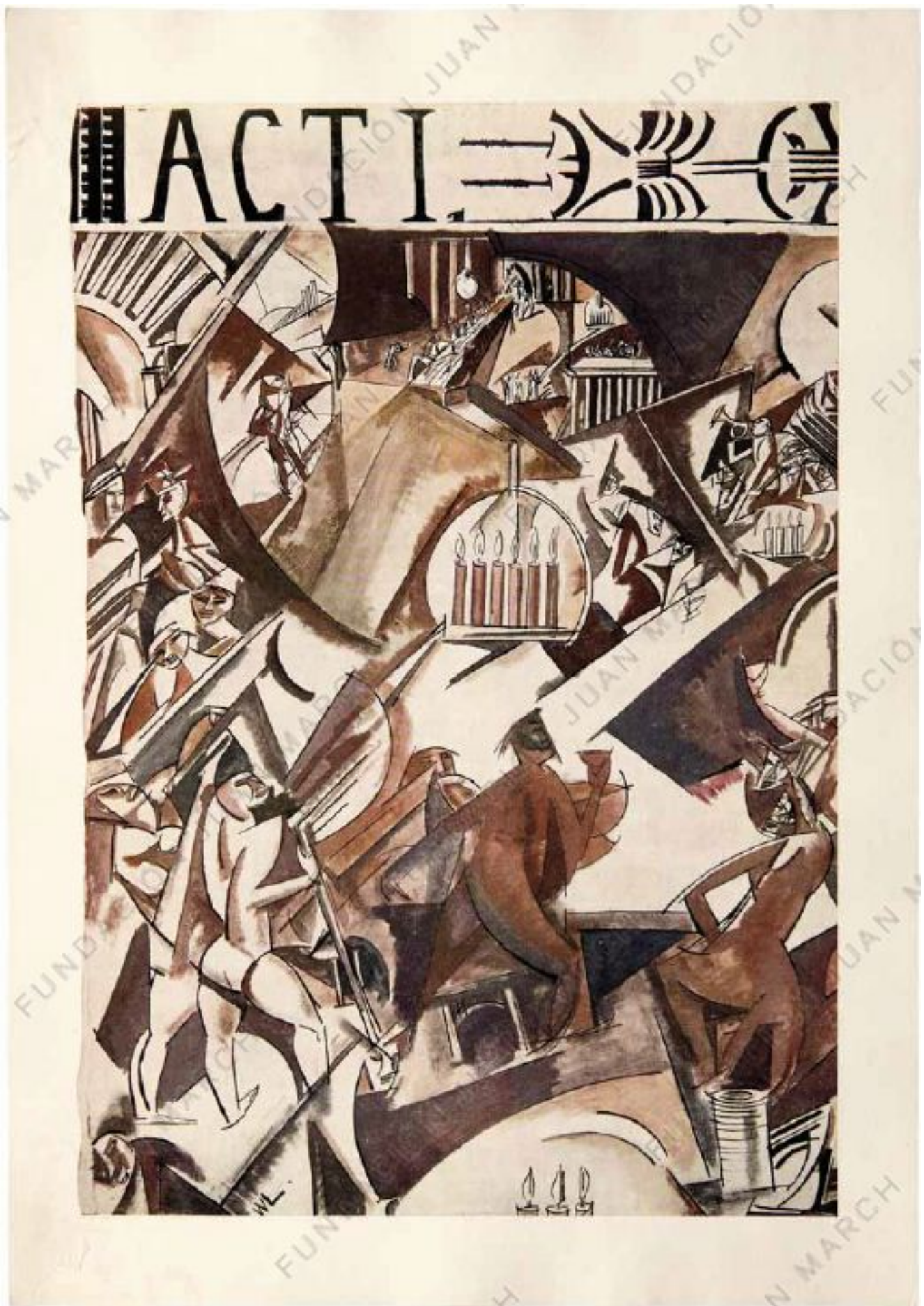
Timon of Athens: Act I (A Masque of Timon), 1912.
(Timón de Atenas: Acto I [Una mascarada de Timón]).
Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel.
48,5 x 33 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 93

Cat. 31. ▶▶

Portfolio *Timon of Athens: Act I (A Masque of Timon)*, 1913. (Carpeta Timón de Atenas: Acto I [Una mascarada de Timón]).
Litografía sobre papel.
38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 93

Ésta es la obra más "futurista" realizada por Lewis. La exposición de los pintores futuristas llegó a la Sackville Gallery de Londres en marzo de 1912, y en este trabajo puede apreciarse la influencia de las representaciones de la fusión psicológica de sujeto y objeto de Umberto Boccioni. La mesa y los candelabros, en particular, aparecen en diferentes perspectivas psicológicas en varios tamaños en distintas partes del cuadro. La escena representa uno de los espléndidos banquetes de Timón, celebrado días antes de la repentina pérdida de su fortuna. La figura de la parte inferior izquierda, con un báculo, posiblemente sea el filósofo cínico Apemanto, crítico con Timón tanto cuando éste era un derrochador temerario como cuando se torna ermitaño misántropo.





“Tenemos que aspirar constantemente a ENRIQUECER la abstracción hasta que sea casi simplemente vida, o más bien sumergirnos a suficiente profundidad en la vida material como para experimentar el poder modelador entre sus vibraciones, y para acentuarlo y perpetuarlo.”

Wyndham Lewis, *Blast*, 1914

Cat. 32.

Portfolio *Timon of Athens: A Feast of Overmen*, 1913. (Carpeta Timón de Atenas: Un banquete de superhombres). Litografía sobre papel. 38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 100

“Overman” era la traducción al inglés contemporáneo del *Übermensch* de Nietzsche, y el uso que hizo Lewis del término indica que en estos dibujos pretendía algo más ambicioso que limitarse a ilustrar la obra de Shakespeare. Atendiendo a la obra de teatro, la escena ilustrada parece ser la sexta del Acto III, en la que Timón ofrece una última fiesta para sus “amigos” (“Todos, platos cubiertos”, se maravilla uno). De hecho, los platos contienen piedras y agua, que Timón

les arroja. “Destapadlos, perros, y bebed a lengüetazos”, les grita. El título de la ilustración se convierte, pues, en un comentario irónico sobre la aspiración nietzscheana de trascender los límites propios de lo humano. Lewis, en *The Art of Being Ruled* (1926, Cat. L&R 10), comenta que el punto débil de la teoría de Nietzsche sobre la sublimación reside en que, debido a su mala salud, era incapaz de imaginar a su superhombre haciendo “[con su superflua energía] algo distinto de las mismas cosas que estaríamos haciendo sin ella. Y su voluntad exige dar a ese precioso algo superior el mismo uso que muchos de sus ilotas de hecho le habrían dado”¹. Michel tituló esta obra *The Creditors*.

¹ Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled*. Londres: Chatto and Windus, 1926, p. 126.



Cat. 33. ▶

The Thebaid, 1912. (La Tebaida). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 38, 7 x 27, 2 cm. Colección privada. M 98

Cat. 34. ▶▶

Portafolio *Timon of Athens: The Thebaid* (1913). (Carpeta Timón de Atenas: La Tebaida). Litografía sobre papel. 38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 98

Walter Michel escogió el título *Alcibiades* para este trabajo. La figura central es, en efecto, Alcibiades, quien, con el pretexto de que los atenienses habían maltratado a Timón, conquistó Atenas con su ejército. En la escena se presenta acompañado de las prostitutas Phrynia y Timandra (a la izquierda de la imagen). Timón, que ha abandonado la sociedad de los hombres, aparece a la entrada de su cueva, profiriendo invectivas misantrópicas y misóginas contra Alcibiades y las dos mujeres. La escena ilustrada es la tercera del Acto IV. En 1969, Edmund Gray se referiría a esta imagen como sigue: "podría decirse que es la mayor manifestación de energía artística de toda la pintura inglesa"¹.

¹ Edmund Gray, "Wyndham Lewis and the Modern Crisis of Painting", *Agenda* (número especial sobre Wyndham Lewis), 7, 3 y 8, 1 (otoño-invierno 1969-70), p. 90.





Cat. 35.

Portfolio *Timon of Athens: Act III*, 1913. (Carpeta Timón de Atenas: Acto III). Litografía sobre papel. 38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 95

Supuestamente, el hecho de que las portadillas de los actos fueran en blanco y negro facilitaría su reproducción e impresión en el mismo papel que el libro. En el desarrollo de su lenguaje, Lewis podría haber sido influenciado por *Estados de la mente* de Boccioni, cuyos dibujos pudo haber visto reproducidos en *Der Sturm* en el verano de 1912. La inclusión de inscripciones como parte del dibujo quizá impulsase a Lewis a modificar su idea sobre el espacio de la imagen y la función del plano del dibujo, que sería más un campo en torno al cual se disponen los elementos pictóricos que una "ventana" a una escena. Esto, unido a la reducción radical de medios visuales, son requisitos previos esenciales para la forma de abstracción vorticista que Lewis estaba a punto de desarrollar. En este Acto III aparecen los mismos personajes que en *The Thebaid* (Cat. 33). El hecho de que realmente no actúen en el Acto III revela que el artista no ajustó estrictamente sus dibujos a la trama de la obra de teatro.

**Cat. 36.**

Portfolio *Timon of Athens: Act IV* (1913). (Carpeta Timón de Atenas: Acto IV). Litografía sobre papel. 38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 96

La calidad expresiva del dibujo se debe casi enteramente a su dinámica "centrífuga", aunque cabe distinguir una cara y (a la derecha) una posible máscara.

Cat. 37.

Portfolio *Timon of Athens: Act V* (1913). (Carpeta Timón de Atenas: Acto V). Litografía sobre papel. 38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G y V. Lane. M 97

La inscripción de la esquina cita parcialmente el discurso final de Timón, cuando pronuncia su propio epitafio:
[...] que Timón ha erigido
su eterna morada
sobre una playa junto
al mar océano
que una vez al día,
espumeando,
cubrirá la ola turbulenta.
Acudid,
y que mi lápida sea
vuestro oráculo¹.

¹ William Shakespeare y Thomas Middleton, *Timón de Atenas/Timon of Athens* (trad. y notas Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva). Madrid: Fundación Juan March; Editorial Arte y Ciencia, 2010.



Cat. 38.

Portfolio *Timon of Athens*:
Timon (1913). (Carpeta
Timón de Atenas: Timón).
Litografía sobre papel.
38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 102

Esta imagen de Timón -la más importante de la "segunda fase" de la carpeta de trabajos-, que fue concebida como frontispicio, constituye en cierto sentido la última etapa de humanismo antes de que en el Vorticismismo fuese abandonada la figura humana, quedando subsumida en la red de elementos mecánicos y geométricos que conforman la materia de la pintura. Timón es una "configuración" de estos elementos, está inevitablemente inmerso en ellos, y esto constituye el epítome de su tragedia. Es también la situación del hombre moderno, producto de su entorno. En "Inferior Religions" Lewis ofrece una perspectiva cómica de esta relación inesperadamente invertida cuando describe los temas que tenía previstos para su primer libro de relatos cortos en 1914: "El tema original de estos estudios fue la fascinante imbecilidad de las chirriantes máquinas de hombres que hay en algunos restaurantes pequeños o barcos de pesca"¹.

¹ Wyndham Lewis, "Inferior Religions", *The Little Review*, IV, n° 5 (septiembre 1927), pp. 3-8. Reimpr. en *The Complete Wild Body* (1927), ed. de Bernard Lafourcade. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1982, p. 149.

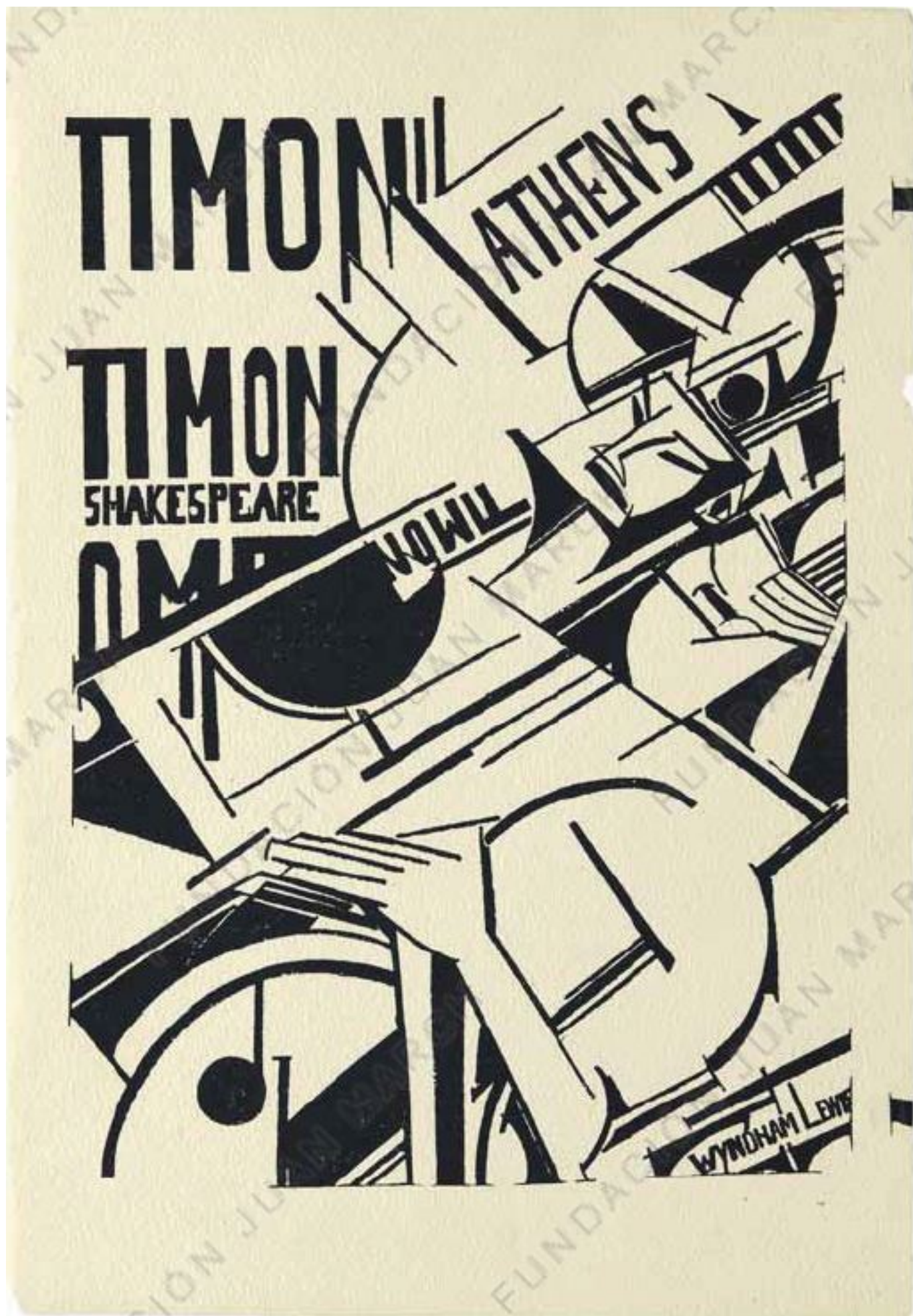
Cat. 39. ▶

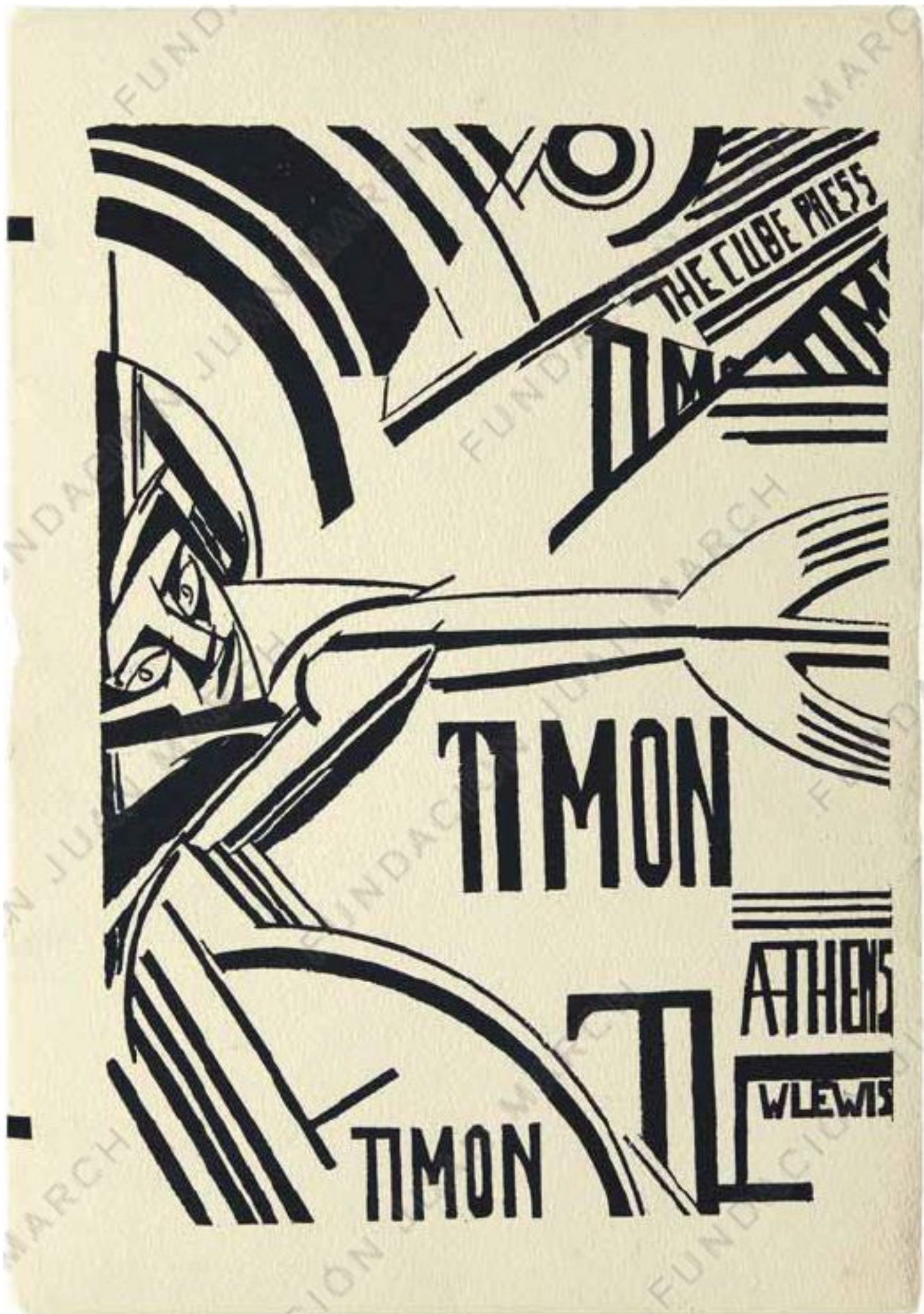
Portfolio *Timon of Athens*:
Design for Front Cover,
1913. (Carpeta Timón de
Atenas: diseño de cubierta).
Litografía sobre papel.
38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 91

Cat. 40. ▶▶

Portfolio *Timon of Athens*:
Design for Back Cover, 1913.
(Carpeta Timón de Atenas:
diseño de contracubierta).
Litografía sobre papel.
38, 8 x 27, 2 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 92

Estos dibujos, utilizados en el sobre y en la cubierta y contracubierta de la carpeta de trabajos, fueron sin duda concebidos para las cubiertas del libro. Aunque Cube Press no existía cuando algunos de los dibujos de *Timón* se expusieron en la *Second Post-Impressionist Exhibition*, en el catálogo constaba que se exponían "por cortesía de Cube Publishing Co.". Los originales no se han conservado.



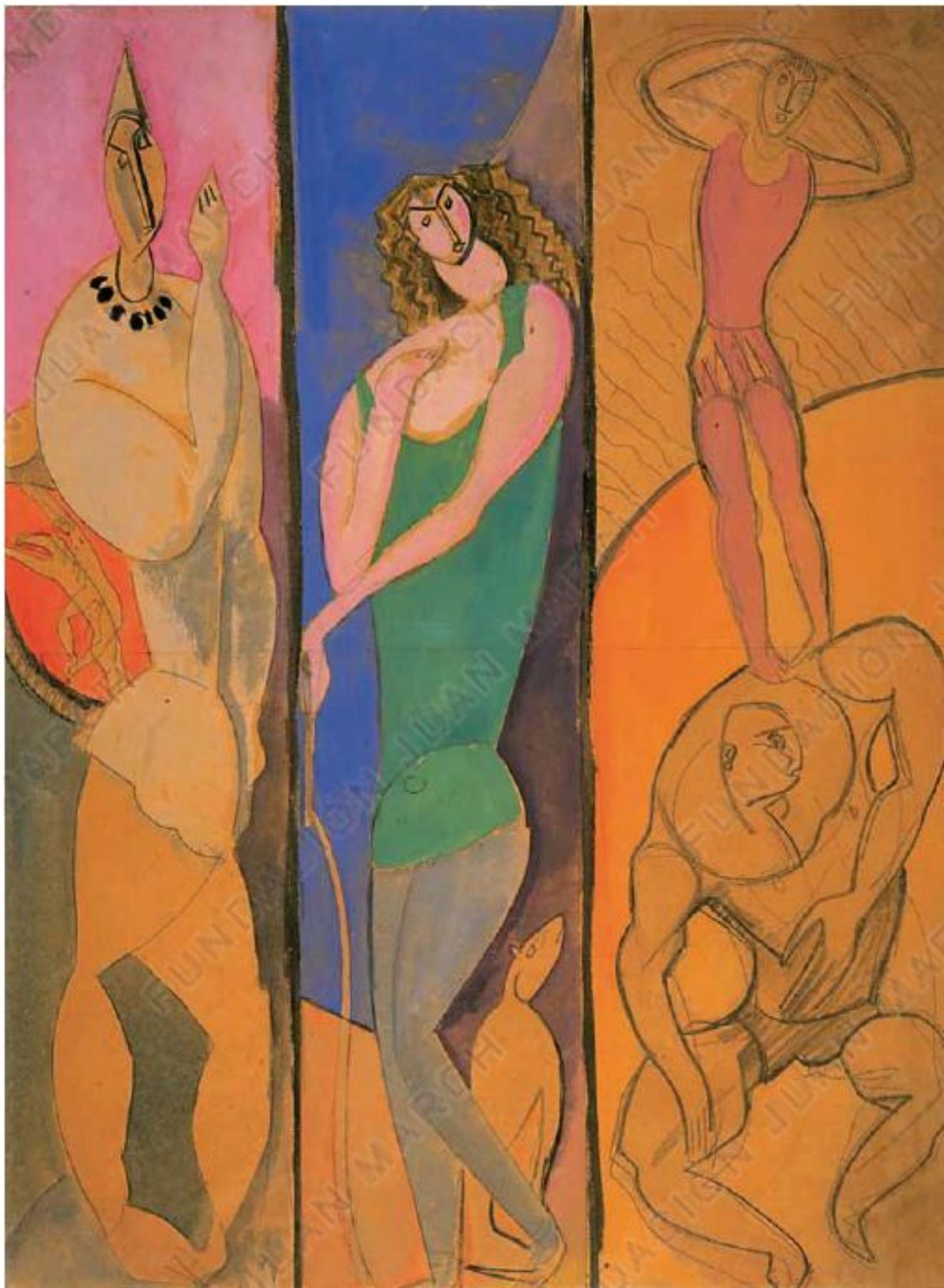


Cat. 41.

Design for a Folding Screen, 1913. (Diseño para un biombo). Lápiz y acuarela sobre papel. 51 x 38, 5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 131

El dibujo se realizó en el marco del trabajo de Lewis para los Omega Workshops, una empresa constituida en 1913 por Roger Fry, crítico y pintor de Bloomsbury, y también su director. Estos talleres daban continuidad a la pionera escuela inglesa de Arts and Crafts de diseño interior, pero con un acento "modernista". La importancia de Lewis en la *Second Post-Impressionist Exhibition* sin duda le hizo pensar que mantener la asociación con Bloomsbury beneficiaría a su carrera, pero su temperamento no era idóneo para este tipo de colaboración y acabó denostando los productos de los Omega por considerarlos chapuceros y de escasa calidad. Su biombo se ve claramente en las fotografías del día de la inauguración de los talleres. Ha vuelto a un estilo de dibujo en el que la línea, a pesar de no seguir precisamente un contorno naturalista, proporciona al espectador cierta "sensación" del cuerpo en determinadas posturas y actos; en este caso, las de los artistas circenses. En "Les saltimbanques"¹, una historia temprana, Lewis muestra su fascinación por los artistas de circo. Una vez más, se sintió atraído por esta combinación de esfuerzo físico y su uso para expresar determinados roles (payaso, jefe de pista, etc.). El tratamiento cómico del tema por parte de Lewis contrasta con la melancolía con que Picasso aborda motivos similares.

¹ Wyndham Lewis, "Les saltimbanques" (1909), reimpr. en *The Complete Wild Body*, cit., pp. 237-247.

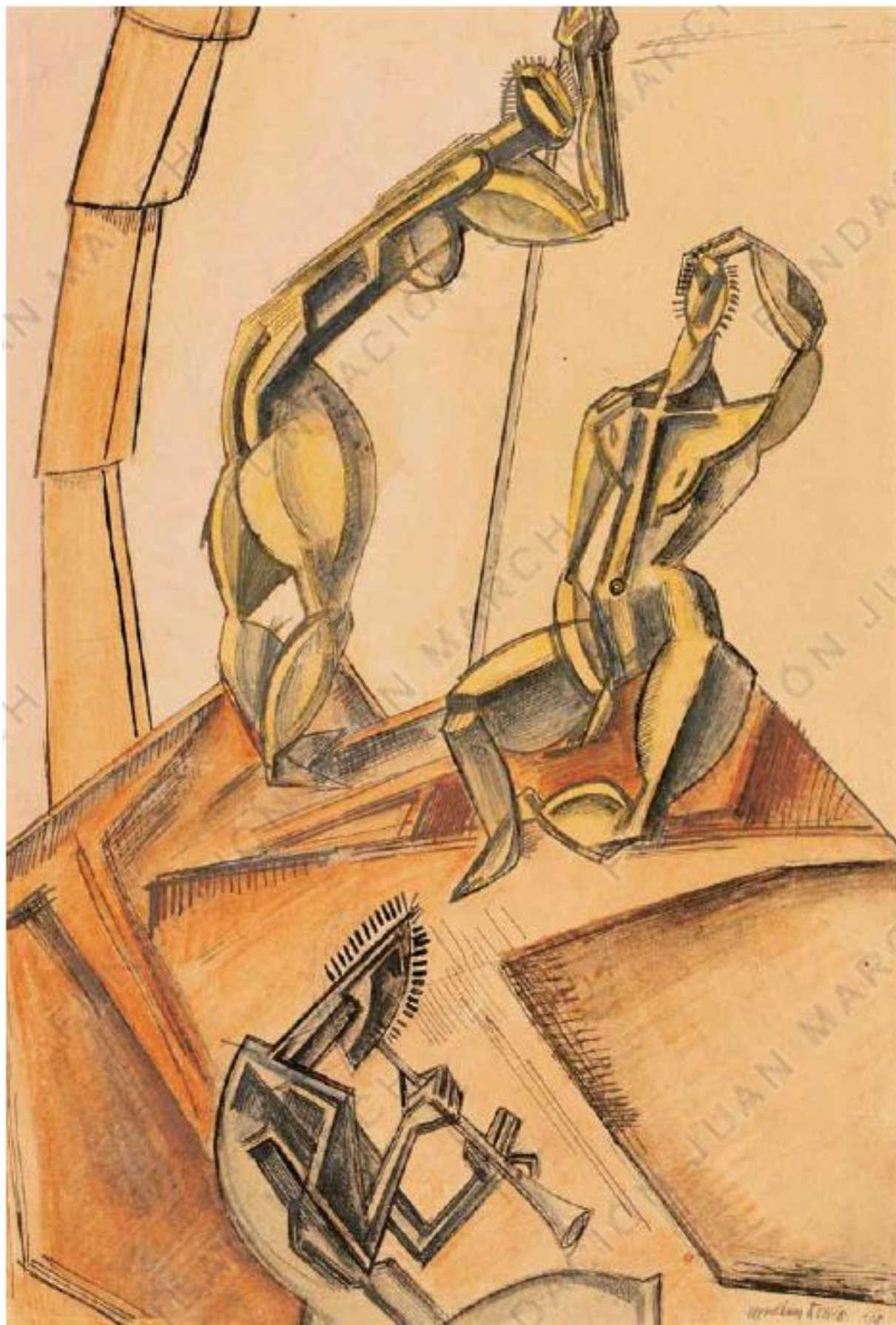


Cat. 42.

[No en exposición] *Cactus*, 1913. Lápiz, tinta, acuarela y tiza sobre papel.

34 x 23, 5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M124

El dibujo es un juego de palabras visual que compara las formas simplificadas de estilización modernista con la estructura segmentada de los cactus. Se trata de una ingeniosa variación del tema de la relación entre figura y fondo como metáfora de la relación entre hombre y naturaleza, unida aquí a una burla de la idealización de la pastoral primitiva por Matisse. Pero, como en el *Design for a Folding Screen* (Cat. 41), Lewis también logra suscitar en el espectador un sentimiento paradójico de la sensación física interna que produce adoptar estas posturas.

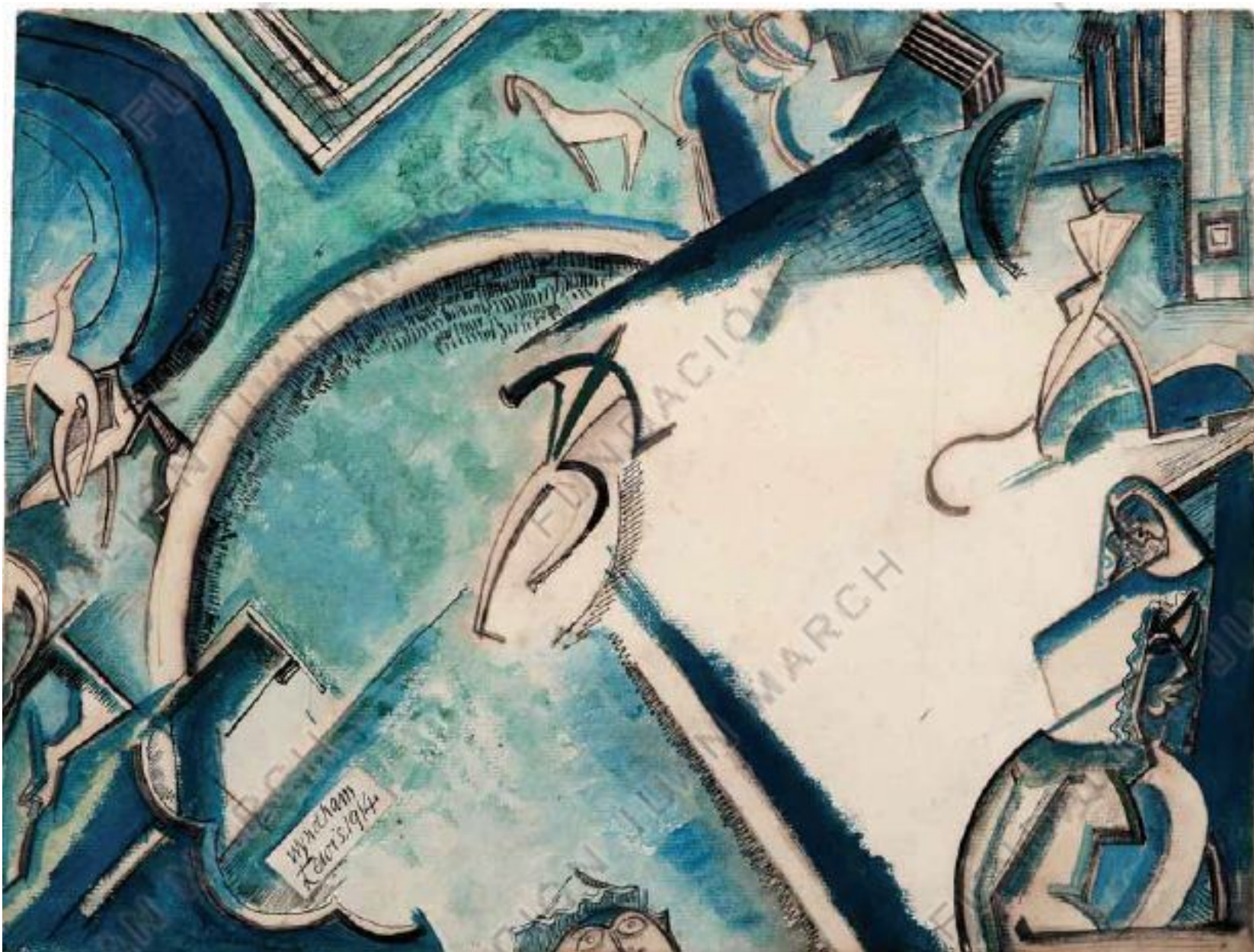


Cat. 43.

At the Seaside, 1913. (En la orilla). Acuarela, lápiz y tinta sobre papel. 47,5 x 31,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 123

Con frecuencia la crítica de la época comparaba las innovaciones modernistas con la obra de los "primitivos" italianos. La opinión que a Lewis merecían esas comparaciones quizás se refleje en las marcadas incongruencias de estilo y convención de esta escena a la orilla del mar. Visualmente, la obra parece declarar que todo es posible. Las fotografías de balnearios británicos de la época muestran que la gente a menudo vestía el pesado atuendo de diario, incluso cuando se sentaba en la playa con tiempo soleado.





Cat. 44.
Circus Scene, 1913- 14.
 (Escena de circo). Pluma y
 tinta, y acuarela sobre papel.
 24 x 31 cm. Collection David
 Bowie. M I60

Como en *At the Seaside* (Cat. 43), Lewis está reconsiderando aquí el papel de las convenciones en el arte representativo. El plano del cuadro está reconfigurado como un campo o ruedo alrededor del cual se agrupan elementos y signos, y la forma

de representación bien podría encerrar "algo ingenioso" (la figura compuesta y el perfil facial en la parte inferior derecha). Pese a su contención cromática, el trabajo tiene un cierto aire kandinskiano, quizás incluso algún ingrediente del ensomamiento popular de Chagall. La extraña cara que mira desde el centro de la parte inferior acentúa la deliberada incoherencia del espacio y la transgresión de la convención pictórica del dibujo.

Cat. 45.

Timon of Athens, 1913.
(Timón de Atenas). Lápiz,
pluma y tinta negra y
marrón, y aguada sobre
papel. 34, 5 x 26, 5 cm.
Colección privada. M 154

En 1913 aún parecía probable que pudiera editarse esa obra de Shakespeare con ilustraciones de Lewis, quien ya traducía su visión de ésta al vocabulario de su nuevo estilo de abstracción vorticista (aunque hasta junio de 1914 no recibiría el Vorticismismo tal denominación, conferida por el amigo de Lewis, Ezra Pound, poeta americano afincado en Londres y promotor del Modernismo en todas sus formas). Pese a algunos comentarios posteriores de Lewis, sus abstracciones nunca parecen haber sido totalmente "abstractas" o no-objetivas, ya que admiten siempre una posible referencia visual más allá de sí mismas. De hecho, para producir su efecto, dependen de la actividad del espectador que explora e intenta inferir una posible "realidad" que pudieran representar. También dependen de que esta exploración quede interrumpida por posibilidades alternativas y resulte a la vez frustrada y ambigua. Los nudos de mayor concentración de "actividad" en el dibujo invitan a esa exploración e inferencia. Es posible que la obra traspusiera *The Thebaid* (Cat. 33), o quizá tradujera *Timon* (Cat. 38), integrando la figura de Timón aún más inextricablemente en las redes de la modernidad de la que se constituye. La obra se reprodujo en el primer número de *Blast* (Cat. L&R 2), la revista de los vorticistas.



Cat. 46.

Composition - Later
Drawing of Timon Series,
1913. (Composición: dibujo
tardío de la Serie de Timón).
Pluma, acuarela y lápiz
sobre papel.
34, 3 x 26, 7 cm. Tate,
Londres: adquirido en 1949.
M 125

Como *Timon of Athens* (Cat. 45), la obra transmite tanto por el puro dinamismo de la forma como por una figuración latente que es difícil si no imposible de aprehender. El rango de referencia visual de Lewis consiste en formas mecánicas y arquitectónicas (la serie de formas curvadas, como de rejilla, de la parte inferior central han sido comparadas por Richard Cork con una fotografía de cubiertas ferroviarias realizada por Alvin Langdon Coburn). Texturas mugrientas y colores sin modulación aluden a la producción masiva de superficies de la decoración de moda, como las de los cafés A.B.C. de Londres, los favoritos de Lewis. Si se interpreta como un trabajo "de representación", este dibujo muestra a una pareja de bailarines, con el varón exageradamente abstracto (la cabeza y un ojo en la parte central superior) y la mujer más pequeña debajo de él, con la cabeza echada hacia atrás como en una especie de danza apache. La "rejilla" antes mencionada se entendería entonces como su falda.





Cat. 47.

[No en exposición] *Portrait of an Englishwoman*, 1913. (Retrato de una mujer inglesa). Pluma y tinta, lápiz y acuarela sobre papel. 56 x 38 cm. The Wadsworth Atheneum Museum of Art. M 146

Otra de las obras reproducidas en *Blast*. En años posteriores Lewis hablaría de su obra vorticista como si fuera una abstracción puramente no-objetiva: "el pintor debe cortar sus conexiones con la naturaleza y dejar de comportarse como un copista. Debe inventarse formas propias y ensamblarlas -"componerlas"- con total independencia, como el músico hace con sus sonidos"¹. En una carta a Charles Handley-Read, en 1950, explicaba:

La forma en la que se hacían estas cosas -en la que se hacen, por quienquiera que utilice este método de expresión- consiste en que un impulso mental-emotivo [nota de Lewis: entiéndase por esto una intelección subjetiva, como la magia o la religión] se desata sobre numerosos bloques y líneas de diversas dimensiones, y es alentado a empujarlos por todas partes y a acomodarlos a voluntad. Por supuesto, no se trata de un estado de ánimo accidental, aislado, sino que implica grupos recurrentes de emociones y glóbulos de pensamiento, por así decirlo². La insistencia de Lewis en 1914, en su "Fêng Shui and Contemporary Form"³, en el "pensamiento mágico" implícito en la disposición de las formas en la superficie de la pintura ("En una pintura ciertas formas TIENEN QUE ser ASÍ") muestra que esta explicación no fue simplemente una invención posterior. *Portrait of an Englishwoman* se reprodujo en 1915 en la revista rusa *Strelets* ("El Arquero"), y sus formas y organización probablemente influyeron en la abstracción no-objetiva de Malevich. Pero es típico del espíritu polemista de la obra de Lewis que el retrato se pueda entender también como una caricatura de un determinado tipo de dama inglesa victoriana, con un historiado sombrero.

¹ *The Vorticists* (1956), reimpr. en Walter Michel y C. J. Fox (eds.), *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*. Londres: Thames and Hudson, 1969, p. 454.

² Lewis a Charles Handley-Read, 2 de septiembre de 1949, en W. K. Rose (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1963, p. 504.

³ Wyndham Lewis, "Fêng Shui and Contemporary Form", cit., p. 138. (Ver Antología p. 346)



Cat. 48.

Planners (A Happy Day), 1913. (Proyectistas [Un día feliz]). Pluma, gouache y lápiz sobre papel.

31, 1 x 38, 1 cm. Tate, Londres: adquirido en 1956. M 145

Wyndham Lewis escribió a Handley-Read (en la carta citada anteriormente, véase Cat. 47) que «Planners» es un *título* que simplemente le dio Nan Kivell para la exposición [en 1949], creo». Aquél con el que conoció la obra su primer propietario, *A Happy Day*, es, probablemente, el origi-

nal que le diera Lewis. La obra sugiere la presencia de una de las emociones recurrentes a las que, según dijo Lewis, obedece la organización de formas en la abstracción vorticista, y es mucho menos claustrofóbica que las dos imágenes vorticistas de *Timon*. El título luego ideado por Rex Nan Kivell para la retrospectiva de Lewis de 1949 posiblemente fuera sugerido por la posibilidad de entender la imagen como la representación de una figura inclinada sobre una mesa de dibujo.



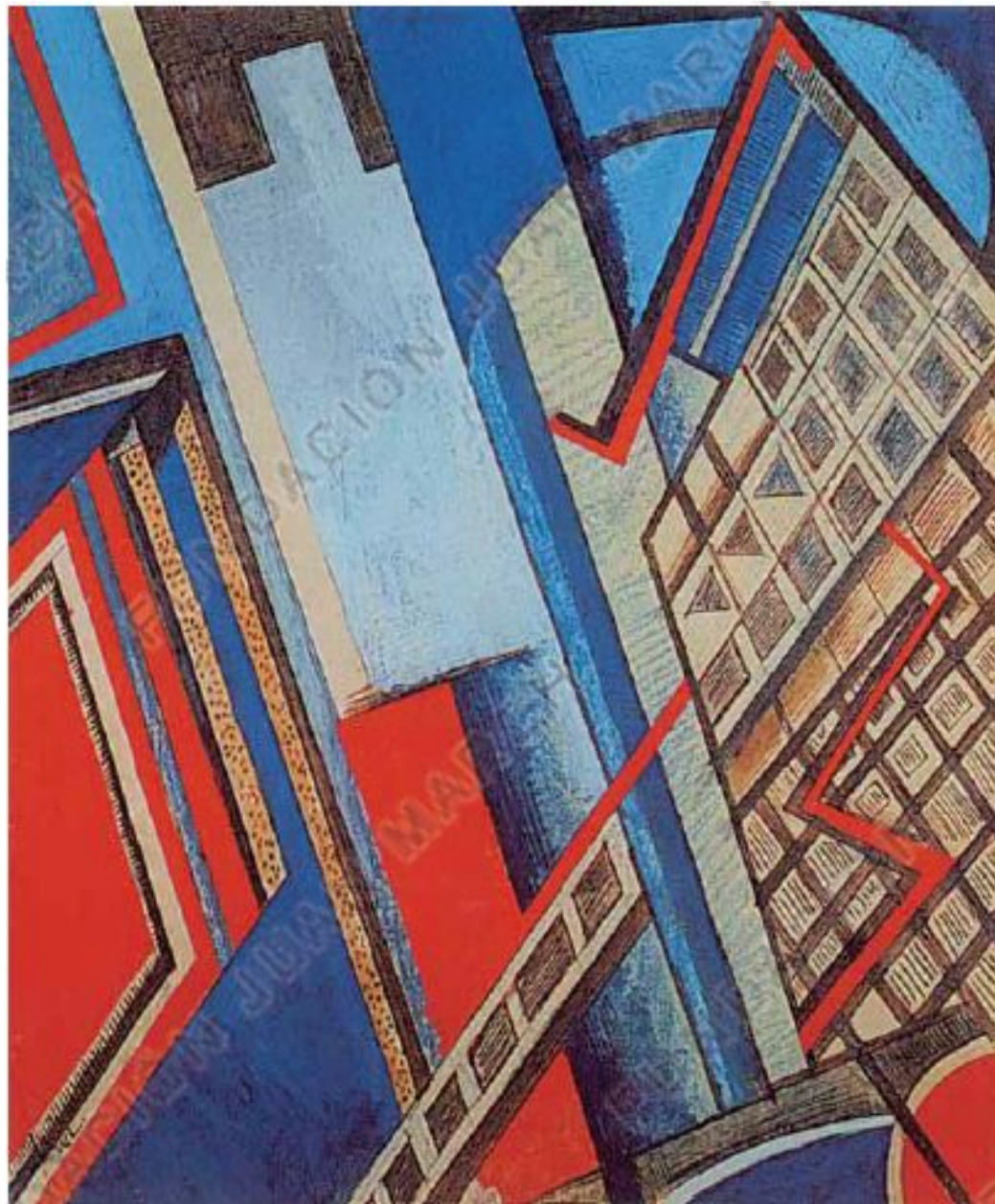
Cat. 49.

Dancing Figures, 1914.
(Figuras bailando). Lápiz,
pluma, tinta, ceras, gouache
y óleo sobre papel.
21 x 50 cm.
Colección privada

En 1914 Lewis recibió el encargo de decorar el comedor de la joven y moderna anfitriona Lady Drogheda, en Wilton Place, Londres. Aparecieron fotografías de la habitación en la prensa de moda, así como en *Blast*. Algunos de los frisos y pinturas "primitivos" sobre las puertas son del estilo de *Dancing Figures* (y tienen el mismo tema). Esta pequeña obra puede ser un boceto para dicho plan de decoración.

La violenta energía de sus bailarines recuerda a la dinámica pareja del *Study for Kermesse* de 1912 (Cat. 19). Se deduce de esta obra que abstracción y representación no eran para Lewis "opuestos", sino parte de un espectro de posibilidades que cabía emplear o combinar a voluntad, dependiendo del efecto que se pretendiera transmitir con dicha obra. En el libro de Richard Cork¹ puede encontrarse una descripción y análisis del esquema decorativo de Lewis para Lady Drogheda.

¹ Richard Cork, *Art Beyond the Gallery in Early 20th-Century England*. Londres y New Haven: Yale University Press, 1985.



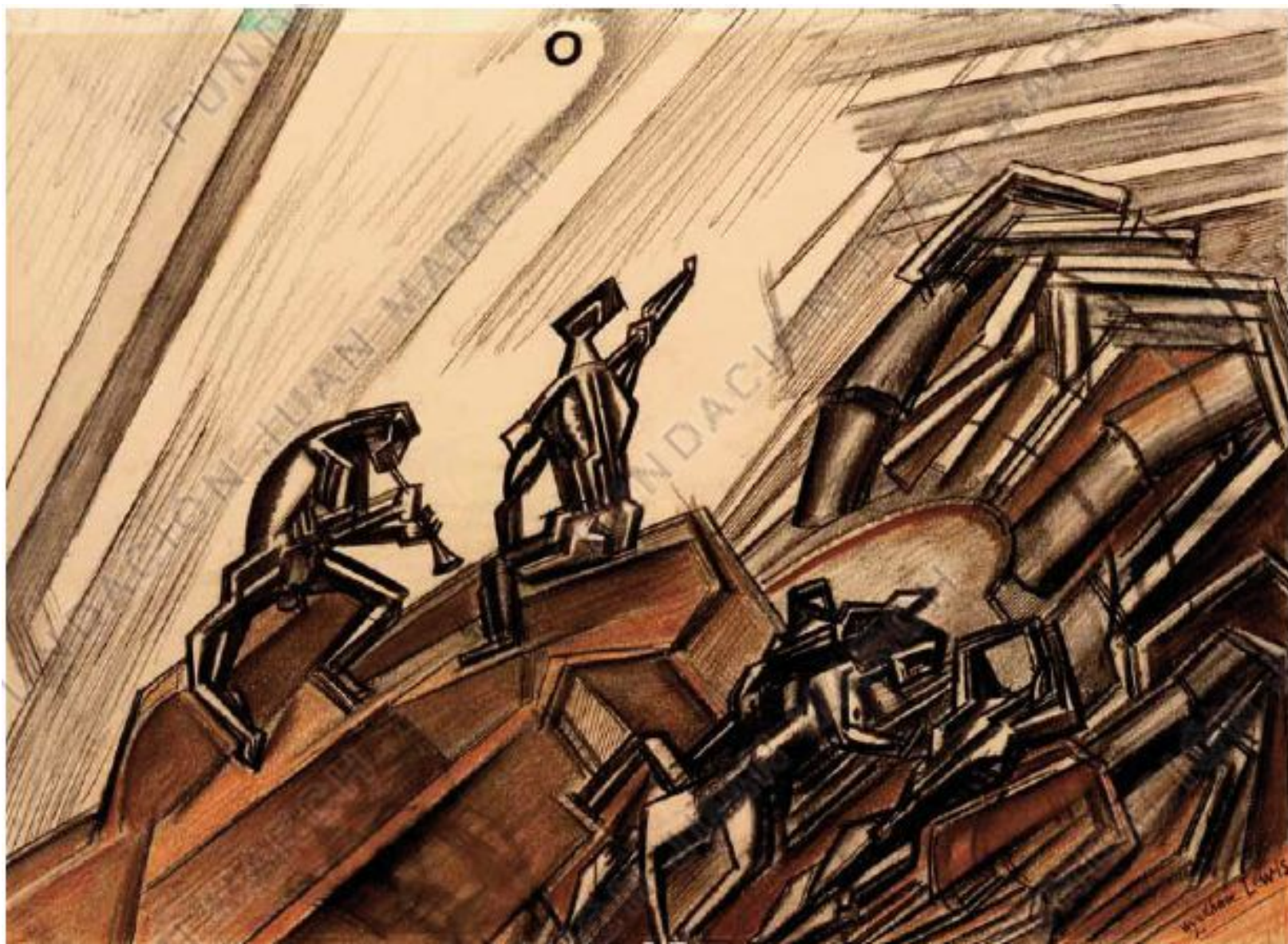
Cat. 50.
[No en exposición] *New York*, 1914. (Nueva York).
Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 31 x 26 cm.
Colección privada. M 177

Entre las formas de modernidad de las que el Vorticismo de Lewis se ocupó en especial se cuenta la moderna arquitectura de rascacielos, por la que en esta época parece mostrar un entusiasmo incondicional. En esto influyeron tanto las fotografías de Nueva York de Alvin Langdon

Coburn como los diseños del futurista Sant'Elia. No se trata, a las claras, de una mera "representación" de la arquitectura moderna, sino de una celebración más abstracta de sus perspectivas vertiginosas. Esenciales para los efectos que persigue son los brillantes contrastes entre escarlata y azul, la sensación insistentemente material de sus texturas, la violación del espacio euclidiano... En 1915 Lewis examinó el asunto de la contraposición entre abstracción y representación:

Un vorticista pintó hace poco un cuadro en el que una multitud de formas cuadradas sugería de inmediato ventanas. Un simpatizante del movimiento inquirió horrorizado: "¿no son eso ventanas?" "¿Por qué no?", replicó el vorticista. "Una ventana para usted es de hecho UNA VENTANA; para mí es, sin más, un espacio, delimitado por un marco cuadrado o rectangular, por cuatro bandas o cuatro líneas".

¹"A Review of Contemporary Art", *Blast* n° 2 (1915), reimpr. en *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 71.



Cat. 51. ▲
Moonlight, 1914. (Luz de luna). Lápiz, tinta y tiza sobre papel. 27, 5 x 38 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M I66

Cat. 52. ►►
Combat No. 3, 1914. (Combate nº 3). Lápiz, tinta y tiza sobre papel. 27, 5 x 38 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M I62

Este grupo de obras constituye, en la obra de Lewis, una inesperada desviación en una trayectoria que, a la altura de la época vorticista en que se realizaron, debía parecer una progresión inevitable hacia la práctica de la abstracción total. Pero, como manifiestan las declaraciones que por

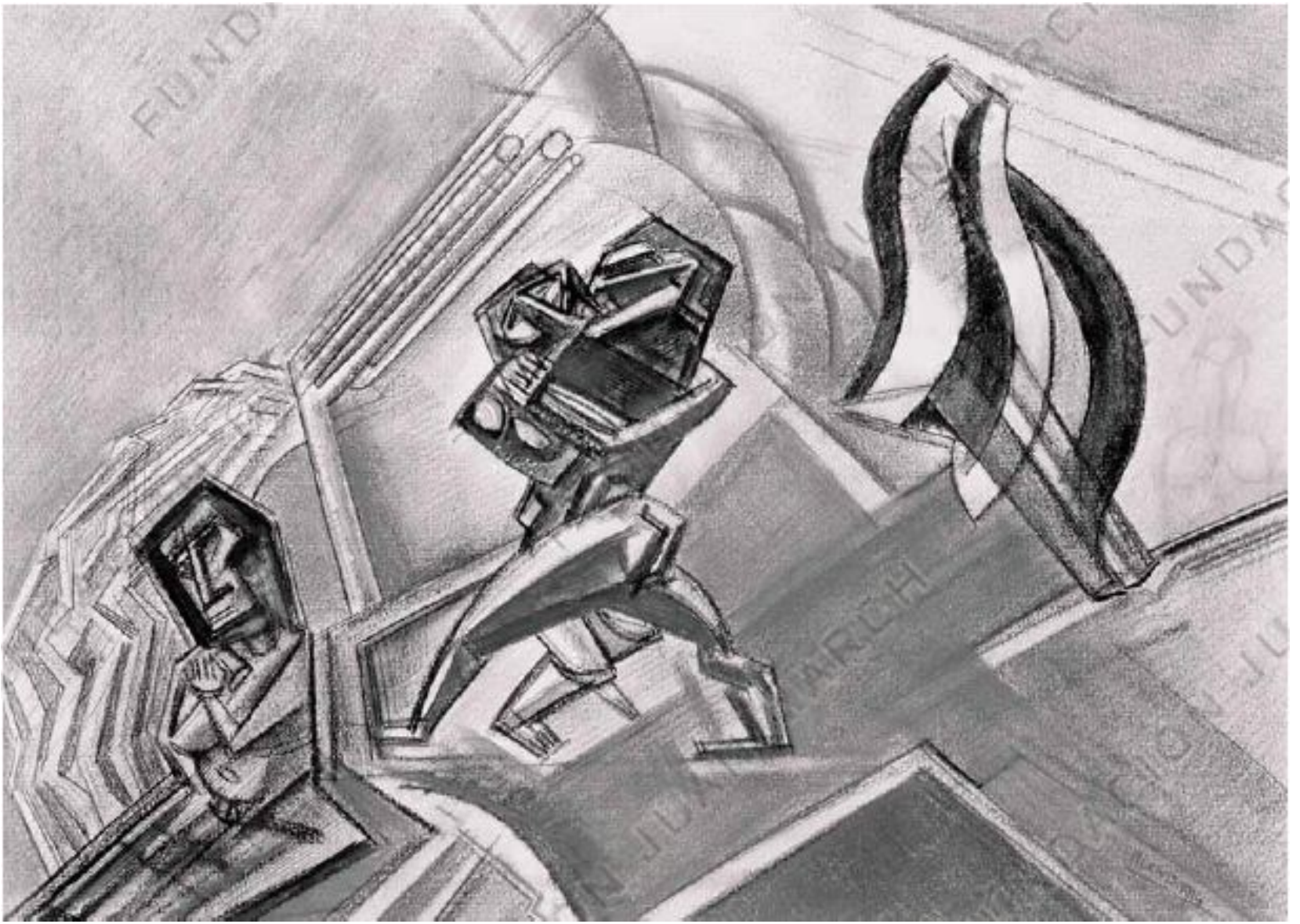
entonces hiciera el artista ("Constantemente debemos enriquecer la abstracción hasta que casi se constituya en vida normal"), él no pensaba en esos términos "progresivos". Lo que encontramos en su obra es más bien un constante retorno a las fuentes de su inspiración, que luego reelabora en función de los recursos artísticos de su particular momento de desarrollo. Este proceso es más visible en sus escritos, siendo algunos textos de su primera época objeto de posterior revisión y reedición (así hizo con las primeras historias de *Our Wild Body* -Cat. L&R 17-, la novela *Tarr* -Cat. L&R 5, 18- y la "obra de teatro" de 1914, *Enemy of the Stars* -Cat. L&R 30-32-, por

ejemplo). En estos dibujos, Lewis retoma algunos de los temas de sus "anti-pastorales" de 1912, reelaborándolos mediante el vocabulario mecanomorfo del Vorticismo. *Moonlight* presenta un idilio matisseano en el que naturaleza y hombre se han mecanizado. La imagen anticipa el relato breve "Cantelman's Spring-Mate", escrito en 1916 y publicado en *The Little Review* en octubre de 1917, y que provocó que la revista fuera demandada por obscenidad. En el relato, una seducción pastoral se presenta asimismo como brutal y mecánica.

Combat No. 3 está claramente relacionado por el sentimiento, ya que no por el motivo ostensible, con *Moonlight*. Ezra Pound,

comentando al coleccionista John Quinn el uso nada convencional que hace Lewis del color, escribía: "creo [...] que Lewis, con su realismo fundamental, ha estado tratando de mostrar la belleza cromática que de hecho puede verse en una ciudad moderna de ladrillo y hierro, surcada de vías férreas, llena de hollín"¹. Así como *Man and Woman* (Cat. 18) puede aludir al *Cristo amarillo* de Gauguin, *Combat No. 3* se ha visto como una reinterpretación de *La visión tras el sermón* de este mismo artista, con la pareja luchando y las figuras orantes.

¹ Ezra Pound a John Quinn, 13 de julio de 1916, *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. de Harriet Zinnes. Nueva York: New Directions, 1980, pp. 238-239.



Cat. 53. ▶

Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition III, 1914-15. (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta III). Lápiz y acuarela sobre papel. 29, 2 x 26, 7 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 180

Cat. 54. ▶▶

Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract composition VI, 1914-15. (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: Composición abstracta VI). Lápiz sobre papel. 35, 9 x 25, 1 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 183

Cat. 55. ▶▶▶

[No en exposición] *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition VIII, 1914-15.* (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta VIII). Lápiz sobre papel. 31,1 x 26 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 184

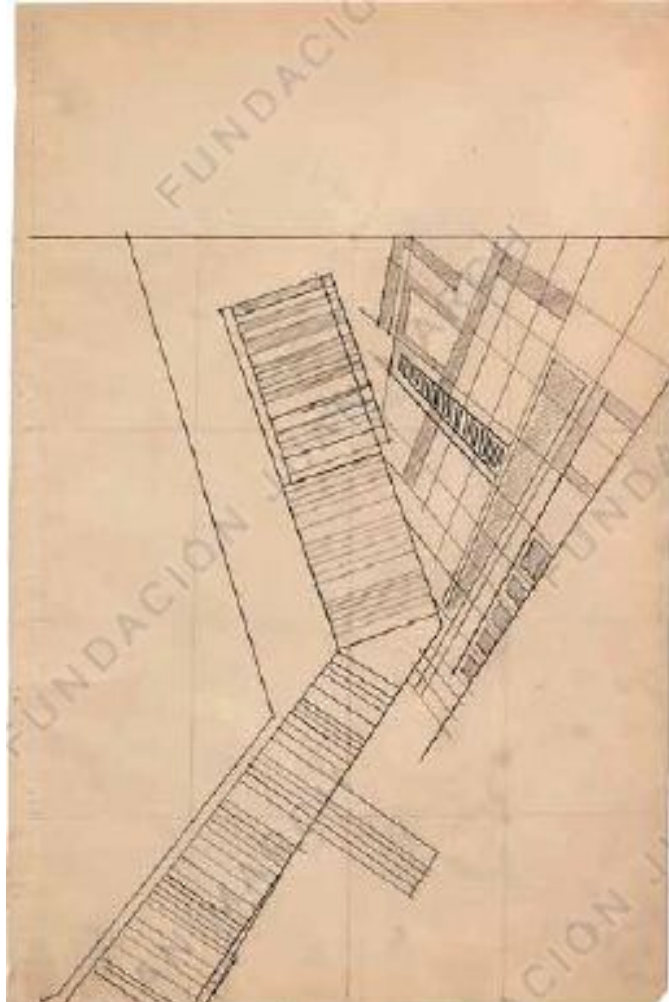
Cat. 56. ▼

[No en exposición] *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition IX, 1914-15.* (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta IX). Lápiz sobre papel. 29,8 cm x 25,4 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 185

Al menos seis de los óleos vorticistas que Lewis realizó entre 1914 y 1915 ya no existen. Parece que, a principios de la década de 1920, desilusionado con el estilo, cortó en tiras al menos uno y pintó obras nuevas en los fragmentos. Posiblemente destruyese otros que no le satisfacían: "et des fois je les ai brûlés" [en ocasiones los he quemado], escribió a Charles Handley-Read¹. Estos bocetos, junto con unas fotografías que Alvin Langdon Coburn tomó de Lewis ante un lienzo (probablemente *Red Duet*, 1914, p. 30), dan una idea de cómo pudieron ser esas obras. También ofrecen pistas sobre los métodos de trabajo de Lewis, su manera de generar estas imágenes, en la fase más "abstracta" del Vorticism. En *Composition III* el espacio "no euclidiano" se crea y se puebla de formas por la decisión del artista de rellenar con un sombreado o con una aguada algunas de las formas generadas por las líneas que se cruzan. En *Composition VI*, una aplicación más coherente y concienzuda del método genera formas de escaleras, "ventanas" y tiras extendidas de sombreados. Se introducen también notas de color. Una forma similar tipo "escalera" se pliega sobre sí misma en *Composition VIII*, y sobre ella se abalanza otra forma más lejana, situada en un espacio aparentemente incongruente, en la parte superior derecha. Esta forma de composición se aprovecha en la pintura *Workshop* (Cat. 58). El elegante *Composition IX* demuestra que la inventiva de Lewis en este medio era potencialmente inagotable. La forma de "boomerang" que se perfila fuera de la secuencia de líneas no se parece a nada de su obra restante.

¹ Carta de Lewis a Charles Handley-Read, 2 septiembre 1949, en W. K. Rose (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*, cit., p. 504.





Cat. 57.

Composition in Blue, 1915.
(Composición en azul). Tiza
y acuarela sobre papel.
47 x 30, 5 cm. Colección
privada. M 196

Esta imagen tiene elementos de diagramas de planes de batalla, pero su forma central también se asemeja a una figura de pie. Frank Rutter, amigo de Lewis, refiriéndose a la pintura desaparecida *Plan of War* (1913-14, reproducida en el primer número de *Blast*, Cat. L&R 2), dice que sus formas se basan en los diagramas de batallas de los manuales militares¹. A pesar de estas (posibles) asociaciones militares, ésta es la abstracción vorticista más lírica de Lewis.

¹ Frank Rutter, *Evolution in Modern Art: A Study of Modern Painting 1870-1925*. Londres: Harrap, 1925, pp. 115-16.

**Cat. 58.**

Workshop, 1915. (Taller).
Óleo sobre lienzo.
76, 5 x 61 cm. Tate, Londres:
adquirido en 1974. M P19

El óleo de Lewis más antiguo autenticado que se conserva, *Workshop*, se exhibió en la exposición vorticista de junio de 1915. La combinación cromática de rosas palo, mostazas, ocre y marrones (envolviendo dos retazos de azul en el centro) busca deliberadamente la discordancia. En "Orchestra of Media" (1914) Lewis escribe:

Las superficies de productos manufacturados baratos, de maderas, acero, vidrio, etc., ya apreciados por sí mismos, y con sus posibilidades logradas, han terminado con los días del arte de la pintura.

Incluso si la pintura permanece intacta, será mucho más flexible y amplia, y contendrá todos estos elementos de discordia y "fealdad" como consecuencia del ataque contra la armonía tradicional¹.

El título de la pintura puede referirse a parte de la sección "Bless England" del apartado Blast-Bless del manifiesto vorticista: "BENDECIMOS A INGLATERRA, máquina industrial isleña, piramidal taller, su cumbre en las Shetland, descargándose a sí misma en el mar. BENDECIMOS a los fríos"² (pp. 23-24). Y, en *Tarr* (Cat. L&R 5, 18), el portavoz de Lewis responde a un shakespeariano "El mundo entero es un escenario" con: "Yo digo que todo es un taller. «El mundo entero es un taller», debería decir yo"³.

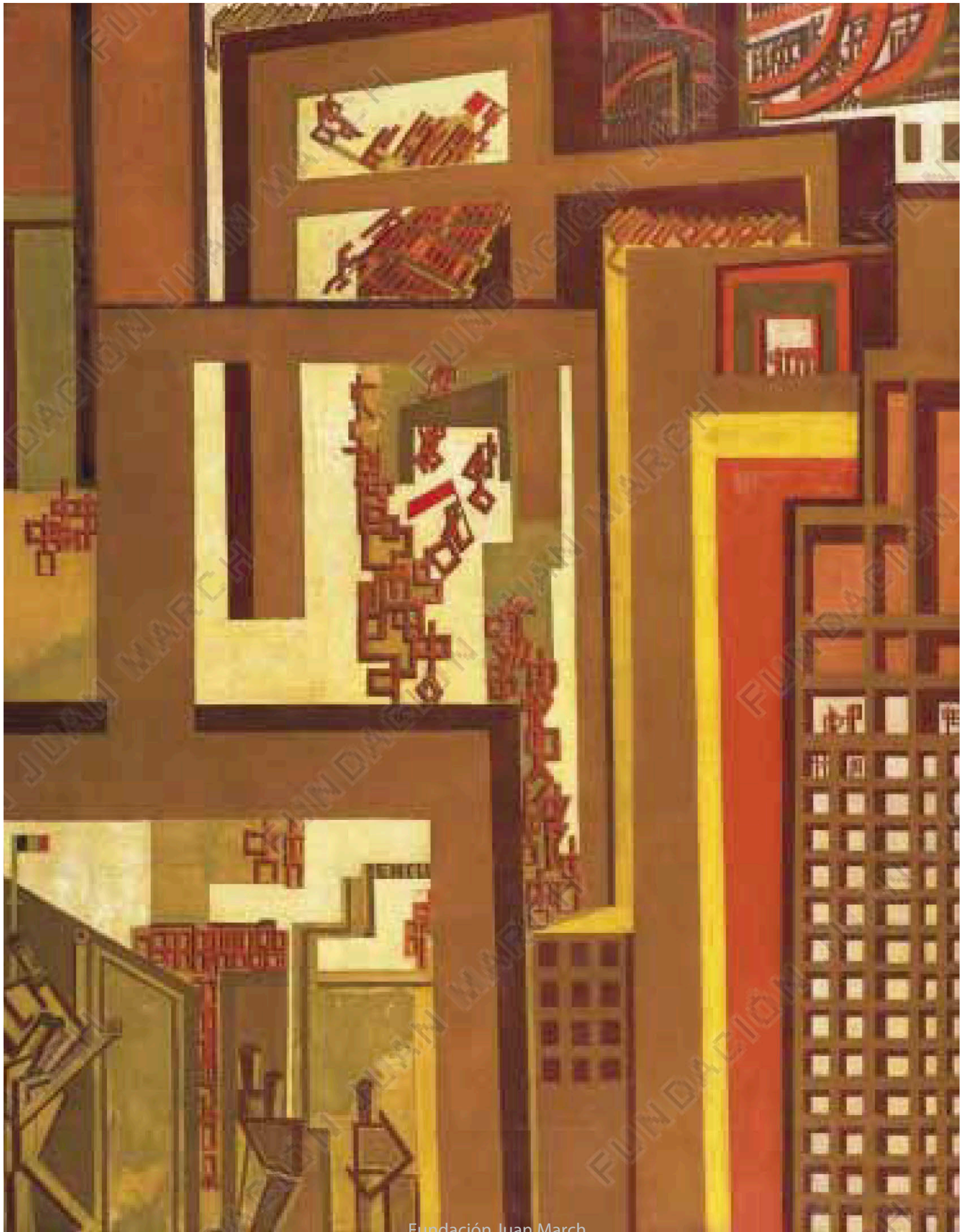
¹ *Blast*. cit., p. 142.

² *Blast*. cit., pp. 23-24.

³ *Tarr*. Londres: Chatto and Windus, 1928, ed. rev., p. 303.



Fundación Juan March



Cat. 59.

The Crowd, 1914-15. (La masa). Óleo y lápiz sobre lienzo. 200, 7 x 153, 7 cm. Tate, Londres: donado por los Amigos de la Tate Gallery 1964. M P17

El interés de Lewis por las multitudes y por la psicología de masas pudo haber resurgido al contemplar el gentío en Londres en agosto de 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Su relato por entregas, "The Crowd Master", en el segundo número de *Blast* (Cat. L&R 3), muestra este renovado interés, y Lewis bien podría haber hecho una relectura de *The Crowd* (1896) de Le Bon, en la que basó *The Theatre Manager* (Cat. 6), de 1909. La pintura, sin embargo, muestra una turbamulta revolucionaria con la bandera roja en lugar de una muchedumbre en tiempos de guerra (aunque la bandera tricolor da a entender que está ubicado en Francia, quizás por ser ese país el hogar espiritual de la invención de Georges Sorel, la huelga general). La pintura puede ser una respuesta a *La Rivolta* (1911), de Luigi Russolo, una dramática materialización de la ambición futurista de festejar multitudes y revoluciones. Mientras que la multitud de Russolo parece llevarse todo por delante, las diminutas figuras rojas de Lewis quedan minimizadas por las formas gigantescas y rígidas de la ciudad moderna. Cuando se combinan, de hecho, se hacen eco de las formas en miniatura, y el énfasis en las horizontales y verticales de la pintura reduce

la impresión de dinamismo presente en la mayoría de las obras de Lewis. Los líderes revolucionarios (aquellos con "cerebro", en la parte inferior izquierda) alientan a la gente a salir de su "enclaustramiento". La muchedumbre irrumpe en la colmena industrial en la parte superior derecha, donde figuras más oscuras trabajan en formas semicirculares que podrían ser ruedas de molino. En "Inferior Religions", la rueda de molino se menciona como una versión muy simplificada de los entornos que "trabajan" al ser humano. Por entonces Lewis simpatizaba con las opiniones políticas anarco-sindicalistas, pero el cuadro parece expresar cierto escepticismo sobre la probabilidad de éxito de la violencia revolucionaria. En una breve obra de teatro escrita alrededor de la época en que realizó esta pintura, *The Ideal Giant* (Cat. L&R 4), uno de los personajes expone la idea de que el artista debe, en cierto sentido, "ser" una masa (como en *The Theatre Manager*):
El artista es el Gigante Ideal o Muchos. La multitud en sus momentos de heroísmo también lo es. Pero el arte nunca está en lo más alto sin las agresiones del egocentrismo y de la vida.
Para el bien del Gigante tanto como para el del individuo, este conflicto y sus alertas son necesarios.
La revolución es el estado normal de cosas².

¹ Cit.

² "The Ideal Giant" (1916), reimpr. en Alan Munton (ed.), *Collected Poems and Plays*. Manchester: Carcanet, 1979, pp. 131-132.

Cat. 60. ▼

Pastoral Toilet (1917) (Baño pastoral). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel.

17,5 x 21,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 256

Cat. 61. ▶

Gossips, 1917. (Cotilleos).

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 28 x 38 cm.

Victoria and Albert Museum, Londres. M 252

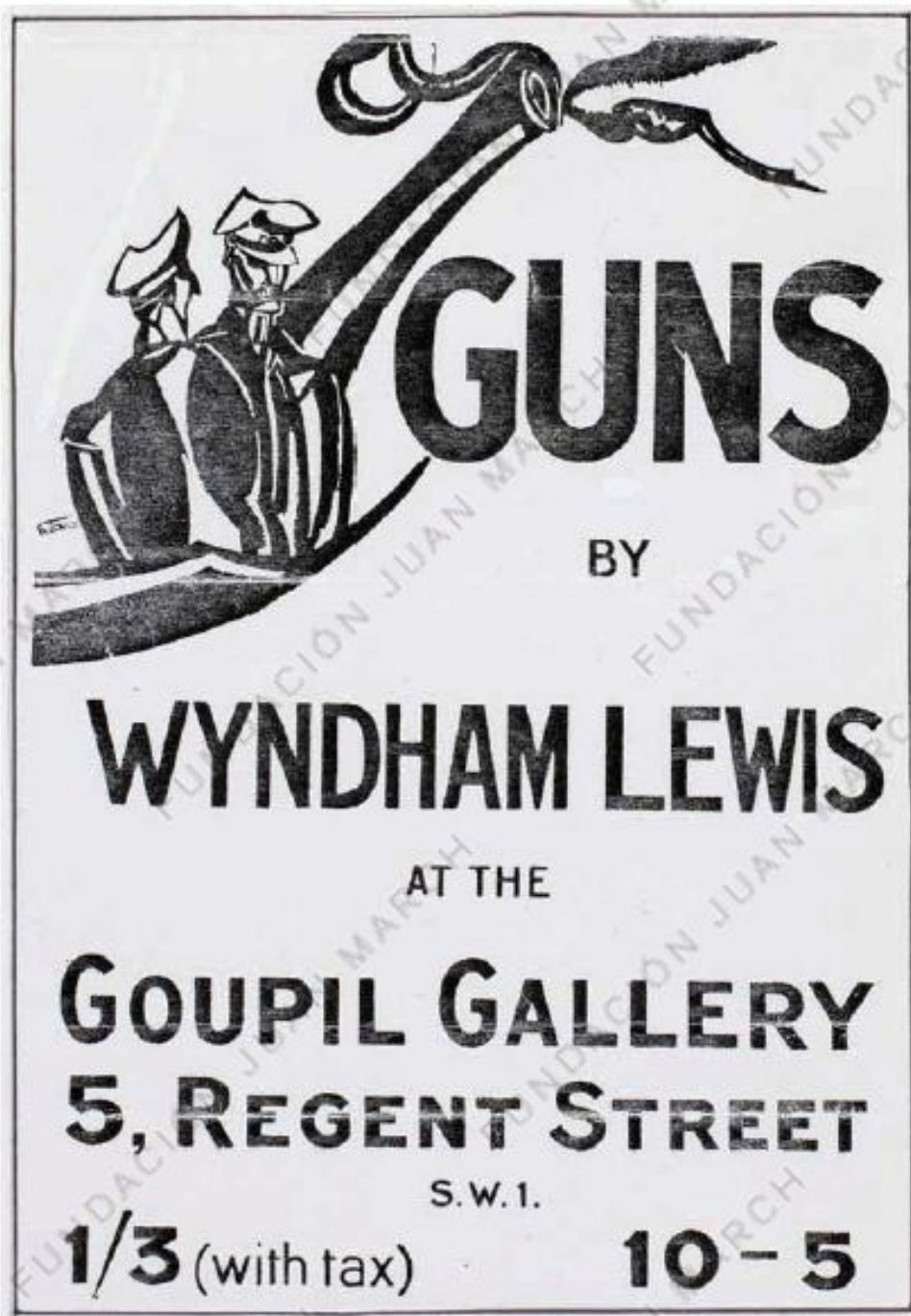
La formación de Lewis para convertirse en oficial de artillería duró más de un año, y llegó al frente en junio de 1917. A las pocas semanas fue hospitalizado con "fiebre de las trincheras" y, mientras se recuperaba, realizó estos dibujos, que envió a Ezra Pound. Revelan el interés permanente de Lewis por la absoluta singularidad de la conducta humana, representada en *Gossips* usando (de una forma mucho más suelta) parte del vocabulario geométrico del Vorticismo. Una escena cotidiana de mujeres charlando se torna extravagantemente intensa. En *Pastoral Toilet* Lewis anticipa, sin saberlo, el estilo de dibujo a pluma y tinta que desarrollará en 1918, cuando se convierte en artista de guerra. Este estilo también se deriva visiblemente del de *An Oriental Design* (Cat. 4), que a primera vista parece una pieza aislada y nada característica de su obra de juventud. Lewis escribió a Pound (con cierta inmodestia) sobre los dibujos realizados durante su convalecencia:

No creo que merezca la pena mantener en cuadros, o en libros, nada que tenga mucho más de cualquier otra cosa que de *estilo*. Estudia a las *mujeres del mercado* y unos pocos dibujos a pluma de Rembrandt y advertirás -confío en que no con gesto de asombro y descubrimiento- que las damas del mercado poseen un carácter similar y una cantidad muy parecida de *estilo*. A veces soy algo negligente y desconsiderado¹.

¹ Carta a Ezra Pound, 8 de octubre de 1917, en Timothy Materer (ed.), *Pound / Lewis: The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Nueva York: New Directions, 1985, p. 106.







Cat. 62.

Guns by Wyndham Lewis
Exhibition Poster, 1919.
(Cartel de la exposición
Guns by Wyndham Lewis).
29, 5 x 21 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres

Al final de la Tercera Batalla de Ypres, en noviembre de 1917, Lewis volvió a Londres para visitar a su madre, gravemente enferma a causa de la pandemia de gripe española. Durante su estancia en Londres fue nombrado oficialmente artista de guerra, primero por el Gobierno canadiense y luego por el británico. Para ambos había de realizar pinturas al óleo de gran formato. Los dibujos y cuadros expuestos en *Guns*, su primera exposición individual, no fueron encargos, sino obras realizadas mientras trabajaba como artista de guerra. En el catálogo (Cat. L&R 6) explicó su idea de la exposición:

Aquí sólo he tratado de hacer una cosa: a saber, con una fórmula directa e inmediata, dar una interpretación de aquello en lo que tomé parte en Francia. Me propuse hacer una serie que versase sobre la vida del artillero, desde su llegada al polvorín hasta su vida en el frente [...]

Esta muestra no pretende, pues, nada, en la medida en que tan sólo afirmo que busca dar una expresión personal e inmediata a un evento trágico. Prescindo de toda experimentación: he tratado de hacer con un lápiz y un pincel lo que narradores como Chéjov o Stendhal hicieron en sus libros¹.

¹ Wyndham Lewis, prólogo a *Guns* [cat. expo., Goupil Gallery, Londres]. Londres: Goupil Gallery, 1919.

Cat. 63.

Officer and Signallers, 1918.
(Oficial y señalizadores).
Tinta, acuarela y gouache
sobre papel. 25,4 x 35,6 cm.
Imperial War Museum,
Londres. M 302

Éste era el número 22 en la exposición *Guns*. Lewis explica el trabajo en el catálogo:

Un oficial con algunos señalizadores asciende desde la posición de la batería hasta la primera línea, o un punto cercano a ella, para observar el fuego propio y el de otras baterías del grupo, en el caso de armas de asedio.

En la mayoría de sus dibujos de guerra Lewis aprovecha su recién adquirida capacidad para transmitir la sensación física de cuerpos en acción. Está interesado en mostrar estas acciones con la mayor precisión, adaptadas al entorno especial de la guerra: el soldado que cierra la partida, más próximo al proyectil que explota y destruye la pasarela, exhibe la reacción más enérgica, mientras que la pareja que encabeza apenas reacciona, resuelta en su laborioso avance.



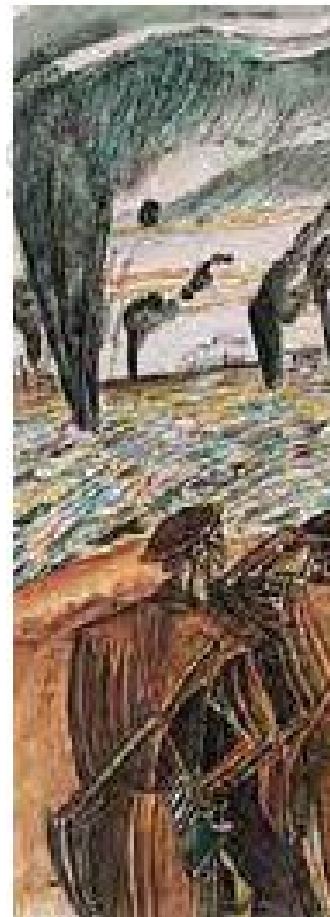
Cat. 64.

The No. 2, 1918. (El nº 2).
Pluma y tinta, acuarela y
lápiz sobre papel.
54,5 x 75 cm. Colección
privada. M 295

Corresponde al número 26 de *Guns*.

Cada miembro de la dotación de un cañón tiene su número y cada uno tiene una función particular. El nº 4, por ejemplo, es quien carga el cañón, y nada más. Es el nº 2 quien lo dispara, dando un tirón a un cable, alambre o cuerda, produciendo con ello la serie de detonaciones que provocan la descarga.

El potencial inhumano de las máquinas, insinuado en algunas abstracciones vorticistas de Lewis, se hace aquí explícito, como cumplimiento del lado oscuro de estas obras proféticas. La obra, aparte de la figura escultórica, con la cabeza cubista y la mano mecánica, podría ser perfectamente una abstracción vorticista. El color favorito de Lewis, el amarillo, le aporta intensidad, un recurso también empleado en *Laying* (Cat. 69).



Cat. 65.

[No en exposición] *Battery Position in a Wood, 1918.* (Puesto de batería en un bosque). Pluma y tinta, tiza, acuarela sobre papel. 31,7 x 46,9 cm. Imperial War Museum, Londres. M 267

Esta obra era el número 28 en el catálogo de *Guns*. Fue la única obra de la exposición adquirida para la nación, y sólo porque fue donada por el comprador, Sir Muirhead Bone, que había sido el primer artista de guerra. Las autoridades recelaban de contratar a Lewis, temerosas de que realizase obras "cubistas" inaceptables. No hay comentario alguno sobre la obra en el catálogo. La visión anterior de Lewis

sobre el trabajo -la idea de que máquinas, barcos y pequeños restaurantes imponen pautas al comportamiento humano, hasta el punto de que "trabajan" a los seres humanos- se recupera en los hombres afanados en manejar la artillería pesada. No obstante, la escena revela también una faceta doméstica, con ropa tendida entre los árboles dañados y soldados ociosos fumando. La carcasa que cuelga fuera de la caseta servía como alarma. El contraste entre periodos de inactividad y otros de acción súbita e intensa es uno de los temas omnipresentes en las representaciones bélicas de Lewis.



Cat. 66.
Great War Drawing No. 2,
 1918. (Dibujo de la gran
 guerra nº 2). Acuarela sobre
 papel. 38,1 x 54,2 cm.
 Southampton City Art
 Gallery. M 276

El tema de este dibujo de la gran guerra coincide con la descripción del número 38 en *Guns*: En esta pintura se ven oficiales y señalizadores en zanjas o trincheras a la vista del enemigo, observando el fuego de sus propias baterías, descargas, etc. Su deber es alinear las baterías contra diferentes objetivos,

dar detalles del resultado del ataque, informes de bombardeos hostiles, movimientos, etc. Lewis tendía a considerar "pinturas" las obras realizadas en óleo sobre lienzo y "dibujo" cualquier trabajo sobre papel, por lo que es poco probable que ésta sea la obra referida, aunque podría tratarse de un boceto de la misma. Gran parte del trabajo de Lewis como oficial subalterno en la Tercera Batalla de Ypres (Passchendale) fue como Oficial de Reconocimiento, desempeñando estas funciones. Más tarde escribió que reconocía haber estado presente en un "gran desastre militar". La figura arrodillada a la derecha utiliza un periscopio. El mar de lodo acuoso que era tierra de nadie en esta batalla de octubre-noviembre de 1917 se muestra en trazos de azul y marrón.



Cat. 67.
Drag-ropes, 1918. (Cuerdas
 de draga). Tinta negra,
 lápiz, acuarela y tiza negra
 sobre papel. 35,3 x 41 cm.
 Manchester City Galleries.
 M 273

Corresponde al número 40 en *Guns*. Lewis transpone al estilo formalizado de su lenguaje post-cubista el dibujo de las musculosas figuras renacentistas idealizadas en la Slade School of Art. Maniobrar y manejar los obuses de seis pulgadas era tarea pesada (como en *Battery Position in a Wood*, Cat. 65).



Cat. 68.

[No en exposición] "D"
Sub-section Relief, 1918.
(Relevo de la Subsección
D). Pluma y tinta, y acuarela
sobre papel. 35,5 x 51 cm.
Colección privada. M 274

Éste es el número 40 en *Guns*. Una de las composiciones más osadas de Lewis y una de sus obras más bellas. El tema es similar al de *Officer and Signallers* (Cat. 63), pero la técnica de pluma y tinta es muy diferente, remon-

tándose a obras como *Pastoral Toilet* (Cat. 60). Todo cae hacia la izquierda, reforzando la sensación de esfuerzo, mientras los hombres, cargados con gruesos abrigos cuyas estrías se asemejan a las del terreno, caminan penosamente cuesta arriba. Como en *Officer and Signallers*, sus reacciones están en función de la distancia respecto a las zonas bombardeadas. El dibujo fue adquirido por Ezra Pound, quien escribió, al menos, dos reseñas favorables de la exposición, a pesar de que deseaba que Lewis retornase a la plena abstracción vorticista.



Cat. 69.
[No en exposición] *Laying*,
1918. (Yaciendo). Pluma y
tinta, y acuarela sobre papel.
35,5 x 51 cm. Arts Council
Collection, Southbank
Centre, Londres. M 283

Corresponde al número 42 de *Guns*, y no es una de las obras que Lewis escoge para sus comentarios. La escena, tratada de alguna forma a la manera de *The No. 2* (Cat. 64), describe el proceso de apuntar el obús. Se trata de un boceto mucho más estilizado de parte de la escena representada en *A Canadian Gun Pit*, el cuadro de gran formato que Lewis realizó en 1918 para las autoridades canadienses, que actualmente se encuentra en la National Gallery of Canada, en Ottawa.

Cat. 70.
The Battery Shelled, 1918
(La batería bombardeada).
Acuarela sobre papel.
35,5 x 44 cm.
Colección privada. M 271

Se trata del número 45 de *Guns*. Éste es el único de los cuadros bélicos de Lewis que muestra directamente y en primer plano a hombres que resultan muertos o heridos (el desaparecido nº 17 de la exposición, *Walking Wounded*, mostraba a hombres lejos de la acción, caminando hacia un puesto de socorro). El tema estaba entre los próximos a la experiencia personal de Lewis, y es posible que fuese su reconstrucción imaginaria de un incidente que ocurrió después de que hubiese tenido que dejar su puesto para realizar una tarea en alguna otra parte:
Cuando, pasada una hora, regresé a la posición de batería, mi foso (el del cañón nº 4) tenía el aspecto de una pequeña cantera. Allí estaban el sargento y otra media docena de hombres: había sido un golpe directo, que había impactado a menos de un metro del cañón. Tanto el sargento como los seis hombres estaban muertos o heridos. Le escribí a la viuda de mi sargento hablandole de lo popular que era aquel hombre, y me procuré un



nuevo suboficial para el cañón así como los refuerzos necesarios. Pasó tal y como lo describo. Pero resulta obvio que no es así, en balde, cómo deberían perder las vidas estos hombres.

¹ Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1937, p. 154. Traducción española: *Estallidos y bombardeos*, ed. y trad. de Yolanda Morató. Madrid: Impedimenta, 2008, p. 239.

Cat. 71.

A Battery Shelled, 1919. (Una batería bombardeada).

Óleo sobre lienzo.

182,7 x 317, 7 cm. Imperial War Museum, Londres. M P25

Éste fue el cuadro que Lewis pintó para las autoridades que le nombraron artista oficial de guerra. Su tamaño responde al estándar requerido al efecto (hay indicios de que el artista hizo ampliar el lienzo, probablemente tras encargar uno del tamaño equivocado). Estos cuadros de gran formato (había un tamaño mayor: "super-cuadros", como el *Gassed* de John Singer Sargent) debían decorar la capilla de un monumento nacional, que nunca llegó a construirse. En el catálogo de *Guns*, Lewis contrastaba el boato de las representaciones de guerra de Uccello con la exposición apasionada de Goya en *Los desastres de la guerra*: "Ambas son igualmente importantes como pinturas", sostenía. En su *Canadian Gun-Pit*, de gran formato, Lewis se había inclinado hacia lo formal y decorativo, inspirándose más en Uccello que en Goya; *A Battery Shelled* es una obra mucho más sombría. Se representan tres cañones, con las ondas expansivas de una explosión perfilando la silueta del soldado que examina su pipa. Volutas de humo festoneadas cuelgan a lo largo de la parte superior de la imagen, y hombres con aspecto de insecto se apresuran a escapar de los bombardeos. Lewis se inspiró en la obra de Ogata Korin *Waves around Matsushima* para la organización y para crear algunas de las figuras de su lienzo. Para la composición se basó en la *Flagellazione* de Piero della Francesca, con sus tres figuras aparentemente despreocupadas en primer plano, indiferentes ante la flagelación de Cristo que tiene lugar al fondo. Los observadores de Lewis

son soldados rasos (sus guerreras revelan que no son oficiales), habituados a tales escenas y están lo suficientemente alejados como para no tener que reaccionar para salvarse. El de la izquierda, que mira hacia fuera de la imagen, más allá del espectador, hacia la (prevista) capilla, parece embotado, y su mirada está en blanco. Esto es más resultado de la tensión que de la indiferencia, se conjetura. Lo que aquí se muestra son dos reacciones ante la guerra, una pasiva y otra activa. Sin embargo, el automatismo insectiforme de las figuras más pequeñas induce a equívoco, siendo su aparente automatismo en parte efecto del desapego del espectador, reforzado por la distancia desde la que se observan. El grupo a la derecha del centro de la imagen se dedica a trasladar con cuidado a un compañero herido, bajo la dirección de un oficial, hacia un refugio subterráneo. La pintura es una meditación, entre otras cosas, de una de las preocupaciones perennes de Lewis, la tensión entre la observación y la participación. "En la acción no hay lugar para la verdad", declara en el catálogo de *Guns*, al parecer expresando su preferencia por la observación. Pero los valores de ambos estados se presentan aquí sometidos a la presión de la guerra, donde no cabe un puesto seguro. *A Battery Shelled* es quizá el cuadro principal de la pintura inglesa sobre la guerra.





1919 -

-1929

Del
Vanguardista
al Enemigo

El Londres de la preguerra se divertía con las novedades del Futurismo y el Vorticismo, pero después de la Primera Guerra Mundial los visitantes de las exposiciones de arte bélico encontraron un nuevo lenguaje visual, adecuado para los horrores de la guerra. Sin embargo, la disposición del público era conservadora. Roger Fry y Clive Bell dominaban la escena artística, promoviendo una poco venturosa imitación del Post-impresionismo francés. En la propia Francia se había proclamado un “rappel à l'ordre”, que instaba a una vuelta al clasicismo. La respuesta de Wyndham Lewis consistió en un afán por renovar el espíritu de la vanguardia de antes de la guerra. Confiaba, aunque no pudo hacerlo, en lanzar el tercer número de *Blast* (véase Cat. L&R 2 y 3. Su afán por volver a formar, en 1920, un grupo vanguardista, el Grupo X, fracasó después de una sola exposición). En su panfleto *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* (1919, Cat. L&R 7) argüía que las nuevas invenciones formales de la pintura modernista debían ser empleadas en la reforma del entorno urbano, empezando por Londres, donde el primer paso consistiría en hacer una calle nueva con edificios vorticistas. “Hay que sacar la pintura, la escultura y el diseño del estudio y llevarlos a la vida, de una forma o de otra, si no queremos que esta nueva vitalidad acabe disecada en un estuche de experimentación inorgánica”. En lo concerniente a la pintura, los variados experimentos de antes de la guerra necesitaban consolidarse en un modelo único que reflejaría “la sensibilidad de la gran masa de nuestro tiempo”. Los obstáculos que entorpecían el camino en Inglaterra eran la apatía política y el amateurismo formalista de la hegemónica escuela de Bloomsbury; en Francia, la conservadora nostalgia de la variedad local del “clasicismo”. Lewis se dedicó a atacar a los tres.

Desde cierto punto de vista, la historia del Lewis de los años veinte es un relato sobre el fracaso de renovar la vanguardia y el fracaso equivalente de ambicionar un arte que transformase la vida. Pero en lo que respecta a su propia producción durante ese periodo, sin tener en cuenta sus luchas por llevar a cabo su visión artística, y la consecuente crítica y el análisis polemista de la cultura que las hizo ineficaces, produjo un corpus de pintura y escritura sin parangón posible en brillantez y alcance. Ello le otorgó un peculiar perfil público. Después de su exposición individual en las Leicester Galleries de Londres, carecía, virtualmente, de presencia pública como pintor, aunque, en privado, seguía creando obra visual (para clientes particulares). Las nuevas formas de abstracción que había desarrollado desde 1921 –más sintética, más flexible y orgánica que las severas geometrías del Vorticismo– dieron fruto en obras sobre papel que resultaban “avanzadas” como ninguna otra en Europa, pero que no se habían visto prácticamente en Inglaterra. Aún permanecen ignoradas en las historias del arte británico.

Resultó imposible para Lewis vivir del arte o dedicarle

un afán mayor. Después de sus últimos ensayos polémicos sobre la estética de la pintura modernista (en los que explicaba por extenso la racionalidad de esas obras) publicados en el segundo número de su nueva revista, *The Tyro* (Cat. L&R 9), en 1922, Lewis guardó silencio, si se compara con su presencia anterior, hasta 1926. Entonces, de repente, se presentó como autor de una obra de análisis cultural y teoría política, *The Art of Being Ruled* (Cat. L&R 10). Era ahora un escritor que renovaba su fama (y sellaba su destino como francotirador) para el resto de la década, en la que sumó siete libros más y tres números de otra revista, *The Enemy* (1927-29, Cat. L&R 14-16) (escritos casi en su totalidad por el propio Lewis), que culminaron en 1930 con la masiva sátira sobre el mundo artístico de Londres, *The Apes of God* (Cat. L&R 21-23).

En 1919, sin embargo, volviendo a su trabajo con la ambición de lograr una transformación revolucionaria en las vidas de las personas e inspirarlas con el gusto y entusiasmo del arte de vanguardia, Lewis empezó por consolidar “una forma” artística con la que poder conseguirlo. Empezó por reinventar su dibujo emprendiendo un retorno menos nostálgico hacia “el clasicismo” que estaba más cerca de Oriente que de los modelos grecorromanos. Los numerosos dibujos de figuras humanas en los que perfeccionó su técnica muestran poses que ponen a prueba su destreza lineal y producen una sensación de alienación en los modelos. Éstos no son máquinas (más bien criaturas de carne y sangre trágicamente vulnerables); es la técnica que los reduce la que opera con una eficiencia casi mecánica, que evoca en el espectador una respuesta ambivalente. De 1920 en adelante, Lewis desarrolló esta técnica en diversas direcciones, tanto en su obra figurativa como en la composición de retratos, mostrando una casi incontenible energía artística apenas controlada o una incomparable delicadeza y sensibilidad que revela la personalidad de sus modelos. En algunas de las obras de la exposición de 1921, mediante una mayor estilización, transforma las figuras en grutescos antinaturales, lo que proporciona una reflexión sobre la extrañeza de la vida.

Esta “extrañeza” refleja un particular contexto local en las imágenes de “Tyro”. Los Tyros (novatos o principiantes) fueron inventados como totémicos equivalentes de los traumas de guerra que asolaron la sociedad del nuevo mundo en la posguerra, los infantilizados “niños de una nueva época”, como los llamó Lewis en su revista, *The Tyro* (Cat. L&R 8-9). Son pocas las obras de esta serie que sobreviven, pero su espíritu satírico y el caricaturesco estilo deliberadamente populista formaban parte de las intenciones de Lewis de responder a la “sensibilidad de la masa” de la época y de despertar al arte inglés del sueño post-impresionista de la posguerra. No fueron bien recibidos por los críticos ni causaron sensación.

Lewis tuvo siempre una personalidad irritable, recelosa y difícil (complementada con un encanto y una fuente de ingenio en sus conversaciones que hicieron que hasta sus “enemigos” valorasen su compañía). Una amiga, la pintora

Kate Lechmere (1887-1976), anotaba que, después de su experiencia en la guerra, Lewis parecía haber perdido algo de su alegría. Ciertamente su conducta recelosa y poco contemporizadora con amigos y clientes durante los años 20 sugiere una inseguridad personal cercana a la paranoia, que lo llevó a darle la espalda a la mayoría de los que quisieron ayudarlo. El (hoy impensable) conservadurismo de la cultura visual inglesa en los años veinte impediría la aceptación pública de las nuevas formas evolucionadas de abstracción que Lewis desarrolló desde 1921 en adelante, ejemplificadas por *Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet* (1922, Cat. 113) o las tres totémicas *Abstract Composition* de 1926 (Cat. 120-122). Sin embargo, un cliente de Lewis, Sydney Schiff (1868-1944) consiguió para ellas una salida en la galería L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, en París, y Lewis podría haberlas expuesto allí: Rosenberg, según dijo Schiff, estaba "entusiasmado" con la obra de Lewis. Pero cierta falta de confianza o alguna otra complicación personal impidieron que Lewis aceptara. En 1929, cuando Lewis escribió su artículo "A World Art and Tradition" (Arte mundial y tradición), la serie de abstracciones sintéticas se había convertido para él en (la frase está cargada de amarga ironía ante el fracaso del Modernismo en Inglaterra) "fragmentos con los que me entretengo".

Lewis se "enterró" (en expresión suya) pasando meses en la Sala de Lectura del Museo Británico, aprendiendo por su cuenta antropología, teoría política, la filosofía desde Gottfried Leibniz (1646-1716), teología y física moderna. Lo que había parecido sencillo en años como 1914 y 1919, el uso de la modernidad industrial y sus producciones para lograr una nueva sensibilidad en la que el espectro de la guerra fuera abatido, parecía ahora más difícil y complejo de alcanzar. Los necesarios aspectos "destructivos" de la revolución acompañaban y se confundían con los aspectos creativos que llevarían a la transformación vaticinada en *The Caliph's Design*. Los libros de ensayo y la revista *The Enemy* fueron los lugares en los que él clasificó lo positivo y lo negativo. Sentía que era necesario un sistema político moderno para reemplazar el fallido sistema conservador del liberalismo democrático, y le parecía que las dictaduras de la Unión Soviética y la fascista Italia podían convertirse en modelos para Gran Bretaña. Pero más que de eso, *The Art of Being Ruled* se ocupa del examen y del análisis de la cultura con importantes preceptos y contiene un profético anuncio de la moderna cultura e ideología consumista. En *The Enemy*, Lewis se presenta como un guerrero solitario y en pie de guerra (una vanguardia de un solo hombre) que batalla (paradójicamente) contra la vanguardia canónica, precisamente por el fracaso de no haber plasmado el revolucionario "ataque" que llevaba a cabo ahora con su trabajo. Amigos como James Joyce (1882-1941) y Ezra Pound (1885-1972) y otros miembros de la bohemia parisina expatriada fueron objeto de sus ataques por lo que Lewis interpretaba como una ingenuidad inconscientemente transmisora de elementos ideológicos que hacían campaña contra una transformación revolucionaria que de verdad mereciese la pena.

Al entregarse de lleno a su carrera literaria, Lewis renovó su compromiso con la ficción. Los relatos tempranos reunidos en *Our Wild Body* fueron corregidos y reunidos en *The Wild Body* (1927, Cat. L&R 17); también *Tarr* (Cat. L&R 5, 18) experimentó una revisión y ampliación (para hacerla estilísticamente menos extrema) en 1928. Ese mismo año, Lewis compuso el primer volumen de una trilogía futura, *The Childermass* (Cat. L&R 19). Ambientada en el más allá, esta fantasía ficcionaliza todas las inquietudes que aparecían en sus libros de ensayo. Su ubicación, con reminiscencias del paisaje de la Primera Guerra Mundial en Francia, emplaza las preocupaciones de Lewis en una imaginaria y permanente existencia metafísica, pero también en una crisis histórica específica. En *The Apes of God* hay una crisis histórica semejante: la Huelga General de mayo de 1926 en Inglaterra. Fue una revolución fallida y Lewis lanza una invectiva, por su trivialidad y venalidad, contra el mundo del arte londinense, al que considera parcialmente responsable de la apatía en la que se había sumido Gran Bretaña. Sus propios clientes y sus antiguos socios (Sydney Schiff y la rica y revoltosa familia Sitwell) se llevaron la peor parte de su devastadora mofa.



Blue Nudes (M 120)



Drawing for Timon of Athens I (M 359)



Drawing for Timon of Athens II (M 174)



Group (M 331)



Nude III (M 341)



Nude IV (M 342)



The Pole Jump (M 344)



Post Jazz (M 150)

Portfolio *Fifteen Drawings*
(Carpeta Quince dibujos)
Londres: The Ovid Press,
1919. Edición numerada de
250 ejemplares.
40.6 x 27.9 cm
Wyndham Lewis Memorial
Trust. Colección G. y V. Lane



Head I (M 332)



Head II (M 333)



Nude I (M 339)



Nude II (M 340)



Ezra Pound, Esq. (M 345)



Reading Room (M 209)



Seraglio (M 84)



Cat. 72. ▲
Nude I, 1919. (Desnudo I).
 Pluma y tinta, acuarela
 sobre papel. 24 x 34 cm.
 Leeds Museums and
 Galleries (Leeds Art Gallery).
 M 339.

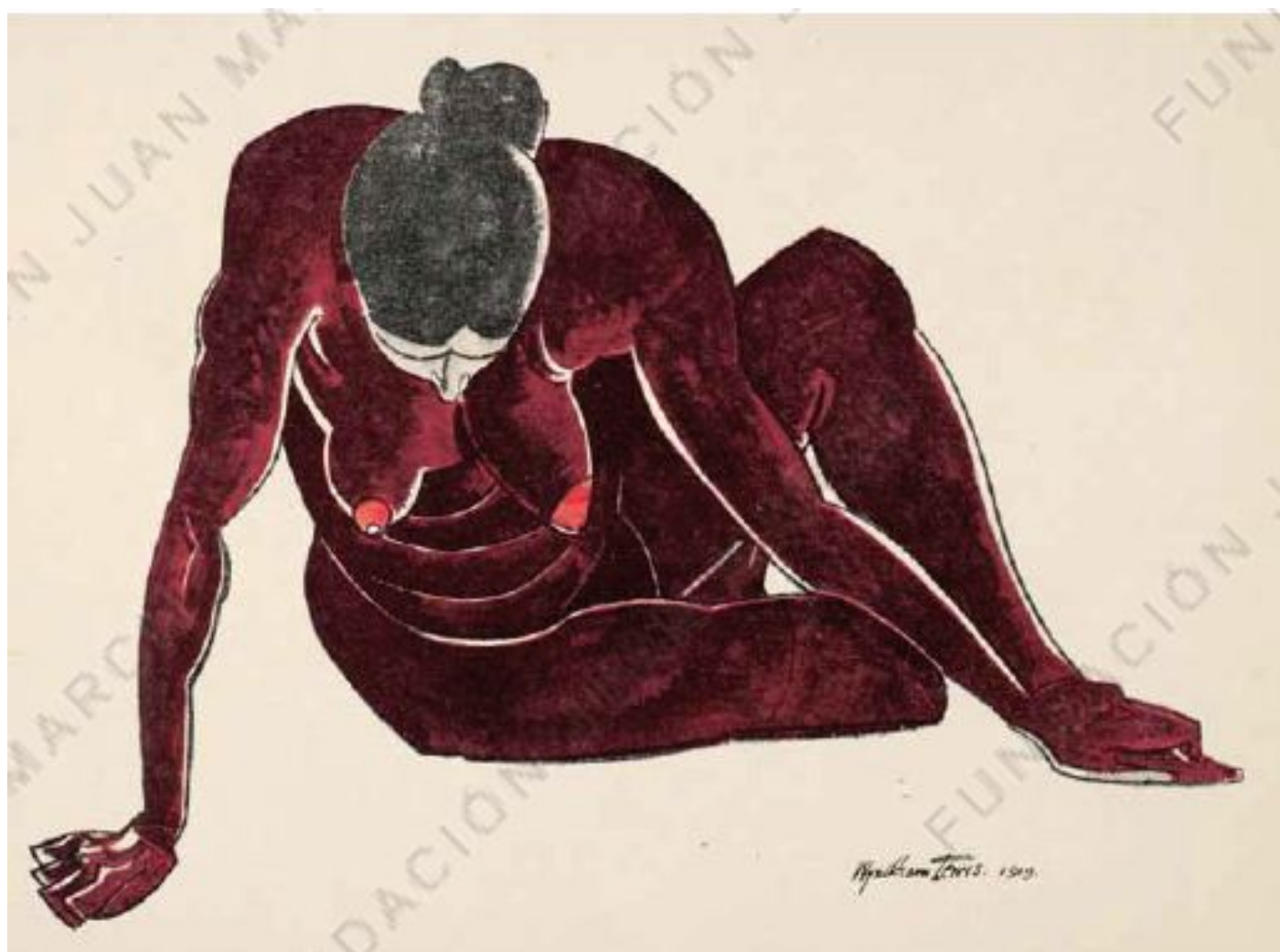
Cat. 73. ▶▲
 Portfolio *Fifteen Drawings*:
Nude I, 1919. (Carpeta
 Quince dibujos: Desnudo I).
 Wyndham Lewis Memorial
 Trust, Londres. Colección G.
 y V. Lane. M 339.

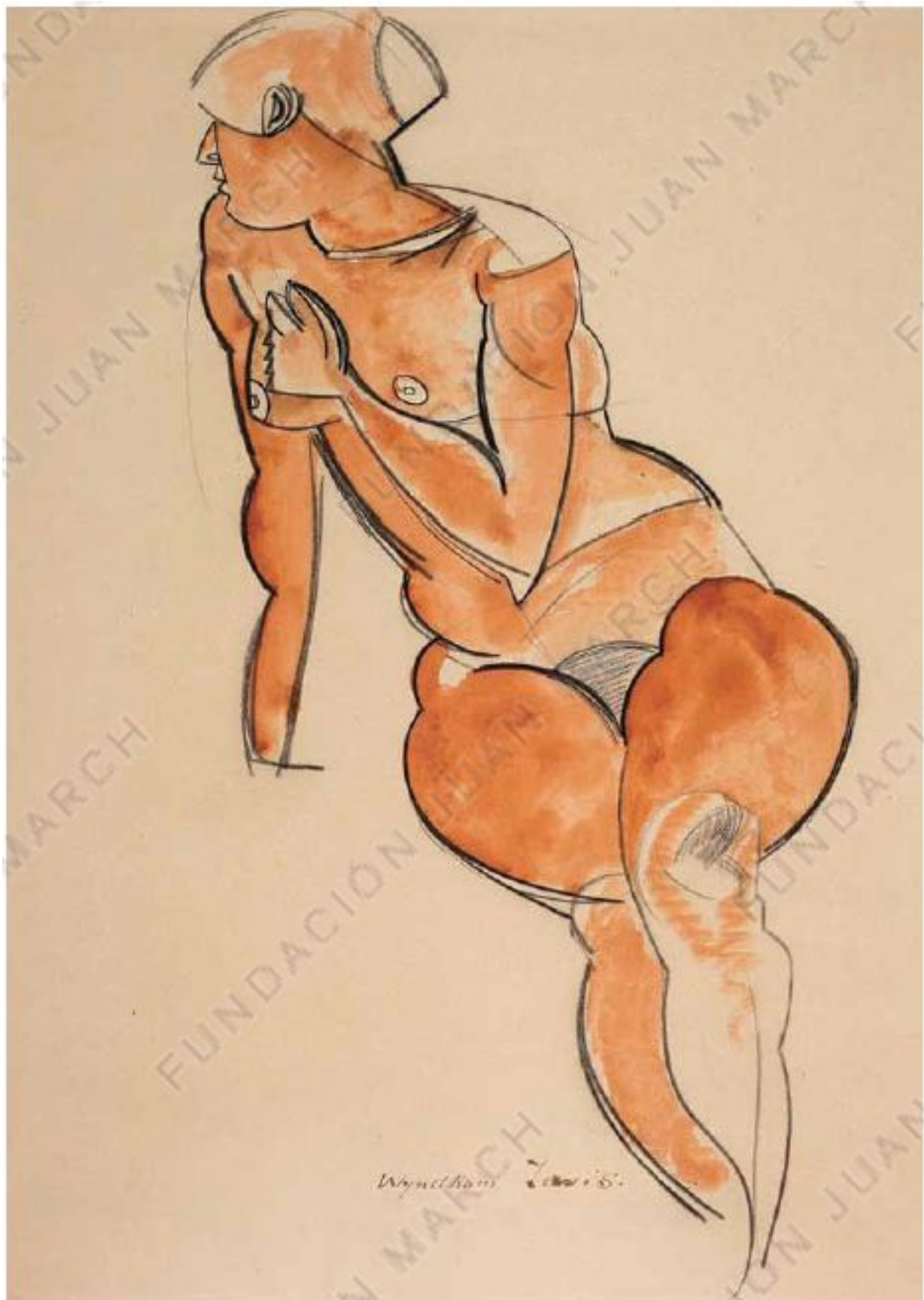
Cat. 74. ▶▼
*Fifteen Drawings: Nude
 II*, 1919. (Carpeta Quince
 dibujos: Desnudo II).
 Wyndham Lewis Memorial
 Trust, Londres. Colección G.
 y V. Lane. M 340.

Esta colección de láminas, algunas de ellas coloreadas a mano, reproduce una selección de obras pertenecientes al periodo comprendido entre 1912 y 1919, y fue editada por la Ovid Press de John Rodker. Cuatro de los dibujos corresponden a desnudos femeninos. Es posible que Lewis no estuviera satisfecho con su forma de tratar la figura humana en su obra anterior, pues -por mucho que en toda su carrera no le llegase a convencer el naturalismo- durante un tiempo se centró en dibujar del natural con el fin de perfeccionar su

técnica. En estos dibujos, los colores poco naturales y las posturas fuera de lo común (junto a la cuidadosa colocación de las figuras sobre el papel) contrarrestan el naturalismo. Aunque las creaciones artísticas sean algo material, el arte remite más allá de este mundo, a otra condición transcendente o ideal. Hasta cierto punto, una obra de arte "material" señalaría su posición de frontera entre ambos mundos, pero nunca sería una "ventana" transparente a la naturaleza, como tampoco podría pertenecer enteramente al mundo ideal de la visión del artista. Esto es aplicable tanto a los dibujos virtuosistas de Lewis de la década de 1920 como a las tercamente "materiales" abstracciones vorticistas. Lewis había estudiado a Nietzsche y Schopenhauer, y conocía las ideas de

Wilhelm Worringer antes de la guerra gracias a T. E. Hulme (el poeta e inventor del Imagismo, filósofo y teórico de la estética, muerto en un bombardeo en 1917). Por ello, era especialmente consciente de que los mundos ideales a los que se refiere el arte eran producto psicológico de algún *resentimiento* hacia el mundo real. Varios de los desnudos de Lewis de esta época muestran el contraste entre el virtuosismo de la mano y el ojo "inhumanos" del artista, y la fragilidad e imperfección del cuerpo, consiguiendo a veces un pleno efecto de *pathos*, como en *Nude II*.





Cat. 75.

[No en exposición] *Nude*,
1919. (Desnudo). Lápiz y
acuarela sobre papel.
61 x 47 cm. Colección
privada, Ivor Braka Ltd.

Estamos ante un dibujo más suelto y expresivo, en cuya ejecución Lewis permite que se imponga su predilección por las curvas sueltas y las florituras. La postura de la figura y la delineación del rostro, de perfil, también confieren a este dibujo una presencia más humana que a otros de la serie.

Cat. 77.

Girl Reclining, c 1919.
(Chica tumbada). Tiza sobre
papel. 38, 1 x 55, 9 cm. Tate,
Londres: adquirido en 1955.
M 330.

La cualidad de "acabado"
de este dibujo, que -algo
insólito en Lewis- emplea
una sola técnica, confiere
una curiosa materialidad a
la superficie blanda sobre
la que la modelo se reclina,
aunque apenas esté deli-
neada (de modo parecido,
el pelo está sugerido por
indicaciones mínimas). La
forma de dibujar de Lewis
aborda el lenguaje del arte
y es esto, más que ninguna
otra cosa, lo que la hace
modernista y post-cubista.

**Cat. 76.**

Crouching Woman, c 1919.
(Mujer en cuclillas). Lápiz
y acuarela sobre papel. 27,
9 x 38, 1 cm. Tate, Londres:
adquirido en 1955. M 366.

Un elemento importante en
los desnudos de Lewis es
la colocación de la figura
en el papel; en concreto, la
compresión de esta figura
en el formato rectangular
refuerza la sensación de
tensión muscular que sugiere
la incómoda postura. En el
dibujo se solapan las formas
de cabeza, pecho y muslo
dentro de las siluetas de la
figura, permitiendo al pintor
crear con aguadas una configuración
de arcos y aperturas que resulta
tan atractiva y compleja como
cualquiera de sus obras abstractas.
El giro hacia el arte figurativo
no fue tanto negación de la
previa abstracción cuanto una
manera de enriquecer su "gramática"
visual, de forma que sus obras
abstractas posteriores también
dispusieran de más recursos.





Cat. 78.
Self-Portrait, 1920.
(Autorretrato). Pluma y
aguada sobre papel.
18 x 22 cm.
Colección privada. M 423.

El dibujo, al igual que varios autorretratos a pluma y tinta elaborados por Lewis para la exposición *Grup X*, recuerda un grabado en madera. Está compuesto de formas, no del todo simétricas, que contrastan entre sí y también por el color. Esta obra no se mostró en dicha exposición (Mansard Gallery, Londres,

marzo de 1920), pero sí otras cuatro (una de ellas, una pintura), junto con un desnudo femenino. La selección de obras expuestas muestra una preocupación reflexiva de Lewis por su propia identidad tras la Primera Guerra Mundial, como si la ambición vanguardista de remodelar la civilización expresada en *The Caliph's Design* (Cat. L&R. 7) hubiese cedido temporalmente. Como era previsible, el Grupo X (que incluía a varios exvorticistas) fracasó como movimiento de vanguardia. Llama la atención que, entre pintores, fuera crucial el papel de Lewis como teórico y como revulsivo. Sin él, el grupo se hubiese

desintegrado. Sin embargo, un beneficio de esta asociación fue el comienzo de la transferencia de la invención formal de la abstracción modernista a la cultura popular y comercial. Los carteles de McKnight Kauffer para el metro y para productos como Eno's Fruit Salts son un eco directo de la obra abstracta de Lewis de los años veinte. Este dibujo parece confirmar la incertidumbre y vulnerabilidad personales de Lewis tras la guerra (aunque otros dibujos de este periodo muestran una figura más gallarda y segura de sí misma).

Cat. 79. ▼

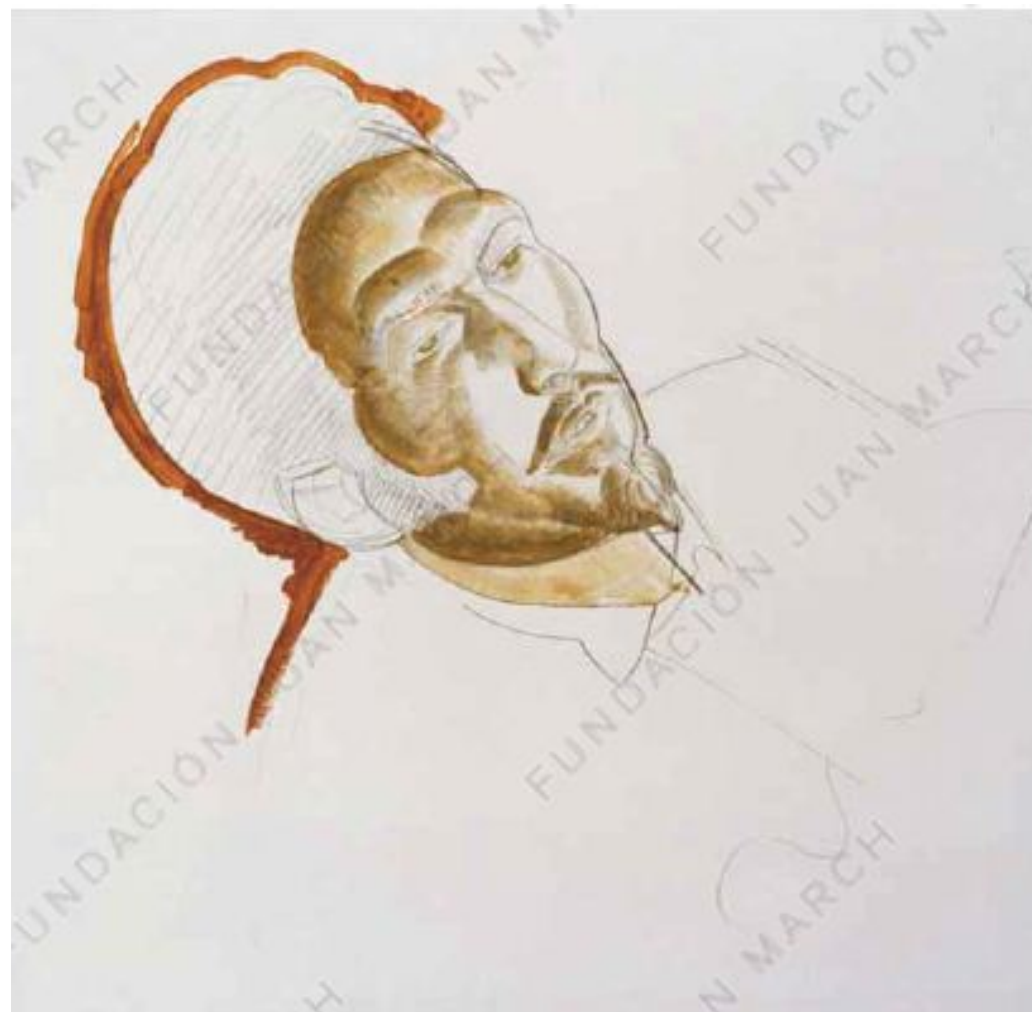
[No en exposición] *Ezra Pound* c 1919. Lápiz y acuarela sobre papel. 35,5 x 38 cm. National Museum of Wales, Cardiff. M 347

Cat. 80. ▶

Ezra Pound, 1920. Tiza negra sobre papel. 31 x 33 cm. Colección privada. M 414

Lewis conoció al poeta modernista americano en 1912, pero no estrecharon relaciones hasta 1913, época en que trabajaron juntos como los grandes divulgadores y teóricos del Vorticism, un término, por cierto, inventado por Pound. Lewis admiraba la energía y entusiasmo de Pound y le estaba agradecido por su ayuda, que incluía ser su albacea en caso de morir durante la guerra, el "vendedor" de su obra para el coleccionista americano John Quinn, su agente literario (con *Tari*) y su reseñador en numerosos artículos. En 1919 Lewis pintó un retrato de Pound de pie, de tamaño mayor que el natural, con el aire arrogante de un *condottiere* del Renacimiento (un retrato perdido, o acaso destruido

por Lewis). Hizo varios dibujos de Pound, en parte como preparación para ese retrato. En el dibujo a lápiz y acuarela de 1919 son sobre todo los volúmenes de la cabeza de Pound lo que le interesa, resaltándolos al situar una fuente de luz bajo ella. Como a menudo hace en dibujos en los que hay un fuerte elemento de naturalismo, el artificio necesario para el arte se refuerza con el acostumbrado recurso a sugerir una sombra para el cabello, con un fondo oscuro indicado simplemente por la estrecha tira en forma de hoz que lo rodea. Al igual que Lewis, Pound sintió en 1920 la falta de impulso de las actividades de vanguardia en Londres. Sus poemas *Homage to Sextus Propertius* (1919) y *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) examinan críticamente la cultura inglesa. Pound llegó a la conclusión de que había que irse de Inglaterra, y dejó Londres para vivir en París. Parte de su descontento estaba relacionado sin duda con el trabajo de Lewis, pues prefería los extremos vorticistas de las abstracciones de Lewis al estilo figurativo que parecía haberlas desplazado en 1919-20. Irónicamente, el retrato de la cabeza de 1920 puede tomarse como una justificación del nuevo estilo de Lewis: un "vórtice" concentrado de energía lineal, suelto y expresivo en sus bordes exteriores, pero preciso y controlado en el detalle de ojos, nariz y bigote.



Cat. 81.

Ezra Pound, 1921. Tiza negra sobre papel. 37 x 32 cm. Colección privada.

La verdadera fecha de este dibujo es probablemente 1920, y es uno de los varios que hay de Pound sentado en esa misma postura en una silla que Lewis solía usar por esa época (por ejemplo, *Miss "E"*, p. 23). Los elaborados y dinámicos efectos lineales que el escorzo permite al artista en dibujos como *Crouching Woman* (Cat. 76) se explotan aquí de nuevo, ayudados por los pliegues y dobleces naturales de la ropa. La energía del dibujo se transfiere metonímicamente al propio Pound.

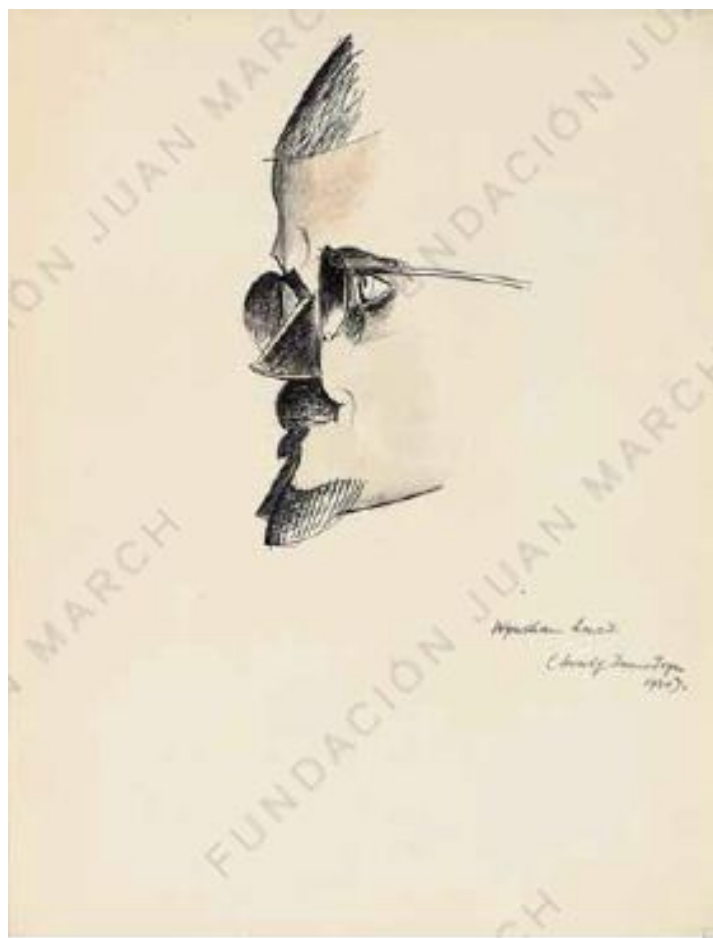


Cat. 82.

Edward Wadsworth, 1920.
Tiza negra y aguada sobre
papel. 38, 5 x 28 cm.
Pembroke College Oxford.
Junior Common Room Art
Collection. M 436.

Lewis tituló este dibujo *The God in the Car* cuando se reprodujo en *Artwork* (octubre, 1924). La frase procede del título de una novela de Anthony Hope, de 1894, y se refiere a Jaggernath, el ídolo del avatar hindú ante el que tradicionalmente se inmolaban sus devotos. Wadsworth era hijo de un rico industrial, pero se hizo artista. De todos sus colegas vorticistas, le pareció el más dispuesto a comprometerse con la modernidad en su arte. Tras la guerra, Wadsworth condujo a Lewis en su Rolls Royce por el industrializado norte

de Inglaterra, viaje que sin duda sirvió de inspiración para el título alternativo. En 1924, Wadsworth se sumó a otros amigos de Lewis para apoyarle con un estipendio mensual, pero la relación acabó agriándose. Parece que Lewis no soportaba depender de amigos que compartieran su oficio y que sólo se llevaba bien con aquellos que no podían considerarse colegas o competidores. Wadsworth, su mujer, Fanny, y otros colaboradores fueron debidamente satirizados en la novela de 1930 *The Apes of God* (Cat. L&R 21, en la que el Rolls Royce de Wadsworth aparece convertido en un Bugatti).

**Cat. 83.**

James Joyce, 1920. Lápiz,
tinta y aguada sobre papel.
26, 5 x 20, 5 cm. Colección
privada. M 397.

Ezra Pound prestó a Joyce los mismos servicios que a Lewis, dando a conocer su trabajo y tratando de encontrarle editores en Inglaterra. Pound intentó persuadir a Lewis de que publicara una de las historias de Joyce en *Blast*, pero Lewis ya tenía bas-

tante naturalismo tranquilo con *The Saddest Story*, de Ford Madox Hueffer (que después completó como *The Good Soldier*). Joyce estaba entre los "bendecidos" de la revista. Vivía entre Trieste y Zúrich, pero se mudó a París tras la guerra. Se sentía resentido por su miseria, que describió gráficamente a Pound. Lewis visitó a Joyce en el verano de 1920, junto con T. S. Eliot. Le llevaba un paquete de parte de Pound. En *Blasting and*

Bombardiering (Cat. L&R 40) describe la vergüenza del elegantemente vestido Joyce, con sus zapatos de charol, al abrir el paquete y aparecer un par de zapatos de cuero viejos y alguna ropa vieja de Pound. Joyce y Lewis se hicieron amigos y compañeros de bebida, pero la amistad se volvió desconfiada e incómoda después de que Lewis criticara *Ulysses* en *Time and Western Man*, de 1927 (Cat. L&R 12).

Cat. 84. ▶

Lady in a Windsor Chair, 1920. (Señora en una silla Windsor). Cera negra sobre papel. 56 x 38 cm. Manchester City Galleries. M 400.

Cat. 85. ▶▶

Woman with a Cigarette or *Woman Standing*, 1920. (Mujer con un cigarrillo o Mujer de pie). Lápiz sobre papel. 56 x 37,8 cm. Aberystwyth University, School of Art Museum and Galleries. M II67.

Ambos dibujos muestran a la misma modelo, y en ambos aprovecha Lewis las capas de ropa para lograr efectos lineales de gran virtuosismo. La perspectiva acentúa la monumentalidad en las dos imágenes. En *The Caliph's Design* (Cat L&R 7) Lewis evoca vívidamente las satisfacciones de un arte basado en la maestría lineal, celebrando "la gran línea, la línea creativa; la masa exultante y magnífica; la alegría que salta y chasquea como una delicada cuerda de tripa"¹. En 1950, el crítico Eric Newton continuó las analogías musicales de Lewis al escoger el dibujo *Lady in a Windsor Chair* para elogiarlo de forma especial, comparando sus arabescos lineales con las líneas de un violín: "Una analogía más acertada sería la de un haz de violines visto desde todos los ángulos, y considerado no sólo como un arabesco lineal, sino también esculturalmente"².

¹ *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?* (1919), re-impr.: ed. de Paul Edwards. Santa Bárbara: Black Sparrow Press, 1986, p. 25.

² Eric Newton, "Wyndham Lewis", en Charles Handley-Read (ed.), *The Art of Wyndham Lewis*, cit., p. 22.



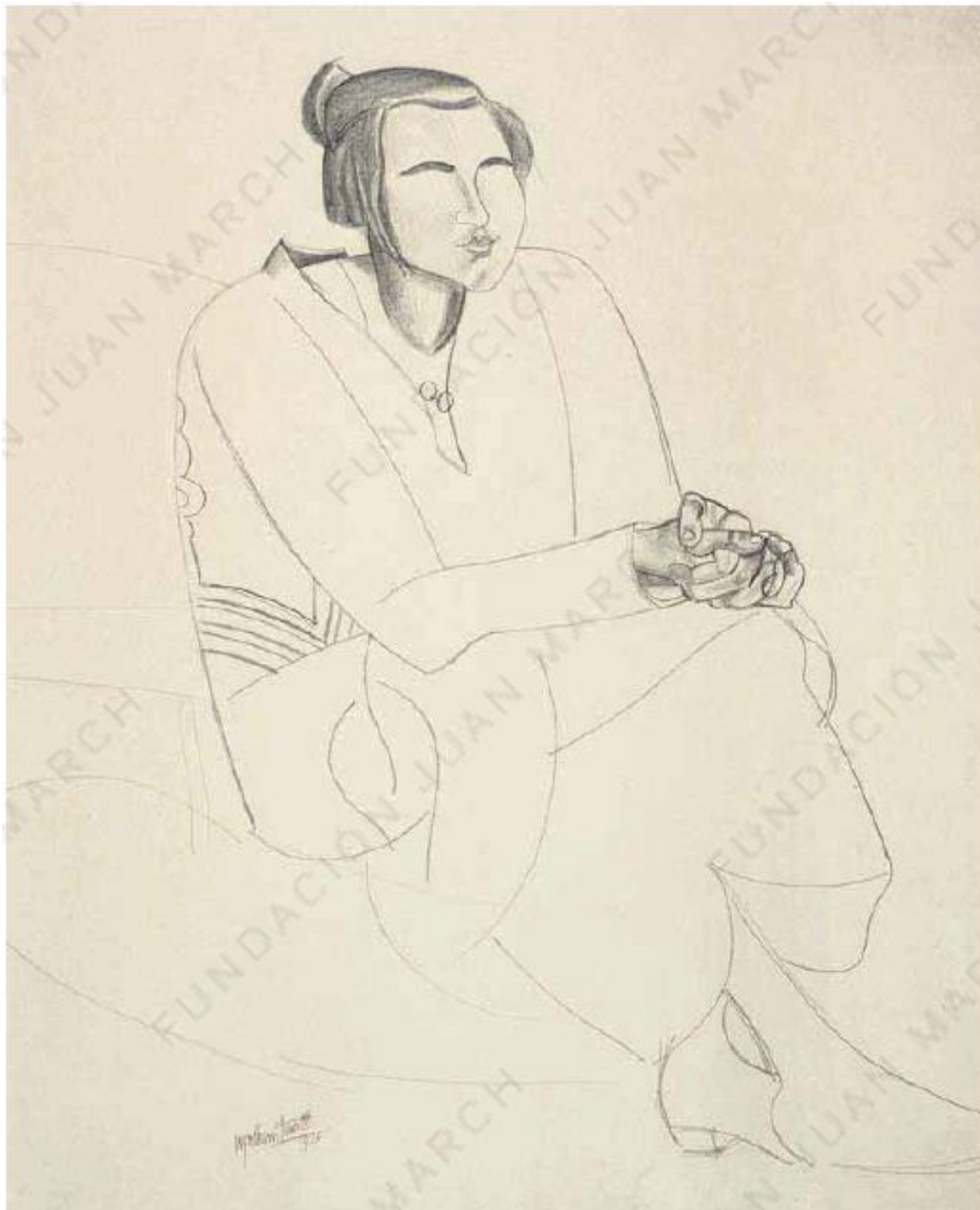


Cat. 86.

Seated Figure (Bella Medlar), 1921. (Figura sentada [Bella Medlar]).

Lápiz sobre papel.
41,5 x 23,5 cm. O'Keeffe
Collection, Londres. M 476.

Si el arte visual es, como sostenía Lewis, un lenguaje, este dibujo podría mostrar el uso de la sinécdoque: en varios dibujos realizados a partir de 1921, toma áreas concretas (partes del cuerpo, normalmente) y las trabaja hasta un alto nivel de acabado, mientras que otras partes de la figura aparecen apenas delineadas, de modo que el detalle de la parte representa el todo. En este caso, las manos con los dedos entrelazados y partes de la cabeza están "acabadas". En otra obra de 1921 (*Seated Lady*, M 477, Collection Rugby School), la pierna y los zapatos son el foco de atención. La influencia del arte japonés en Lewis es evidente en este dibujo.



Cat. 87.

[No en exposición] *Cabby* 1920. Tiza negra, pluma y tinta, y aguadas de color sobre papel. 38,7 x 28,3 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. M 385.

Lewis hizo varios dibujos de este modelo, algunos relativamente naturalistas y delicados, otros (sobre todo los dibujos a pluma y tinta) trabajados hasta un alto grado de artificio, convirtiendo la carne, el cabello y las suaves capas de ropa en una rigidez tallada, escultural. Pero esta figura sólida parece surgir de la nada, o del propio papel, conjurada a salir de los toscos remolinos de la pluma de Lewis al pie y en el lado izquierdo de la hoja. Una paradoja similar gobierna nuestro encuentro con la cara color terracota, tan "real" y a la vez tan carente de rasgos. Al igual que con *Bella Medlar* (Cat. 86) y muchos otros dibujos del período 1920-21, Lewis omite los ojos, aunque nunca de forma tan osada como en este dibujo del taxista. Para Lewis el ojo era el órgano crucial, no sólo por su importancia como fuente del arte visual, sino también como el órgano que, sobre todos, diferenciaba con su brillo a los vivos de los muertos. En su dualismo funcionaba igual que la glándula pineal de Descartes, como el puente entre los dos mundos a los que pertenece la vida humana. Y el arte debería evitar acercarse más a este mundo que al otro. Una representación demasiado real del ojo amenazaba la condición especial del arte, que se refiere tanto al otro mundo como a este. En un ensayo de 1924, *The Dithyrambic Spectator*, hablando de los posibles orígenes del arte en la momificación egipcia, Lewis lamenta las formas de arte egipcio posteriores en las que se consiguió el "brillo en el ojo": "Si los egipcios hubiesen tenido el equipo mecánico, con los siglos de investigación que tenemos nosotros ahora, estos ojos brillantes pronto habrían acabado *moviéndose*. Así, desde el punto de vista del artista, habrían entrado en competición con las manzanas, con gran ventaja para la fruta"¹.

¹Wyndham Lewis, *The Diabolical Principle and The Dithyrambic Spectator*. Londres: Chatto and Windus, 1931, p. 183. [N. del T.: juego de palabras intraducible al español: *apple* significa en inglés tanto la pupila o niña de los ojos como una fruta, manzana]



Cat. 88. ▶

The Pole Jump, 1919-29.
(El salto de pértiga). Lápiz,
pluma y tinta, acuarela y
gouache sobre papel.
32 x 43 cm.
Colección privada. M 344.

Cat. 89. ▼

Portfolio *Fifteen Drawings*:
The Pole Jump, 1919.
(Carpeta Quince dibujos: El
salto de pértiga). Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 344

Lewis reaviva y renueva en esta obra el estilo caricaturesco de sus primeros trabajos. De forma excepcional, estaba dispuesto a admitir la presencia de la caricatura en el arte modernista. Sobre Matisse escribe, por ejemplo, que su "rareza" (en lo que al público se refiere) "consiste en la distorsión, o en una sencillez similar a las imágenes simplistas de la caricatura francesa, y una cierta vivacidad del tono"¹. Originalmente el dibujo estaba mucho menos acabado, según se aprecia en la lámina de *Fifteen Drawings*. En 1929, el conde de Inchcape encargó a Lewis una serie de dibujos de escenas deportivas (véanse Cat. 139, 141 y 131). Lewis modificó esta obra y la incluyó en la serie.

¹ Wyndham Lewis, *The Caliph's Design*, cit., p. 103.



Cat. 90.

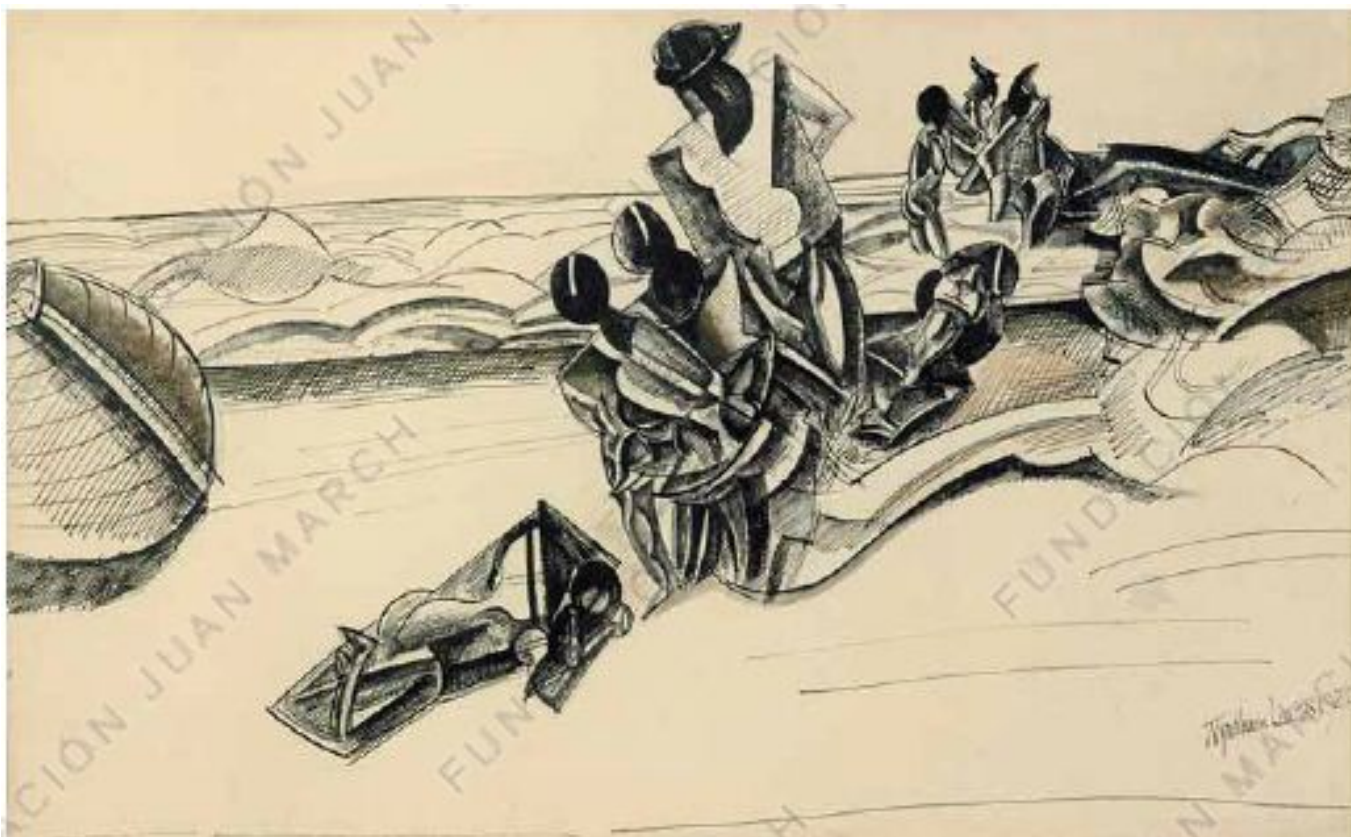
[No en exposición] *A Shore Scene (Figures on a Beach)*, 1920. (Escena de costa [Figuras en una playa]). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 29,5 x 47,5 cm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. M 431.

El complejo trazo del plumín en algunos de sus dibujos de la Primera Guerra Mundial y de *Pastoral Toilet* (Cat. 60) cobra aquí fuerza con las formas que surgen de la gramática visual que Lewis inventa para sus trabajos más naturalistas de 1919-20. El mismo poder de abstracción que se percibe en la muchedumbre "cubista" que mira a la figura que salta en *The Pole Jump* (Cat. 88) ha creado estos grupos de figuras y rocas que están en el límite de lo descifrable, pero que permanecen básicamente como una serie de figuras esculturales entrelazadas (quizá eróticamente). Sólo el bote volcado busca convencernos de que, en efecto, se trata simplemente de una marina. Walter Michel escribe que esta es "la composición en tinta más elaborada del periodo" y correctamente la califica como "uno de los mejores dibujos de Lewis". Y añade:

"Formas nunca antes vistas, arracimadas como las flores de una fruta tropical, emergen de la diagonal principal", al tiempo que las variadas texturas del sombreado "muestran un

juego de luces que parece en color"¹.

¹ Walter Michel, *Wyndham Lewis, Paintings and Drawings*, cit., p. 99.

**Cat. 91.**

The Cliffs, 1920. (Los acantilados). Pluma y tinta, lápiz de grafito, acuarela y gouache sobre papel. 28,2 x 37,9 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 388.

La suelta vivacidad de los elementos, que azotan las nubes y hacen que el pequeño bote se deslice ante los acantilados, contrasta con el caballero-cotorra, cuya tediosa verborrea presumiblemente aburre a su acompañante femenina. El espíritu caricaturesco de *The Pole Jump* (Cat. 88) se combina con el firme trazo del plumín exhibido en *A Shore Scene* (Cat. 90).

Cat. 92.

Woman Knitting, 1920.
(Mujer haciendo punto).
Lápiz sobre papel
tampón. 50, 2 x 32, 5 cm.
Manchester City Galleries.
M 440.

Dibujo de la amante de Lewis, Iris Barry, con quien vivió varios años tras la guerra. La precisión del trazo, la reducción formal de los volúmenes en planos cuidadosamente sombreados y la rudimentaria delineación de la silla transforman el clasicismo de este dibujo en el modernismo típico de Lewis. Esto suscita uno de los problemas biográficos que complican la apreciación del arte de Lewis, aunque por supuesto ello no afecta al dibujo. Embarazada de la hija de ambos, Barry se dedicó a labores de punto, e incluso consideró convertirlo en un negocio, "contratando solo a uno o dos tullidos baratos, o gente así"¹. Lewis escogió para la niña el nombre de Maisie, inspirado, por lo visto, en la protagonista de la novela de Henry James *What Maisie Knew*, que trata de una niña que supera, en apariencia indemne, la amarga ruptura matrimonial de sus padres y las posteriores disputas por ella. Los hijos de Lewis con Olive Johnson estaban en una casa de acogida, mantenidos por Lewis. Barry se quedó embarazada como "prueba de buena voluntad y todo eso"² después de que Lewis expresara sus dudas sobre la paternidad de un hijo anterior (Robin, nacido en 1919 y enviado a que lo criara la madre de Iris durante tres años, hasta que le mandaron a un hogar de acogida). A Maisie también la abandonaron sus padres en un hogar infantil.

¹Cit. en Paul O'Keeffe, *Some Sort of Genius*, cit., pp. 221-222.

² *Ibid.*, p. 220.



Cat. 93.

[No en exposición] *Girl Sewing*, 1921-38. (Chica cosiendo). Tiza negra y acuarela sobre papel. 55 x 37 cm. Colección privada. M 461.

En varios dibujos de 1921 Lewis representa a Iris Barry con la misma boina escocesa y el mismo chaleco cruzado. Le permiten hacer énfasis en el artificio que elimina los objetos artísticos de este mundo. De hecho, para él esta era la función de la ropa y el peinado en general. Aquí la blanda boina parece haberse acartonado hasta convertirse en un tieso bonete oriental. El dibujo se alteró considerablemente para su reproducción en 1938 en *The Role of Line in Art*, un libro que, ilustrado con siete dibujos de Lewis, debía publicar Corvinius Press. Se interpuso la Segunda Guerra Mundial y el editor falleció en un accidente aéreo. Lewis eliminó un pie izquierdo descuidado, hizo algunos cambios de color y añadió la estructura de libros y fondo a la izquierda.





Cat. 94.
Woman in Blue, 1921. (Mujer en azul). Acuarela sobre papel. 41 x 58 cm. Colección privada.

Las superficies rígidamente articuladas en las que Lewis transfiguraba la figura humana guardan analogías con la forma de los insectos, analogías que Lewis explora en algunos de los dibujos de Iris Barry leyendo. La sensación de impersonalidad, casi maquina, se refuerza por la ausencia de facciones. El vestido azul con rayas amarillas de avispa se repite en varios dibujos, pero sobre todo llama la atención en *Praxitella* (Cat. 96).

Cat. 95.
Seated Figure, 1921. (Figura sentada). Óleo sobre lienzo. 75,7 x 63 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. Donado por la Sra. Karina Williamson 1988.

La modelo es probablemente Iris Barry, pues lleva puesto el chaleco cruzado, pero no se trata de un retrato. Lewis juega con las convenciones, revelando distintas "gramáticas" de representación. El fondo, pintado sutilmente, deja entrever la cuadrícula, y sólo se diferencia en pared vertical y suelo horizontal por la línea de pintura degradada que los delimita. La silla está en una perspectiva exagerada. La máscara africana de

la cara se sitúa sobre un torso envuelto en lo que parece un cilindro de lámina de acero. El vestido y las piernas están tratados con un estilo bastante diferente, irremediablemente planos sobre el lienzo, pese a las formas que convencionalmente representan los pliegues y sus sombras. No hay manos, quizá porque Lewis pensaba que las manos (al igual que los ojos) humanizaban demasiado el cuadro. *Seated Figure* se mostró en la exposición de Lewis de 1921, *Tyros and Portraits*.



Cat. 96.**[No en exposición]****Praxitella, 1920-21. Óleo sobre lienzo. 142 x 101,5 cm.****Leeds Museums and Galleries. M P30.**

La culminación de todos los estudios y dibujos de Iris Barry fue este cuadro de gran formato, en el que aparece llevando el vestido azul de rayas de avispa. Se ha transformado en un insecto seductor, con la cara de un color azul antinatural, labios rojo brillante y ojos velados de color naranja. Esta pintura es la obra maestra de Lewis en los años 20, y sin duda una de sus mejores obras. Se expuso en *Tyros and Portraits*. El título se refiere seguramente a Praxíteles, el maestro de la escultura helénica (naturalista) y, por lo tanto, del renovado interés por el arte clásico en Europa, capitaneado por la *École de Paris*. El cuadro tiene cualidades clásicas, pero rechaza de plano el naturalismo conservador. En un artículo sobre las peculiaridades de la estética visual en su forma más pura, Lewis cita al romántico Heinrich Heine, refrendando su evocación de la condición de las estatuas "clásicas" como poseedoras de "una melancolía secreta, un recuerdo atribulado de, posiblemente, Egipto, la tierra de los muertos de la que surgieron"¹.

¹ Cit. en "The Credentials of the Painter" (1922), reimpr. en Wyndham Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays of Art, Literature and Society, 1914-1956*, ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989, p. 71.



Cat. 97.

[No en exposición] *Portrait of the Artist as the Painter Raphael*, 1921. (Retrato del artista como el pintor Rafael). Óleo sobre lienzo. 76,3 x 68,6 cm. Manchester City Galleries. M P29

Este plácido autorretrato, con su fondo vibrante y simplificado, recurre a la convención artificial desarrollada en otros cuadros de la época para representar ropa plegada. El título, que evoca el de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, señala una incongruencia cronológica: este, claramente, no es Rafael, aunque su placidez pueda recordar la cara de Rafael en *La Escuela de Atenas*. En *The Caliph's Design* (Cat. L&R 7), Lewis rechaza la vuelta al clasicismo propugnada por André Lhote en una serie de artículos publicados en 1919 en *The Athenaeum*, en Londres. Lhote pedía un regreso a Rafael, a lo que Lewis respondió que "el histérico francés de segunda clase, con su mórbido anhelo de una tradición-madre, el eterno greco-romano, debería ser desalentado"¹. También criticó a Picasso por resucitar a David. De modo que el título de Lewis ironiza sobre sus propias ideas clásicas, basadas tanto en las tradiciones egipcias y orientales como en las tradiciones literarias de Shakespeare y William Hogarth. En su autorretrato Lewis se inspira no menos en el famoso retrato de Shakespeare que en Rafael. Está pintado sobre un fragmento de lienzo vorticista, y se expuso en *Tyros and Portraits*.

¹ Wyndham Lewis, *The Caliph's Design*, cit., p. 139.



Cat. 98.

A Reading of Ovid (Tyros), 1920-21. (Una lectura de Ovidio [Tyros]). Óleo sobre lienzo. 165,2 x 90,2 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. M P31

Estas figuras sonrientes que leen a un autor "clásico" (quizá el *Ars Amatoria* de Ovidio, una traducción del XVII que Lewis citará más tarde en *The Apes of God*) son "Tyros", una raza de fetiches simplificada que Lewis inventó como epítome de una sociedad con los nervios destrozados por la guerra e insegura de su futuro. Este cuadro, junto con otros ahora perdidos, como *Reading Nietzsche*, *The School of Tyros* y *A Tyro about to Breakfast*, se exhibió en la exposición *Tyros and Portraits* de 1921. Lewis intentaba ampliar el ámbito de la pintura moderna, para que abordase directamente problemas sociales: protestaba contra el preciosismo de "el arte por el arte" de la pintura de

Bloomsbury, reafirmando una tradición inglesa más antigua que se remontaba a Ben Jonson, Shakespeare, William Hogarth y Thomas Rowlandson. Al desarrollar las descarnadas formas caricaturescas de sus Tyros, cuyos orígenes remiten a una tradición popular, Lewis intentaba también crear un arte popular más que puramente intelectual. En esto coincidía con T. S. Eliot: los poemas "Sweeney" de Eliot y su obra teatral con base jazzística, *Sweeney Agonistes*, pueden considerarse parte de un esfuerzo conjunto para renovar la interacción de la vanguardia con el público más popular. Parece que Lewis se desanimó ante la incapacidad de sus imágenes para impactar y conmocionar. Si antes de la guerra cualquier cosa "escandalosa" tenía garantizada su aparición en la prensa popular, ahora los Tyros no llegaron a publicarse, a pesar de los intentos de Lewis de que salieran en una entrevista del *Daily Express*.





Cat. 100.

[No en exposición] *Meeting between the Tyro, Mr Segando and the Tyro, Phillip*, 1921. (Encuentro entre los Tyros, Sr. Segando y Phillip). Aguada y lápiz sobre papel. 37,2 x 21,3 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY. M 470

Lewis publicó el primer número de *The Tyro*, una nueva revista en formato de periódico pequeño, para que coincidiese con su exposición. Además de reflexionar sobre la necesidad de que el arte británico contase con una alternativa al formalismo de Bloomsbury o al clasicismo de París, contenía relatos cortos de Lewis y otros, así como algunas reproducciones de artistas como David Bomberg y Cedric Morris. El *Meeting between Mr Segando and Phillip* ilustra un relato breve de John Rodker (el editor de *Fifteen Drawings*). Las observaciones de Lewis en el prólogo de la exposición son relevantes: "Algunos de estos Tyros intentan hacerte sentir un momento de bochorno casi mediterráneo para obtener, con tan sugestiva calidez, alguna ventaja sobre ti"¹.

¹ "Note on Tyros", Prólogo al catálogo *Tyros and Portraits*, cit., p. 438

Cat. 99.

Mr Wyndham Lewis as a Tyro, 1920-21.
(El Sr. Wyndham Lewis como un Tyro). Óleo sobre lienzo.
73 x 44 cm. Ferens Art Gallery, Hull Museums, Hull.
M P27

Lewis explicaba que los Tyros eran "excelsos novicios": "Estas explosiones, en parte religiosas, de joviales seres elementales son a un tiempo sátiras, cuadros e historias. La acción de un Tyro es necesariamente muy limitada: como la de una marioneta manejada con un dedo habilidoso, con una voz que chilla desde abajo. No hay nada del patetismo de Pagliacci en la historia de un Tyro. Es el niño que hay en él el que brota en su risa, y así es como se capta una visión de su historia"¹. Lewis no se excluye de su propia sátira: la "historia" de su trauma de la Primera Guerra Mundial se intuye en el verde enfermizo de su cara insistentemente sonriente. Aunque la imagen es "popular", los colores y el dibujo recuerdan a *L'Arlésienne* de Vincent van Gogh, una obra que Lewis admiraba y en la que detectaba patetismo, como revela una breve reflexión hallada, tras su muerte, entre sus papeles².

¹ Wyndham Lewis, "Note on Tyros", Prólogo al catálogo *Tyros and Portraits*, cit., p. 438.

² Wyndham Lewis, "L'Arlésienne", en W. Michel y C. U. Fox, *Wyndham Lewis on Art*, cit., p. 459.



“Primero, este alegre vorticista no entendió ni lo más mínimo de lo que estaba ocurriendo. La Gran Guerra le pareció primero algo episódico, más bien la puesta a prueba de sus disputas que otra cosa. No reconoció del todo el significado de aquél desastre hasta que se vio entre el barro en Passchendaele y discernió oscuramente que estaba asistiendo a una gran derrota militar y que la comunidad a la que pertenecía ya nunca volvería a ser la misma: y que todo vigor suplementario estaba siendo barrido y liquidado.”

Wyndham Lewis, *The Skeleton in the Cupboard Speaks*, 1939



Cat. 101.

Head of a Girl (Gladys Anne Hoskyns), 1922. (Cabeza de una chica [Gladys Anne Hoskyns]). Lápiz sobre papel. 39,7 x 41,9 cm.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, legado de Scofield Thayer, 1982. M 535

En 1922 Lewis comienza a dibujar retratos que, a la vez que dependen de la técnica de virtuosismo lineal que había desarrollado entre 1919 y 1920, muestran una delicadeza sin precedentes en su obra. Persiste la importancia del trazo, pero los volúmenes se insinúan con zonas sombreadas, y muchos de los contornos quedan sin cerrar. Puede que esto indique una nueva afinidad con la modelo (como en este caso, en el que la modelo es su futura esposa, Gladys Anne Hoskyns), pero también señala un mayor interés por la metafísica. Con una nueva versión de su vieja preocupación por la relación entre figura y suelo Lewis apunta al misterio de la emergencia de la identidad a partir de la materia.

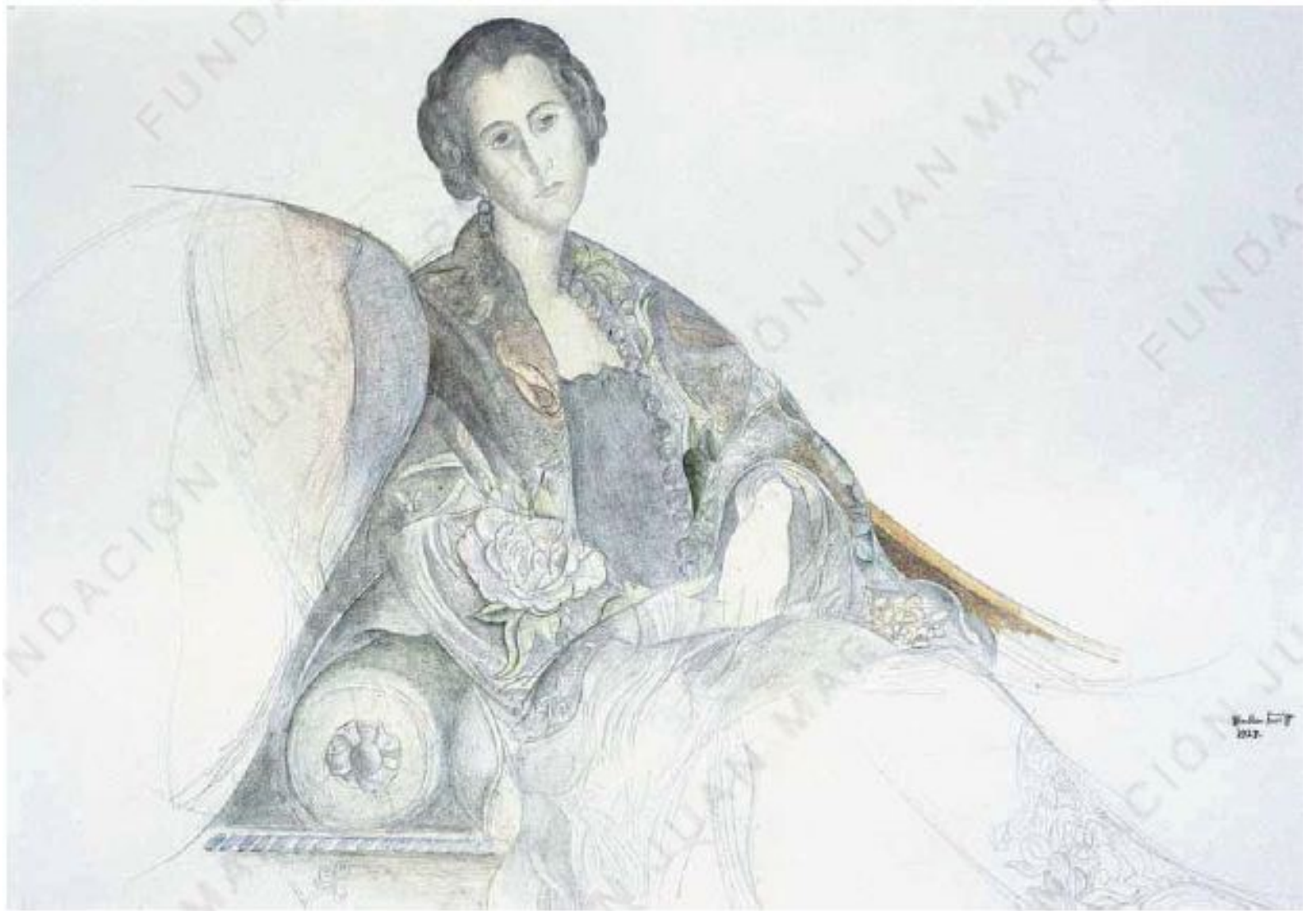
Cat. 102.

Girl Seated (Gladys Anne Hoskyns), 1922. (Chica sentada [Gladys Anne Hoskyns]). Lápiz sobre papel. 45 x 31 cm.

Colección privada

Un dibujo asombrosamente delicado de, se supone, Gladys Hoskyns. Lewis se quejaba en *The Caliph's Design* (Cat. L&R 7) del renovado interés de Picasso por Ingres, pero claramente sigue su ejemplo aquí y en obras como *Mrs Workman* (Cat. 103). Usando un lápiz más duro, Lewis logra un toque más ligero que el de los retratos a lápiz de Ingres.





Cat. 103.

Mrs Workman, 1923.

(La Sra. Workman).

Lápiz y aguada sobre papel.

34,5 x 49 cm.

Colección privada. M 599

La modelo, Elizabeth Russe Workman, era una coleccionista de arte francés, cuya colección fue vendida después de que su marido, un empresario industrial, perdiera su fortuna. El sutil homenaje a Ingres

del dibujo quizás fuera en parte un reconocimiento al gusto artístico de Mrs Workman (aunque parece haber coleccionado sobre todo obras del siglo XX). El formato triangular de la imagen y sus zonas "inacabadas", dejadas en blanco o mínimamente delineadas, son las principales características que dan al dibujo el artificio necesario (para el gusto de Lewis). En vez de imponer los arcos lewisianos, el trazo imita a la naturaleza y las aguadas se han aplicado con delicadeza para reforzar el naturalismo en lugar de contrarrestarlo, como había hecho en algunos de sus dibujos anteriores.



Cat. 104.

[No en exposición] *Edith Sitwell, 1923. Lápiz y aguada sobre papel. 40 x 28,9 cm. National Portrait Gallery, Londres. M 592*

Edith Sitwell era miembro de una familia aristocrática, y poeta de la vanguardia a cuyos poemas puso música el compositor William Walton en la suite *Façade*. Lewis tenía una estrecha relación con la familia, esperando que de esta relación surgiera un

mecenazgo. De hecho, la familia compró varios de sus cuadros, y le encargó un retrato al óleo (Cat. 105). Lewis dibujó a Edith en varias ocasiones; ella afirma que posó para él todas las semanas durante diez meses. El dibujo presenta el mismo estilo delicado de los retratos a lápiz realizados a partir de 1922. Pronto empezó a ver en la familia Sitwell una representación del rico amateur pseudo-artista que, en vez de dedicarse exclusivamente al mecenazgo, compite con los profesionales y los desplaza. En 1924 Lewis ya tenía un borrador del

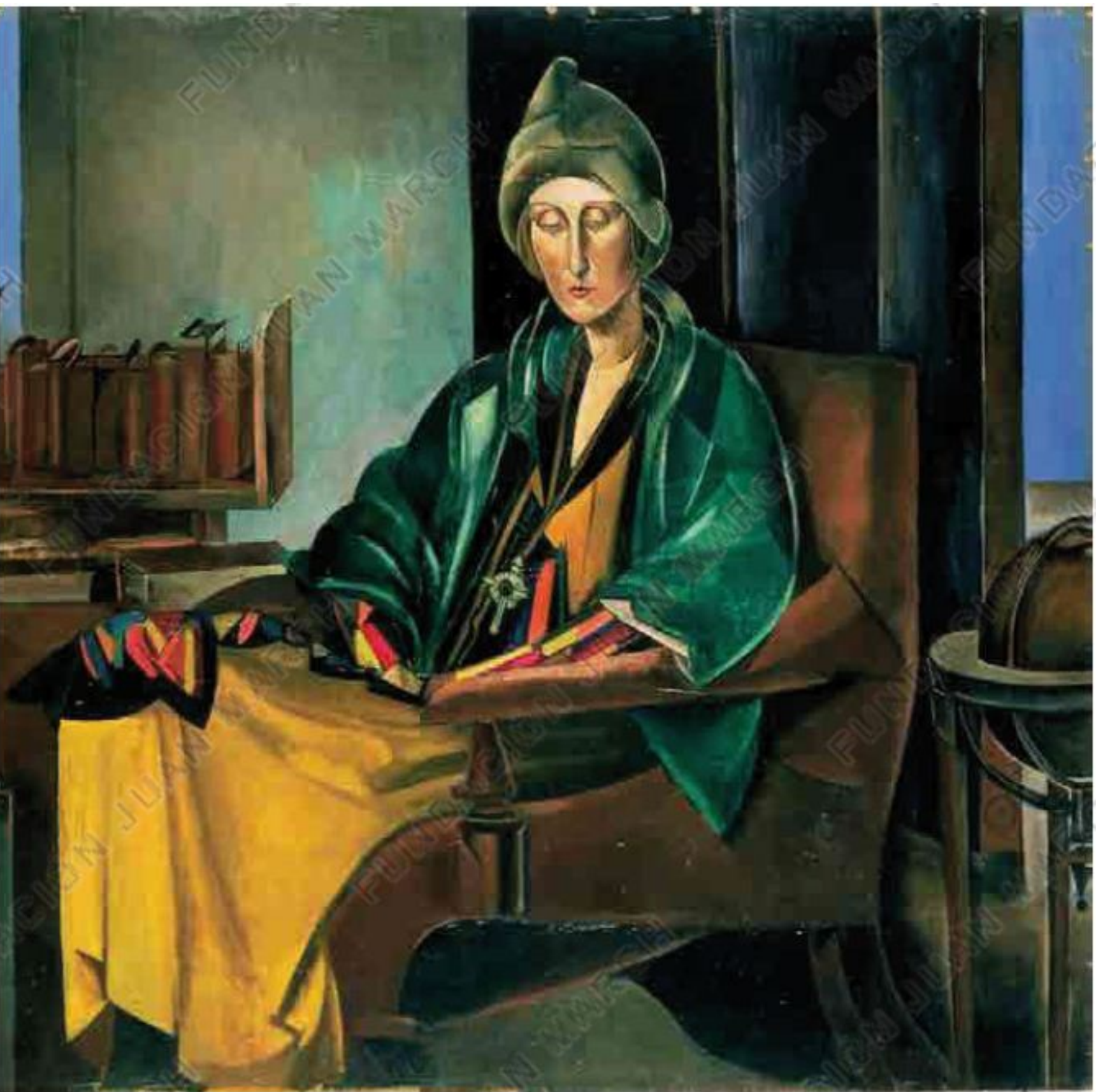
capítulo de *The Apes of God* (finalizado y publicado en 1930, Cat. L&R 21) en el que satiriza a los Sitwell. En la versión final del capítulo, un personaje se burla de las pretensiones de Edith (que aparece como "Harriet"): "Hay un cuadro muy famoso de Battista Sforza Duquesa de Urbino. Esta noche ella se ha arreglado para parecerse al retrato". El dibujo sugiere que Lewis, como artista, no descartaba la idea de ridiculizarla.

Cat. 105.

Edith Sitwell, 1923-35. Óleo sobre lienzo. 86,4 x 111,8 cm Tate, Londres: donado por Sir Edward Beddington-Behrens 1943. M P36

El cuadro estaba sin terminar cuando Lewis tuvo que abandonar su estudio en octubre de 1923, incapaz de pagar el alquiler. Volvió a trabajar en él en 1935. Al igual que en *Seated Figure* (Cat. 95), las manos se suprimen, lo que hace que la cabeza, tan cuidadosamente pintada, se convierta en el foco de nuestra apreciación de la imagen como presencia "humana". El retrato está en un delicado equilibrio al borde de la sátira: el globo terráqueo y los libros indican conocimiento, como en un retrato tradicional, pero la figura casi podría ser un accesorio del estudio, vestida con una ropa muy historiada, con una cruz enjoyada y un fular de colores que disimulan la ausencia de un cuerpo real que los sustente. La articulación del cuello refuerza la sospecha de que en realidad se trata de una marioneta. La cabeza parece una máscara, pero los ojos entreabiertos insinúan el retraimiento interior de una mujer sensible, que abandona el desorden del mundo exterior por el mundo privado de la imaginación.





Cat. 106.

The King and Queen in Bed,
1920. (El rey y la reina en
la cama). Pluma y tinta, y
aguada sobre papel.
32,5 x 37 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 399

Existe una continuidad entre la obra abstracta de Lewis y su arte figurativo de los años veinte. Viene de su reconocimiento de la naturaleza "lingüística" del arte. Este, al igual que un vocablo en el lenguaje, para transmitir un significado se sirve de signos que remiten a algo (real o imaginario) distinto de sí. Al igual que en una obra de arte creada a partir del lenguaje, la dimensión de la "forma" (el modo en que se colocan los signos y su dimensión "material" efectiva) también es importante, y existe en relación con su función comunicativa. Esta obra trata en parte de dicha relación. En este caso, se hace hincapié en la creación sintética de la realidad de la imagen a partir de marcas en el papel: está "sin terminar"; la almohada está construida a partir de las formas "cubistas" que se encuentran por doquier en la obra más naturalista de Lewis de esa época; el rey y la reina componen una pieza de ajedrez cubista, y el poste de la cama está adornado con un diamante de la baraja. El arte, insinúa la imagen, es un "juego" convencional, como el ajedrez o las cartas. Lewis exploraría esta idea en su "Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time", de 1922.



Cat. 107. ▶

Sensibility (Contemplator or Abstract), 1921.
(Sensibilidad [Contemplador o Abstracto]). Pluma y tinta, y aguada sobre papel.
31 x 26 cm.
Colección privada. M 483

Cat. 108. ▼

[No en exposición] *Untitled*, 1921. (Sin título). Acuarela y color de fondo sobre papel.
38 x 28 cm.
Colección privada

Lewis no necesita preocuparse de la oposición entre abstracción y representación, ya que no concibe las artes visuales como "opuestos", sino como puntos de un espectro. La presencia de "figuras" en estas obras, en parte integradas en una matriz abstracta mayor (o simplemente zonas de actividad más concentrada y significativa en su seno), sugiere una dimensión "narrativa" que se oculta deliberadamente, provocando en el espectador una especulación que puede reflejarse sobre la vida misma.

El corazón incrustado, además de representar convencionalmente el amor, recuerda el uso del diamante de la baraja en *The King and Queen in Bed* (Cat. 106). Reaparece en *AΘANATON APA 'H ΨΥΧΗ* (Cat. 127).



Cat. 109.

Abstract Figure Study, 1921. (Estudio de figura abstracta). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 37 x 31 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 445

En 1956, en el prólogo del catálogo de la exposición de la Tate Gallery, *Wyndham Lewis and Vorticism*, escribía Lewis: "Siempre albergué el deseo de proyectar una raza de seres visualmente lógicos"¹, un deseo que subyace a este y a otros de sus dibujos de 1921. Las formas orgánicas del cuerpo se convierten en un lenguaje visual que Lewis despliega para sintetizar figuras casi humanas en situaciones que recuerdan la vida en este planeta, sin conformarse plenamente a ella. La escena evoca a la *The Cliffs* (Cat. 91), aunque las figuras son más hieráticas y estáticas, como congeladas en un ignoto ritual. La figura de la parte superior derecha hinca en el suelo una rodilla y las dos figuras de abajo, a la izquierda y en el centro, portan bebés. La última acuarela del artista, *Red Figures Carrying Babies and Visiting Graves* (Cat. 205), retoma, de forma más trágica, esos rituales estáticos.

¹Wyndham Lewis, "Introduction", *Wyndham Lewis and Vorticism*, [Cat. Expo.] Londres: The Tate Gallery, 1956, p. 4.



Cat. 110.

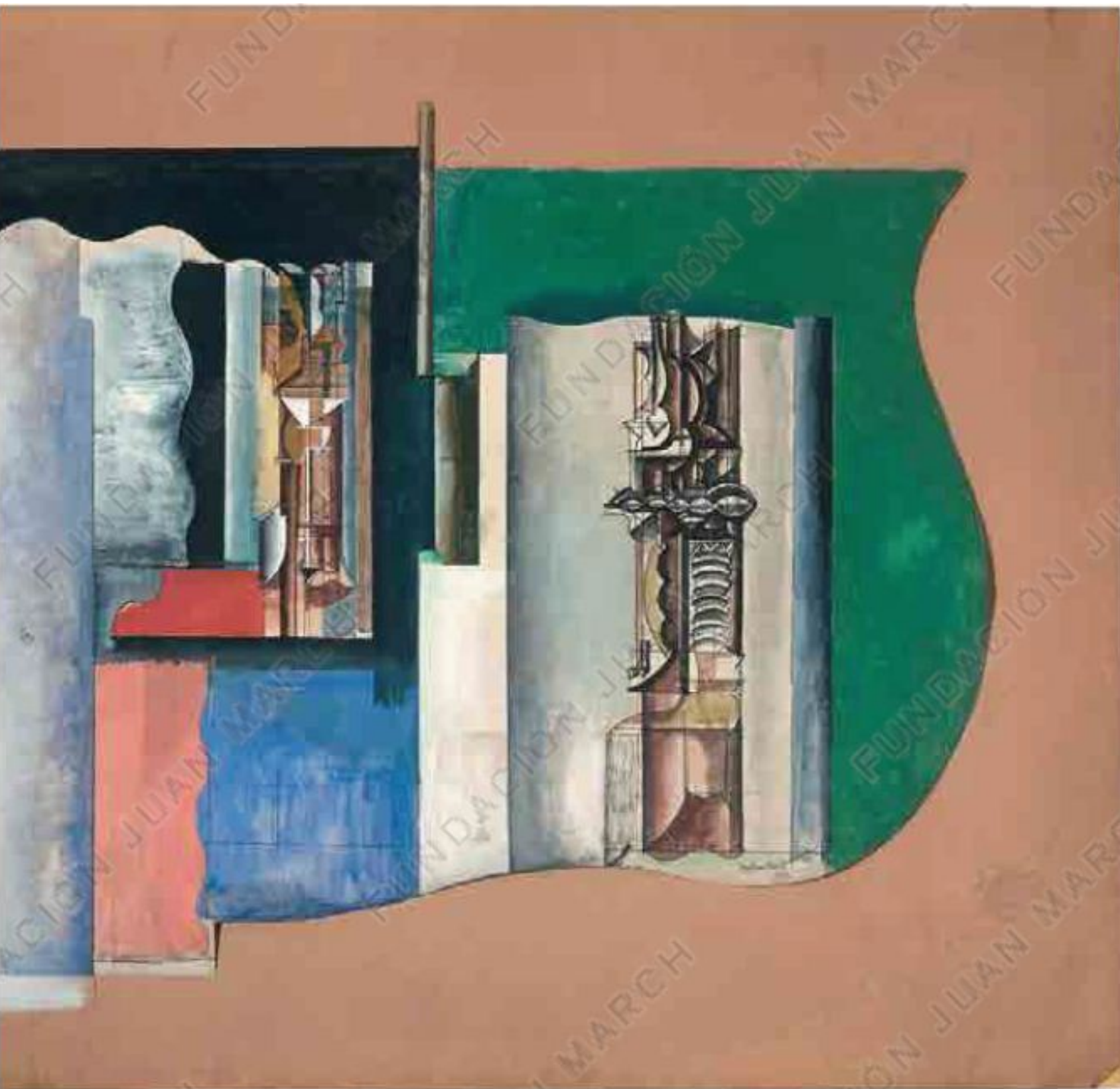
Abstract Composition, 1921. (Composición abstracta). Pluma, collage y acuarela sobre papel. 61 x 78,8 cm. Colección Bobbie y Mike Wilsey. M 441

El uso del collage es raro en la obra de Lewis, aunque el Diccionario Oxford de inglés le atribuye el primer uso del término con sentido artístico en ese idioma. Aquí, el "fondo" de cartón es parte integral de la imagen, como indica el sombreado a lápiz a la izquierda de la forma blanca. Dos líneas pequeñas que forman triángulos a ambos lados de la base del cuadro sugieren que el fondo es tan solo una abertura a otro espacio mayor. Al traslapar las áreas principales de la parte pintada de la imagen, Lewis introduce más complejidad espacial: el tótem cubista deconstruido de la derecha se aleja de la figura verde en forma de jarrón gracias al plano azul claro que se curva a su alrededor. A la izquierda, una

figura hecha de distintas formas puede ser la fuente de los planos verticales de esta parte izquierda, o quizá estar situada delante de ellos. Ningún otro pintor en Inglaterra estaba realizando abstracciones tan "avanzadas" como esta, y, en el arte europeo, son pocos los casos comparables al suyo. Aun así, la obra rezuma aplomo y está lograda: no es tentativa, ni imitación "experimental". También está claro que tiene un sentido y no es simplemente un ensayo de estilo, aunque el sentido queda deliberadamente más allá de la comprensión racional. En su "Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time" (*The Tyro*, nº 2), Lewis prevé la desintegración de la filosofía como modo de pensamiento: "Está claro que el artista obtiene una buena parte del botín asistiendo a esta muerte"¹.

¹Wyndham Lewis, "Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time", cit., p. 202.







Cat. III.

Room No. 59, 1921-22.
(Habitación nº 59). Lápiz,
tinta, acuarela y gouache
sobre papel. 35 x 31 cm.
Collection of BNY Mellon,
Nueva York. M 505

En su obra literaria, Lewis raramente se ocupaba con detalle de sus obras visuales, puesto que creía que era mejor no mezclar la práctica de sus dos formas de expresión. No obstante, es evidente que en algún momento (se ignora la fecha) decidió escribir una serie de comentarios cortos sobre algunas de sus obras, quizá para acompañar reproducciones en algún libro. *Room No. 59*, que se reprodujo en el segundo número de *The Tyro* (1922, Cat. L&R 9), fue una de ellas. El pasaje indica la clase de compromiso que Lewis espera del espectador de este tipo de obras suyas.

Sea cual sea la interpretación que se haga de este cuadro, en cuanto ilustración es plásticamente del todo satisfactorio. Las figuras enmascaradas giran como torbellinos hacia la derecha de una amplia bahía flanqueada por los imponentes acantilados de un pasillo serpenteante. En primer plano, una trinidad asombrada de fugitivos petrificada por el ojo beodo de un comisario-conserje. Este baluarte oscuro de carne falstaffiana suaviza el azul del enorme vacío que se le opone. Pero se mantiene en pie tan sólido como un coloso de basalto, y a su espalda se yergue un cargado contrafuerte, con el movimiento de un cohete cabezón, para estabilizar el destartado techo a través del cual se cuele la luz como en un sueño.

Las figuras están troqueladas en una gruesa plancha de hierro, doblada en gráciles pliegos. La de más atrás es un pilar escarpado. En su falda se incrusta el contorno de un contrabajo recortado. El tema que denuncia este sutil arabesco establece una fuga estática tridimensional. Al recorrer este interior de pesadilla, el ojo se alborozca, y vuelve a recorrer estas formas musculosas como briosos corceles¹.

¹ Wyndham Lewis, "Specimen Marginalia", *Wyndham Lewis Annual*, vol. 3 (1996), p. 2.

Cat. II2.

Women, 1921- 22. (Mujeres).
Lápiz, tinta, aguada y
gouache sobre papel.
27,5 x 21,3 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. Colección G. y V.
Lane. M 518

Otra obra reproducida en el segundo número de *The Tyro*. Las figuras muestran cierta semejanza con las de *Room No. 59* y se sitúan en un espacio suspendido ambiguamente entre dos y tres dimensiones. El título adscribe el cuadro a un conocido mundo social en el que grupos de mujeres (como en *Gossips*, Cat. 61) intercambian noticias. En "Essay on the Objective of Plastic Art in our Time" (en el mismo número de *The Tyro*), Lewis escribe que la función del artista es "mostrarnos el mundo de forma más real de lo que lo veríamos sin su ayuda... También hay que lograr que el público del artista vea su propio mundo, y a quienes lo habitan, como lo haría un *extraño*". Para ello, prosigue, se han desarrollado dos métodos principales: uno "subjetivo", en el que un naturalismo teñido de subjetividad afecta a la percepción de la realidad del espectador, y el otro consistente en "exponer un mundo *extraño* al espectador, pero que tenga tantas analogías con el suyo que, al verlo... vea momentáneamente su propia realidad a través de este velo con, por así decir, colores más reales"¹. Aun cuando la práctica de Lewis se acerca más al segundo método (el primero le parece una "tiranía religiosa" porque usurpa la libertad de percepción del espectador), no termina de estar contento con ningun-



no de los dos, y aguarda la aparición de un "tercer" método ("entre el sujeto y el objeto") que cree ya presagiado en cierto arte contemporáneo, en el que supuestamente incluye el suyo. Promete explicarlo en una próxima entrega del ensayo, que no llegó a escribir. De cualquier modo, puede que la idea del arte como lenguaje provea los conceptos necesarios para elaborar teóricamente ese "tercer método".

¹ Wyndham Lewis, "Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time", cit. p. 210.



Cat. 113.

Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet, 1922. (Arquímedes examinando la flota del enemigo). Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel. 33 x 47,5 cm. Colección privada. M 519

A la izquierda, de pie y con capa roja, aparece Arquímedes, absorto en un mundo imaginario que se proyecta a la derecha como un pergamino chino truncado. El título alude a los inventos que ideó para mantener a raya a los sitiadores de Siracusa, y el dibujo es una analogía de la inteligencia creadora empeñada en la tarea. La idea del artista de vanguardia, sitiado, está implícita en el tema. La exuberancia,

la precisión y la complejidad de la invención en los amplios planos principales hacen de esta obra una de las más bellas de Lewis. Cumple, más que ninguna otra, su deseo de crear un tipo de abstracción "musical" (como la "fuga estática tridimensional" de *Room No. 59*, Cat. 111). Breves pasajes de "criptojeroglíficos" apoyan la interpretación lingüística del tercer método de Lewis, "entre el sujeto y el objeto". Sin embargo, también se presta a una interpretación más profunda:

En el arte estamos de algún modo jugando a lo que designamos como materia. Penetramos en las formas de los poderosos fenómenos que nos rodean y vemos lo cerca que podemos estar de ser un río o una estrella, sin llegar efectivamente a serlo. O nos situamos en algún lugar, más allá de las contradicciones de materia y mente, donde pueda existir una identidad más primitiva (tal como la imagina la escuela de los realistas americanos, por ejemplo William James)¹. *Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet* es tanto una representación como un producto de ese proceso.

¹ Wyndham Lewis, "Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time", cit., pp. 204-205.



Cat. 114.
Bird and Figure, 1925.
 (Pájaro y figura). Pluma,
 tinta y acuarela sobre papel.
 23 x 18,5 cm. Rugby School.
 M 609

Incluso entre 1923 y 1930, en que Lewis dedicaba la mayor parte de su tiempo al estudio y a la escritura, seguía encontrando tiempo para ejercitarse en su "pasión privada", la invención visual. Este dibujo se mira en obras como *Figures in the Air* (Cat. 125) y *Manhattan* (Cat. 126), en las que las figuras postradas podrían representar a un héroe enterrado sobre el que se levanta la civilización, que parece alzarse y superar su pasado primitivo. En este dibujo las formas siniestras de los pájaros parecen amenazar a la figura horizontal, que retrocede ante ellos.



Cat. 115.
Hero's Dream (Dream of Hamilcar or Dawn in Erewhon), 1925. (El sueño del héroe [El sueño de Amílcar o Amanecer en Erewhon]). Collage, acuarela, y pluma y tinta sobre papel. 26 x 17 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 614

Lewis eligió un título diferente en cada una de las tres ocasiones en que este dibujo fue reproducido. También cabe contemplarlo con otra orientación, en vertical, con el borde derecho en la parte superior. Al igual que *Bird and Figure* (Cat. 114), esta obra marca (en especial al ser contemplada en vertical) el inicio de la preocupación de Lewis por las figuras de héroes enterrados. En la novela de Samuel Butler *Erewhon* (1872), la entrada a ese mundo perdido está guardada por estatuas gigantes, cuyo intimidante ruido resulta no ser más

que el viento que sopla por sus hendiduras. En *De Divinatione*, Cicerón relata que Amílcar Barca (c 275-228 a. C.), padre de Aníbal, durante el asedio a la ciudad de Siracusa, soñó que en el plazo de un día estaría cenando en la ciudad, y tomó su sueño por augurio propicio. Pero los siracusanos atacaron a los cartagineses y, si la profecía se cumplió, fue tan sólo porque Amílcar Barca fue hecho prisionero¹. Lewis incluye, a modo de collage, una fotografía de periódico con una vista aérea de una pista de carreras, algo infrecuente en sus creaciones.

¹Cicerón, *De Divinatione*, I, 50. Londres: Loeb, 1923, p. 280.

Cat. 116. ◀

[No en exposición] *The Dancers*, 1925. (Los bailarines). Lápiz y tinta sobre papel. 31 x 18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 610

Cat. 117. ▶

[No en exposición] *Dancing Couple*, 1925. (Pareja bailando). Tinta azul sobre papel. 30,5 x 19,5 cm. The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York

Se utilizan medios visuales limitados para abordar un tema conocido. El baile no tiene aquí connotaciones metafísicas como las que aparecen en las obras de Lewis de 1912. Es probable que Lewis se sintiera atraído por las escenas de baile y de ballet debido a la disciplina artística que exigen del cuerpo humano.





Cat. 118.
Study for Enemy Cover,
 1926. (Estudio para cubierta
 de *The Enemy*). Gouache,
 tinta y lápiz sobre papel.
 23,7 x 11,9 cm. The Museum
 of Modern Art, Nueva York,
 fondo otorgado por Joseph
 M. y Dorothy B. Edinburg,
 1967. M 621

El diseño que Lewis usó finalmente para el primer número de su tercera (y última) revista es algo más naturalista: el caballo se muestra en su totalidad, empequeñecido por el jinete guerrero, equipado con una elaborada parafernalia totémica y con una más-

cara. La revista contenía ataques polémicos a la vanguardia, y sin embargo el diseño de la portada revela que el atacante es un *individuo* enmascarado. Este estudio también muestra a un segundo jinete tras el guerrero que lleva el *kilt*, un espíritu inmaterial (aparentemente femenino). Los valores que hay en la agresión de Lewis, insinúa, no son en sí mismos agresivos.



Cat. 119.
 [No en exposición] *Book
 Cover Design*, 1927. (Diseño
 para cubierta de libro).
 Pluma y tinta, gouache,
 collage sobre papel.
 28 x 15,5 cm. Colección
 Hugh Anson-Cartwright.
 M 627

Muchas de las publicaciones de Lewis de la década de 1920 tenían portadas y cubiertas decoradas con grabados de dibujos a tinta semejantes a este. Sus críticas a la vanguardia solían ser más apreciadas por los elementos más conservadores de la cultura que por la propia vanguardia (lo que no sorprende). Puede que, al incluir ejemplos de arte "avanzado", Lewis sintiera que podía mantener a la vista su propio compromiso "revolucionario". Este diseño apareció en las pruebas del segundo número de *The Enemy* (Cat. L&R 15) y se reprodujo posteriormente en *Wyndham Lewis the Artist: From Blast to Burlington House* (Cat. L&R 43).





Cat. 120. ◀◀

Abstract Composition, 1926.
(Composición abstracta).
Pluma y tinta, acuarela,
aguada y lápiz sobre papel.
56 x 26,5 cm. Colección
privada. M 617

Cat. 121. ◀◀

Abstract Composition, 1926.
(Composición abstracta).
Lápiz y tinta, acuarela y
aguada sobre papel.
56 x 26,5 cm.
Colección privada. M 618

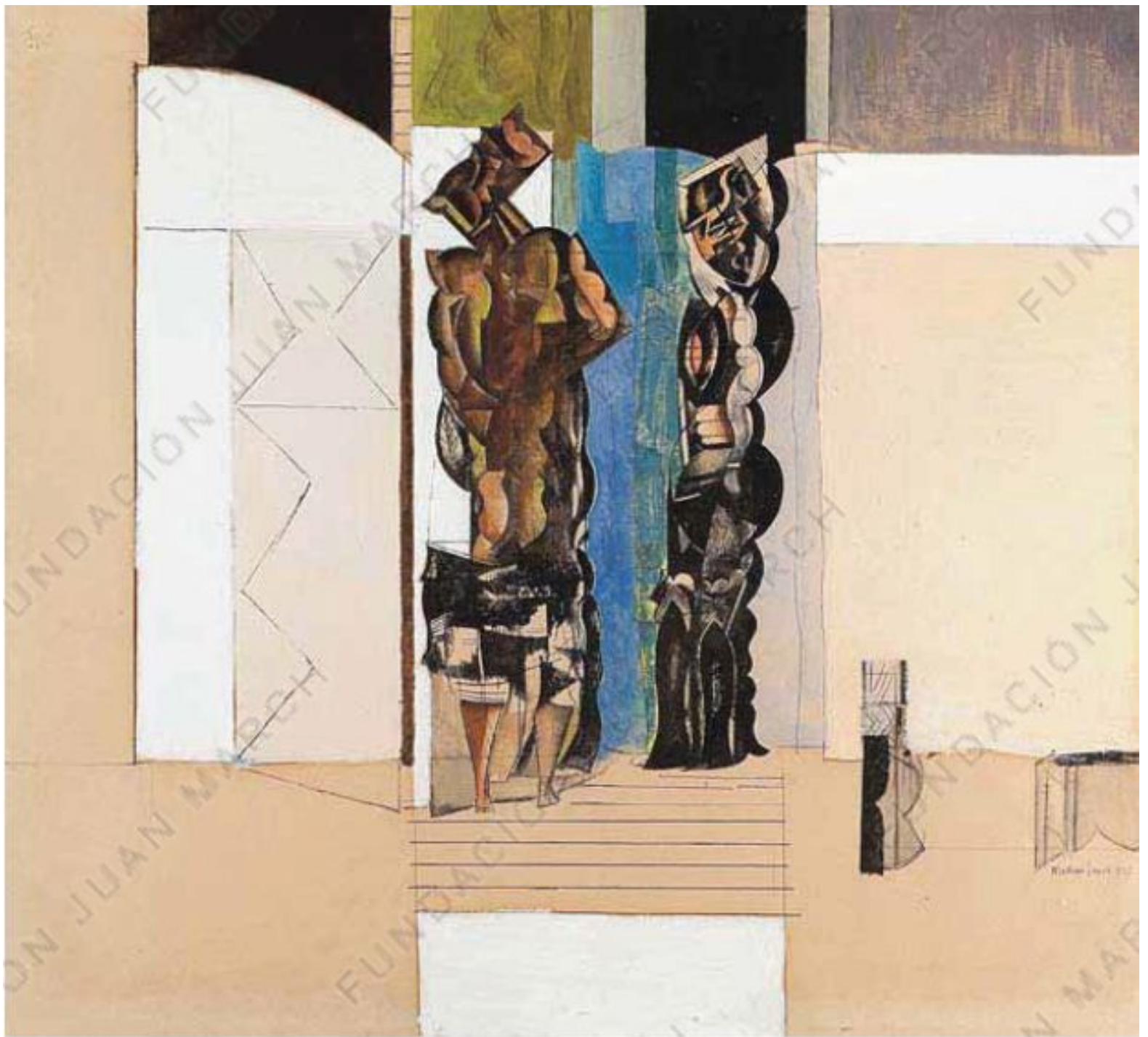
Cat. 122. ◀

Abstract Composition, 1926.
(Composición abstracta).
Pluma y tinta, acuarela,
aguada y lápiz sobre papel.
50 x 24,5 cm.
Colección privada. M 619

Este grupo de tres dibujos abstractos "totémicos" de 1926 constituyen el proyecto visual más importante de Lewis en esa época. Se diseñaron pensando en una ubicación concreta, en la casa de una mecenas, Olivia Shakespear, madre de Dorothy, la mujer de Ezra Pound, que vivía en Londres. La propuesta para los cuadros partió del propio Lewis, quien en carta a la señora Shakespear le dice que la visitará y le explicará el proyecto, para el que tiene en mente un "objetivo determinado"¹. No consta su explicación. Olivia Shakespear compartía en parte el interés de su amigo W. B. Yeats por el ocultismo, y quizás pueda encontrarse una "clave" para estas obras en diversos escritos esotéricos espiritualistas. Sin embargo, esto no parece probable, dado que Lewis prefería que el significado de sus obras visuales fuera

ambiguo, incierto y más allá de una simple *desco-dificación*. Creía que las obras de arte eran, hasta cierto punto, "fetiches", producto de compulsiones religiosas personales cuyo referente es una realidad metafísica que trasciende este mundo. En estas tres obras, los elementos jeroglíficos o pictográficos de *Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet* (Cat. 113) son más fluidos y biomórficos, y pueden mezclarse entre sí en un número indefinido de disposiciones espaciales. El campo de exploración visual e interpretación especulativa que brindan es casi infinito. Los tres tienen connotaciones humanas. El Cat. 121 parece coronado con la insinuación de una cabeza, que quizá lleva la gorra rosa de un colegial. El Cat. 120 lleva incrustada, entre las secciones superior e inferior -que comprenden figuras horizontales más pequeñas tras formas fálicas-, la figura de un guerrero con casco (con la cara rosada, como de bebé). El Cat. 122 tiene un torso y una cabeza arriba, acompañados por un espíritu "doble" que parece emanar del torso y que lo oculta parcialmente. Los dibujos están hechos con extrema delicadeza y refulgen con toques de colores intensos. No hay nada que se le parezca en el modernismo inglés ni europeo en general.

¹ Wyndham Lewis, Carta a Olivia Shakespear, 1 de junio de 1925, cit. en Jane Farrington, *Wyndham Lewis*. Londres: [Cat. expo.], cit., p. 97.



Cat. 123.

Two Figures, 1927.

(Dos figuras). Pluma, tinta y gouache sobre papel.

32,5 x 36 cm. Colección Durban Art Gallery. M 644

Al igual que Cat. 110 y 112, este trabajo presenta figuras en un entorno abstracto indeterminado, aunque aparentemente bidimensional. La frescura e inusual lirismo de la obra se deben al cromatismo y a lo equilibrado de la composición. Toda la vitalidad artística de Lewis queda absorbida en la ingeniosa versión cubista de ambas figuras (la de la mujer, a la derecha, adornada con una máscara africana).

Cat. 124.

Creation Myth, 1927. (Mito de creación). Gouache, dibujo y técnica mixta sobre papel. 32,7 x 29,8 cm. Tate, Londres: adquirido en 1956. M 628

En sus teóricos y polémicos libros de los años veinte encontramos a Lewis oponiéndose a que doctrinas que consideraba esenciales en el arte se aplicaran en la vida real. Como, en general, escribe sobre la vida, es frecuente que muestre oposición al irracionalismo, el inconsciente (sobre todo el inconsciente freudiano), el misticismo y el romanticismo sentimental sobre culturas y razas "primitivas". Podría decirse que sus propósitos críticos limitaban necesariamente sus recursos para expresarse mediante la escritura, y que, simultáneamente, su arte visual se abría más a ellos. Aquí regresa a su primitivo interés por la creación, que aparentemente trata en un contexto más darwinista que bergsoniano (como había hecho en 1912). Se evoca un ambiente marino, con formas de ballenas o tiburones nadando hacia el fondo. Abajo, en el centro, una pareja humana se aparea, y las formas de los tiburones también sugieren una matriz en la que, como una gota roja, comienza a formarse un embrión.



Cat. 125.

Figures in the Air or On the Roof, 1927. (Figuras en el aire o En el tejado). Lápiz, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre *papier collé*. 29,2 x 16,5 cm. Colección privada. M 635

Este dibujo se reprodujo en color en el primer número de *The Enemy*, (Cat. L&R 14), en el que Lewis también publicaba un artículo de Wilfred Gibson sobre el arte de Giorgio de Chirico. La perspectiva exagerada y las extrañas formas de marionetas colgando de su palo recuerdan algo el mundo visual de de Chirico. Lewis pertenecía a la generación de modernistas influidos por el estudio sinóptico de Sir James Frazer sobre los ritos de fertilidad, *The Golden Bough* (La rama dorada). T. S. Eliot, en la primera parte de *The Waste Land*, "The Burial of the Dead", alude al rito anual de matar y enterrar a una figura del rey para asegurar la fertilidad continua del reino. A su generación, la matanza de la Primera Guerra Mundial le parecía, inevitablemente, una monstruosa perversión de este rito. Esta imagen no hace una alusión literal a estas ideas, y deja que el espectador especule sobre las figuras elevadas, el cuerpo tendido boca abajo y la abertura central hacia algún interior negro. En 1940, Lewis elaboró un plan para un libro sobre pintura moderna. El capítulo 12, que habría tratado sobre "la pintura como sección de la metafísica", había pensado dedicarlo a Picasso, de Chirico y a sí mismo.



Cat. 126.

Manhattan or New York Mystic, 1927. (Manhattan o Místico de Nueva York). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre *papier collé*. 37 x 25 cm. Colección privada. M 637

Lewis visitó Nueva York por primera vez en 1927, y reaccionó positivamente a su arquitectura y a lo que él llamó "neobarbarismo". Uno de los resultados del viaje fue un ensayo, "Paleface", publicado en el segundo número de *The Enemy*, en el que criticaba la admiración sentimental por la raza negra que allí percibió, que llevaba a verla como esencialmente diferente de las razas europeas por poseer un "inconsciente oscuro" al que las razas blancas "civilizadas" ya no tenían acceso. Esto llevó a Andrew Causey a interpretar *Manhattan* como representación de la conquista de la raza blanca por los negros (a los que se ve traspasando rápidos a su víctima blanca)¹. Sin embargo, la figura del "héroe" tendido parece más bien un indio norteamericano, y la obra parece versar sobre el "neobarbarismo" y el dinamismo de Nueva York, construido, como todas las civilizaciones, sobre una víctima-héroe enterrada.

¹Andrew Causey, "The Hero and the Crowd: The Art of Wyndham Lewis in the Twenties", en Paul Edwards (ed.), *Volcanic Heaven*, cit., p. 98.



Cat. 127.

**ΑΘΑΝΑΤΟΝ ΑΡΑ
Ἡ ΨΥΧΗ** ("Immortal
Therefore the Soul"), 1927.
("Así pues, inmortal el
alma"). Acuarela, lápiz, y
pluma y tinta sobre papel.
25,4 x 35,6 cm.

The Metropolitan Museum
of Art, Nueva York, donación
anónima, en honor de Alfred
H. Barr, Jr., 1981. M 626

Lewis emplea la misma
palabra griega para "inmor-
talidad" en otras dos obras
(incluida Cat. 126). El
símbolo del corazón, en el
panel que contiene lo que
puede ser un reflejo de la
figura que tiene enfrente,
recuerda Cat. 107 y 108.
Esta figura y sus "reflejos"
se combinan en la figura
compuesta (¿una madre
agarrando a su hijo?) que
sale flotando de otro panel
en diagonal con el primero.
Se sugiere una transición
entre los dos estados
opuestos del alma, de la
vida a la muerte, un tema
que cobraría relieve en
algunos de los principales
óleos de Lewis de la déca-
da siguiente.



Cat. 128.

Bagdad, 1927-28. Óleo sobre madera. 182,9 x 78,7 cm.

Tate, Londres: adquirido en 1956. M P38

Bagdad, pintado sobre una puerta de armario, es probable que fuera originalmente una decoración para el apartamento de Lewis. El título recuerda *The Caliph's Design*, (Cat. L&R 7), que comienza con una breve parábola en la que el califa de Bagdad ordena a dos ingenieros que transformen sus dibujos "vorticistas" en diseños viables para una calle de edificios nuevos que transformarán la ciudad. Así pues, en esta pintura "privada" Lewis está recordando sus ambiciones públicas de un modernismo que transformaría tanto Londres como la conciencia de la gente. La escena la presiden espíritus tutelares arcaicos entre los que se incluye el egipcio *Ka*, el ave que simboliza el alma. El cuadro es también una suerte de "mito de creación", y la forma espiral que emerge de la desordenada colección de planos de la parte inferior no es solo una forma arquitectónica, sino que recuerda a la historia cíclica de la "Winding Stair" de Yeats. Andrew Causey ve este cuadro como la suma de los intereses de Lewis en los años veinte y un presentimiento de un nuevo comienzo:

Es un cuadro sobre el pasado, el tiempo, la oscuridad y las fuentes inconscientes de la creatividad. Representa, más que la reconstrucción y lo nuevo, el tradicional amor inglés por las imágenes poéticas de decadencia. Ni *Bagdad* ni las otras pinturas de Lewis de este periodo envían un mensaje claro. La capa de clasicismo en la que se envolvió en los años inmediatos a la posguerra pronto dejó de ser representativa del conjunto de sus ideas. A pesar de su puritanismo, que se apoyaba en el sentido de la vista porque temía el poder oculto de las emociones, Lewis fue arrastrado hacia nuevas e inciertas aventuras¹.

¹ Andrew Causey, "The Hero and the Crowd: The Art of Wyndham Lewis in the Twenties", cit., p.101.





Cat. 129. ▲
Wrestling, 1929. (Lucha).
 Lápiz de grafito, pluma y
 tinta, acuarela y gouache
 sobre papel. 34,5 x 43,1 cm.
 Wyndham Lewis Memorial
 Trust, Londres. M 654

Cat. 130. ▶▲
Boxing at Juan-les-Pins,
 1929. (Boxeo en Juan-les-
 Pins). Pluma y tinta, aguada
 y gouache sobre papel.
 32 x 44 cm. Colección
 privada. M 646

Cat. 131. ▶▼
Beach Scene, 1929. (Escena
 de playa). Pluma y tinta,
 acuarela y gouache sobre
 papel. 31 x 42,5 cm. Cortesía
 de Austin/Desmond Fine Art,
 Londres. Colección privada.
 M 645

Lewis recibió el encargo de crear estos dibujos de escenas de deporte (a los que hay que añadir el *The Pole Jump* modificado, de 1919, Cat. 88). Además de contener ingeniosos apuntes sociales (la contraposición entre los plácidos aristócratas con traje y pajarita y el torrente de entusiasmo de la muchedumbre local a la izquierda en *Boxing*, por ejemplo), las escenas rebosan ejemplos de ingenio visual en sus formas de representación.





Cat. 132.

[No en exposición] *L'Homme surréaliste*, 1929. (El hombre surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 43 cm. Colección privada. M P39

Cat. 133.

[No en exposición] *Femme surréaliste*, 1929. (Mujer surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 50 cm. Colección privada. M P40

Cat. 134.

[No en exposición] *L'Homme surréaliste*, 1929. (El hombre surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 43 cm. Colección privada. M P41

Cat. 135.

[No en exposición] *Femme surréaliste*, 1929. (Mujer surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 50 cm. Colección privada. M P42

Al igual que *Bagdad*, estos cuadros se pintaron sobre los paneles de un armario. De los trazos cuidadosamente controlados de tinta o lápiz y las delicadas aguadas, Lewis pasa aquí a una aplicación más suelta (incluso tosca) y despreocupada del óleo, con el que señala, marca y raspa. De nuevo, aparentemente en privado, se da permiso para liberar el "inconsciente", manejando los materiales de forma más instintiva de la que se permitía normalmente. Los títulos son testimonio del homenaje que estaba rindiendo a un movimiento que sin embargo desaprobaba en lo político (no creía que liberar descontroladamente el inconsciente en la vida cotidiana daría buenos resultados,

como explicó en un ensayo en el tercer número de *The Enemy*), (Cat. L&R 16). Las creaciones artísticas del Surrealismo, empero, eran otro tema. Éstas, pensaba, proporcionaban imágenes que eran "una muestra oficial de lo que nuestra civilización podría ser si quisiera". Sus obras de este tipo, prohibidas en Inglaterra, las desechaba con amarga ironía como "fragmentos con los que me entretengo en los intervalos de mi trabajo literario"¹.

¹ "A World Art and Tradition", reimpr. en *Wyndham Lewis on Art*, cit., pp. 257, 258.



1930 -

-1939

Entre la
metafísica y la
historia

La producción literaria de Lewis desde *The Art of Being Ruled* en 1926 (Cat. L&R 10) hasta la publicación de *The Apes of God* en 1930 (Cat. L&R 21) lo había convertido otra vez en una importante figura pública en Gran Bretaña. En esas obras había desarrollado su amplia gama de intereses, previamente latentes –que abarcaban la esfera política, filosófica, literaria y artística– hasta el punto de transformarse en un formidable comentarista cultural, a la vez que uno de los más importantes pintores y escritores de Inglaterra. Durante los años 30 amplió activamente su campo de intereses, aventurándose en las complejidades de la escena política internacional, con resultados catastróficos para su propia reputación. A pesar de su controvertido apoyo a aspectos de la ideología fascista, Lewis fue una figura con gran presencia en el arte y la cultura británicos y tuvo el apoyo de muchos artistas y escritores, como Henry Moore (1898-1986) y W. H. Auden (1907-73), que no comulgaban con sus opiniones políticas. Era también un hombre casado desde 1930, cuando una de sus modelos, Gladys Anne (Froanna) Hoskyns, se convirtió en su esposa; fue ella quien cuidó de él en la recurrente, y a menudo muy grave, enfermedad que interrumpió sus esfuerzos por producir obra nueva para la exposición individual que finalmente se celebró en las Leicester Galleries de Londres en 1937.

Lewis viajó a Alemania en 1930 y escribió una serie de artículos que fueron publicados en 1931 en el libro *Hitler* (Cat. L&R 26), dos años antes de que el dictador alcanzase el poder. Aunque a menudo el libro es ocurrente y humorístico, también se equivoca profundamente en su creencia de que el antisemitismo de Hitler era superficial y en que era “un hombre de paz”. Como más tarde reconocería, su reputación quedó seriamente dañada. Lewis siguió escribiendo libros políticos durante toda la década: *The Old Gang and the New Gang* (1933, Cat. L&R 34), *Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing* (1936, Cat. L&R 37) y *Count Your Dead: They are Alive! Or, a New War in the Making* (1937, Cat. L&R 38); todos ellos con una línea antibélica que proponía contemporizar con Hitler y apoyar con ciertas condiciones a los regímenes autoritarios del continente. Su novela *The Revenge for Love* (1937, Cat. L&R 39) expone la ingenuidad del apoyo a la causa de la República en España entre los jóvenes artistas e intelectuales británicos, mostrando con punzante exactitud las maquinaciones del Partido Comunista que había tras esa causa. Sin embargo, al mismo tiempo y en el más puro estilo de Lewis, él mismo cedió una obra para una exposición celebrada en Londres en apoyo de los republicanos. Las figuras fascistas y comunistas en *Red and Black Principle* (1936, Cat. 159) muestran someramente los impulsos contradictorios de Lewis en la comprensión de las ideologías políticas contemporáneas. Tras otro viaje a Alemania en 1937 se dio cuenta de que había sido lamentablemente ingenuo en su apreciación de Hitler y

puso en marcha una revisión pública de sus opiniones. *The Jews: Are they Human?* (1939, Cat. L&R 42) contiene una desapasionada defensa de los judíos, y, también publicada en el mismo año, *The Hitler Cult* (Cat. L&R 44) no se limita a atacar al nazismo, sino que además vaticina que la Segunda Guerra Mundial terminaría, como así sucedió, en un plazo de seis años. Fue, acaso, una de las pocas veces en las que acertó en sus incursiones en política.

El resto de los escritos de Lewis de los años treinta son más sustanciosos que sus libros políticos; además de *The Revenge for Love*, escribió la novela *Snooty Baronet* (1932, Cat. L&R 33), en parte un ataque a la, por entonces en boga, “ciencia” del conductismo y otra sátira, esta vez sobre la escena literaria de Londres, *The Roaring Queen* (1936, Cat. L&R 25), que fue censurada por razones legales. Su obra crítica consta de otro libro censurado, *The Doom of Youth* (1932, Cat. L&R 28), una pieza pionera de análisis cultural en la que examina el auge del culto a la juventud de la época; *Men Without Art* (1934, Cat. L&R 36), libro de crítica literaria en el que Lewis hace una firme defensa de lo que describe como una propuesta artística “externa” y satírica contra una ortodoxia que percibe como subjetiva e “interna”; y *The Mysterious Mr Bull* (1938, Cat. L&R 41), análisis histórico del temperamento y del carácter inglés en el que se muestra más amable hacia sus compañeros compatriotas de lo que en general había sido hasta entonces.

A pesar de su grave enfermedad y de sus continuos problemas económicos, Lewis fue extraordinariamente productivo como escritor a lo largo de los años treinta, tratando de vivir la vida del “hombre de mundo” que había descrito en sus textos de los años veinte. También quiso seguir, a pesar de todo, con su carrera como artista visual. Desde el año 1921 no había realizado ninguna exposición individual. Los retratos se convirtieron en una práctica habitual y, desde luego, fueron su principal fuente de ingresos. Entre los retratos de los años 30 están algunas de sus mejores obras; la carpeta *Thirty Personalities and a Self-Portrait* (1932) nos lo muestra reinventando una vez más su estilo de dibujo figurativo en un afán por crear un arte en esa época. Los dibujos de personajes como su amiga la escritora feminista Rebecca West (1892-1983, Cat. 139) y de otras figuras tan reconocidas como el polemista y novelista G. K. Chesterton (1874-1936) destacan por la fusión entre la invención formal y el parecido real. La carpeta muestra un registro único de la escena cultural de Londres, así como retratos de políticos, hombres de negocios y héroes populares como el aviador Comandante Augustus H. Orlebar (1897-1943). Lewis pintó también algunos de sus mejores retratos al óleo en el periodo comprendido entre 1937 y 1939. Dos de esas piezas, los grandes retratos *T. S. Eliot* (1938, Cat. 147) y *Ezra Pound* (1939, Cat. 149) son no sólo imágenes profundas de amigos cercanos y colegas, sino también los mejores retratos de la pintura británica de la primera mitad del siglo XX.

La exposición en las Leicester Galleries en diciembre de 1937 presentó esencialmente los imaginativos óleos que

Lewis había ido componiendo, con muchas interrupciones, desde 1933. En muchos aspectos se trata del esfuerzo más constante que Lewis llegaría a hacer nunca con grandes pinturas, que componen, en su propia expresión, “algo así como una serie”. Son evidentes algunos temas generales: la Historia, el más allá y la vida contemporánea (tanto en lo personal como en lo más ampliamente social). Las obras históricas abarcan culturas universales, desde los épicos viajes de los marineros escandinavos y los ritos de iniciación de los antiguos incas, hasta un episodio dinástico español del siglo XV visto a través de una mirada contemporánea muy personal. La imaginería de ultratumba, introducida ya al comienzo de la novela de 1928, *The Childermass* (Cat. L&R 19), subraya la fascinación que Lewis sentía por una tradición que en el arte inglés se remonta a William Blake y a Henry Fuseli (1741-1825). Lewis representa sus intereses metafísicos como dramas de figuras semihumanas en extraños paisajes, que se mueven entre las terroríficas escenas dantescas de *Inferno* (1937, Cat. 166) o en las filas de individuos uniformados y desconcertados de *One of the Stations of the Dead* (Cat. 155). La imaginería contemporánea es con frecuencia satírica. *Cubist Museum* (1936, Cat. 160) es una divertida pero afectada mirada al público del arte moderno en una época que, a ojos de Lewis, luchaba por responder al desarrollo de una nueva estética, y *The Betrothal of the Matador* (1933, Cat. 152), en el que se aprecia aún una dimensión española, es un tributo de Lewis a su amigo el poeta Roy Campbell (1901-57). La vida personal de Lewis encontró su expresión en la obra *The Convalescent* (1933, Cat. 154), un inusual interior cálido y doméstico que muestra al artista con su mujer durante la convalecencia de una de sus muchas enfermedades de los años treinta. Su amor por Froanna puede apreciarse en los retratos que le hizo, tanto al óleo como a lápiz, desvelando una vida emocional con la que pocas veces se asoció a “el enemigo”. *Red Portrait (Froanna)* (1937, Cat. 143) es un ejemplo particularmente original y obsesivo. En un nivel más público, la experiencia de Lewis en hospitales y clínicas dan pie en *The Tank in the Clinic* (1937, Cat. 163) a una obra que parece integrar una respuesta para la experiencia física y la metafísica.

La exposición de las Leicester Galleries fue un éxito crítico entre los coetáneos de Lewis pero resultó un fracaso comercial. Había demostrado una vez más su enorme inventiva y su capacidad técnica, y además había sorprendido con su talento para los efectos de color llamativos y con todo sutiles. Pero, ya fuera por el personaje público que representaba, por sus ataques satíricos a contemporáneos o por las opiniones políticas que se volvían contra él, Lewis no obtuvo el pleno reconocimiento que deseaba y que, sin duda, merecía.

El rechazo por parte de la Royal Academy del retrato de T. S. Eliot que Lewis había entregado para la Summer Exhibition de 1938 originó un gran escándalo, en el que intervino Winston Churchill para atacar al modernismo; Lewis aprovechó para beneficiarse de la publicidad que generó, y en 1939 publicó una colección de piezas críticas y teóricas

sobre arte escritas desde 1914, *Wyndham Lewis the Artist: From “Blast” to Burlington House* (Cat. L&R 43). El libro demostraba fehacientemente que Lewis era uno de los más importantes escritores británicos en temas artísticos, aunque la llegada de la guerra, como hizo con tantas cosas, atenuó y retrasó su impacto. Incluye algunos textos de la década de los 30 que ponen de manifiesto el profundo compromiso de Lewis con el discurso crítico de su época y sus esfuerzos por formular un concepto de modernismo que abarcara la figuración, la historia y la narrativa. Lewis acuñó el término “Supernaturalismo” para sugerir el espíritu con el que había realizado su obra más reciente. Una vez más, sin embargo, los acontecimientos y su propia conducta se encargaron de que el gran logro de Lewis en 1937 pasase sin pena ni gloria, mientras sus retratos, sin duda alguna una notable contribución al género en el arte británico, lo habían ayudado a mantener su reputación como artista visual en activo desde los años veinte.

Cat. 136. ▶

Desert Soukh, 1931. (Zoco del desierto). Lápiz de grafito, acuarela y gouache sobre tabla. 18 x 40,5 cm. Colección C.J. Fox. M 712

Cat. 137. ▼

Berber Horseman, 1931. (Jinete bereber). Lápiz, tinta y color de fondo sobre papel. 31 x 30 cm. Colección privada

En 1931 Lewis recorrió con su esposa el norte de África y escribió una serie de crónicas de viaje que se convirtieron en el libro *Filibusters in Barbary* (1932, Cat. L&R 29), un relato a menudo hilarante de su viaje por el país colonial francés de Marruecos. Lewis quedó especialmente impresionado por los miembros de la tribu bereber, quienes quizá le parecieron versiones del "Enemy", el personaje montado a caballo a través del que se expresaba. Los creía de la misma raza que los celtas, y posiblemente relacionados con los incas, e incluso con los atlantes, y estableció conexiones entre estas genealogías y su propia descendencia galesa. A Lewis siempre le fascinaron las "historias secretas".

También mostró admiración por las kasbas (ciudadelas del desierto) bereberes, como la que se recorta al fondo de *Berber Horseman*, prefiriendo su simplicidad, cruda y compacta, a la arquitectura neocolonial decadente y teatral de ciudades europeizadas como Casablanca. Lewis estaba fascinado por todos los aspectos de la vida que vio en Marruecos, incluidos los zocos o mercados. El que aparece en *Desert Soukh*, en el desierto, le ofrece extraordinarias y abundantes formas con las que trabajar. Las montañas del Atlas y el desierto siempre le brindaron un imaginario que en las décadas de 1930 y 1940 transformó en marcos imaginativos para numerosas obras.



Cat. 138.

Tut, 1931. Lápiz y aguada sobre papel. 28 x 24 cm. Colección privada. M 730

Lewis y su esposa estaban enormemente orgullosos de su perro, un terrier de Sealyham, cuyo nombre, Tut, era una abreviatura de Tutankamón, el faraón egipcio. Al igual que en algunas imágenes anteriores de gatos, Lewis muestra su gran simpatía por los animales en este dibujo, que se centra en las patas, el vientre y la cabeza, y que en cierta medida es un simple ejercicio de virtuosismo en la invención lineal. Sin embargo, Lewis también evoca la peluda calidez de su mascota y su mero disfrute de la vida física.





Cat. 139.

Rebecca West, 1932. Lápiz sobre papel. 43 x 31 cm. National Portrait Gallery, Londres. M 786

La escritora Rebecca West (1892-1983) conocía a Lewis desde que éste le publicó una historia en *Blast* en 1914 (Cat. L&R 2). Feminista militante en su juventud y políticamente de izquierdas, en el período de entreguerras adoptó una firme postura anti-fascista. Como ocurriera con otras mujeres, superó su aversión hacia las ideas políticas de Lewis en las décadas de 1920 y 1930 y sintió por él amistad y admiración. Su libro más conocido, *The Meaning of Treason* (1949), es un estudio de los comunistas traidores. Lewis hizo este dibujo para su carpeta *Thirty Personalities and a Self-Portrait* (1932). Se trata de uno de sus mejores y más perspicaces retratos, en el que presenta a una mujer de enorme carácter e intelecto y de un íntimo encanto femenino.

Cat. 140.

Self-Portrait with Hat,
1932. (Autorretrato con
sombbrero). Tinta y aguada
sobre papel. 25,4 x 19,7 cm.
National Portrait Gallery,
Londres. M 782

Lewis elaboró autorretratos durante toda su vida, creando en cada ocasión una versión diferente de su yo público. En este dibujo a lápiz y tinta se presenta medio intelectual, medio gángster, detective privado quizá. En la década de 1930 estaba muy interesado en la cultura estadounidense, por su ascendencia paterna y por la creciente fascinación que sentía por ese país ante su surgimiento como potencia mundial y su sistema político. Este dibujo crea una imagen nítida, con trazo preciso y formas oscuras basadas en su recurso favorito, las formas dinámicas que dibujan arcos.





Miss Naomi Mitchison (M 718)



C. B. Cochran, Esq. (M 740)



A. J. A. Symons, Esq. (M 785)



Viscountess Rhondda (M 778)



Ivor Black, Esq. (M 734)



Desmond Harmsworth, Esq. (M 718)



Miss Stela Benson (M 735)



Dr Meyrick Booth (M 737)



Miss Marie Ney (M 775)



Duncan Masdoneld, Esq. (M 774)



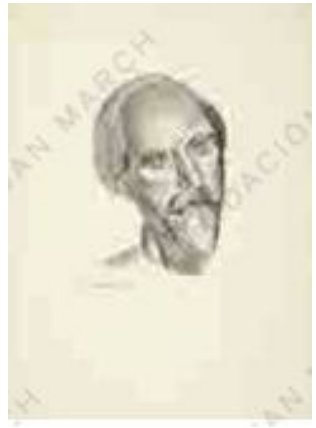
J. B. Priestly, Esq. (M 777)



Augustus John, Esq. (M 769)



G. K. Chesterton, Esq. (M 738)



Thomas Earp, Esq. (M 746)



David Low, Esq. (M 773)

Portfolio *Thirty Personalities and a Self-Portrait*

(Carpeta Treinta personalidades y un autorretrato) Londres: Desmond Harmsworth Limited, 1932. Edición de 200 ejemplares firmados y numerados por el artista. 37,5 x 27 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane.



Miss Rebecca West (M 786)



Newman Flower, Esq. (M 755)



Wing Commander Orlebar (M 776)



Constant Lambert, Esq. (M 718)



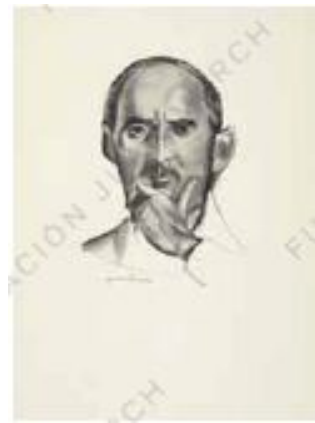
Mrs Desmond Harmsworth (M 718)



Rev. M. C. D'Arcy, S.J. (M 743)



The Hon. Anthony Asquith (M 733)



Marchioness of Cholmondeley (M 739)



Noël Coward, Esq. (M 741)



Wyndham Lewis, Esq. (M 781)



Viscount Rothermere (M 779)



Mrs Desmond Flower (M 754)



Ivor Stewart-Liberty, Esq. (M 783)



Henry John, Esq. (M 770)



Miss Edith Evans (M 752)

Cat. 141.

Spartan Portrait (Naomi Mitchison), 1933. (Retrato espartano [Naomi Mitchison]). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 39 x 26,7 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 809

Naomi Mitchison (1897-1999) fue una escritora escocesa que trabó amistad con Lewis en la década de 1930. Éste la dibujó en varias ocasiones y pintó de ella un delicado retrato al óleo, conservado en la Scottish National Portrait Gallery, en Edimburgo. La pareja colaboró en el relato fantástico *Beyond this Limit* (1935), ambientado en el Museo Británico, aportando Lewis encantadoras ilustraciones para el texto de Mitchison. Al igual que Rebecca West, Mitchison, socialista y abanderada de buenas causas, no admiraba precisamente las opiniones políticas de Lewis durante el periodo de entreguerras, pero sí su inteligencia, creatividad y valentía. Sus libros más conocidos son novelas históricas, como *The Corn King and the Spring Queen* (1931) y *The Blood of the Martyrs* (1939). El título del presente dibujo se inspira en la fascinación de Mitchison por la historia clásica.



Cat. 142.

Girl Reading (Portrait of the Artist's Wife, Froanna), 1936. (Chica leyendo [Retrato de Froanna, la mujer del artista]). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 37,7 x 26,7 cm. Trustees of the British Museum, Londres. M 858

Como retratista, el estilo de dibujo de Lewis a mediados de la década de 1930 había adquirido una elegancia casi rococó, sin perder su característica y compleja inventiva. Aquí, al tiempo que logra un parecido asombroso, Lewis, como no podía ser menos, crea esta imagen de su esposa Froanna a partir de una orquestación magníficamente ejecutada de contrapuntos y de formas delicadamente sombreadas. La calidad casi etérea del dibujo queda reforzada por una aguada de color sutilmente aplicada, produciendo una cualidad inmaterial que el artista perseguía desde sus primeros trabajos. La pose es la tradicional de una mujer absorta en la lectura, que se remonta al arte holandés del siglo XVII.



Cat. 143.*Red Portrait (Froanna)*, 1937.

(Retrato rojo [Froanna]).

Óleo sobre lienzo.

91,5 x 61 cm.

Wyndham Lewis Memorial

Trust, Londres.

Colección G. y V. Lane.

M P76

La figura más bien espectral de la esposa de Lewis, Froanna, aparece sentada ante una chimenea sobre la que cuelga una escena del más allá que recuerda a las que el artista pintaba por esa época. El color rojo dominante acentúa la sensación de lo ultramundano, y quizás hasta de lo infernal, haciéndose eco de la atmósfera de *Red Scene* (Cat. 161). Los rasgos de Froanna parecen una proyección brillante, pero provisional, de luz sobre el cuadro, con toda la pintura de hecho tamizada como por la incertidumbre de un sueño. Esta obra puede interpretarse como un ejercicio de virtuosismo en rojo o, a otro nivel, como un estudio de la superposición de los mundos espiritual y material sobre la que siempre había meditado Lewis. Se trata de uno de los cuadros favoritos del artista.



Cat. 144.

[No en exposición] *Froanna (Portrait of the Artist's Wife)*, 1937. (Froanna [Retrato de la mujer del artista]. Óleo sobre lienzo. 76 x 63,5 cm. Glasgow Museums. M P71

Dominado por el rojo, como el cuadro contemporáneo *Red Portrait* (Cat. 143), muestra sin embargo una tendencia mucho más realista. La carne de la niñera y la solidez del servicio de té y de la mesa sugieren una complacencia del artista en la tibieza del calor corporal, los placeres del hogar y el bienestar de una pausa a media tarde. Los arabescos típicos de Lewis presentes en toda la composición y el firme modelado de las formas confieren a la pintura gran vivacidad y fuerza. Algunos críticos han atribuido el uso que hace Lewis de los rojos fuertes en ésta y otras obras de la época a la respuesta del artista ante la pérdida de visión del rojo provocada por el daño causado a sus nervios ópticos por el crecimiento de la glándula pituitaria.



Cat. 146. ▶

Study for Portrait of T.S. Eliot, 1938. (Estudio para el Retrato de T. S. Eliot). Lápiz sobre papel. 38 x 28 cm. Colección privada

Cat. 147. ▶▶

T.S. Eliot, 1938. Óleo sobre lienzo. 133,3 x 85,1 cm. Colección Durban Art Gallery. M P80

Lewis comenzó un retrato de su ilustre amigo y colega, el poeta y crítico T. S. Eliot, en la primavera de 1938, y lo presentó para su inclusión en la Summer Exhibition de la Royal Academy de ese año. Fue la única vez que sometió una obra a tan augusta institución. El rechazo de la obra por el comité de selección llevó a Augustus John, amigo de Lewis, a renunciar a su puesto en esa institución, con lo que la controversia se apoderó del mundo artístico y hasta saltó a los titulares de prensa durante varias semanas. Los amigos de Lewis cerraron filas en torno a él, mientras sus detractores (el pintor aficionado y político profesional Winston Churchill, entre otros) consideraban el retrato como un ejemplo del modernismo al que la Academia debería oponerse con firmeza. Lewis salió en las noticias, fue entrevistado repetidamente en la prensa y claramente disfrutaba de un incidente más en su carrera que destacaba su carácter rebelde.

El retrato, para el que Lewis hizo varios dibujos preparatorios, presenta a Eliot como una figura bastante prudente y convencional, su vida imaginativa sugerida por las extrañas formas que ascienden en espiral tras él en una pantalla. En la actualidad se considera uno de los mejores retratos ingleses del siglo XX; de hecho, de todos los tiempos.





Cat. 145.

Julian Symons, 1938.
Pluma y tinta sobre papel.
33 x 25,5 cm.
Colección privada. M 925

Julian Symons (1912–1994) era un joven intelectual judío de izquierdas que hizo amistad con Lewis a finales de la década de 1930. Su hermano mayor, Alphonse James Albert Symons, era un *dandy*, esteta y escritor, que había conocido a Lewis a principios de la década, y que en 1937 le dedicó un número de su revista *Twentieth Century Verse*. Como muchos otros jóvenes escritores de izquierdas, Symons advirtió que las opiniones políticas de Lewis eran considerablemente más moderadas de lo que muchos de sus enemigos admitían, y más tarde describiría que estar en su presencia era "electrizante". Este retrato resalta la frente despejada del modelo y su magnífica mata de pelo. Se trata de un estudio para un retrato al óleo, que Lewis comenzó en 1939 y no terminó hasta 1949. Symons sería más conocido como escritor de novelas policíacas tras la guerra. También es autor de las biografías de su hermano, de Charles Dickens y de Agatha Christie.



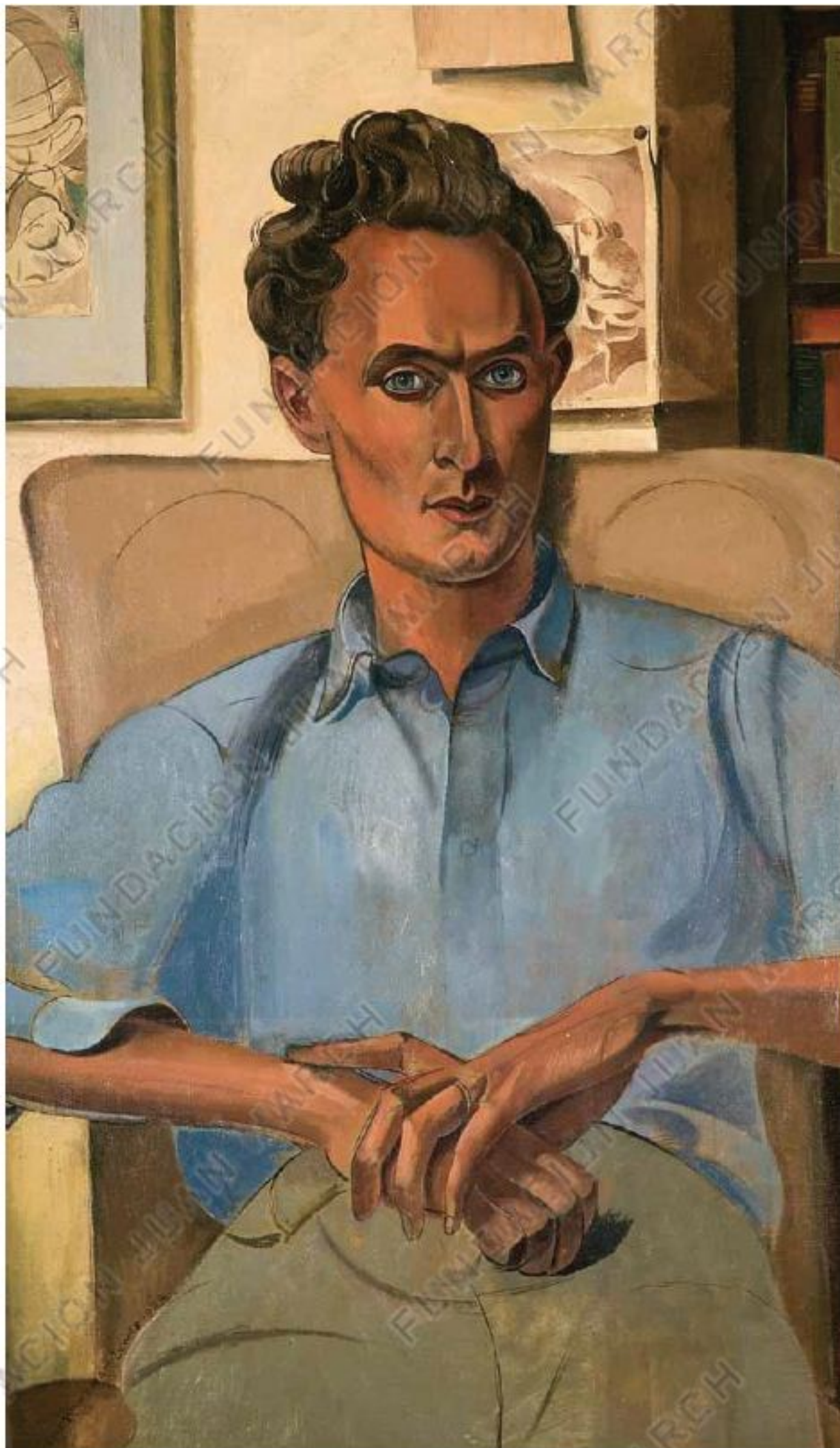
Cat. 148.**Stephen Spender, 1938.**

Óleo sobre lienzo.

100,5 x 59,5 cm.

The Potteries Museum & Art
Gallery, Stoke-on-Kent.
M P86

Stephen Spender (1909-1995) era un joven poeta de izquierdas del círculo de sus amigos W. H. Auden y Christopher Isherwood, que había viajado a la Alemania de Weimar a finales de la década de 1920 y a España a finales de la década de 1930 para informar de las Brigadas Internacionales que luchaban por el bando republicano. Harry Pollitt, líder del Partido Comunista de Gran Bretaña, le había dicho: "Ve y que te maten: necesitamos un Byron en el movimiento". Fue este tipo de actitud cínica lo que Lewis atacó en su novela *The Revenge for Love* (1937, Cat. L&R 39). Spender sobrevivió y escribió una autobiografía, *World Within World* (1951), sobre la escena cultural de izquierdas en la década de 1930. Se dice que fue el modelo para el poeta ingenuo Dan Boleyn en la sátira de Lewis *The Apes of God* (1930, Cat. L&R 21-23). Una vez más, encontramos a un joven de izquierdas pintado por "ese viejo volcán solitario de la derecha", en palabras de Auden, lo que nos recuerda la complejidad política del momento. Irónicamente quizá, Spender fue nombrado Caballero en la década de 1980, un honor que Lewis nunca podría haber esperado para sí mismo.

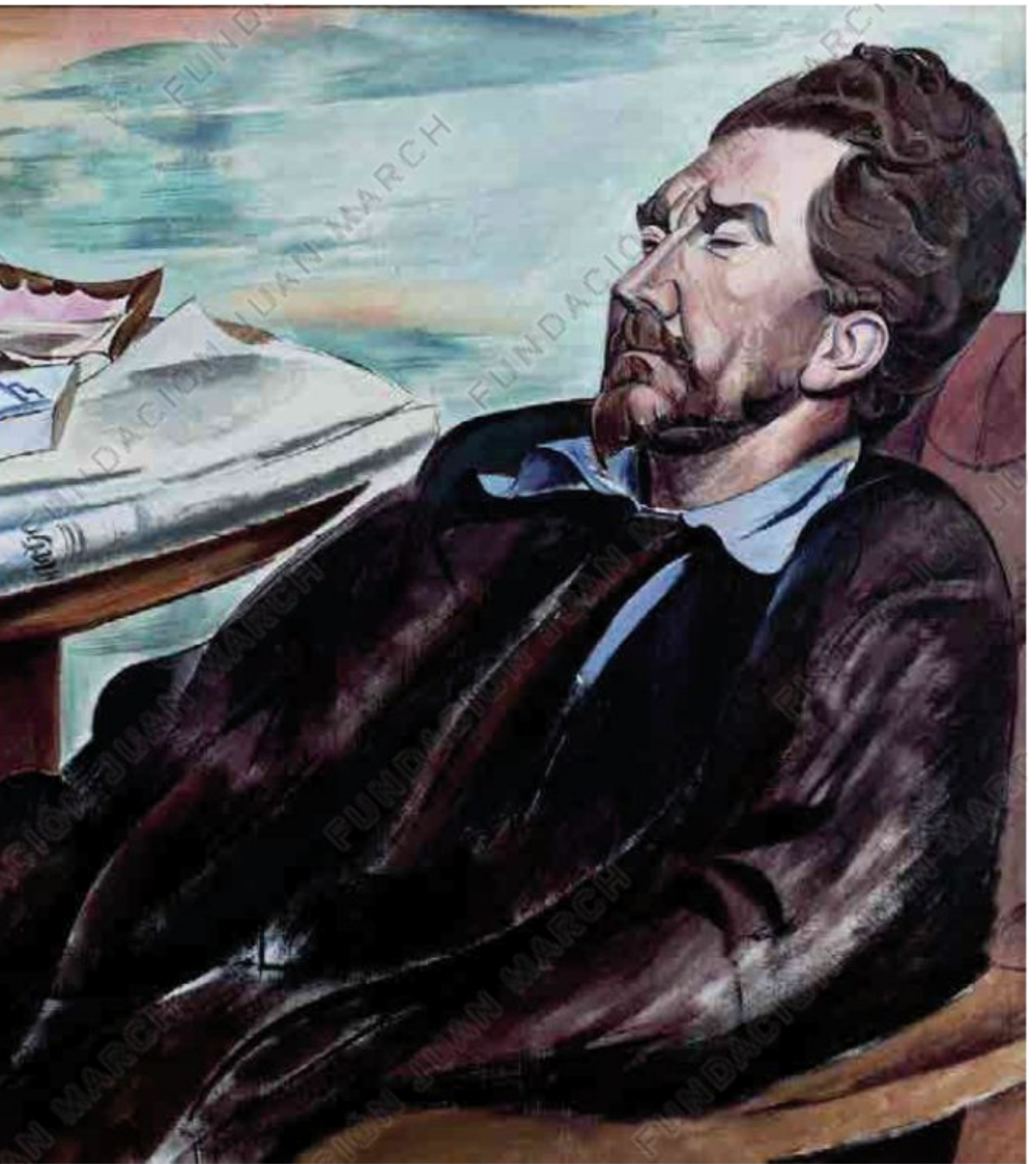


Cat. 149.

Ezra Pound, 1939. Óleo sobre lienzo. 76,2 x 101,6 cm. Tate, Londres: adquirido en 1939. M P99.

Lewis dibujó y pintó a su amigo y colega vorticista, el poeta estadounidense Ezra Pound (1885-1972), en varias ocasiones poco después de la Primera Guerra Mundial. Pound se trasladó luego a Italia y se convirtió en devoto partidario del dictador fascista Benito Mussolini, para desconcierto y recelo de éste. Cuando Pound viajó a Londres en 1939, Lewis, en la estela de sus éxitos con el retrato en el año anterior, más o menos, se propuso pintarlo. Lewis recuerda a Pound llegando a su piso, "con el vuelo del abrigo", y ordenando: "¡Manos a la obra, Wyndham!". El retrato muestra a Pound, casi horizontal, en un sillón, sumido en una ensoñación. Tras él, un lienzo, que recuerda a uno de los artistas favoritos del poeta, el impresionista estadounidense J. A. M. Whistler, sugiere el mundo acuático mediterráneo de su imaginación poética, e insinúa tal vez la crítica que Lewis hiciera de la poesía de Pound, a la que en la década de 1920 consideraba arcaizante y romántica.







Cat. 151.
Two Beach Babies, 1933.
(Dos bebés en la playa).
Óleo sobre lienzo.
51 x 61 cm. Rugby Art Gallery
and Museum. M P53

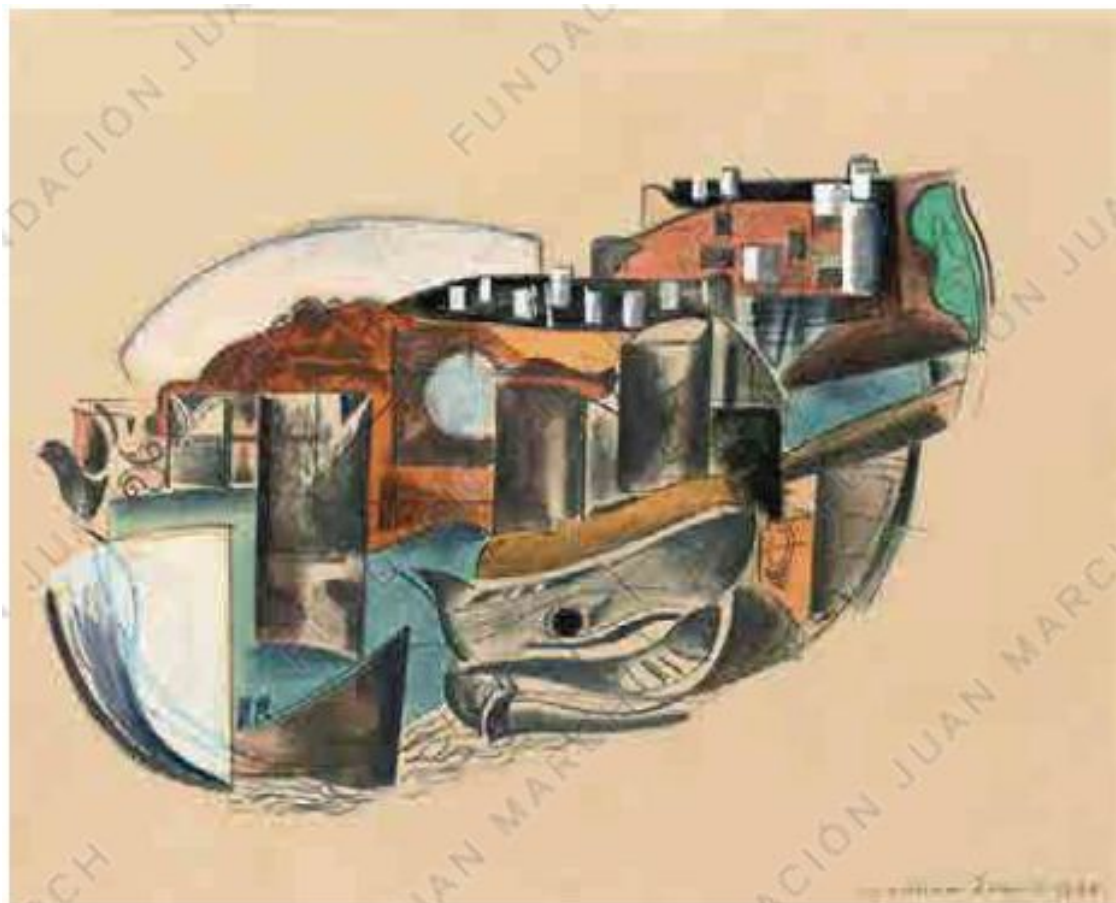
Lewis había incluido imágenes playeras en su temática desde antes de la guerra y, más recientemente, en las obras de 1929 expuestas en la sección anterior, cuando aprovechó

la ocasión para mostrar figuras en enérgico movimiento contra el marco elemental de arena, mar y cielo. Probablemente haya un punto darwiniano en la figura humana vista cerca de su hábitat originario, así como un enfoque más patético de un entorno moderno casi paradisiaco en el que los seres humanos buscan paz, solaz y rejuvenecimiento. Estas

dos figuras femeninas (o "mónadas", como llamaba a esos descendientes de sus "Tyros" de rostro redondeado en la década de 1930) recuerdan a las típicas guapas bañistas de los folletos turísticos y revelan que Lewis sigue interesado en crear una saga de figuras satíricas. La ambientación posee una cualidad escénica típicamente lewisiana.

Cat. 150.
Boats in a Port or A Spanish Harbour, 1933. (Barcos en un puerto o Un puerto español). Lápiz y gouache sobre papel. 19,5 x 25 cm. Colección privada. M 788

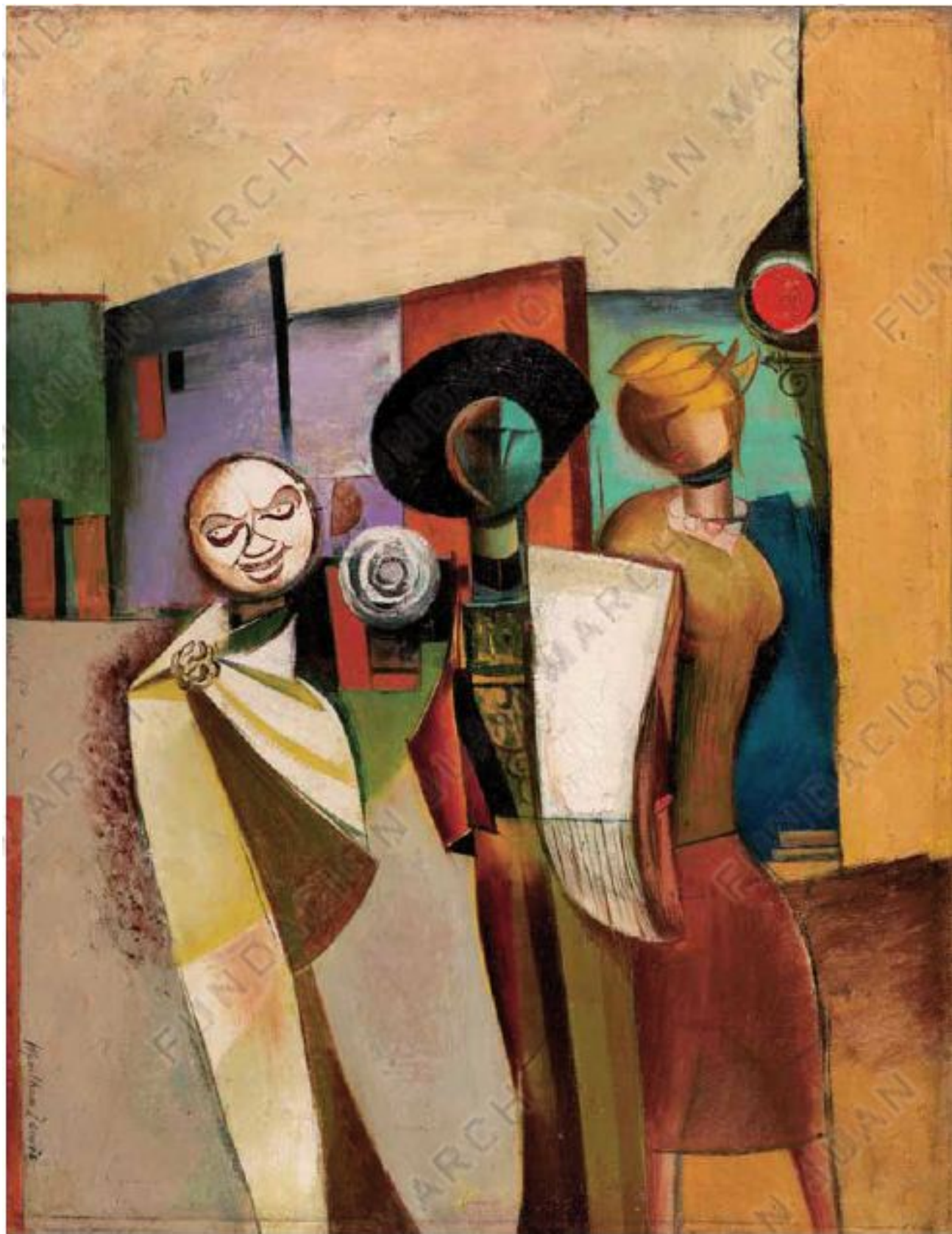
El título alternativo sugiere que este trabajo puede estar basado en una evocación, tal vez reciente, de un viaje que acababa de hacer en barco al norte de África. Desde el período vorticista, Lewis había elaborado numerosas composiciones a modo de viñetas o emblemas, unidades integrales de forma compacta contra el fondo blanco del papel. Muy a menudo la forma general sugería otra forma no relacionada; en este caso, posiblemente la de una figura yacente. El motivo es convencional y recuerda a los primeros paisajes cubistas de Braque y Picasso, pero la imagen de Lewis está inmersa en una atmósfera surrealista y alusiva, que apunta a un insondable pasado histórico.

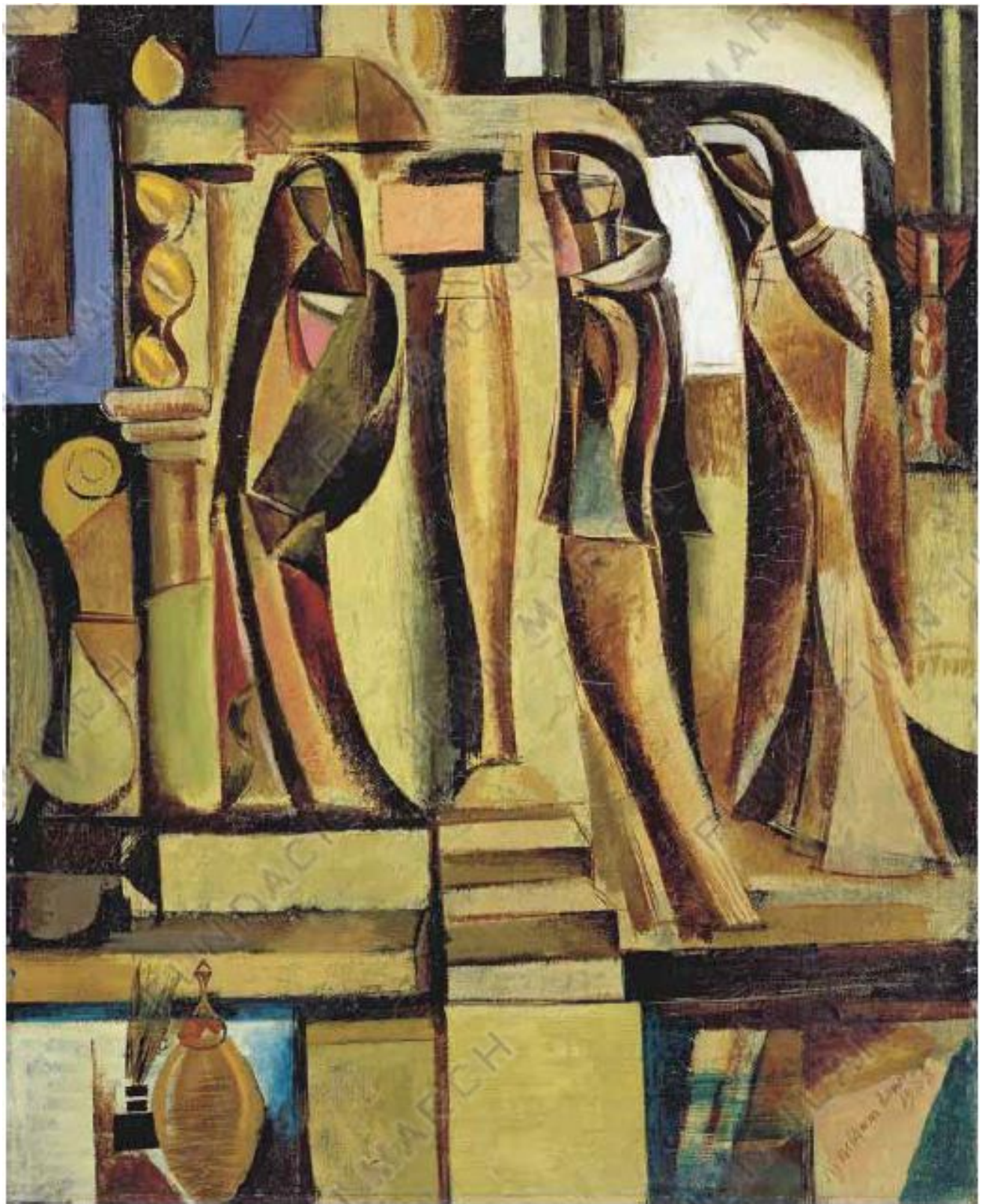


Cat. 152.

The Betrothal of the Matador, 1933. (Los esponsales del matador). Óleo sobre lienzo. 54,5 x 42,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M P45

De nuevo un motivo español en esta obra de Lewis, probablemente una imagen personal y en clave de humor inspirada en la vida agitada y de ebriedad de su amigo el poeta satírico pro franquista Roy Campbell (1901-57). Campbell conoció a Lewis en la década de 1920 y ambos viraron hacia la derecha política, escribiendo sátiras contra la élite cultural en Londres; en el caso de Campbell, el poema *The Georgiad* (1931). Campbell se había casado en 1922 y, después de la relación lesbiana de su esposa con Vita Sackville-West, escritora del grupo de Bloomsbury, la pareja se trasladó a la Provenza y luego a España. Su poema *Mithraic Emblems* (1936) revela su fascinación por la tauromaquia y la figura del torero. Campbell aparece en la novela de Lewis *Snooty Baronet* de 1932 (Cat. L&R 33) como el bullicioso escocés Rob McPhail, un personaje corneado hasta la muerte por un toro.





Cat. 153.

Group of Three Veiled Figures, 1933. (Grupo de tres figuras con velos). Óleo sobre lienzo. 51 x 43 cm. Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery). M P47

La fascinación de Lewis por el Islam fue a más tras su visita a Marruecos en 1931, pudiendo aludir este trabajo al código indumentario de las mujeres musulmanas. Como en muchos de sus trabajos desde comienzos de los años veinte, utiliza una composición plana, como en un friso, en la que organiza un grupo de figuras de apariencia más bien doliente cuyo sentido narrativo es ambiguo. Está claro que el artista disfrutaba adoptando un formato tan simple y desarrollando su potencial de variación de forma y atmósfera. Esas obras le permitieron asimismo explorar las posibilidades cromáticas y la textura de la pintura al óleo, un medio con el que estaba menos familiarizado que con el dibujo a lápiz, la tinta y pluma o la acuarela.

Cat. 154.

[No en exposición] *The Convalescent*, 1933. (El convaleciente). Óleo sobre lienzo. 61 x 76,5 cm. Glynn Vivian Art Gallery, Swansea. M P46

Esta escena interior en sombras, con la pareja amorosa y el servicio de té, forma parte de una serie de imágenes domésticas inspiradas en la relación de Lewis con su esposa Froanna. La obra refleja el cuidado que ella le dispensa durante los tratamientos médicos, largos y a menudo dolorosos, a los que se somete Lewis, que había enfermado en 1932 debido a la úlcera causada por una infección de la vejiga en una antigua cicatriz venérea. Pasó mucho tiempo durante los cinco años siguientes en hospitales y residencias de enfermos, llegando a temer por su vida. La pintura, no obstante, no es estrictamente autobiográfica, y las figuras y rostros genéricos sugieren en el paciente una condición humana común de encarnación y sufrimiento. El filósofo alemán Friedrich Nietzsche había escrito sobre la idea de la convalecencia y Lewis quizá aluda aquí a sus escritos.





Cat. 155.

One of the Stations of the Dead, 1933. (Una de las Estaciones de los muertos). Óleo sobre lienzo. 127,6 x 75,8 cm. Aberdeen Art Gallery & Museums Collections. M P50

Al igual que el trabajo anterior, este lienzo desarrolla una composición compleja, propia de un friso, de un grupo de figuras hieráticas. Aquí, sin embargo, Lewis parece apoyarse en el contenido narrativo de su novela metafísica *The Childermass* (1928, Cat. L&R 19, 61), ambientada en los aledaños del Cielo, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. La novela crea un mundo reconociblemente humano en sus personajes (que vagan a través de una realidad incierta presidida por la siniestra figura del agente judicial, encarnación de una quimérica política democrática) y en su análisis del colapso intelectual y social contemporáneo. Esas figuras aguardarían en un apeadero junto a la laguna Estigia, con un barco al fondo, tal vez a punto de atracar, que les transportará a la siguiente etapa de la otra vida. Como es común en su obra imaginativa de la década de 1930, todas las figuras se presentan sin rostro, meras "mónadas" recortadas, víctimas de una farsa bien orquestada.





Cat. 157.

Figure Composition, 1933-38. (Composición de figuras). Tinta, color de fondo y acuarela sobre papel. 23 x 31 cm. Colección privada

Desde la década de 1920 Lewis había explorado cada vez más un reino metafísico en su pintura, relacionando temas que emergían en algunos de sus escritos. Este trabajo, que dramatiza algún tipo de encuentro psicológico entre figuras angélicas en vuelo, muestra su persistente interés por la obra del poeta y artista inglés William Blake (1757-1827). Con frecuencia, como en la obra de éste, a través de dicho motivo Lewis sugiere los conflictos del alma, representando, mediante sus figuras, diferentes aspectos de una misma personalidad, así como las pugnas entre individuos. Otra fuente de estas obras es la poesía del autor del siglo XVII John Milton.

Cat. 156.

Inca and the Birds, 1933. (El inca y los pájaros). Óleo sobre lienzo. 67,3 x 54,6 cm. Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres. M P49

La obra de Lewis de la década de 1930 incluía diversas imágenes históricas. En el caso de esta pintura, que describió como "la imagen de un sueño (no freudiano)", se ve a un príncipe inca en torno a la invasión española de Perú en el siglo XVI. La fuente del artista fue el historiador romántico estadounidense William Prescott (1796-1859), que escribió su *Conquest of Peru* (1847) ciego. El relato de Prescott

sobre la sociedad incaica incluye una descripción de la iniciación de los príncipes incas a través de un arduo viaje por desiertos y montañas para recoger las plumas de una pareja, macho y hembra, de pájaros sagrados, los "correquenque", que aparecen aquí detrás del príncipe de Lewis. Se trata de una alegoría de la entrada en la madurez y, para el artista, de la idea de la formación del gobernante ideal. La figura de Lewis puede sugerir un impostor, que tal vez hubiese obtenido las plumas mediante engaño, pretendiendo una autoridad que no merece. Los inmensos "palacios de la montaña", en palabras de Lewis, de la sociedad incaica se muestran aquí junto a las orillas del lago Titicaca.



Cat. 158.

Roman Actors, 1934.

(Actores romanos).

Acuarela, gouache, tinta y lápiz sobre papel.

38,4 x 56,2 cm.

The Museum of Modern Art, Nueva York, fondo otorgado por Francis E. Brennan, 1954. M 846

El motivo preciso de este trabajo es oscuro. Las figuras, dispuestas en una composición propia de un friso, son formalmente similares a las que Lewis inventó en 1921-22, con sus arabescos y alusiones a formas armadas y de insectos. Este trabajo

también presenta numerosos paralelismos con la acuarela vorticista *Red Duet* (1914, p. 30). Lewis había tomado prestados temas teatrales desde sus primeras obras, y siguió haciéndolo hasta el final de su carrera, creando encuentros y un conflicto dinámico entre "actores" en el escenario. Que los actores sean en concreto romanos podría sugerir un interés por el drama latino, quizás por las obras estoicas de Séneca, por ejemplo, además de aludir a la política contemporánea, léase el "nuevo Imperio Romano" de Mussolini en la Italia fascista.

Cat. 159.

Red and Black Principle, 1936. (Principio rojo y principio negro). Óleo sobre lienzo. 116,8 x 61 cm. Santa Barbara Museum of Art, donación de Wright S. Ludington. M P62

Esta pintura despliega dos de las figuras "mónadas" recién inventadas por Lewis en una imagen claramente política. La figura de la izquierda parece vestir una túnica de estilo romano y en el extremo izquierdo hay una fascas. Ambas figuras tienen un aire militar. Aunque el rojo y negro del título y el colorido de la obra parecen referirse al conflicto entre comunistas y fascistas o al conflicto anarquista, las figuras parecen relacionarse entre sí de una manera bastante armoniosa. Los escritos políticos de Lewis a menudo juegan con la posibilidad de la armonía en la dualidad. La sobrecubierta de su polémica antibelicista, *Count Your Dead: They are Alive!* (1937, Cat. L&R 38), enfrenta a dos figuras, comunista y nazi, blandiendo dagas una contra la otra, al tiempo que sugiere su participación en una danza mortal. Existe alguna posibilidad, parece, de que la violencia se resuelva en virtud de una lógica interna.





Cat. 160.
Cubist Museum, 1936.
(Museo cubista). Óleo sobre
lienzo. 51 x 76 cm.
Colección privada. M P58

Lewis fue un gran admirador del nuevo Museum of Modern Art de Nueva York, obra de Alfred J. Barr, y cuya sección de cine, probablemente por casualidad, había fundado su ex amante Iris Barry en 1935, un año antes de que el artista elaborase este cuadro. Lewis fue un exponente del movimiento modernista en la década de 1930, aunque desconfiaba de sus excesos y albergaba sus dudas sobre

algunos de sus aspectos ideológicos. La inveterada vena satírica de Lewis se muestra aquí en que los visitantes del museo parecen haberse convertido en esculturas como las que contemplan. El grupo del extremo inferior derecho mira muy fijamente un objeto ovoide, rodeándolo en incierta apreciación. El arte de Lewis solía confundir el estilo aplicado a figuras y objetos y el medio ambiente, para sugerir formas en las que los seres humanos crean el mundo psicológico que habitan y, a su vez, son conformados por éste.



Cat. 161.

Red Scene, 1933-36.
(Escena roja). Óleo sobre
lienzo. 71,1 x 91,4 cm. Tate,
Londres: adquirido en 1938.
M P52

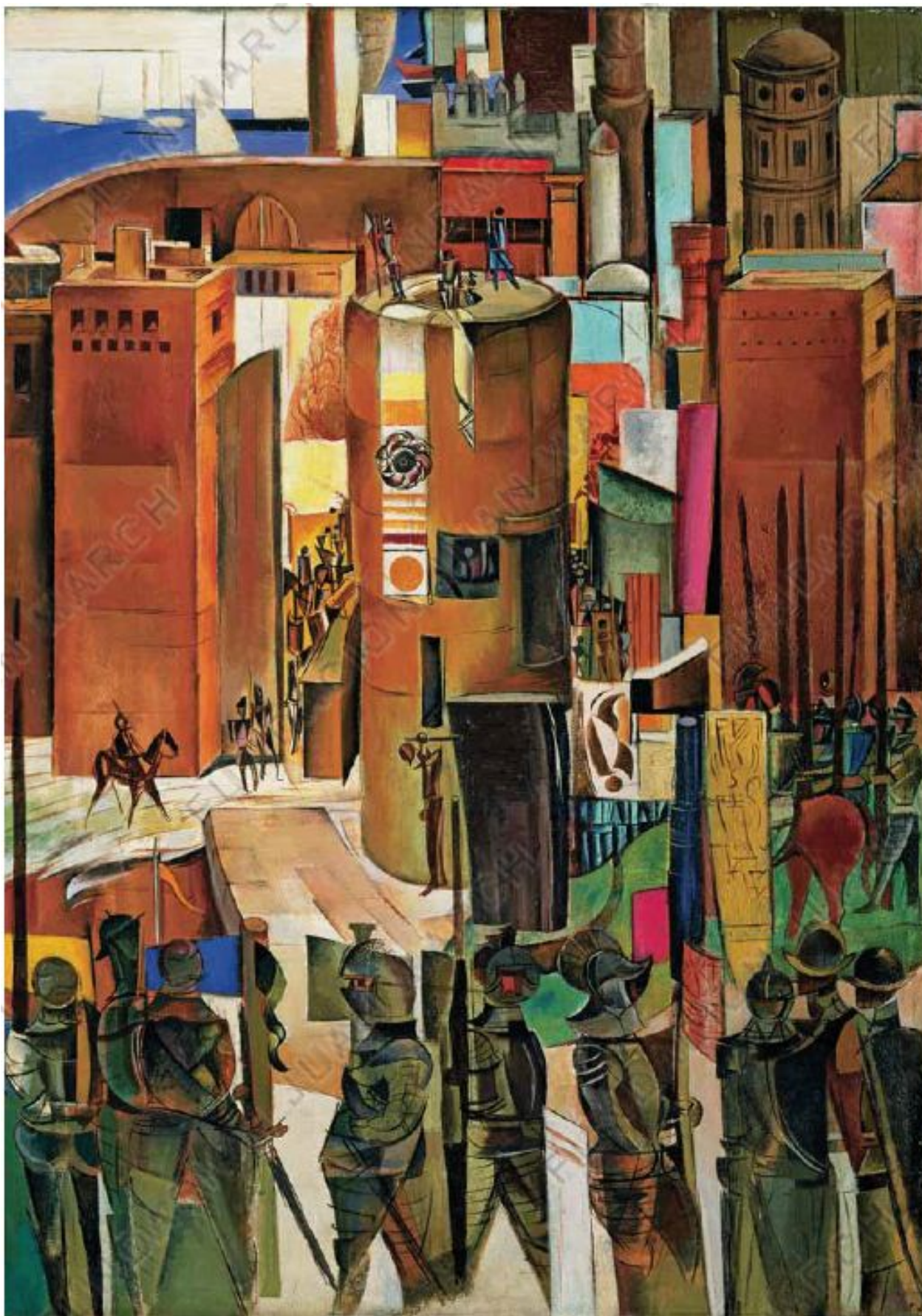
Como *One of the Stations of the Dead* (1933, Cat. 155) y otras pinturas importantes de la década de 1930, *Red Scene* presenta un inquietante más allá habitado por "mónadas" espectrales. Son figuras como las de sus composiciones más de este mundo, aunque transportadas ahora a una oscuridad iluminada, en este caso,

por un sol bermejo en su ocaso que proyecta una luz siniestra por todo el paisaje desértico. En buena medida este trabajo se basa en la imaginería de *The Childermass* (1928, Cat. L&R 19, 61), la novela metafísica de Lewis. Las figuras con faldones del fondo parecen flotar sobre el suelo desnudo, mientras las del primer plano bien podrían haberse perdido, hallándose en desconcertada interacción. Lewis utiliza con frecuencia un único color para crear una atmósfera especial, lo que podría ser indicativo de su interés por la obra de Henri Matisse.

Cat. 162.

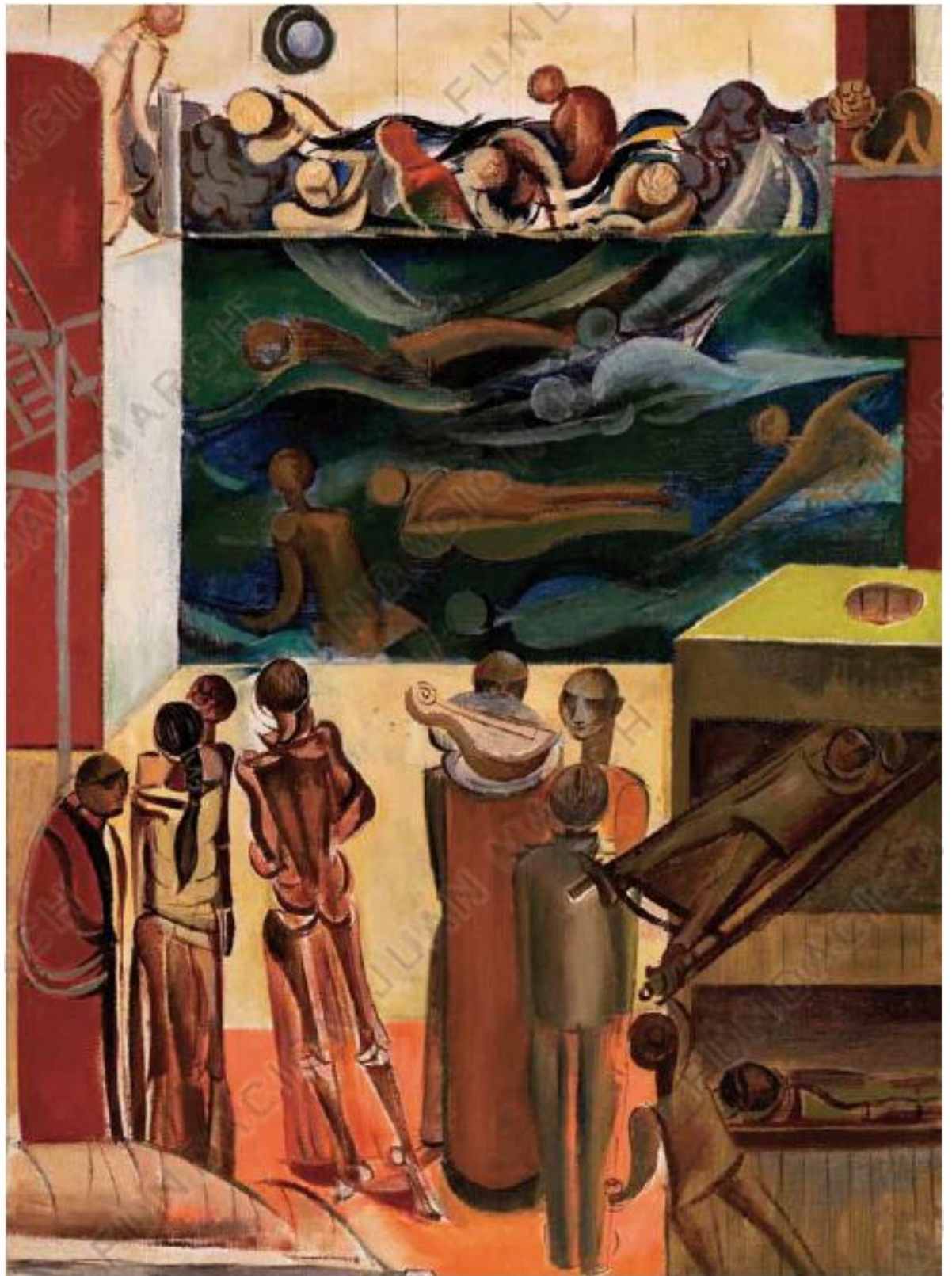
The Surrender of Barcelona,
1936-37. (La rendición de
Barcelona). Óleo sobre
lienzo. 83,8 x 59,7 cm. Tate,
Londres: adquirido en 1947.
M P61

Al igual que *Inca and the Birds* (1933, Cat. 156), esta potente y compleja pintura se basa en los relatos de la historia de España del historiador estadounidense William Prescott. Su *History of Isabella and Ferdinand* (1838) es la fuente específica del relato de la entrada de Isabel y Fernando en Barcelona en 1472, cuando por fin vencen en la brutal guerra de sucesión y sientan las bases para la conquista imperial española del siglo siguiente. Lewis escribió en el catálogo de la exposición de las Leicester Galleries de 1937 que se propuso "pintar una escena del siglo XIV [en realidad, quería decir del XV] como la haría si pudiera trasladarme allí sin que ello supusiera un gran desajuste temporal". Es evidente la referencia a la Guerra Civil española y la sugerencia de ciclos históricos y repetición. En el año en que finalizó esta obra Lewis publicó *The Revenge for Love* (1937, Cat. L&R 39), su novela sobre el conflicto.



Cat. 163.
The Tank in the Clinic, 1937.
(El tanque en la clínica).
Óleo sobre lienzo.
68,5 x 51 cm.
Wyndham Lewis Memorial
Trust, Londres. M P77

Enfermedades frecuentes y a menudo graves, a las que se hace referencia en el cuadro notoriamente autobiográfico *The Convalescent* (1933, Cat. 154), afligieron a Lewis en la década de 1930, interrumpiendo su actividad pictórica, agravando sus problemas financieros y llevándole a varios tratamientos "alternativos" como la terapia vitamínica. Este trabajo probablemente se basa en una experiencia de inmersión en agua, pero desarrolla una imagen mucho más siniestra y fantástica de figuras esqueléticas ahogándose que hace recordar, tal vez, a un moderno campo de concentración. Como en numerosas obras de Lewis de este período, hay aquí un intento de describir la condición humana en un mundo de ensueño, de formas ambiguas y poderes controladores, político y médico en este caso, con la sólida arquitectura de la composición acentuando la sensación de claustrofobia y de indefensión ante el apresamiento. La narración es, sugerentemente, poco clara.





Cat. 164.
Creation Myth, 1937. (Mito de creación). Óleo sobre lienzo. 49,5 x 59 cm.
The Warden and Scholars of New College, Oxford. M P54

Uno de los motivos recurrentes de Lewis como pintor es el mito de creación. Fascinado como estaba por los mitos de creación de civilizaciones antiguas de todo el mundo,

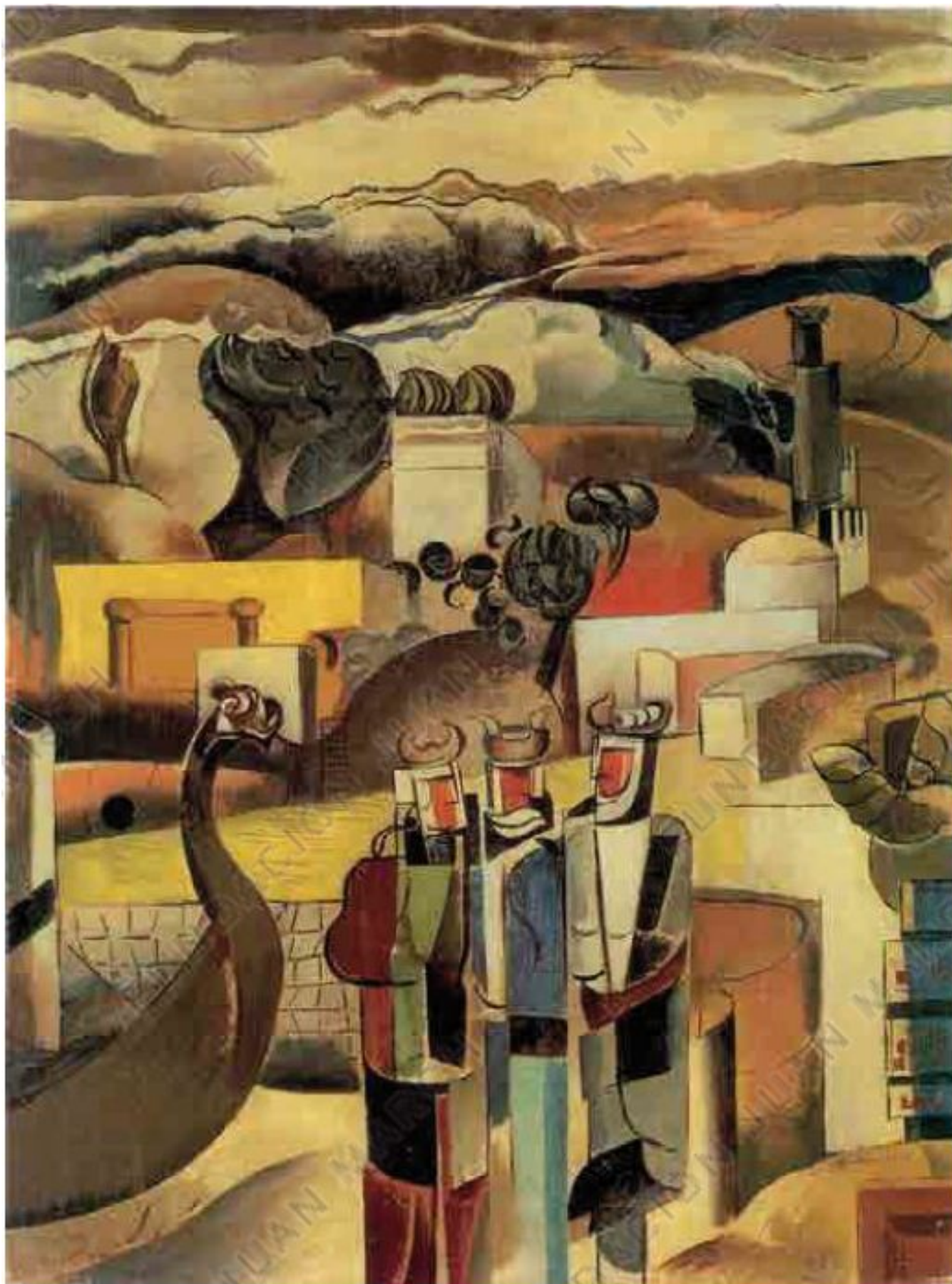
también quiso mostrar en sus pinturas la naturaleza de la creatividad misma. En el convencimiento de que el mundo moderno burocratizado y dominado por lo científico-tecnológico había socavado gravemente la libre creatividad artística, sus propios mitos de creación evocan un mundo de formas orgánicas y rico colorido, con formas cósmicas, naturales y humanas moviéndose en un mar de posibilidades dinámicas. Lewis cree que el artista ejerce un poder originario y sagrado, y muchas de sus

obras sobre el tema sugieren el poder compulsivo y casi prehistórico de la imaginación artística, facultad semi-divina en la que fundamenta su concepto de libertad verdadera. Varias de las obras tituladas *Creation Myth* en la década de 1940 anticipan el arte abstracto de la posguerra y reflejan la simpatía de Lewis por las tradiciones romántica y surrealista.

Cat. 165.

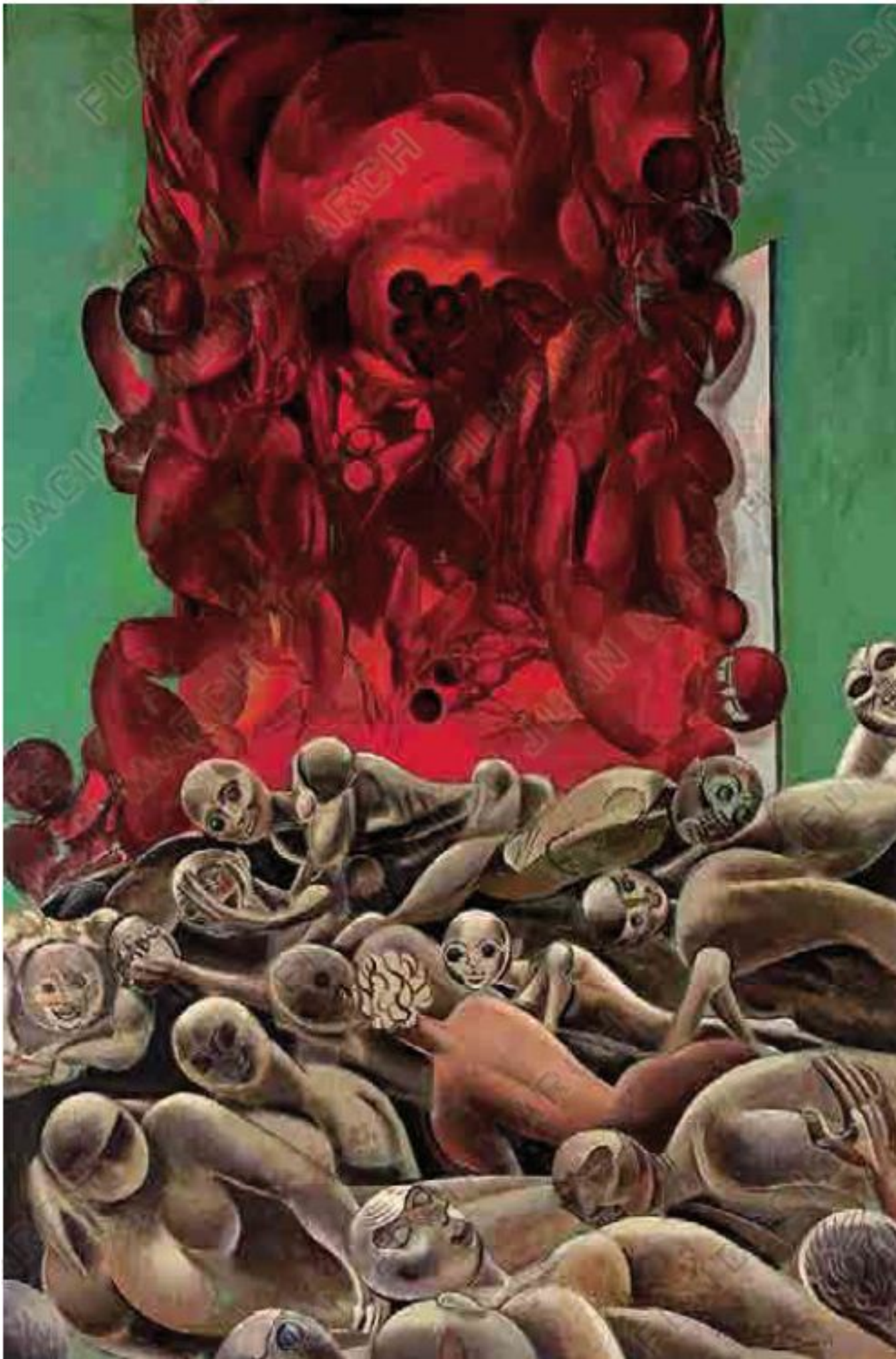
Landscape with Northmen,
1936-37. Oil on canvas.
67,5 x 49,5 cm. Colección
privada, Londres. M P66

Las ambiciones de Lewis como pintor siempre fueron globales en motivos y fuentes formales, como explicó en su ensayo "A World Art and Tradition" (1929). Este cuadro parece aventurarse hacia el norte, hacia el mundo de los vikingos, en un ejemplo más de la fascinación que sentía Lewis por el impulso de conquista y por sus consecuencias para la historia humana. Sin embargo, las tres figuras que aparecen en primer plano, con cascos con cuernos y de pie junto a un barco, podrían, de hecho, estar en un paisaje mediterráneo, lo que nos recuerda que los vikingos navegaron lejos de las tierras escandinavas y que los normandos incluso alcanzaron Sicilia. Las figuras parecen realmente un poco desconcertadas por el entorno, y hay un punto cómico en la obra, como en muchas de las pinturas de Lewis. El artista también parece haber disfrutado realmente al crear toda esa riqueza paisajística y el cielo nublado.



“Un artista grande cae en trance cuando crea, sobre eso hay pocas dudas. El acto de creación artística es un trance o un estado de ensoñación, pero muy diferente del experimentado por el médium que está en trance. En el caso del gran arte, un mundo con la más extrema y lógicamente exacta definición física resulta construido a partir de esta condición susceptible, en contraste con las nebulosas fantasías del espiritista.”

Wyndham Lewis,
Time and Western Man, 1927



Cat. 166.

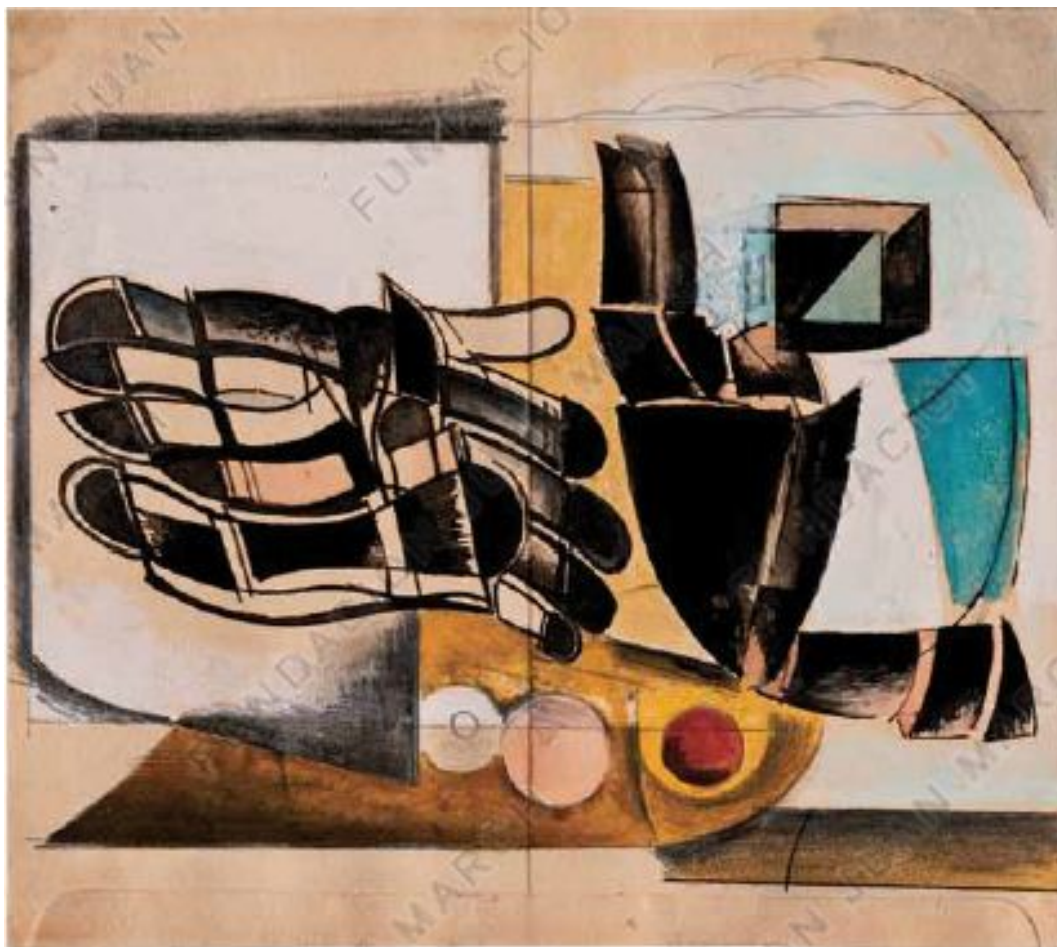
[No en exposición] *Inferno*, 1937. (Infierno). Óleo sobre lienzo. 152,5 x 101,8 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Felton Bequest, 1964. M P72.

Se trata de la última pintura de Lewis incluida en la serie de composiciones imaginativas al óleo, así como la de mayor formato. Está relacionada con otras escenas del más allá elaboradas en los años treinta (véase Cat. 155 y 161), y constituye la declaración visual de mayor alcance que realizó en su permanente fascinación por las realidades metafísicas a lo largo de su carrera. La composición en T invertida inscribe una visión del infierno, según declara el propio Lewis en el prólogo al catálogo de la exposición de las Leicester Galleries de 1937: un "mundo de formas condenadas a eterno conflicto... sobrepuesto a un mundo de formas tendidas boca abajo, en la relajación de una inquieta sensualidad que es también eterna". El cuadro anticipa en cierta medida las formas de las acuarelas, algunas con motivos religiosos, que Lewis pintó en la década de 1940, como por ejemplo Cat. 176, 180-83 y 187.

Cat. 168.
A Hand of Bananas, 1929-38. (Una mano de plátanos). Gouache, acuarela, lápiz y tinta sobre papel. 20,3 x 18,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido en 1941. M 904

Las imágenes y los títulos de Lewis son a veces franca e indudablemente desconcertantes en su intención. El artista a menudo desarrolló sus imágenes a partir de formas iniciales palmariamente absurdas, oníricas o sin más inescrutables, como sucede en este caso, en el que una "mano de

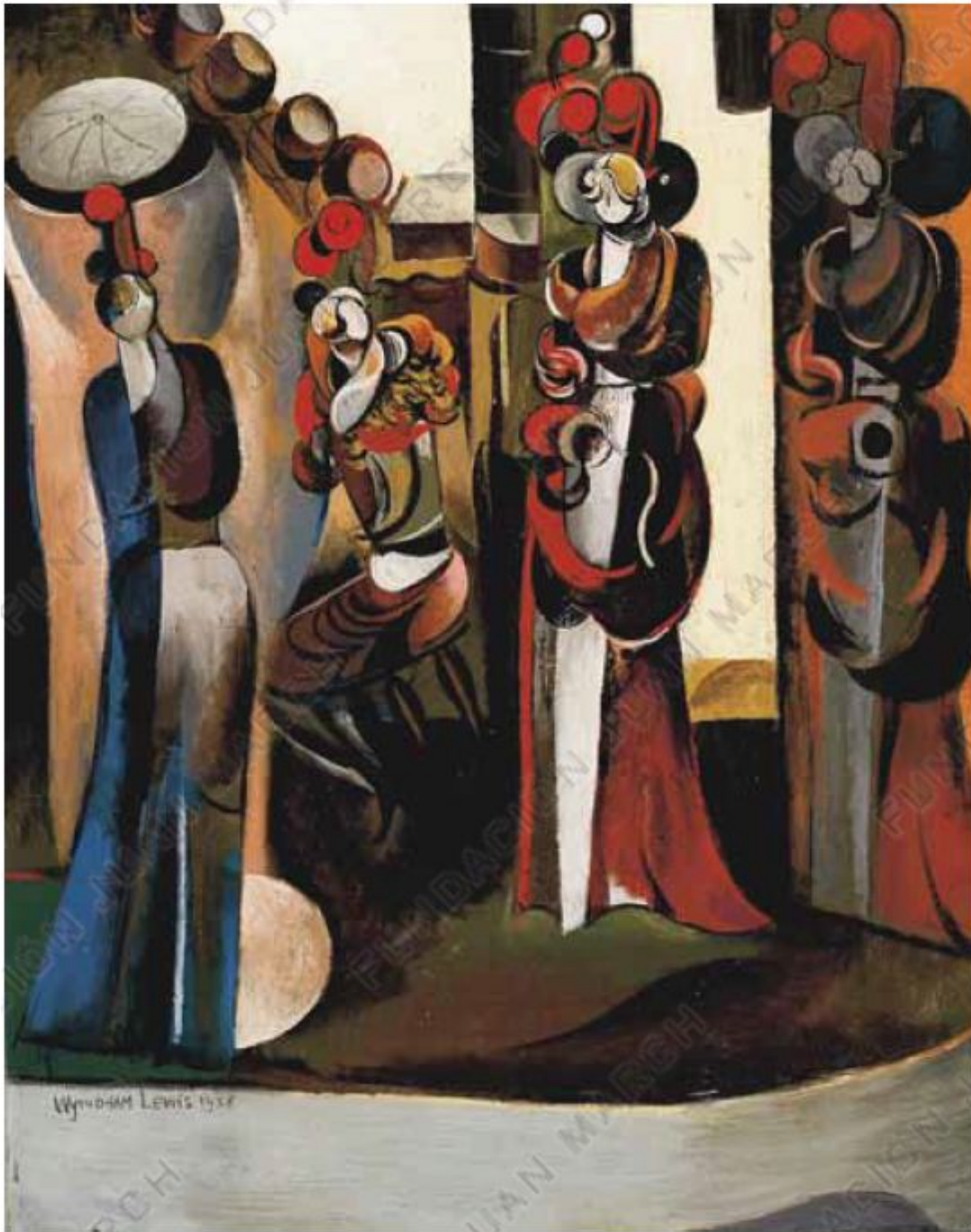
plátanos" flota sobre una figura postrada y ante una pantalla. Que una mano pudiera asemejarse a un manojo de plátanos no es algo descabellado, pero la frase "una mano de plátanos", por su gramática, sugiere un mundo peculiar, una combinación imposible y surrealista. Las manos están presentes en muchos de los retratos de Lewis, claro está, e incluso lo están por su visible omisión, como en el retrato que hizo de Edith Sitwell (1923-35, Cat. 105). Una de las viñetas de su sátira *The Apes of God* (1930, Cat. L&R 21-23) muestra una mano gruesa que cuelga tontamente, y que reviste cierta similitud con esta pintura.



Cat. 167.
Bathing Scene, 1938. (Escena de baño). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 28,7 x 39,6 cm. Wyndham Lewis Memorial, Londres. M 900

Lewis rara vez ha tenido la consideración de pintor colorista, y sin embargo muchas de sus pinturas son asombrosamente originales y creativas en el uso del color. Esta inusual escena idílica, con una composición típica de viñeta, reúne en formas fluidas una configuración improbable pero muy sugestiva de violeta, verde claro, azul intenso y otros colores, lo que apunta a un momento de tranquilidad y placer

raros en su obra. Hacia el final de una década de terribles acontecimientos en lo personal y en lo político, Lewis se volvió cada vez más en su obra visual hacia motivos de inocente escapismo, aunque también de atormentadora inseguridad. En esta obra hay una formación colorida que se alza contra grandes espacios vacíos, lo que, junto a la hermosa y variada línea empleada, nos recuerda cuánto se volvió Lewis hacia el arte chino en busca de inspiración.



Cat. 169.
Four Figure Composition,
1938. (Composición con
cuatro figuras). Óleo sobre
lienzo. 40 x 25, 4 cm.
Colección de la Fred L.
Emerson Gallery, Hamilton
College. Donación de Omar
S. Pound, graduado en 1951.
M PBI

La mayoría de las composiciones de Lewis de los años treinta encierran algún contenido narrativo que contribuye mucho a nuestra respuesta, ya sea en el caso de lo que él denominó "realismo satírico", o en el de obras metafísicas o históricas. Su objetivo en ese período fue, en parte, reinventar las posibilidades del modernismo a través de temas complejos. Por contraste, algunas pinturas, de las que ésta es un buen ejemplo, parecen ejercicios animosos y elegantes de forma y de color. Esta obra, creada tras la exposición de las Leicester Galleries, quizá no tuviese otro objeto que resultar atractiva y vendible, aunque es perfectamente posible que haya un tema subyacente aún no detectado. Sin duda existe una relación entre sus composiciones manifiestamente teatrales y esta pintura en cuya parte superior izquierda se ve una hilera de focos sobre el escenario y aparecen dos figuras de pie sobre sus haces de luz.

1939.

— 1951

La imaginación
contra el vacío

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Lewis y Froanna estaban cruzando el Atlántico: no regresaron a Europa hasta el final de la contienda. Lewis confiaba en que sus perspectivas económicas, especialmente como retratista, mejorarían en Norteamérica. Además, le contó al escritor y poeta Julian Symons (1912-94), se sentía incapaz de presenciar cómo Europa se hacía

años. Decidió investigar acerca de sus raíces familiares en el estado de Nueva York y en Canadá. Seguramente era consciente de que toda su obra panfletaria de los años 30 –en la que proponía una contemporización con las dictaduras fascistas por su defensa contra la agresión comunista– había menoscabado su credibilidad en Gran Bretaña, a pesar de la revisión de sus puntos de vista realizada tras su visita a Berlín y Varsovia en 1937. La estancia en Estados Unidos y Canadá se convirtió en un terrible calvario, que Lewis no supo manejar adecuadamente, pues volvió a su habitual costumbre de enemistarse con todos aquellos que le ofrecieron ayuda. Debido a algunas complicaciones con el visado, Lewis pasó la mayor parte del tiempo en Canadá, donde su nada sutil convicción de su propia importancia como escritor y pintor tuvo que toparse a menudo con una ofensiva incompreensión.

En Nueva York, Lewis se dedicó a manchar su reputación: anuncia “la muerte del arte abstracto” y escribe un análisis muy crítico de Pablo Picasso (corrigiendo y ampliando la crítica que ya había realizado del pintor en 1919) justo en el momento en el que América estaba “descubriendo” a Picasso en la gran exposición de su obra realizada en el Museo de Arte Moderno; además, la abstracción estaba experimentando un resurgimiento gracias al Impresionismo Abstracto Americano. El crucial primer encargo que recibió en Buffalo, un retrato del rector de la Universidad, Samuel Capen (1878-1956), se saldó con dimes y diretes que desanimaron a futuros clientes. Un relato satírico de su estancia en la Hart House de la Universidad de Toronto, publicado en *America, I Presume* (1940, Cat. L&R 45), terminó con toda esperanza de encontrar trabajo allí. Años después, Hugh Kenner (1923-2003), el gran “inventor” crítico y guía del Modernismo angloamericano, se dolía del hecho de que cuando él era estudiante en Toronto, Lewis vivía cerca y pobremente en una habitación de hotel, ignorado por las autoridades de la Universidad.

Pero Lewis hizo amigos. Fr. Stanley Murphy (1904-?), del Assumption College, Windsor, le ofreció dar clases y conferencias; y estaban los encargos particulares; un comerciante de arte y coleccionista local, Douglas Duncan (1902-68), le compraría una colección de las fantásticas acuarelas que Lewis había pintado; y Lorne Pierce (1890-1961), de la editorial Ryerson, se dio cuenta de su importancia y publicó su panfleto propagandístico *Anglosaxony: A League that Works* (1941, Cat. L&R 46).

En 1944 dos jóvenes académicos que admiraban la obra de Lewis, Marshall McLuhan (1911-80) y Felix Giovanelli (1913-c 1963), le buscaron trabajo en San Luis. En definitiva, habiendo ido a América en busca de sus “raíces”, Lewis llegó a valorar el “desarraigo” y la universalidad de la cultura de masas y la igualdad democrática de su noción de ciudadanía. Al volver a Inglaterra, su primer libro fue un estudio de la historia y la cultura de América, en el que describía con precisión estos aspectos de Estados Unidos y los proponía como modelo de un mundo futuro en el que las naciones-estado serían abolidas y superadas por un Estado Mundial. Se trataba de un retorno a los aspectos más optimistas de *The Art of Being Ruled* (1926, Cat. L&R 10) y *Paleface: The Philosophy of the “Melting Pot”* (1929, Cat. L&R 20), sin sus políticas autoritarias; la experiencia le había demostrado la locura de sus antiguos encaprichamientos con esa variedad de modernización. De *America and Cosmic Man* (1948, Cat. L&R 48) tomó McLuhan su concepto de “aldea global”.

La producción literaria de Lewis durante la guerra fue escasa si se la compara con la inmensa productividad de las décadas anteriores. Terminó una novela comenzada en Inglaterra, donde se publicaría en 1941. Se trataba de un ataque al sistema de clases británico en el que se cuenta la historia de un hombre de clase trabajadora que falsifica dinero y se provee de una nueva identidad para alcanzar el éxito. *The Vulgar Streak* (Cat. L&R 47) fue considerada por los editores americanos demasiado antibritánica como para que pudiera publicarse durante la guerra. En comparación, *America, I presume* era una sátira amable sobre las costumbres americanas, escrita desde el punto de vista de un británico bufón que guarda poco parecido con el propio Lewis (pero que hace uso de sus afilados ojos). La profunda revisión de todos sus principios, y de su propia vida, a causa de su forzosa estancia en Norteamérica (los Lewis no tuvieron acceso a los fondos que en Gran Bretaña les hubieran permitido regresar) tuvo que esperar, para alcanzar su expresión literaria, hasta después de la guerra, cuando Lewis ya se había quedado ciego, destrozada su vista por un tumor que había ido creciendo lentamente dentro de su cráneo desde hacía veinte años.

En Norteamérica, la primera reacción artística de Lewis a su situación fue visual, y la reevaluación visual pudo haber sido espoleada por un repentino y notorio deterioro de su vista a finales de 1940. Los dibujos y las fantásticas acuarelas de 1941-42 fueron su último empeño continuado (aunque no se quedaría totalmente ciego hasta 1950, cuando se vio incapacitado para realizar cualquier tipo de pinturas o dibujos). Algunos de los dibujos son sencillos registros de las circunstancias domésticas de los Lewis mientras se encontraban en un limbo de incertidumbre por la evolución de la guerra. *War News (Portrait of Froanna)* (Cat. 173) y *Portrait of the Artist's Wife* (Cat. 174) ejemplifican esta tendencia. Otras acuarelas responden de manera más imaginativa, si bien indirectamente, a los horrores de la guerra. Unas series de acuarelas fantasean con temas como la creación, la crucifixión, la gestación y el bautismo, y constituyen una

poética reexploración de toda la base filosófica del arte de Lewis. Aunque carecen de parangón en el arte inglés pertenecen a una vena inglesa de fantasía visionaria (William Blake, Richard Dadd (1817-86), Cecil Collins (1908-89)). Su profundidad en cuanto reflejo de la visión del mundo de Lewis está fuera de discusión, pero, estéticamente, su a menudo humorística idiosincrasia hace que sea difícil evaluarlas en el contexto del Modernismo europeo.

Al volver a Londres después de la guerra, Lewis reanudó su producción como escritor pre-bélico. En una autobiografía, *Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date* (1950, Cat. L&R 50), examina sus libros anteriores y trata de demostrar que ninguno de ellos, como se había dado por supuesto, era expresión del fascismo. Aunque de vez en cuando el libro falsea un poco las cosas, sigue siendo una excelente introducción al pensamiento de Lewis. Una de sus ambiciones consistía en demostrar que él había tenido un lugar y un papel en la nueva sociedad "socialista" que en apariencia se estaba construyendo en Gran Bretaña en el albor de la guerra. En teoría esto era cierto, pero la irritación causada a los miembros de la clase de Lewis por la implantación de un Estado de Bienestar en un periodo de bancarrota nacional sentó precedentes sobre la aprobación teórica, como en la colección de relatos *Rotting Hill*, publicada en 1951 (Cat. L&R 51). Ese año se publicó también el último gran trabajo crítico de Lewis, *The Writer and the Absolute* (Cat. L&R 53), en el que retomaba el tema de las presiones ideológicas y las coacciones a la libertad artística. Lewis creía que la producción de arte y de ficción no necesitaba de justificación ideológica o política: el arte no era la criada de ningún otro departamento de práctica cultural. En este libro estudia los efectos de las presiones "históricas" externas sobre los escritores, en especial sobre los asociados al existencialismo, Jean-Paul Sartre (1905-80), André Malraux (1901-76) y Albert Camus (1913-60), con un capítulo dedicado a George Orwell (1903-50). También escribió mucha crítica artística, especialmente para el semanario de la BBC, *The Listener*, en el que se ocupaba de la nueva generación de artistas británicos de posguerra.

Las últimas grandes obras de ficción de Lewis fueron escritas después de que anunciara en *The Listener* que ya no podría seguir ocupándose de la crítica de arte porque había perdido la vista. Las escribió en largos rollos de papel que permanecían blancos ante sus ojos y que fueron laboriosamente transcritos por un amanuense que aprendió a descifrar su caligrafía "ciega". *Self Condemned* (1954, Cat. L&R 54) es también una novela basada en las experiencias de los Lewis en Toronto y en la crisis de su matrimonio, provocada por el estrés causado por la gradual pérdida de la vista y las intermitentes pérdidas de consciencia que padecía; T. S. Eliot (1888-1965) la consideró una obra de "insoponible agonía espiritual". Como algunos de los dibujos de Toronto, encara y reconsidera su propia ginefobia. Celebra la común humanidad de la gente que ha de enfrentarse al absurdo de la vida, y finalmente condena a su protagonista por ser incapaz de mantener esta regla general de la

humanidad. El personaje queda reducido a una carcasa, destino que Lewis temía que esperara a la propia cultura europea.

En 1951 un joven productor de la radio de la BBC, D. G. Bridson (1910-80) hizo un guión adaptado con *The Childermass* (1928, Cat. L&R 19) para su retransmisión y convenció a la BBC para que alentara la continuación de la obra. Lewis la empezó a escribir después de terminar *Self Condemned*, poniéndole un título nuevo a la obra completa: *The Human Age* (Cat. L&R 61). Los dos protagonistas, Pullman y Satters, llegan a la "Tercera Ciudad" (una especie de Purgatorio) que está arruinada debido a la competición ideológica. Pullman debe escoger a quién seguir. Se trata de una elección que reproduce el dilema ante el que se situaban todos los intelectuales que se enfrentaban a las ideologías absolutistas del siglo XX; Pullman realiza una elección "progresista" que lo conduce al Infierno. Allí se verá obligado a ayudar al mismísimo Satanás en su lucha contra la Divinidad, que vuelve a disfrazarse de proyecto progresista que busca instituir una "Edad Humana" que reemplace los valores caducos. En esta gran obra final de su carrera, Lewis crea un nuevo medio ficcional en el que las implicaciones metafísicas de las elecciones cotidianas de la vida ordinaria (en especial de la vida ordinaria de un intelectual) brillan de repente con una inesperada claridad. Aunque en apariencia el intelectual había sido condenado por los arreglos a los que había llegado, queda libre al final del Tercer Libro de *The Human Age* (que apareció en libro después de la emisión radiofónica realizada en 1955, véase Cat. L&R 57). Pero el "Paraíso" de esta dantesca visión de la era de los campos de exterminio y la guerra fría, que iba a ser el escenario de un cuarto libro, *The Trial of Man*, se quedó sin escribir. La emisión de *The Human Age* y la muy aclamada retrospectiva de la obra de Lewis celebrada en la Tate Gallery de Londres en 1956, señaló su tardía y temporal aceptación como figura mayor del arte y del pensamiento británico y europeo del siglo XX. Murió poco después, por los efectos del tumor intracraneal.



Cat. 171.

[No en exposición] *J.S. McLean*, 1941. Óleo sobre lienzo. 106,5 x 77 cm. Art Gallery of Ontario. Gift of The McLean Family, 2000. M P101.

McLean era un industrial canadiense cuya empresa, Canadian Packers, encargó a Lewis su retrato. El artista pintó también para él dos retratos insólitamente torpes, uno de su hija y otro de la señora Lisa Sainsbury. Una fotografía de una fase previa del retrato revela que los complementos culturales (el

Mining Town de A. Y. Jackson y algunos libros) se añadieron después. Lewis ha distorsionado la forma de la silla y ha aplanado la figura de McLean, haciendo énfasis en el tamaño de sus manos, como un leve eco del retrato de M. Berthin, de Ingres. El cuadro parece ahora un retrato, relativamente convencional y bien conseguido, de un potentado, que dota a su rostro de una expresión bastante compleja. No obstante, es posible que Lewis se estuviese refiriendo a éste cuando en *Rude Assignment* (Cat. L&R 50) escribía sobre la reacción de la familia de uno de sus modelos al retrato que le había hecho:

Recuerdo haber pintado el retrato de un magnate formidable, en el que hice que pareciera el "hombre fuerte" que era y que suponía le gustaría parecer en la posteridad. Pronto advertiría mi error. Su familia, de forma unánime, objetó que no había sacado su "bondad", que era, afirmaban, un rasgo notable de su personalidad¹. El cuadro fue retirado del bastidor y guardado hasta 1991, cuando se desempolvó para una exposición de la obra canadiense de Lewis.

¹ *Rude Assignment*, cit., pp. 48-49.



Cat. 170.

[No en exposición]
Chancellor Samuel Capen,
1939. Óleo sobre lienzo.
193 x 89 cm. The Poetry
Collection, University at
Buffalo N.Y. M P94.

El retrato lo encargó Charles Abbott, director de la Lockwood Memorial Library de la Universidad de Búfalo, que también alberga uno de los principales archivos de manuscritos literarios de Lewis. Para el artista era crucial realizar bien el encargo, pero se encontró entre dos facciones enfrentadas de *culturati* de Búfalo y además no logró acabarlo correctamente a la primera. Añadió los libros y las colgaduras, presumiblemente también para realzar el color de la toga de Capen. El retrato de cuerpo entero, con influencias de El Greco, de la figura ascética del rector de la Universidad, es un formato raro en Lewis. John Rothenstein (1901-92), que visitó a Lewis en Búfalo no mucho después de que lo pintara, pensó que el retrato no estaba entre los mejores de Lewis. Un juicio para el que indudablemente estaba capacitado, tras haber adquirido para la Tate Gallery, por 100 libras, *Ezra Pound* (1939), uno de los mejores retratos ingleses del siglo. Como retratista, Lewis alcanzaba los niveles más altos sólo cuando se enfrentaba a figuras de estatura mundial como Pound o Eliot, o cuando pintaba a su esposa.

Cat. 172.

The Artist's Wife, Froanna, 1940. (Froanna, la mujer del artista). Lápiz y tizas de colores sobre papel azul. 48,3 x 31 cm. The Barber Institute of Fine Arts. The University of Birmingham. M 958

En una tienda de Toronto Lewis compró una partida de papel de color, que utilizó para numerosos dibujos hechos con tizas de colores o pastel. A finales de 1940, tras residir un año principalmente en Nueva York, y expirado su visado estadounidense, los Lewis se habían mudado a Toronto, donde durante dos años y medio vivieron en el Hotel Tudor. Las penurias económicas de la época en Canadá apenas habían comenzado, y sin embargo el retrato parece anticipar el estrés que supondrían para Froanna. Los ojos, su omisión o inclusión, siempre fueron importantes en los retratos de Lewis, y aquí la su mirada es particularmente expresiva.





Cat. 174.

[No en exposición] *Portrait of the Artist's Wife*, 1944. (Retrato de la mujer del artista). Lápices negro y de color, tizas negra y de color sobre papel.

37,7 x 27,8 cm. Art Gallery of Windsor, Canadá. M 1048

Este dibujo probablemente se hizo poco después del desembarco de las fuerzas aliadas en Normandía, el día D, en junio de 1944. El periódico, el mapa extraño o la explosión sobre él, y la postura encorvada y mediatubunda de Froanna, hacen revivir con fuerza ese momento de incertidumbre. A la izquierda del cuadro, el pequeño disco rojo puede ser un recordatorio de que, tras la guerra europea, aún quedaba derrotar al imperio japonés.

Cat. 173.

War News (Portrait of Froanna), 1942. (Noticias de guerra [Retrato de Froanna]). Lápiz y ceras sobre papel. 53 x 71 cm. Collection of Middlesbrough Institute of Modern Art. M 1021.

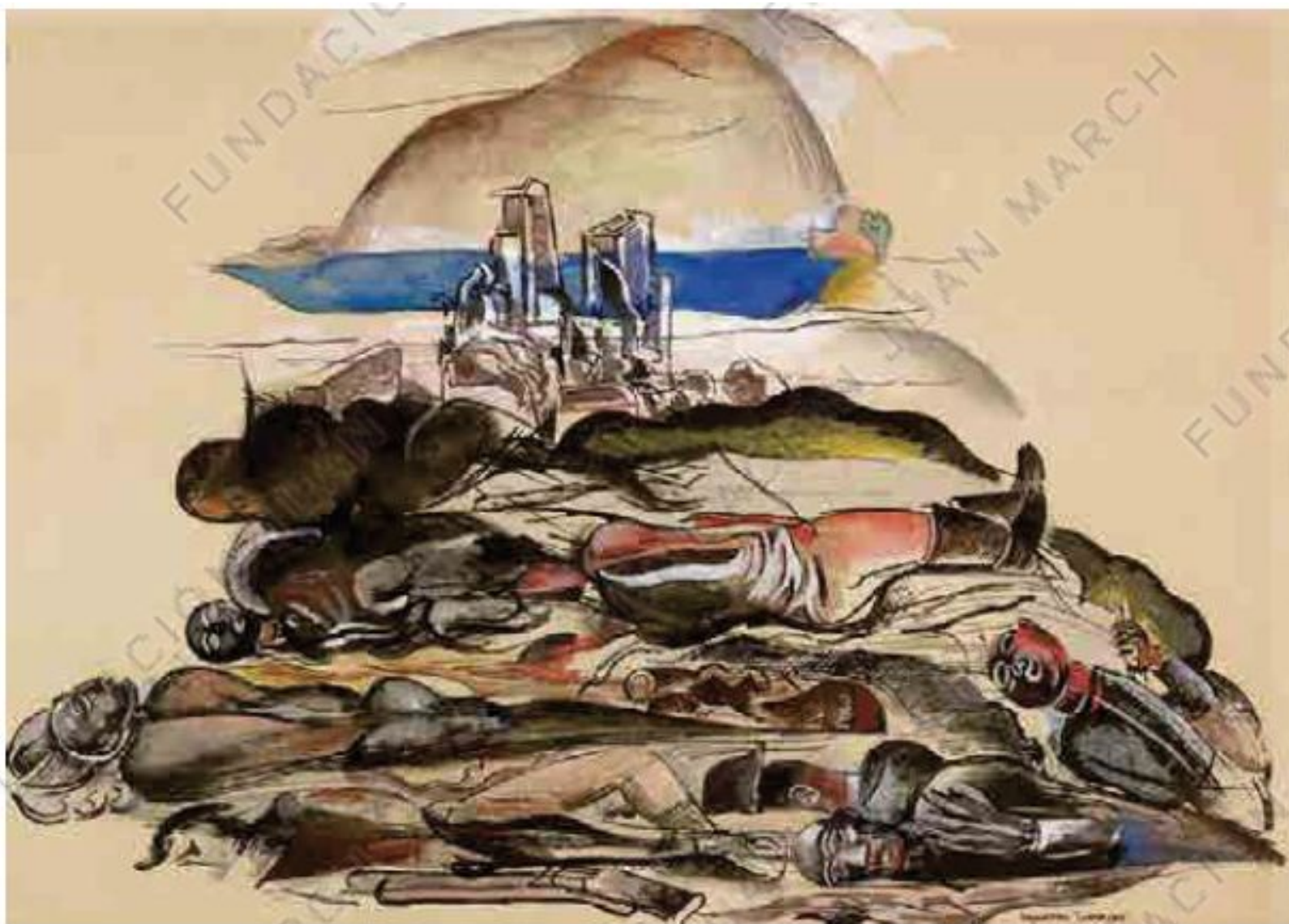
Durante la larga estancia de los Lewis en el hotel de Toronto, el artista hizo varios dibujos de su vida doméstica: un costurero, mesas con juegos de café, Froanna leyendo o sentada aburrida en su sillón... Lewis refleja su experiencia en la novela de 1954 *Self Condemned* (Cat. L&R 54):

Tenían que vegetar, violentos y taciturnos —a veces felizmente borrachos, otras sin dinero para beber— entre

estas cuatro paredes, en esta idéntica escena diaria —desde el desayuno hasta que llegaba la hora de sacar la cama plegable, de jadear y sudar con las temperaturas nocturnas elevadas por los radiadores— hasta el fin de la guerra, ¿o era el fin del mundo? Hasta que hubiesen muerto o se hubiesen convertido en personas diferentes y el mundo que habían dejado hubiese cambiado su identidad también, o hubiese muerto como lo habían hecho ellos¹

1. Wyndham Lewis, *Self Condemned*. Londres: Methuen, 1954, p. 171.





Cat. 175.
Lebensraum I: The Battlefield, 1941.
 (Lebensraum I [Espacio vital]: el campo de batalla).
 Pluma, tinta china, acuarela y gouache sobre papel.
 30, 2 x 45, 5 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.
 Adquirido en 1941. M 976.

Lebensraum [espacio vital] era la palabra que usaba Hitler para denotar la "necesidad" alemana de expandirse hacia los territorios vecinos, lo que condujo a la invasión de Rusia en 1941. Lewis describe este cuadro como sigue: "un primer plano atestado de capas de

muecos alemanes; más allá, en los restos de un pueblo ruso, y, al fondo, una montaña de Crimea"¹. Walter Michel ha escrito un ensayo revelador acerca de las implicaciones metafísicas de esta representación de los muertos. Señala la deuda de Lewis con el grabado de Goya *Tanto y más*, y reflexiona sobre la grotesca, casi cómica, representación de los cadáveres y sobre la técnica que usa Lewis, dando una capa de negro y pintando sobre ella con el color del cuerpo:

El espanto de las caras, que curiosamente recuerda el de algunas películas de terror, sugiere cuerpos desprovistos del *pneuma* de cualquier humanidad, en los que sólo

queda un fluido oscuro y químico.

La representación de los muertos como negación de la vida, como la nada, se logra aquí no mediante la alegoría, sino con los medios más concretos: el negro y la sangre como símbolos básicos; formas no estilizadas, y omisión de toda referencia al mundo humano, vivo y ordenado².

¹ Manuscrito en prensa, citado en Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, cit., p. 431.

² Walter Michel, "Irony in a War Picture", en Paul Edwards (ed.), *Volcanic Heaven*, cit., p. 144.



Cat. 176.
Lebensraum II: The Empty Tunic, 1941-42. (Lebensraum II [Espacio vital]: la túnica vacía). Tiza, acuarela y gouache sobre papel. 34,6 x 24,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane. M 988

El segundo de los dibujos *Lebensraum* parece aludir al gran contemporáneo de Goya, William Blake, el visionario pintor y poeta inglés, a cuyo Dios Creador, "The Ancient of Days", recuerda la figura agachada y uniformada de Lewis. El dibujo sería otro de los mitos de creación de Lewis; el mundo tormentoso debajo y detrás de la figura central parece sugerir otras figuras suplicantes en el extremo inferior izquierdo, que

recuerdan a las que aparecían encogidas en *Jehovah the Thunderer* (Cat. 180). Con su anti-naturalismo filosófico, Lewis siempre se inclinó hacia un dualismo gnóstico, manifestando atracción por la herejía marcionita, que separa el Yavé colérico (el Dios de la Justicia) del Dios del Amor representado por Jesucristo¹. El Creador personificado en *Lebensraum II*, cuyo rostro también recuerda a las máscaras de las películas de terror, es como el mellizo oscuro de un Dios benevolente, un demiurgo malvado, responsable y al mismo tiempo víctima del mundo material y de sus males, que se expresan de forma aterradora en la guerra.

¹ El estudio más completo corresponde a Michael Nath, "Monstrous Starlight: Wyndham Lewis and Gnosticism", en Paul Edwards (ed.), *Volcanic Heaven*, cit., pp. 149-167.



Cat. 180.
Jehovah the Thunderer, 1941. (Jehová tronante). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 37 x 25,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 975

"Todos los dioses han sido siempre dioses de guerra", escribe Lewis en *Time and Western Man* (Cat. L&R 12), defendiendo una versión estrictamente metafísica de la teología. "El verdadero religioso es un azote tal que su Dios siempre es una máquina de destrucción, y no se parece en nada a ningún Absoluto de los que trata la metafísica"¹. La figura nublada e indefinida que se cierne de forma intimidatoria sobre sus creaciones está aquí, ella misma en proceso de creación, y su arco azul representa una espada o una pulsión de energía de la que emerge

un mundo en lo alto. La revolución casi completa (si no en términos religiosos) en la aproximación estética a la creación de cuadros, que se ejemplifica en el ejercicio de Lewis de esta acuarela, se muestra por lo adecuado que resultan para ella las palabras "nublada e indefinida". Antes de la Segunda Guerra Mundial y de su "exilio" canadiense (como empezó a calificarlo) solo se consideraba idóneo para el arte visual lo claramente definido. Sin embargo, se mantiene una continuidad estética: la admiración por el arte oriental, que se muestra aquí (como observó Walter Michel) en el parecido de la imagen con el *Wind God* de Tawaraya Sotatsu.

¹ Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, ed. de Paul Edwards. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993, pp. 379, 378.



Cat. 177.
 [No en exposición]
Armless Man on Stage,
 1941. (Hombre sin brazos
 en escena). Tiza negra y
 aguada sobre papel.
 28,5 x 44 cm. Colección
 Hugh Anson-Cartwright.
 M 966

El elemento grotesco, gótico, de la guerra imaginada por Lewis continúa en esta imagen de una espantosa víctima de la violencia, incapaz de escapar al escrutinio de tres figuras que no ofrecen respuesta a su desesperación.

Cat. 178.
Mother Love, 1942. (Amor de madre). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 43,6 x 28 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 998

La sátira universal contra la guerra y las condiciones de la existencia material se vuelve aquí más concreta, centrándose en el orgullo militar y en sus orígenes en la relación madre-hijo. En *The Lion and the Fox* (Cat. L&R 11) Lewis había hablado sobre esto, ya que puede aplicarse al héroe militar romano Coriolanus: Se le muestra... como el niño, instruido para imbuirle una segunda naturaleza que no deja de obedecer mecáni-

camente. Su madre —cuyo despotismo ultra-romano se ha visto en otras escenas— le ha entrenado y formado hasta hacer de él un loco (p. 242).

El hijo de *Mother Love* también parece el muñeco mecánico de un ventrílocuo sobre las rodillas de una matrona victoriana (con su sombrero grotescamente pomposo). El elemento decorativo que hay tras ellos, sobre lo que puede ser la pantalla de una lámpara, resulta ser humo denso y llamas cuando se examina más de cerca.





Cat. 179.

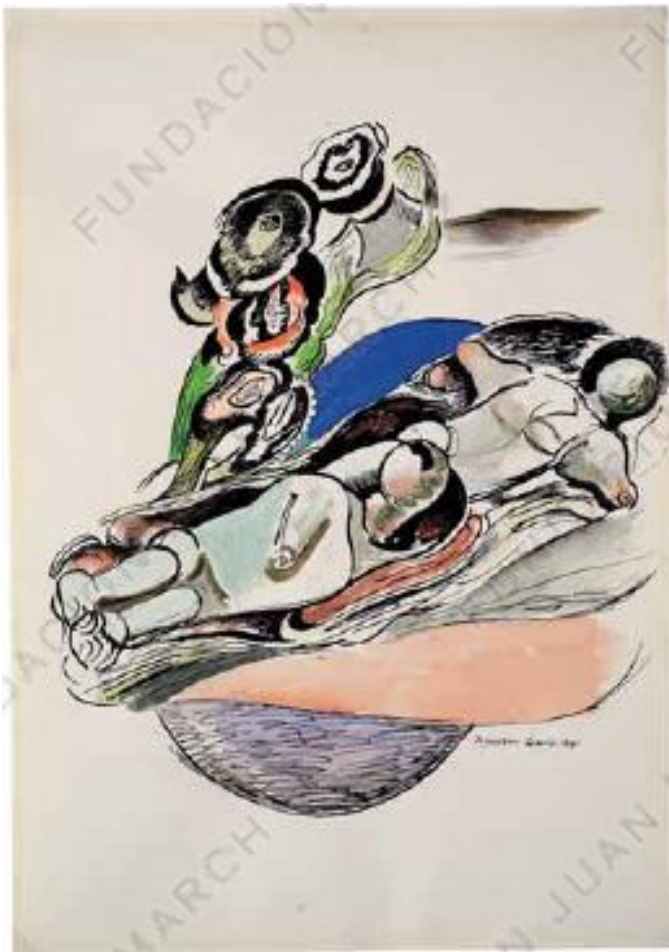
A Man's Form Taking a Fall from a Small Horse, 1941.
 (La forma de un hombre cayendo de un caballito).
 Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 29,5 x 45 cm.
 Colección C.J. Fox. M 977

Los caballos, aunque escasamente representados en esta exposición, tenían una presencia recurrente en el arte de Lewis. A principios de los años veinte hizo varios dibujos de caballos, y justo cuando ya estaba perdiendo la vista, en 1950, planeó un cuadro de una escuela de equitación y realizó varios bocetos, incluyendo copias

de dibujos de Leonardo¹. Al propio Lewis lo había tirado un caballo durante un entrenamiento en la I Guerra Mundial. Un elaborado guerrero ecuestre era el emblema de "The Enemy", la persona literaria a través de la cual se expresaba Lewis a finales de la década de 1920 (véanse Cat. 118 y Cat. L&R 14). Y el *Berber Horseman* (Cat. 137) es una figura heroica y romántica. El epígrafe inicial de *The Art of Being Ruled* (Cat. L&R 10) era una cita de la obra de teatro de George Chapman, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron*, en la que la imagen de un hombre a caballo se presentaba como un emblema ideal del gobierno feliz:
 [...]... y componen el jeroglífico doctrinal e

ingenioso de un reino bendito. Para Lewis, la guerra europea era la consecuencia inevitable de la exaltación de energías dinámicas que tiene origen en la cultura romana, resurge en el Renacimiento y experimenta un retorno cíclico a lo largo de la historia. El resultado se representa aquí alegóricamente, pero el dibujo tiene una abrumadora dimensión personal.

¹ Véanse las entradas para las obras que siguen en Walter Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, cit.: *Drawing for Jonathan Swift* (M 526, 1922), *Drawing of Horses* (M 572, 1923) y *Two Horses* (M 927, 1938), así como los últimos estudios de la década de 1940 (M 1113-1121).



Cat. 181.

Small Crucifixion Series, I, 1941. (De la serie Pequeña crucifixión, I). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 25 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 980

Cat. 182.

Small Crucifixion Series, II: Pietà, 1941. (De la serie Pequeña crucifixión, II: Pietà). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 33 x 25,5 cm. Colección privada. M 981

Cat. 183.

Small Crucifixion Series, III, 1941. (De la serie Pequeña crucifixión, III). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 25,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 982

Cat. 184.

[No en exposición] *Small Crucifixion Series, IV*, 1941. (De la serie Pequeña crucifixión, IV). Acuarela sobre papel. 36,5 x 25,5 cm. Colección privada. M 983

El dualismo cuasi gnóstico de Lewis siempre implicó una relación problemática con la carne y con el mundo natural. Así, en 1927 Lewis reclamaba un Dios indiferente a su Creación: "No queremos un Dios que sea un tío bondadoso, ni queremos ver a un Dios «enamorado». Cualquier interés que muestre por nosotros no puede ser más que una pasión intelectual, y sin duda deberíamos estar satisfechos de ser *pensamientos* en vez de *niños*". Desde los años treinta, en especial en *The Revenge for Love* (Cat. L&R 39), Lewis empezó a reconciliarse más con la opinión (sin duda más normal para un artista visual) de que es a través del mundo de carne y hueso, y no a pesar de él, como hallamos y expresamos algunas de nuestras más profundas valoraciones. A Lewis, ser parte de esta "máquina" de reproducción sin fin siempre le había parecido una pesadilla (de ahí, quizás, el rechazo a sus propios hijos), y quedan restos de ese horror en estas representaciones del Dios moribundo. Margo, la heroína de *The Revenge*, reflexiona sobre la maternidad y lo grotesco de la "normalidad", pero no le

queda otra que reconocer su propia parte en ello: "No tenía sentido pretender que ella no pertenecía a este sistema de vida bestial, de carne y hueso, que ruge y escupe"².

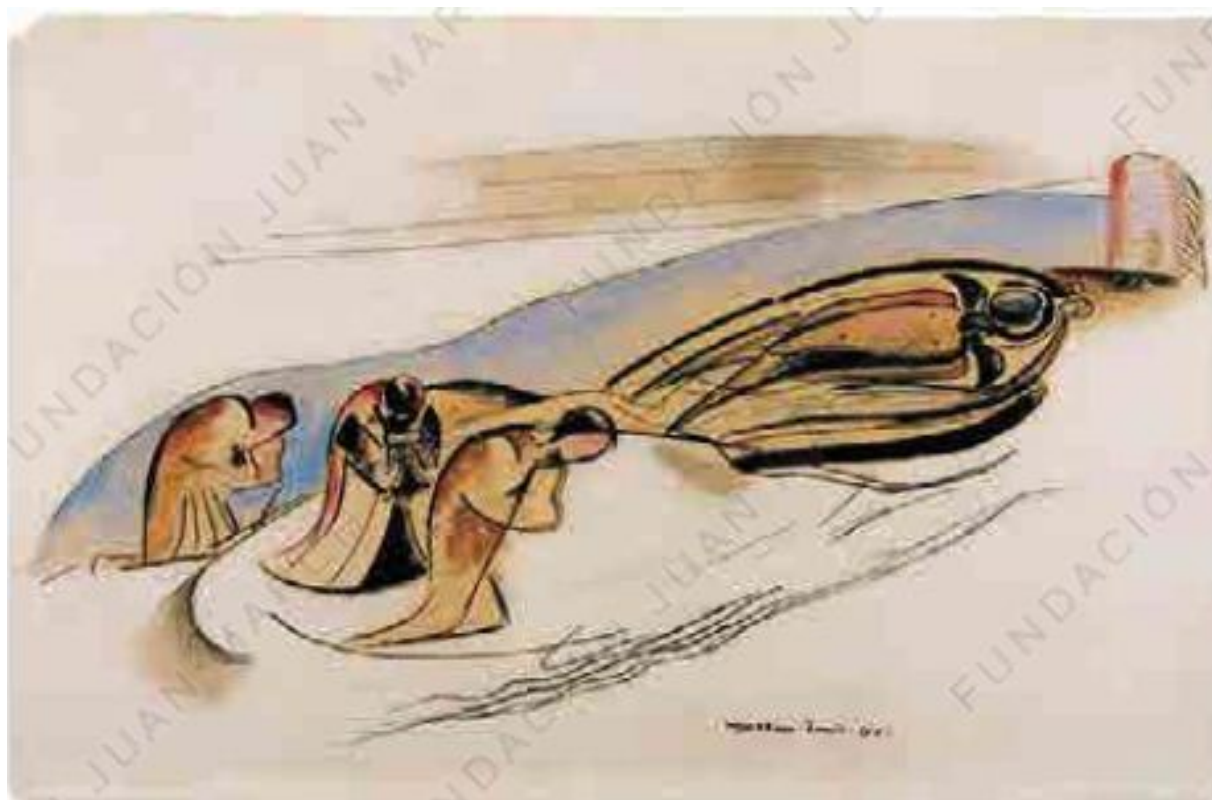
El primer cuadro de la serie funde la idea de maternidad con la de crucifixión, al emerger algo con forma de feto de la cavidad del útero. Una cavidad en la cabeza del feto deja ver un hueco negro en su interior. La figura erguida, compuesta de extrañas formas celulares o ameboides, alza el brazo izquierdo con horror y dolor. La maternidad vuelve a ser importante en el número II, una *pietà* en la que el Cristo crucificado está compuesto de los mismos bloques biológicos que el I. Lewis presenta en sincronía momentos distintos de la historia, mientras María llora sobre el cuerpo que sostiene, cuya alma parece alejarse pese a que ella la sujeta. Una María Magdalena un tanto

metafísica observa. Tras el árbol verde que soporta a un Cristo igualmente biológico-botánico, emerge un mundo empapado en sangre. Lewis usa la técnica de pintar con gouache sobre negro, ya utilizada en *Lebensraum I* (Cat. 175). Los presentes que lloran también parecen plantas marchitas. El uso de estas formas quizás aluda a los grandes mitos de vegetación y fertilidad recogidos en *The Golden Bough* (1890) de James Frazer, y en este sentido estas obras son tanto pre-cristianas como cristianas, revelando un impulso permanente de matar y torturar en la humanidad. La imagen final muestra la figura aparentemente desollada de Cristo a solas. En *Malign Fiesta* (Cat. L&R 57), tras haber visto a un demonio castigar a una pecadora, Sammael comenta a Pullman, el protagonista: "en el hombre, la muerte se encuentra apenas bajo la superficie"³.

¹ Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, cit., p. 435.

² Wyndham Lewis, *The Revenge for Love*. Londres: Penguin, 2004, p. 298.

³ Wyndham Lewis, *The Human Age, Books Two and Three: Monstre Gai and Malign Fiesta*. Londres: Methuen, 1955, p. 376.



Cat. 185.

[No en exposición]

Supplicating Figures, 1941.

(Figuras suplicantes).

Pluma y tinta, y acuarela
sobre papel. 30,5 x 45,5 cm.

Colección Mark McLean.

M 984

Esta obra guarda relación con la serie *Small Crucifixion* (Cats. 181-184), aunque las formas y el énfasis horizontal difieren bastante. Las figuras podrían estar de duelo, más que suplicando ante el cadáver.



Cat. 186.

[No en exposición]
Adoration, 1941. (Adoración).
Verso y recto. Tiza y
gouache sobre papel.
38 x 25,3 cm. Wyndham
Lewis Memorial Trust,
Londres. M 963

Una escena más ortodoxa de la historia cristiana, en la que el dibujo vuelve a mostrar una técnica considerablemente más suelta. Puede ser significativo que los Reyes Magos (si es que lo son) de Lewis vayan a caballo (véase Cat. 179). El emblema de autoridad y poder se somete, de este modo, a los valores implícitos en la escena de la Natividad.





Cat. 187.

[No en exposición] *Gestation or Creation Myth: Maternal Figure*, 1941. (Gestación o Mito de creación: Figura maternal). Cera y tizas de colores sobre papel azul. 30 x 24 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 971

Otro dibujo hecho sobre el papel de color que Lewis compró en la tienda de Toronto (véase Cat. 172). Su interés por los procesos de la creación carnal es evidente en esta obra. La antítesis entre la creación artística y la natural queda superada en la organización de las formas indefinidas de la imaginación del artista para sugerir un feto en gestación. En *Tarr* (1918, Cat. L&R 5), el portavoz de Lewis expresa su ginefobia en una imagen gráfica que contrasta la creación artística con la natural:

Una mujer tenía en su seno una semilla, una especie de bebé astral ya muy formado. El bebé tendía a hincharse. Entonces *toda ella se convirtió en bebé*. La cáscara (esto es, la prometida de *Tarr*, Bertha) que sostenía era un ataúd de una momia pintado. Él también era un ataúd de una momia. Sólo que él no contenía más que innumerables ataúdes pin-

tados dentro, cada vez más pequeños. Sin embargo, el más pequeño no era un bebé astral formado, ni un núcleo vivo, sino un cuadro como los demás. Su núcleo era un cuadro. ¡Como debía ser!. Aquí se da un vuelco a la dicotomía, igual que se parodiaba violentamente en *Small Crucifixion I* (Cat. 181). El feto había sido para Lewis un símbolo del absurdo amenazante, y como tal se citaba en un análisis de la risa en el estudio de 1934 *Men Without Art* (Cat. L&R 36): "No hay razón alguna por la que no debiéramos partirnos de risa ante un feto, por ejemplo. Después de todo, solo estaríamos riéndonos de *nosotros mismos*: de nosotros mismos al principio de nuestra carrera mortal"². Para Lewis, lo absurdo formaba parte del asombro filosófico, y en esta obra el asombro desplaza enteramente a la risa.

¹ *Tarr: The 1918 Version*, ed. de Paul O'Keeffe. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1990, pp. 58-59. El bebé es "astral" quizás porque Lewis consideraba las estrellas como la encarnación de un proceso natural-mecánico que por entonces le parecía sin valor (compárese, a modo de ejemplo, *Enemy of the Stars*, 1914).

² *Men without Art*, ed. de Seamus Cooney. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1987, p. 92.

Cat. 188.

[No en exposición] *Still-life: Figures in the Belly of a Duck*, 1942. (Naturaleza muerta: figuras en la tripa de un pato). Lápiz y acuarela sobre papel. 34,8 x 35,5 cm. Collection of the Vancouver Art Gallery. M 1005

Un mito de creación que, con el huevo y la forma de serpiente (visible al pie de la imagen, enroscada, semejante también a un planeta en órbita), sugiere misterios órficos. El interés y conocimiento de Lewis de estos misterios era ya

evidente en el sustrato mitológico de su sátira de los años treinta *The Apes of God* (Cat. L&R 21), uno de cuyos personajes principales, Zagreus, recibe su nombre de la versión órfica de Dionisos. Desde consideraciones técnicas, el método de crear varias capas de espacio semi-transparente pone de manifiesto que, aunque la incisiva maestría del dibujo parecía cosa del pasado, todavía conservaba la habilidad de controlar su medio.



Cat. 189.

Creation Myth No. 17, 1941. (Mito de creación nº 17). Carbón y lápiz de grafito con acuarela y gouache sobre papel vitela. 50,1 x 34,9 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. M 968

El "número 17" del título es más el reconocimiento de la continua fascinación por este tema que el reflejo de una aritmética precisa. En un capítulo previsto para *Time and Western Man* (Cat. L&R 12) que no usó, Lewis cita (en ese momento con intención burlona) la imagen de la creación de Henri Bergson como un chorro de vapor condensado: "De una inmensa reserva de vida, los chorros brotan sin cesar a borbotones, y cada uno de ellos, al caer, constituye un mundo"¹. Semejante chorro de vida se ve en *Jehovah the Thunderer* (Cat. 180).

Aquí, en un débil eco de las formas empleadas para las figuras de la serie *Small Crucifixion* (Cats. 181-84), se ve como esa vida germina en formas florecientes de plantas jóvenes, un tipo de mundo en un cosmos mayor. Una de las pequeñas células parcialmente recortada contra el globo rojiazul situado a la derecha en la parte media del cuadro parece sostener una pequeña forma que asemeja una coma: un renacuajo o un feto. El recurso de Lewis a tal imagería "microscópica" sería análogo a algunas composiciones tardías de Kandinsky (1866-1944), pero no parece que exista influencia entre ellas y el estatus visual de las formas es muy diferente.

¹ Henri Bergson, *Creative Evolution*, citado en *Time and Western Man*, cit., p. 542.



Cat. 190.

Creation Myth, 1941-42.
(Mito de creación). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 37 x 25,1 cm.
Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 987

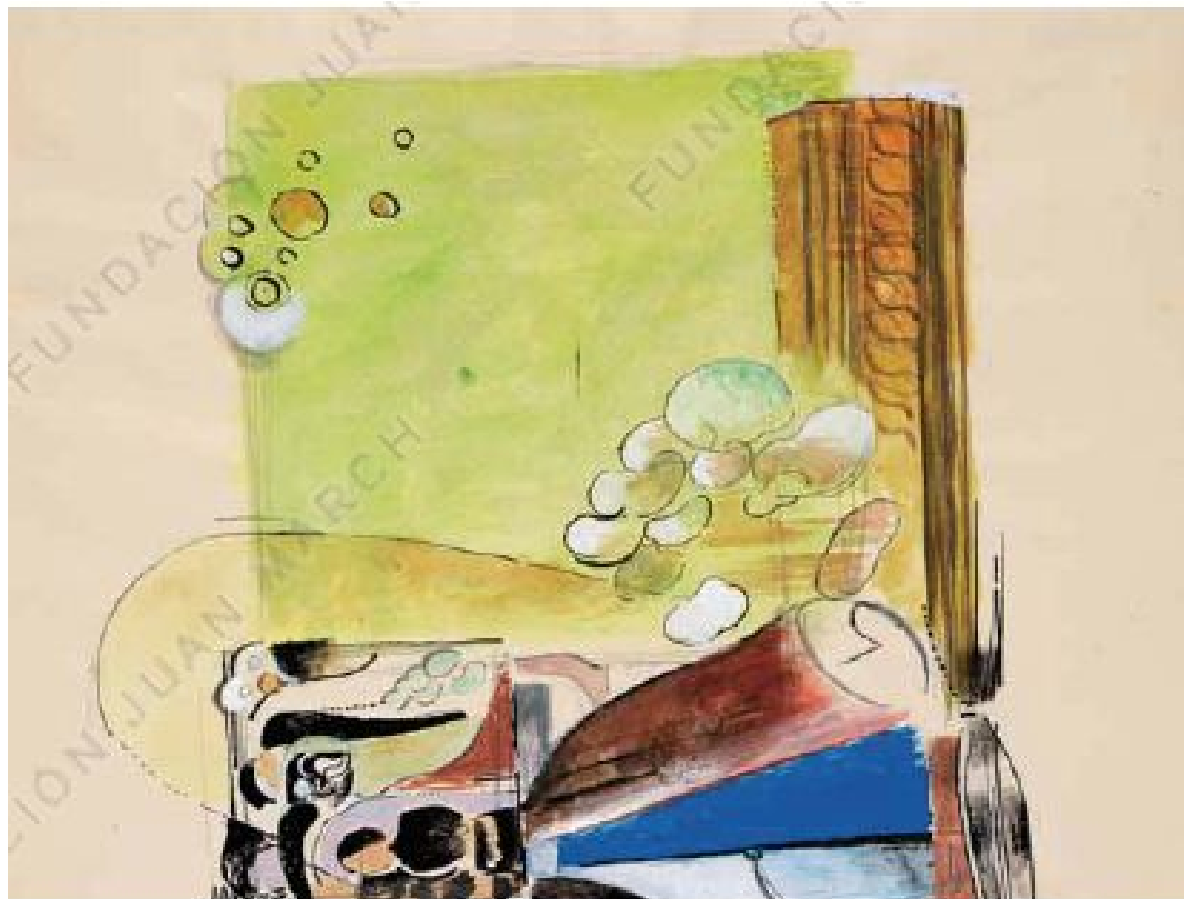
Una forma que puede ser humana o de quelonio emerge de las formas negras del mundo flotante central mientras, arriba, otro mundo estalla como una pompa, proyectando sucesivos mundos al vacío cósmico.

Cat. 192.

The Mind of the Artist about to Make a Picture, 1941-42.
(La mente del artista a punto de pintar un cuadro). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 39,5 x 30,5 cm.
Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 997

Una obra juguetona que se ocupa de aquellos aspectos de la creación con los que Lewis se sentía más cómodo. Con todo, las "pompas" flotantes ante el panel verde-amarillo relacionan la obra con el tipo de creación más "cósmico" representado en los "mitos de creación" de

la época. El artista es aquí un visionario romántico, que "ha echado la persiana azul" que le separa del mundo exterior. Como el "director de teatro" en *The Theatre Manager* (Cat. 6), su inspiración es un libro. Su sueño aparece sobre él en forma de cuadro, aunque éste es una versión a escala reducida del propio *The Mind of the Artist about to Make a Picture*. Y dentro puede verse otra versión, a escala todavía menor, del cuadro dentro de ese cuadro, a modo de serie infinita: "Su núcleo era un cuadro" (véase cat. 187).





Cat. 203.
The Ascent, 1949.
(La Subida). Pluma y tinta, y
acuarela sobre papel.
54,5 x 32 cm.
Colección privada. M 1093

Aunque el formato del dibujo es similar al de Cat. 120-122, el título invita a una lectura casi narrativa, empezando por abajo y culminando en la notoria crucifixión de la parte superior. La trama sería la del ascenso a la cruz de la figura multiplicada y desintegrada, cuya cara marrón y en forma de luna creciente aparece en varios lugares. El tono atlético de la figura desnuda que avanza a zancadas -y que evoca a algunas de las figuras de *The Island* (Cat. 200)- deja paso a un ensamblaje de elementos (¿los "bloques y líneas" del vorticismismo?) y a una composición en miniatura de viñetas como la de *The Mind of the Artist about to Make a Picture* (Cat. 192). Por último, la figura es crucificada, a menos que esta culminación debiera verse como mera alusión a la *Small Crucifixion Series* que Lewis creó en Toronto (Cats. 181-184). Si la imagen se toma como una reflexión sobre la propia carrera de Lewis, la teatralidad puede perdonarse. En 1949 sabía que le aguardaba la pérdida total de su ya defectuosa visión, pues una operación para extirpar el tumor (que al final resultó imposible) podría haber tenido un desenlace fatal. La identificación del artista con Cristo era un tropo romántico con el que Lewis estaba familiarizado por su temprano interés en Gauguin.

Cat. 193.

"... *And Wilderness were Paradise enow*", 1941. ("... y el desierto fuera Paraíso suficiente"). Tiza, acuarela y gouache sobre papel. 42,1 x 32 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 965

La cita, ligeramente confundida, rememora la famosa traducción victoriana de "The Rubaiyat of Omar Khayam" (1859) de Edward Fitzgerald, posiblemente combinando varias versiones:
Un libro de versos bajo la enramada,
una jarra de vino, un trozo de pan y tú,
junto a mí cantando en la floresta...
¡ah, floresta que fuera ya paraíso!

En esta fantasía retozona no puede establecerse con exactitud qué sea la extraña bestia elefantina tendida sobre el montículo arenoso "junto a mí cantando". Durante la visita de un conocido a Los Ángeles en 1946, Lewis le escribió pidiéndole que le propusiese a Walt Disney posar para un retrato: "Me gustaría visitar Hollywood... Tengo una admiración ilimitada por Disney... La mayoría de la gente de Hollywood no son artistas, como sabes. Pero Disney es un gran artista, ¿no?"¹.

¹ Carta a Nigel Tangye, 23 de julio de 1946, cit. en Paul O'Keeffe, *Some Sort of Genius*, cit., p. 515.



Cat. 191.

The Sage Meditating on the Life of Flesh and Blood, 1941. (El sabio meditando sobre la vida de carne y hueso). Lápiz, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 40 x 33,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 979

En lo que se refiere al color, ésta es la obra más chocante de la serie de meditaciones fantásticas sobre materia y creación en la que trabajó Lewis en 1941. En "A Review of Contemporary Art", en el segundo número de *Blast* (Cat. L&R 3), Lewis anotaba que sus ojos "nunca olvidarán que el rojo es el color de la sangre, si bien puede poseer además una cualidad especial de exasperación"¹. Su intensidad se enfatiza aquí con la yuxtaposición del verde vegetal. No se sabe si en 1941 Lewis podía ver bien estos colores, pero es probable que le resultara difícil ver este rojo en particular, como le había costado en el pasado, debido al daño cada vez mayor que el tumor creciente le estaba infligiendo en el nervio óptico. Ese daño, se pensó entonces, se debía quizás a toxinas procedentes de su descuidada dentadura. Pueden verse muñones de dientes en esta imagen, en la que otras partes inidentificables de cuerpos rodean la agrupación del feto vegetal.

¹ Wyndham Lewis on Art, cit., p. 72.





Cat. 194.

[No en exposición] *Sunset in Paradise*, c 1940. (Puesta de sol en el Paraíso). Tinga, lápiz, acuarela, tizas de colores y gouache sobre papel. 30,2 x 45,5 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University. M 1124

Otra fantasía aparentemente caprichosa, en la línea de un poema de Andrew Marvell que en su poema *To his Coy Mistress* (1652) contrasta la "eternidad" que alcanzan los amantes tras la muerte con la necesidad de aprovechar el tiempo mientras estén en este mundo: "si tuviéramos mundo suficiente y tiempo...". Puede contrastarse con el tratamiento más ambicioso y serio de la existencia "metafísica" en *Red Scene* (Cat. 161).

Cat. 195.

Allégresse Aquatique, 1941. (Divertimento acuático). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel vitela. 31,8 x 44,5 cm. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto. Adquirido en 1941. M 964

Lewis vuelve al tema de 1929 *Beach Scene* (Cat. 131), si bien, manteniendo el mencionado giro con respecto a postulados estéticos previos, las formas son ahora más sueltas y no están endurecidas hasta posturas casi congeladas. Quien otrora detestase lo fluido, aquí acentúa la pura dicha de la inmersión en él. Siempre había pensado que una actitud bergsoniana era aceptable en la vida, pero que el arte debía apartarse del flujo del devenir, sustituyéndolo por algo fijo y definido. Aquí parece reconocer que lo que debe celebrarse en la vida también puede merecer celebración en el arte más completo. No obstante, las dos figuras de la derecha presentan una actitud retraída y contemplativa, que implica, al menos, el sentimiento de que quizá, a la larga, la in-



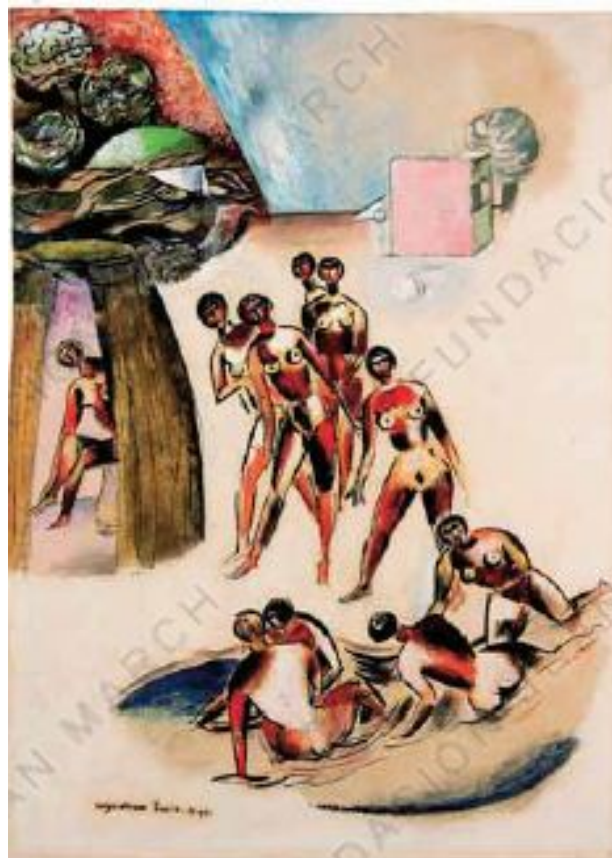
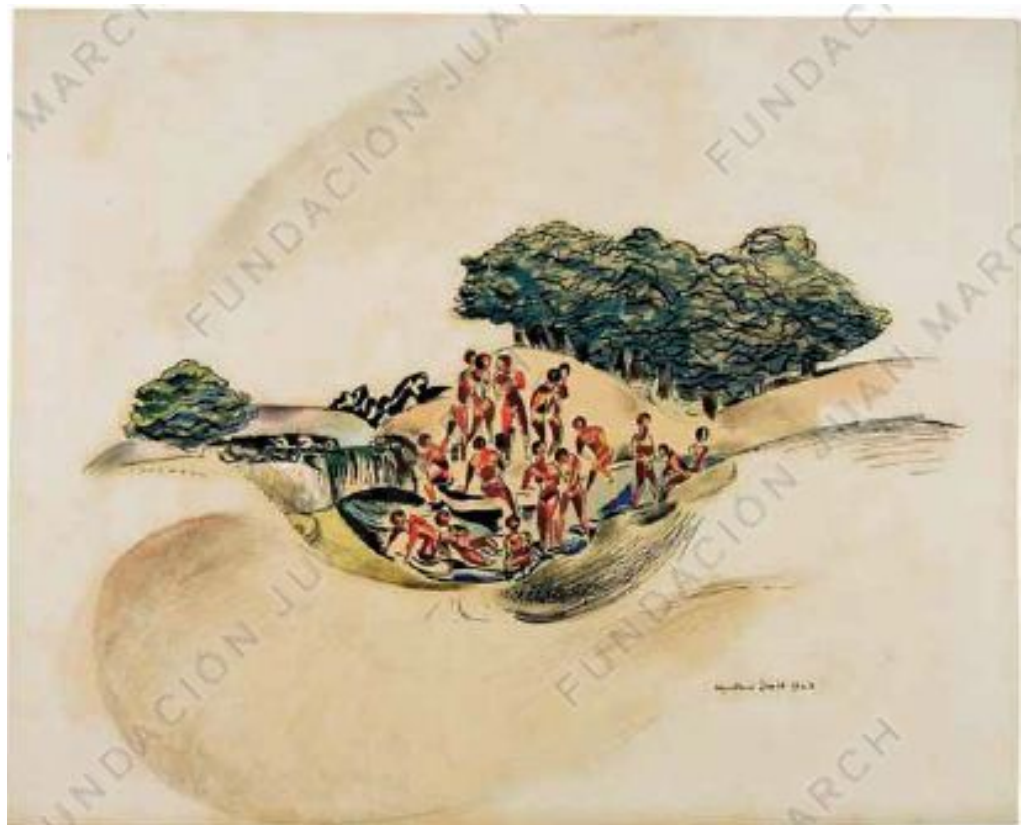
mersión en el placer físico no satisfaga. Esta actitud alternativa es uno de los motivos del cuadro de gran formato que constituye la suma de estas últimas figuras de bañistas, *The Island* (Cat. 200).



Cat. 196.

Homage to Etty, 1942. (Homenaje a Etty). Pluma y tinta negra con acuarela y gouache sobre lápiz de grafito sobre papel vitela. 25,3 x 36,6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. M 994

William Etty (1787-1849) fue un pintor inglés de desnudos suntuosos. Robert Stacey sostuvo que, probablemente, durante las negociaciones para el encargo de un retrato, Lewis había visto la colección de desnudos de Etty propiedad del empresario canadiense Sir James Dunn. Uno de los cuadros (*The Bather*, 1835-40) muestra a una figura entrando en el agua, un motivo que Lewis repite aquí. Las primeras obras de Lewis revelaban una preocupación (aunque satírica) por la sensación subjetiva de movimiento o actitud física; los desnudos de 1919, sin embargo, se contemplaban desde fuera con bastante frialdad. Esta obra pertenece claramente a la tradición voyeurística ejemplificada por la historia de Diana y Acteón, pero, aunque los bañistas no están individualizados, se apela a la imaginación subjetiva del espectador para que experimente la sensación de la carne que, de forma vacilante, se adentra en el agua. La energía vegetal del árbol tras los bañistas muestra que el dibujo pertenece, en último término, al mismo mundo imaginativo que los varios mitos de creación realizados por esa época.



Cat. 197. ▲

Pool of the Amazons, 1942. (Piscina de las amazonas). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 35,7 x 44,2 cm. Colección Mark McLean. M 1003

Cat. 198. ▼

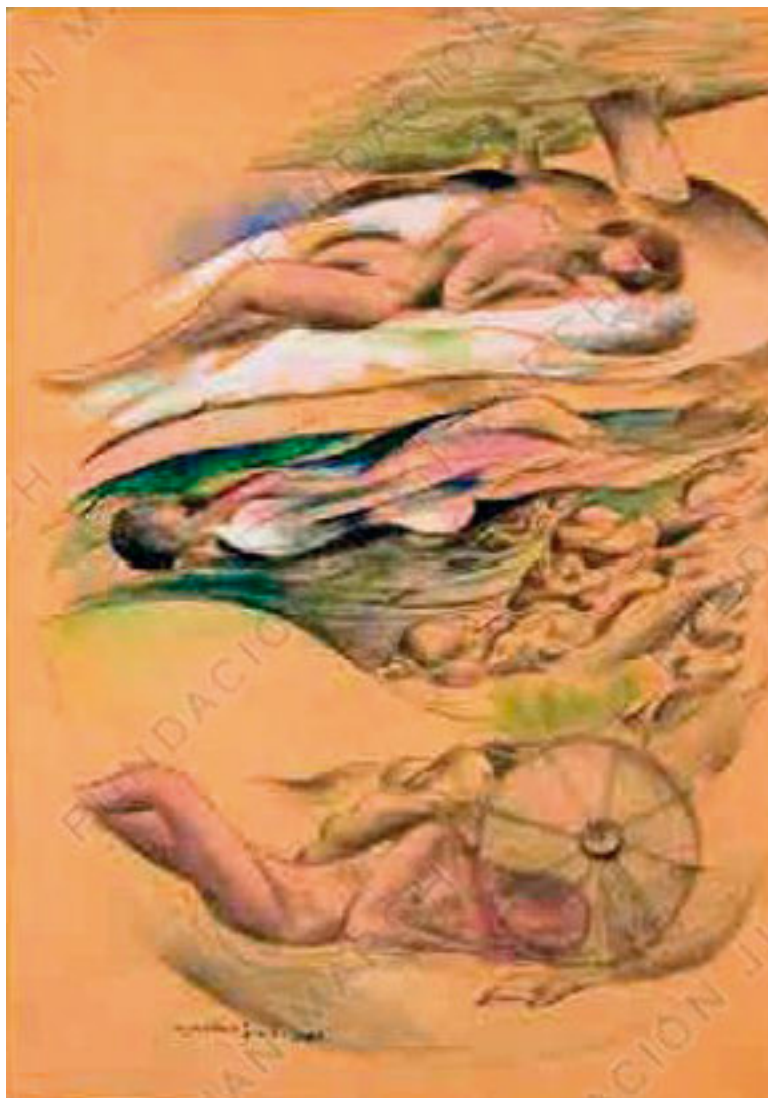
[No en exposición] *A Party of Girls*, 1942. (Una fiesta de chicas). Pluma y tinta, acuarela y aguada sobre papel. 35,5 x 25,5 cm. Colección Mark McLean. M 1000

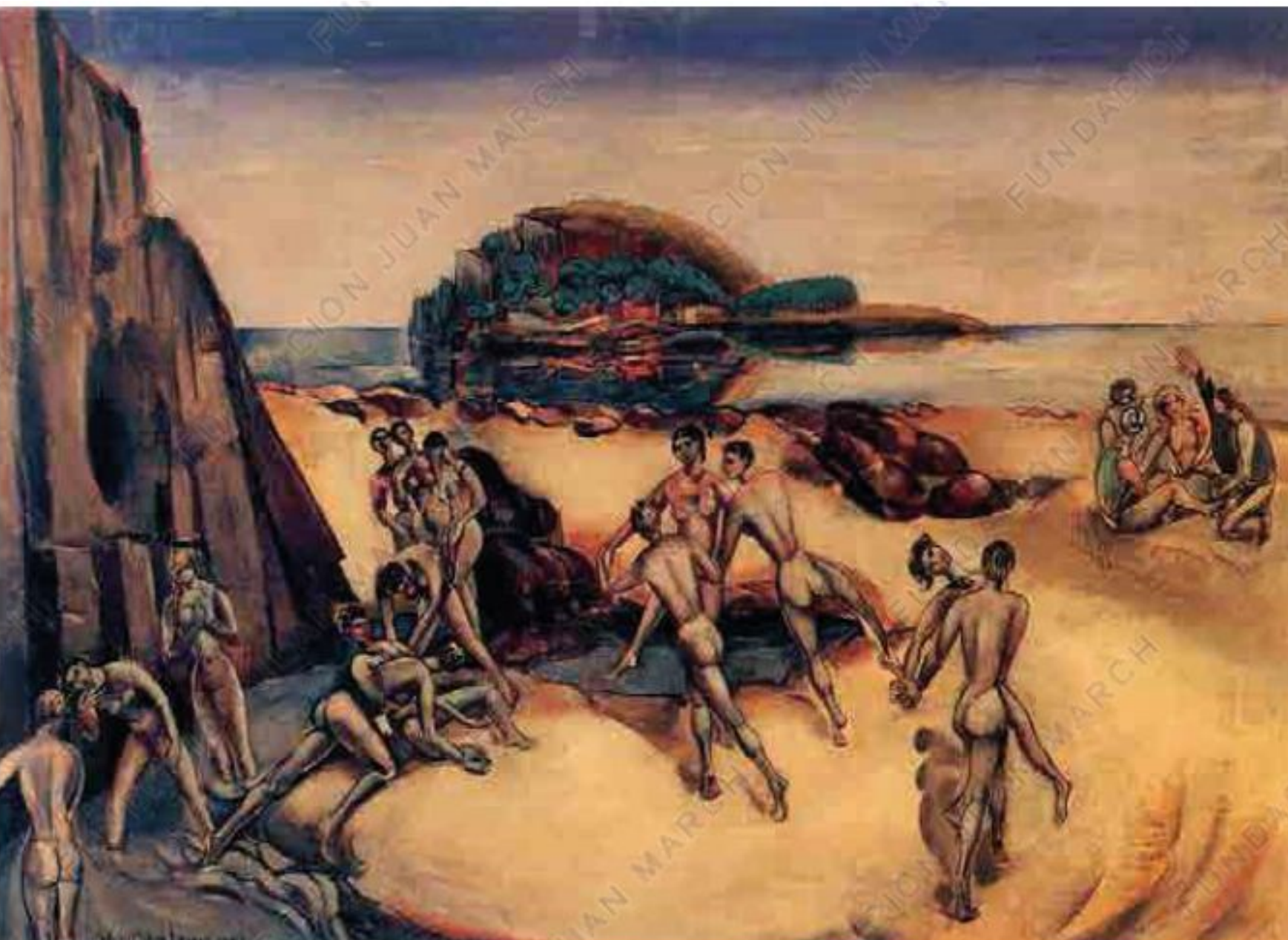
En estas dos obras la construcción esquemática de las figuras y su conglomerado de masas excluye la empatía sensual de *Homage to Etty* (Cat. 196). *Pool of Amazons*, además, coloca la escena a distancia del espectador, en un espacio indeterminado que le presta la apariencia de un oasis en el vacío. *Party of Girls* está alineada cuidadosamente por Lewis sobre el papel para conseguir un dinamismo que se refleja en sus posturas y se refuerza por el filo curvado de la caseta de baño y el límite entre el cielo azul y el paisaje romántico de la parte superior izquierda. La estabilidad se logra por la viñeta, más geométrica, de la parte superior derecha.

Cat. 199.

Nude Panel, 1942. (Panel con desnudos). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 34, 9 x 25, 3 cm. Colección Mark McLean. M 999

El título del dibujo llama la atención sobre su concepción decorativa: tres escenas superpuestas de una forma que recuerda un poco a *The Mind of the Artist about to Make a Picture* (Cat. 192). La figura con la sombrilla (como el artista en esa obra) parece haber dejado su libro, de modo que lo que hay sobre ella, medio disuelta en el agua que fluye, podría ser una emanación de su imaginación. Estas figuras casi "enterradas" recuerdan a las del "héroe" postrado de los dibujos de los años veinte, como en *Figures in the Air* (Cat. 125) o en *Manhattan* (Cat. 126). Pero el hecho de que sean figuras femeninas es un reconocimiento al papel de la mujer en el ciclo natural de la creatividad; el que se trate de una representación benévola, incluso elegante, de un ciclo tan natural (de nuevo sugerido por la sombra de los árboles sobre la figura superior) indica una evolución ética en la visión de Lewis, alejada ahora de su anterior anti-naturalismo schopenhaueriano.





Cat. 200.

The Island, 1942. (La isla).
 Óleo sobre lienzo.
 69,9 x 91,4 cm. Santa
 Barbara Museum of Art,
 Gift of the Women's Board.
 M P104

Recapitulación de la serie de dibujos sobre temas de baño, ésta es la pintura imaginativa tardía más importante de Lewis y objeto de un extenso ensayo del crítico canadiense Robert Stacey¹. Stacey descubre para este cuadro una larga genealogía en el arte occidental (que incluye a Etty, Cézanne y Matisse, y concluye con un dibujo de bañistas de Picasso que Lewis habría

visto en la exposición del Museum of Modern Art de Nueva York que reseñó en 1940). Stacey relaciona el grupo de tres figuras de la derecha (una de las cuales señala hacia la isla) con el *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet. Para una conferencia de 1944 sobre "ordenar la naturaleza" cita a partir de las notas manuscritas de Lewis: La naturaleza es, como saben, un caos. Es un caos de sonido. Y es un caos visual. Todo arte, del tipo que sea, es la *creación de una isla de orden* en medio de este caos².

En su ensayo "The Dithyrambic Spectator",

Lewis suscribe las especulaciones de Elliot Smith de que el origen del arte estaría en las prácticas de momificación de los antiguos egipcios (véase el comentario a Cat. 87, *Cabby*). El arte habría comenzado porque los escultores y pintores de Egipto trabajaban por la verdad de otro mundo más allá de este: Tuvo su oportunidad de perfección porque trabajaba para *el otro mundo*... En contacto, de forma organizada, con un mundo sobrenatural de cuyas potencialidades no podemos hacernos idea, el arte egipcio es algo tan raro e irremplazable como podría serlo un comunicado

que llegara a la Tierra desde otro planeta³.

La isla representada en esta pintura, de ligero parecido al *Die Toteninsel* (1880-86) de Arnold Böcklin, podría simbolizar ese "otro mundo" del arte, sobre el que la figura vestida instruye a una de las figuras desnudas que se ha apartado de las delicias sensuales de sus compañeras, que retozan en el riachuelo. Las alusiones a otras obras localizadas por Stacey son, pues, especialmente apropiadas, pues el cuadro de Lewis versa sobre la transformación de la naturaleza en cultura ("podría argüirse que Lewis hace cultura de la naturale-

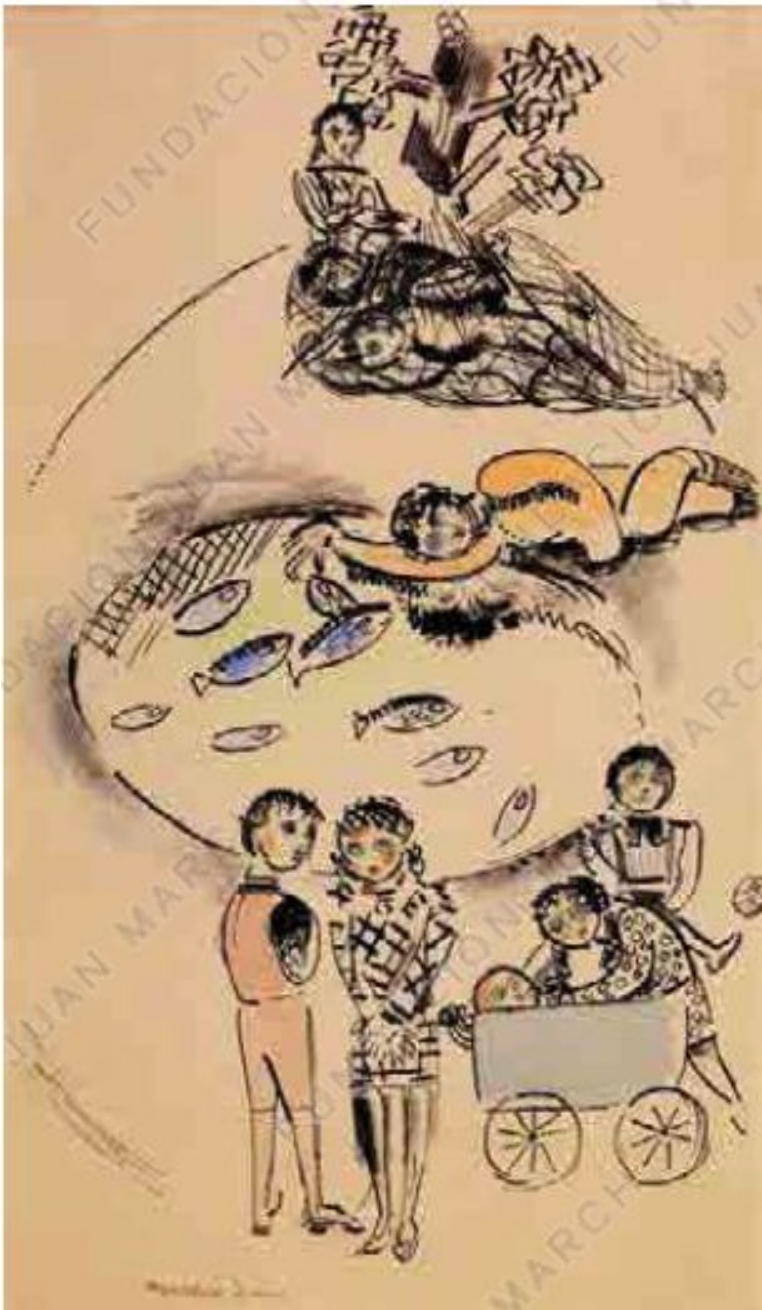
za"⁴). W. B. Yeats, un poeta al que Lewis admiraba particularmente (la admiración era recíproca), escribió sobre un tema similar en "Sailing to Byzantium" (1926), en el que Bizancio es el equivalente a la isla de Lewis: un lugar ajeno al ciclo de "cualquier cosa engendrada, que nazca o muera", pero también su necesaria terminación.

¹ «Magical presences in a Magic Place»: From *Homage to Etty to The Island*, en Catherine Mastin, Robert Stacey y Tomas Dilworth, *The Talented Intruder* Wyndham Lewis in Canada, 1939-1945 [cat. expo.] Windsor, Ontario: art gallery Windsor, 1992, pp. 107-154.

² Cit. en *ibid.*, p. 149.

³ Wyndham Lewis, *The Diabolical Principle...*, cit., pp. 194-195.

⁴ «Magical Presences...», cit., p. 145.



Cat. 201.

[No en exposición] *Children Playing*, 1945. (Niños jugando). Pluma y tinta, tiza negra, acuarela, aguada y gouache sobre papel. 37,5 x 22,9 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de la Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College. Donación de Omar S. Pound, graduado en 1951. M 1055.

Las últimas obras de Lewis, cuando el deterioro de su vista le hacía imposible repetir hazañas de dibujo previas, a menudo parecen garabatos. En "The Politics of Artistic Expression", un ensayo de 1925 sobre la necesidad social del arte, Lewis comparaba la actividad del artista con la de un niño jugando, capaz de imaginar otras formas de vida, de habitarlas y hacerlas reales. "De modo que el hombre,

cuyo padre es el niño que juega, está siempre imaginándose que es algo que no es: un pájaro, Napoleón, un caballero, un pez o una calculadora". En este dibujo es el niño pequeño tumbado junto al charco quien quizá imagina ser un pez. El arte es necesario porque, escribe Lewis, los seres humanos "son lo bastante inteligentes para saber que ser un hombre y nada más no es nada del otro mundo... Usan su inteligencia para sortear la naturaleza...".¹ Pero solo el niño parece estar jugando de esta forma; los otros niños están ensayando precisamente lo que la "naturaleza" les prescribirá: vergüenza, envidia y paternidad.

¹ Wyndham Lewis, "The Politics of Artistic Expression", *Creatures of Habit...*, cit., pp. 114, 115.

Cat. 204.

Walpurgisnacht, 1950.

(Noche de Walpurgis).

Pluma y tinta sobre papel.

43 x 76 cm. Wyndham Lewis

Memorial Trust, Londres.

M 1126

Lewis, ya casi ciego, se sirvió de una lupa para ubicar con meticulosidad y precisión las breves líneas que componen esta imagen. A medida que perdía la vista, iba dejando más espacio a la imaginación. La violencia y el terror —el de los cuentos de hadas— eran aquí esenciales. Otras obras similares son *Witches Surprised by Dawn* (1942, M 1008), *Witch on Cowback* (1941, M 985) y *The Cow Jumped over the Moon* (1948, M 1088; título sacado de una canción infantil). En un artículo publicado seis meses antes de su muerte

(“The Vorticists”), Lewis sugiere que fantasías literarias como las de *A través del espejo* (1871) o el *Jabberwocky* (1871) de Lewis Carroll, o *The Ancient Mariner* (1798) de Coleridge, brindan modelos para lo que en el futuro podrían ser los “mejores triunfos” de Gran Bretaña en las artes visuales. “Estoy ciego, pero, si pudiera ver, haría un gran diseño de algo así como un Jabberwock ultrajando a un águila”¹.

¹ Wyndham Lewis, “The Vorticists” (1956), *Creatures of Habit...*, cit, pp. 382-383.





Cat. 202.

What the Sea is like at Night, 1949. (A qué se parece el mar de noche). Lápiz, tinta y gouache sobre papel. 56 x 37,5 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 1104

En una carta a Charles Handley-Read (que estaba elaborando un libro sobre el arte de Lewis), Lewis sugería un enfoque para una obra como ésta:

Señala eso en una imagen muy estilizada del océano, animales semi-humanos se sumergen y emergen, como si hubieran hallado su camino desde otra dimensión, etc.¹

El cuadro es aparentemente una reconciliación con

todas las ideas bergsonianas a las que el artista se había opuesto en su madurez. Saliendo del flujo, y por intuición, acontece la creación. Sin embargo, verlo como una retractación sería pecar de simplismo. Incluso cuando fue más clasicista o racional, Lewis siempre reconoció unas raíces profundas y mágicas en la creación artística: Si se dice que el arte creativo es un hechizo, un talismán, un conjuro; en definitiva, que es *mágico*... creo que se estaría describiendo correctamente.

Es muy probable que el artista use y manipule un poder sobrenatural².

La objeción de Lewis a los partidarios de ideas similares (incluidos los surrealistas) había sido que parecían estar recomendándolas como doctrinas para la vida más que para

el arte. De hecho, Lewis consideraba esas fuerzas demasiado peligrosas para liberarlas en la vida real, prefiriendo más bien que se manifestaran en el "otro mundo" del arte. Un mundo en el que debían sujetarse al orden formal proporcionado por el "clasicismo" (aunque sin quedar del todo anuladas por el canon clásico). Las imágenes que proporciona el artista son la fuente de la exploración inquisitiva del espectador: "¿Quiénes son los monstruos en el océano?"³.

¹ Carta a Handley-Read, 2 de septiembre de 1949, W. K. Rose (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis* cit., p. 505.

² Wyndham Lewis, *Time and Western Man* (1927), cit., p. 187.

³ W. K. Rose (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*, cit., p. 505.

Cat. 205.

Red Figures Carrying Babies and Visiting Graves, 1951. (Figuras de rojo portando bebés y visitando sepulturas). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 33 x 40, 3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. J. Dolman Collection. M II27.

Tanto este dibujo como *Walpurgisnacht* (Cat. 204) se consideran los últimos en los que trabajó Lewis. El primero, como comenta Walter Michel, "todo línea", mientras que en éste "el color es tan profuso que dominaría el cuadro, de no ser porque se convierte en línea en cada borde". De forma pertinente, Michel comenta también que "las figuras están tan íntimamente ligadas a la composición que devienen parte del espacio abstracto": en esta obra postrera Lewis ha retornado a los misterios del ser y el devenir que a menudo había explorado en la relación figura-suelo de sus primeras abstracciones¹. En el catálogo de la exposición de la Tate Gallery, *Wyndham Lewis and Vorticism*, se afirma:

La última acuarela termina del artista. La describió originalmente como "Poilus (esto es, soldados franceses de la Primera Guerra Mundial) llevando a sus bebés a visitar las tumbas de sus madres", pero más tarde dijo que no eran seres que habitasen este mundo².

Hasta el final de su vida Lewis estuvo preocupado con el tipo de preguntas que encontró en *Some Problems of Philosophy* (1911), de William James: ¿Hay una materia común que es la base de todos los hechos?

...
¿Qué es lo que une a las cosas para que formen un universo?

¿Qué es más fundamental, la unidad o la diversidad?

...
¿Cómo actúa algo sobre otra cosa?

¿Cómo puede algo cambiar o crecer a partir de otra cosa?³.

Los dibujos de Lewis, como *Red Figures*, no contestan a tales preguntas, pero despliegan mundos



imaginarios que las hacen reales para nosotros. Para él siempre estuvieron ubicadas en los misterios del nacimiento, la muerte y la identidad, y se hicieron más intensas por las colosales guerras del siglo XX, que enviaron prematuramente a la tumba a tantos inocentes.

¹ Walter Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, cit., p. 146.

² *Wyndham Lewis and Vorticism*, catálogo de la exposición, cit., p. 22.

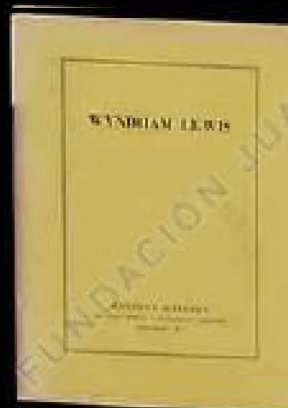
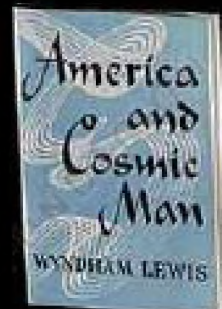
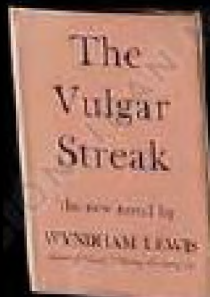
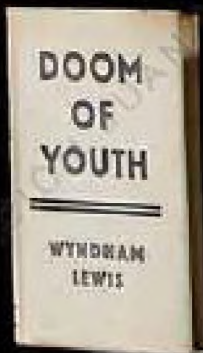
³ William James, *Some Problems of Philosophy* (1911), reimpr. en William James, *Writings 1902-1910*, ed. de Bruce Kuklick. Nueva York: Library of America, 1987, p. 997. En un ensayo póstumo, "The Anonymity of Perfection" (cuyo manuscrito se conserva en Cornell), Lewis señala que la madre con su bebé "se enfrenta, en muchos casos de forma muy oscura, con uno de los acertijos académicos de la filosofía, a saber: ¿CÓMO PUEDE ALGO CAMBIAR O CRECER A PARTIR DE OTRA COSA?" (*Modernism / Modernity*, Wyndham Lewis Number, vol. 4, n° 2 (abril 1997), p. 167.

“El acto de creación, del que un libro o una pintura son una forma, es siempre un acto de la voluntad, como el de envenenar a tu rival en los negocios o intentar seducir a alguien; la entera existencia y el ejercicio de esa voluntad implican mucha imperfección humana, que será incorporada al libro o a la pintura, dándoles la nervosidad de sus contornos, los olores intensos, la apariencia pálida o encendida que nos lo hacen atractivo.”

Wyndham Lewis,
*Essay on the Objective of Plastic
Art in our Time, 1922*



**WYNDHAM LEWIS:
EL
ESCRITOR**



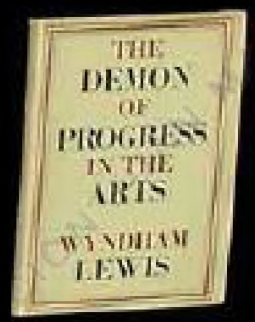
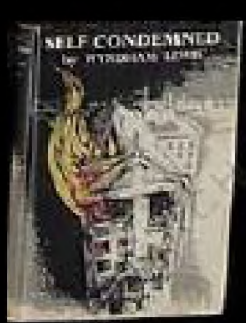
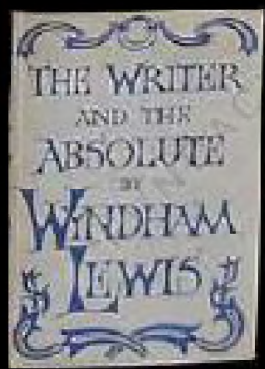
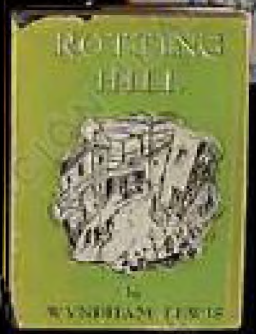
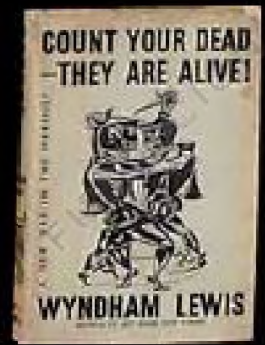
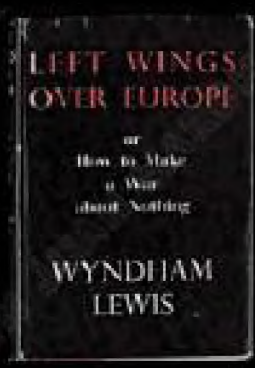
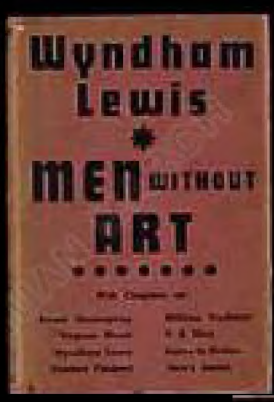
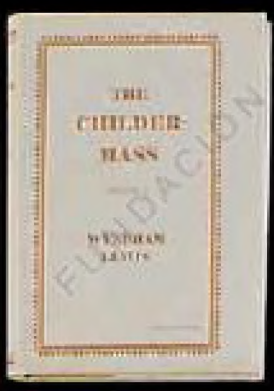
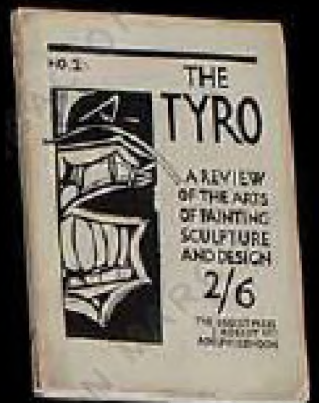




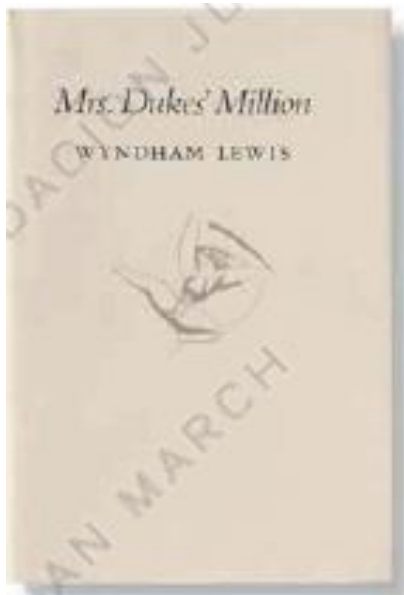
Todos los libros, revistas y documentos procedentes de los archivos del Wyndham Lewis Memorial Trust han sido seleccionados de las colecciones donadas por los Sres. Graham Lane y Frank Fitzpatrick. De algunos de ellos se han presentado dos ejemplares en la exposición, gracias a la generosidad de los propietarios de la colección YMJB.

Los libros y revistas incluidas en la exposición se identifican como “Cat. L&R”

Textos de Paul Edwards.







1
Mrs. Duker's Million
(El millón de la Sra. Duker
[título previo: *Khan and Company*])

Toronto: The Coach House Press, 1977. 20,9 x 13,9 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Lewis escribió este *pot-boiler* (obra narrativa cuyo único fin es obtener beneficio económico) en torno a 1909 con el objetivo de "conseguir si es posible un poco de dinero para poder terminar *comme il faut* mi otra novela". La otra novela era *Tarr* (5). *Khan and Company* nunca se publicó, y Lewis declararía que la experiencia fue "una lección que me demostró

la inutilidad de escribir *pot-boilers*". El argumento se centra en una "banda de actores" que pone en escena situaciones de la vida real para llevar a cabo sus crímenes. La historia narra el secuestro de la pobre encargada de una casa de huéspedes a la que aguarda un inmenso legado, y a la que sustituyen por uno de sus imitadores. En cierto momento, otro actor tiene que sustituir al primero, lo que produce un sensible cambio de identidad. También hay, por supuesto, una historia de amor con final feliz, cuando la joven pareja despegue en avión y sobrevuela los jardines de Luxemburgo. La novela es entretenida y resulta especialmente

fascinante la forma en que adelanta temas (como el de la naturaleza de la identidad y el yo) en los que Lewis profundizará en obras posteriores sin la vis cómica de esta obra. Cuando finalmente se publicó, fue el editor, Frank Davey, quien le puso un nuevo título.

¹ Cartas a James Pinker (un famoso agente literario), hacia 1909-10, en W. K. Rose, William K. (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*. Londres: Methuen & Co, 1963, pp. 43, 44.



2

Blast, No. 1
Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, junio 1914.

31,8 x 26,7 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB Y
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Wyndham Lewis fue el editor de la revista de los vorticistas, además del autor principal de los manifiestos del grupo y de la mayoría de los breves artículos críticos de la revista sobre la pintura y la estética contemporáneas al movimiento. Más tarde afirmó que su obra cuasi-

expresionista, *Enemigo de las estrellas*, pretendía demostrar a sus coetáneos cómo debía ser una literatura vorticista: un estilo que pudiera equipararse a las innovaciones de los pintores. La revista también contiene reproducciones de pintura y escultura vorticistas de Edward Wadsworth, Frederick Etchells, William Roberts, Jacob Epstein, Gaudier Brzeska y Cuthbert Hamilton. Wadsworth, Etchells y Hamilton habían acompañado a Lewis cuando salió de los Talleres Omega en octubre de 1913, lo que llevó a la fundación del Rebel Art Centre (dirigido por Lewis), desde donde se publicó *Blast*. El brillante color

magenta de la cubierta con el título desplegado en mayúsculas, y los ingeniosos diseños tipográficos de los manifiestos, convierten a *Blast* en un hito en la historia de la vanguardia. Confiere una finalidad artística a la cultura visual popular de los periódicos y carteles, que celebra a las estrellas de *music-hall*, a los boxeadores, a las sufragistas (y al por entonces desconocido James Joyce), mientras que "maldice" a Bergson, a varios clérigos, a la novelista romántica Marie Corelli, a Galsworthy y a otras figuras de las altas esferas. Aunque en sus inicios estaba destinada al ámbito general del Futurismo, se convirtió en anti-

futurista cuando el nuevo grupo decidió adoptar una nueva identidad vorticista. Después de más de seis meses de preparación, se publicó por fin sólo un mes antes del estallido de la Primera Guerra Mundial.



3

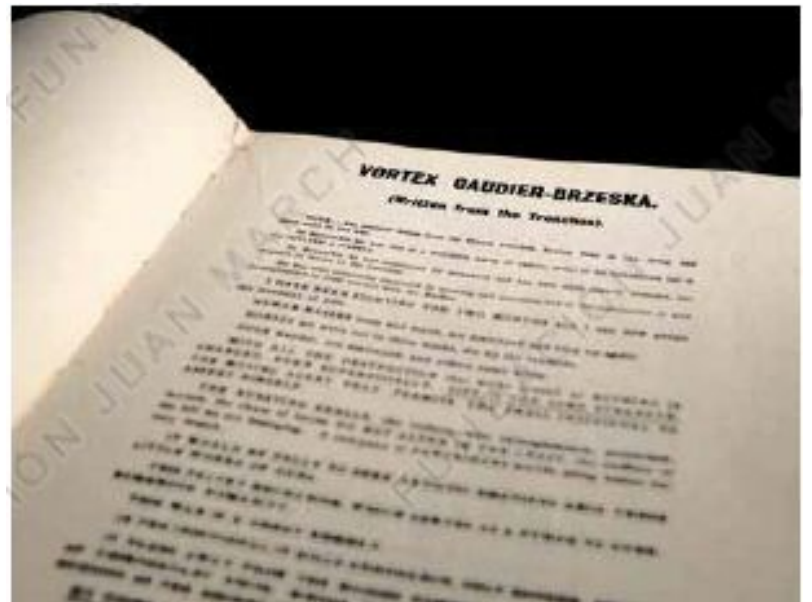
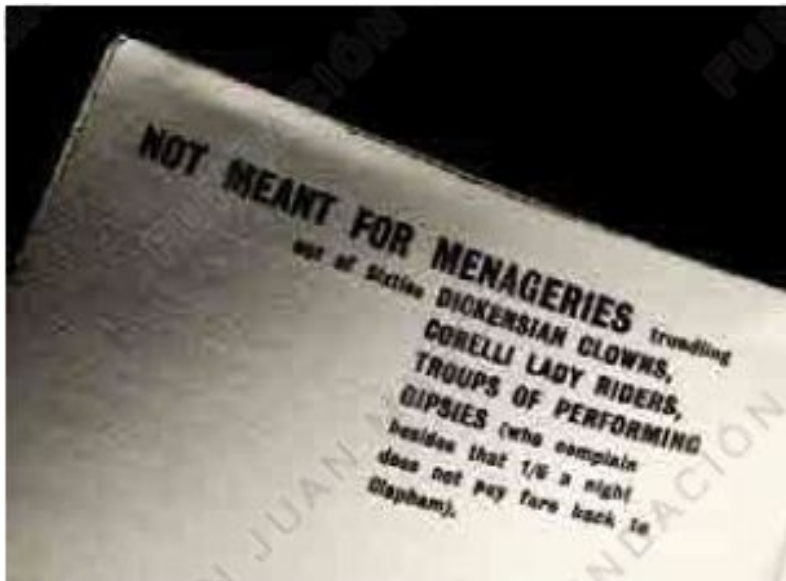
Blast, No. 2
Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, julio 1915.

30 x 24,6 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

El "War Number" (número de la guerra) de *Blast* se publicó expresamente para que coincidiera con la única exposición de los vorticistas en Inglaterra, que tuvo lugar en las Doré Galleries en junio de 1915. La producción fue considerablemente más económica que la del primer número, aunque el diseño de portada de

Lewis, *Before Antwerp* (Antes de Amberes), es casi tan impresionante como la cubierta del n° 1. Mientras que el interés principal del primer número se centraba en aportar una participación específicamente inglesa al esfuerzo internacional de las vanguardias europeas, en el segundo Lewis quiso sentar las bases de una posición viable para el Vorticism en relación con el conflicto internacional. A diferencia de los futuristas, los vorticistas nunca celebraron la guerra, pero apoyaron a Gran Bretaña y a Francia contra la agresión alemana. Los comentarios de Lewis sobre la guerra se deben en parte a la necesidad de mantener un interna-

cionalismo a largo plazo tras el periodo de guerra nacionalista. El número contiene aportaciones de dos mujeres vorticistas, Jessica Dismorr y Helen Saunders. También fue el primer lugar en Inglaterra donde publicó T. S. Eliot, del que se incluyen dos poemas. Fue Ezra Pound quien presentó a T. S. Eliot y Lewis. El extenso ensayo de Lewis, "A Review of Contemporary Art", es su exposición crítica más ponderada sobre la relación entre el Vorticism y otros movimientos contemporáneos, en particular el Cubismo, el Expresionismo y el Futurismo.





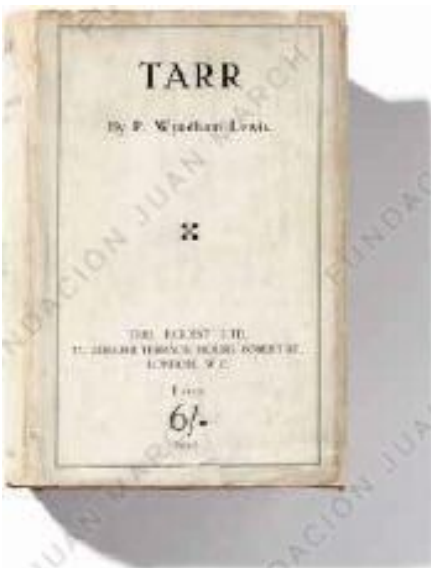
4

The Ideal Giant
(El gigante ideal) Londres: The Little Review, 1917. 24,5 x 16 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Este excepcional libro se publicó en una pequeña tirada bajo los auspicios de la "Oficina de Londres" de la revista *The Little Review*, con sede en Chicago. En realidad no existía oficina alguna y fue Ezra Pound quien supervisó la publicación. Probablemente el objetivo era garantizar los derechos de autor para estos tres textos de Lewis. "Cantelman's Spring-Mate", un relato que Lewis escribió en 1916

mientras recibía formación como artillero, había sido censurado por obsceno en Estados Unidos. Cantelman (que también se entrena para la guerra) seduce y abandona brutalmente a una muchacha de la aldea local, y paga con ella su ira contra la humanidad y la naturaleza por la traición darwinista de sus esperanzas de lograr una civilización transformada. "The Ideal Giant" (El gigante ideal) es una breve obra de teatro en la que el protagonista expone a otros personajes sus teorías sobre el arte y la acción, muy parecidas a las del propio Lewis. Sin embargo, al igual que Cantelman, se queda desconcertado con hechos que hacen que sus

teorizaciones parezcan cándidas. El "examen" de las ideas que se profesan en las ficciones de Lewis y que ponen de manifiesto sus límites era común en la producción ensayística y literaria de este periodo. "The Code of a Herdsman" (El código de un Pastor) es una obra cómica y nietzscheana, donde de nuevo se presentan ideas que suenan a Lewis y se ponen en duda: esta vez por el extremismo puro y cómico de su elitismo.



5

Tarr
Londres: The Egoist Press, 1918. 18,7 x 13,4 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

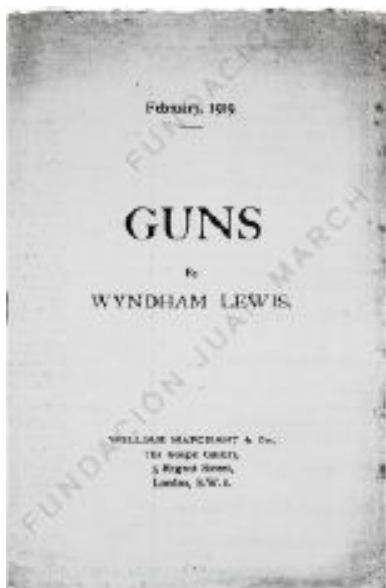
Primera novela publicada de Lewis en la que presenta de manera muy satírica la sociedad bohemia internacional de los estudiantes de arte en el París de preguerra. El personaje que da título a la obra, *Tarr*, es un *alter ego* de Lewis, un artista inglés que mantiene una relación problemática con Bertha, una mujer excesivamente burguesa y convencional. Una vez más, las teorías de Lewis

sobre el arte y la vida, expuestas con vehemencia por el casi autobiográfico Tarr, se ponen a prueba con la intransigencia de las realidades rivales de otras personas. El "doble" de Tarr es Otto Kreisler, un alemán sin talento (que había sido el protagonista de una primera versión de 1909) que viola a Bertha y se suicida. El estilo de la prosa de Lewis en esta novela no tiene precedentes en la literatura inglesa; al tiempo que produce un efecto de distanciamiento y de extraordinaria alienación de su objeto, expresa estados psicológicos con una intensidad impresionante.

Lewis empezó a escribir esta novela en 1909 y

declaró haberla terminado en 1911. Cuando en 1914 estalló la Guerra, supo que se alistaría y, de manera realista, contempló la posibilidad de que le llegara la muerte. Decidió revisar la novela y dejarla lista, en la medida de lo posible, junto con un volumen de sus escritos sobre arte (procedentes en su mayor parte de *Blast*) y una colección de sus primeros relatos (*Our Wild Body*, adquirida por Max Goschen y entregada al editor antes de que Lewis se alistara en marzo de 1916). En 1915, mientras se recuperaba de su gonorrea, Lewis revisó el texto y, al parecer, añadió capítulos con conversaciones relacionadas estre-

chamente con sus nuevas ideas estéticas y su vida amorosa. Sin embargo, ningún editor se interesó por el libro, y Ezra Pound, que estaba a la vez tratando de colocar sin éxito *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Retrato del artista adolescente), de James Joyce, decidió publicarla por entregas en la revista *The Egoist*, financiada por Harriet Shaw Weaver. En 1918 *The Egoist* lo publicó en Inglaterra con formato de libro y, simultáneamente, Alfred Knopf se hizo cargo de su lanzamiento en Estados Unidos.



6

[No en exposición]
Guns by Wyndham Lewis Exhibition Catalogue
(Catálogo de la exposición *Guns by Wyndham Lewis*)
Londres: Goupil Gallery, 1919
20,8 x 13,4 cm

Catálogo de la exposición de arte de guerra de Lewis (a excepción de los dos óleos principales que le encargaron, *A Canadian Gun Pit* (M P22) y *A Battery Shelled* (Cat. 71). La pieza principal era *To Wipe Out* (M P24), una pintura al óleo hoy perdida. En el prólogo, Lewis niega tener un interés exclusivo en la abstracción (por la que, como vorticista, era

famoso), pero parece protestar algo más de lo necesario cuando pide dedicarse también al arte figurativo. Más importantes aún son sus reflexiones sobre el arte de la guerra:

Pensemos lo que pensemos [de los cuadros de la Guerra que se han pintado hasta ahora], lo cierto es que la filosofía de la Guerra y toda interpretación sería de la misma aún no ha tenido lugar... todo el periodismo de Guerra, en la pintura y la literatura, cesará con la rapidez de un disparo en cuanto caiga el telón de la Guerra. Será entonces el turno de las personas con experiencia en la materia, la inclinación y el estado de ánimo, para dejar verdadera constancia de ello.

En la acción no hay lugar para la verdad.

A Battery Shelled (Cat. 71) cumple hasta cierto punto con esa promesa, pero también podría decirse que casi todas las obras posteriores de Lewis dan fe de sus continuos intentos de comprender el significado de la guerra en la que había luchado y de la que había dejado constancia en la serie de dibujos expuestos en *Guns*.



“Como una consecuencia lógica de gran parte del arte más sólido en este mundo tan variado, nada hay tan endiablado o loco en los experimentos en arte que predominaron en los años que precedieron la Guerra.

Dicho eso, y volviendo a esta exposición [Guns]: hay muy poco en ella de técnicamente abstruso, excepto en la medida en que siempre es una fuente de sorpresa para el público el hecho de que el artista no debería intentar transcribir la naturaleza literalmente; sin comentario, sin filosofía, sin visión.”

Wyndham Lewis,
Guns, 1919



7

The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?

(El diseño del Califa: ¡Arquitectos! ¿Dónde está vuestro vórtice?) Londres: The Egoist Press, 1919. 21, 2 x 13, 9 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

"No queremos cambiar el aspecto del mundo", mantenía Lewis en el primer manifiesto de *Blast* (2). Pero su experiencia en la Primera Guerra Mundial lo llevó a creer que la energía contenida (o más bien demasiado comprimida) en el presente, en el lienzo que se pinta en el estudio y se vende

por medio del agente, y del que se escribe en la prensa con un monótono énfasis de horror o ironía, debe ponerse a disposición de la vida general de la comunidad. Y desde ahí, desde la vida exterior, volverá para enriquecer y fortalecer el estudio. (*Caliph's Design*, p. 7)

Cómo conseguirlo a través de la arquitectura, y cómo evitar que el impulso modernista en el arte se diluya en el "bodegonismo" cubista, en el clasicismo nostálgico o en la pasividad del formalismo de Bloomsbury, son los temas de este panfleto. El artista debería "volver al estadio de pez" y adquirir el "primer entusiasmo de la creación en esta escala de la vida" para ser

un creador en lugar de un simple imitador. (*Caliph's Design*, p. 35)



8

The Tyro, No. 1
Londres: The Egoist Press, 1921
37,4 x 25 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

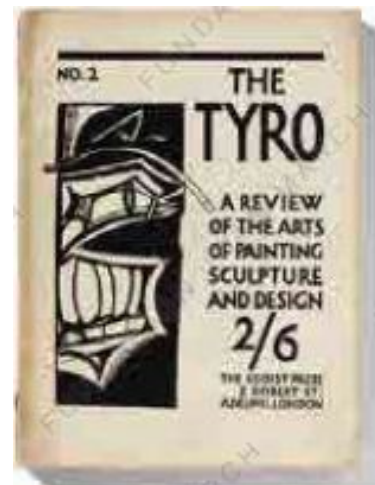
9

The Tyro, No. 2
Londres: The Egoist Press, 1922. 24,8 x 18,6 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Como ya había ocurrido con *Blast* (2 y 3), la segunda de las revistas editadas por Lewis contó únicamente con dos números. El formato del primero, con su impactante imagen de *The Cept*, indica que Lewis se dirigía a un público popular. Una vez más ataca a Roger Fry y a los miembros del grupo de Bloomsbury por su francofilia carente de sentido crítico. T. S. Eliot colabora con dos artículos que refuerzan la campaña de Lewis por un vigoroso clasicismo satírico siguiendo la tradición de los dramaturgos Ben Jonson y Congreve.

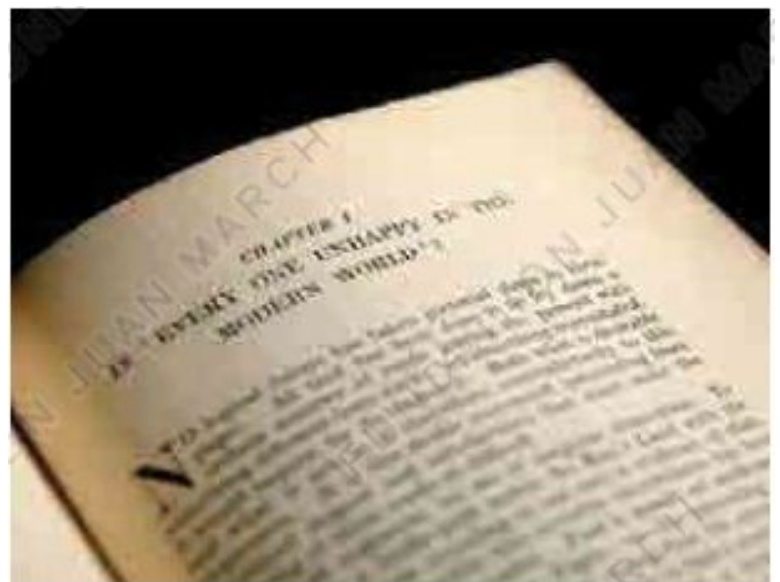
En el segundo número Lewis abandona los totémicos "Tyros" (sátiras de un público que padece neuro-

sis de guerra y que entra en un nuevo mundo después del conflicto armado), y el espíritu polémico del nº 1 da paso a una exposición más reflexiva de la estética modernista ("Essay on the Objective of Plastic Art in our Time" [Ensayo sobre lo objetivo en las Artes Plásticas en nuestro tiempo]). El segundo número también contiene algunas reproducciones en papel ilustración (entre ellas una escultura de Lipschitz), anuncios de *L'Esprit Nouveau* y de *De Stijl* y una "Lettre de Paris" de Waldemar George. El objetivo de Lewis era enmarcar la vanguardia artística inglesa dentro de la corriente principal del movimiento internacional. Pero durante la Primera Guerra Mundial los "Bloomsbury" se aseguraron el apoyo de todos los grupos de poder en el mundo del arte inglés y lograron promover los "pictóricos" bodegones e interiores domésticos post-impresionistas de Duncan Grant como el acontecimiento más importante del arte británico.



“Algunos de los pintores más jóvenes están embarcados en una empresa que incluye considerables sacrificios e incomodidades, una inmensa porción de aplicación y una fe llena de celo. Ese anhelo tiene que luchar con el escepticismo de una época plana, cansada e incierta. No hay hoy en el mundo occidental fuerza grande, personal o común a menos que alguna nueva hegemonía política la supla...”

Wyndham Lewis,
The Caliph's Design, 1919





10

The Art of Being Ruled
(El arte de ser gobernado)
Londres: Chatto and Windus,
1926. 22, 7 x 14, 8 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Se trata de un análisis del "estado democrático educacionista" (p. 110), en el que se expone el mecanismo por el que fuerzas potencialmente revolucionarias se convierten en simulacros que apoyan el *statu quo*. El libro anticipa muchas de las críticas hacia el capitalismo liberal de la Escuela de Fráncfort y de pensadores posmodernos como Baudrillard. Lewis sugiere que la democracia es en gran parte

una farsa, nada más allá de una mera forma de hipnotismo de masas, y que sería más eficaz sustituirla por un Estado autoritario más eficiente, de corte marxista o fascista: "lo que ellos [el fascismo italiano y el comunismo soviético] han logrado en cuanto a organización en un corto espacio de tiempo debe ser la admiración del mundo" (p. 75). Lewis subraya que, bajo un sistema tan favorable, la gente podría ocuparse de cosas más importantes que la política. Pero las positivas afirmaciones políticas no son una parte importante del libro; su perpetua vida reside en el "brío" de su análisis social e ideológico. Con su habitual viveza

estilística, Lewis discute el feminismo, la homosexualidad, el culto a la juventud, la muerte de la familia, los intereses encontrados de la autoridad centralizada y el anarquismo proudhoniano. Más tarde explicó que su objetivo era ofrecer puntos de vista alternativos en sus análisis, de modo que sus lectores pudieran decidir por sí mismos. La forma del libro es, pues, en cierto modo, la antítesis del autoritarismo que a veces propone.



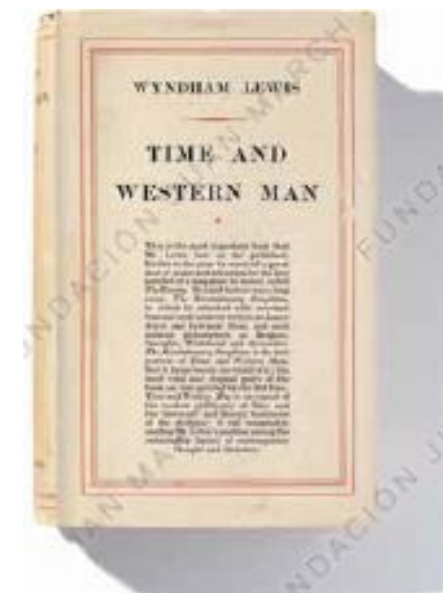
11

The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare
(El león y el zorro: el papel del héroe en las obras de Shakespeare)
Londres: Grant Richards, 1927.
22,3 x 15,2 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Junto con *The Art of Being Ruled* (10), *Time and Western Man* (12 y 13) y varios ensayos que se publicaron por separado, *The Lion and the Fox* deriva de un enorme tratado, *The Man of the World*, que Lewis completó y ofreció para su publicación en 1925. Como

el proyecto fue rechazado, Lewis desarrolló cada una de sus secciones en libros independientes, de los cuales *The Lion and the Fox* fue el primero que completó. Los problemas con Grant Richards, un editor poco fiable, retrasaron la publicación del libro durante dos años. El argumento propone a un Shakespeare que vive en un mundo dividido entre lo feudal y el ámbito moderno de la ciencia positiva, y utiliza la metáfora del león y el zorro de Maquiavelo para rastrear la lucha entre estos puntos de vista presentes en la obra de Shakespeare. Este equilibrio de fuerzas en Shakespeare lo convierte en el artista ideal de

su tiempo, y, por extensión, un dualismo similar se requerirá de un artista que se proponga comprender y explicar el mundo moderno.



12

Time and Western Man
(El tiempo y el hombre occidental)
Londres: Chatto and Windus,
1927. 22,8 x 14,7 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

13

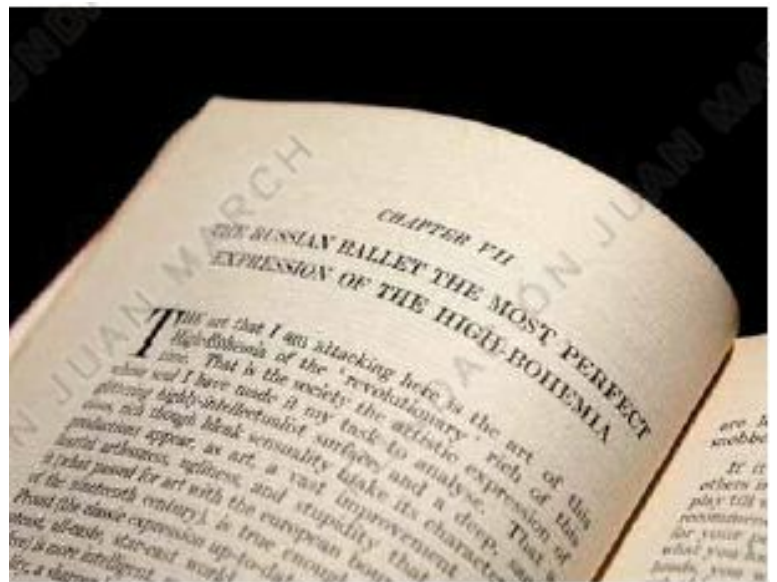
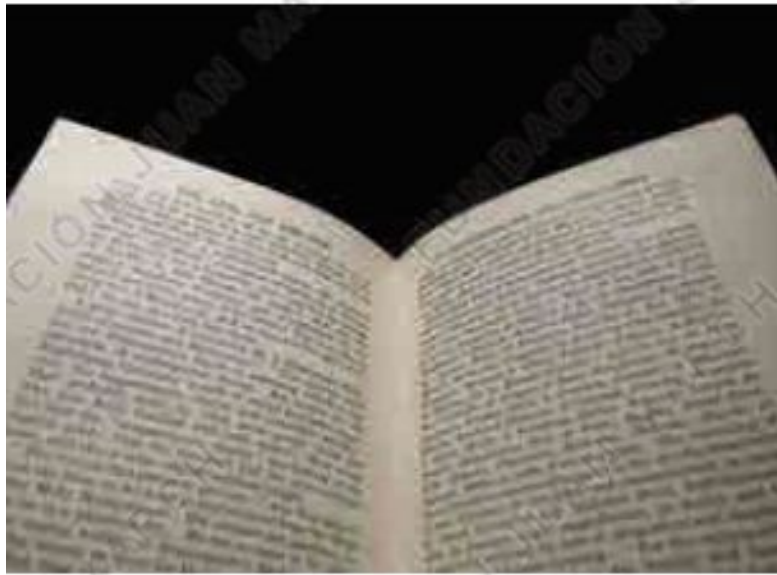
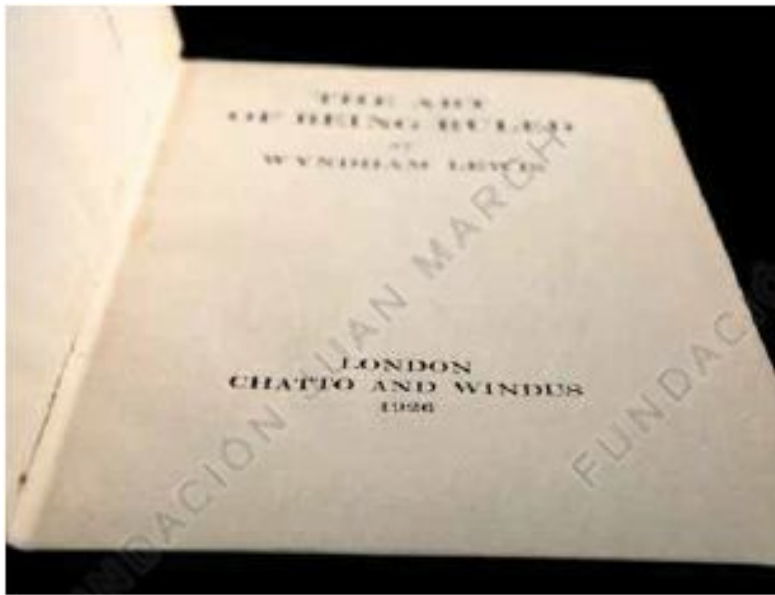
Time and Western Man, revised edition
(El tiempo y el hombre occidental, ed. revisada)
Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1928. 22,8 x 14,7 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

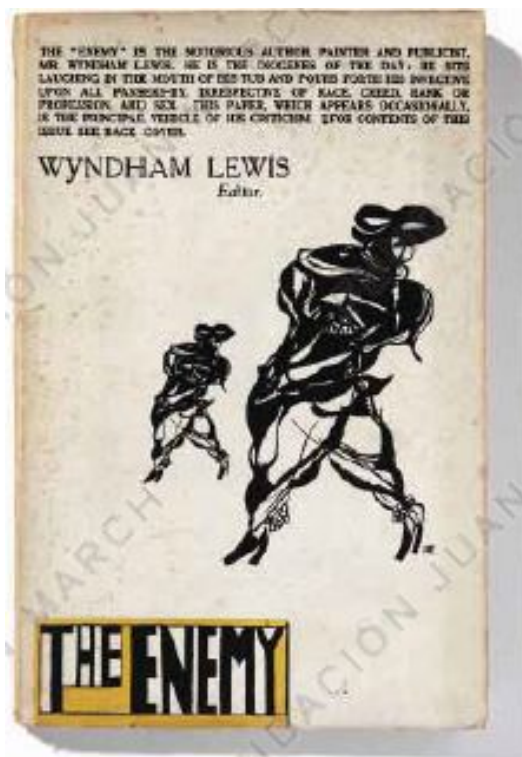
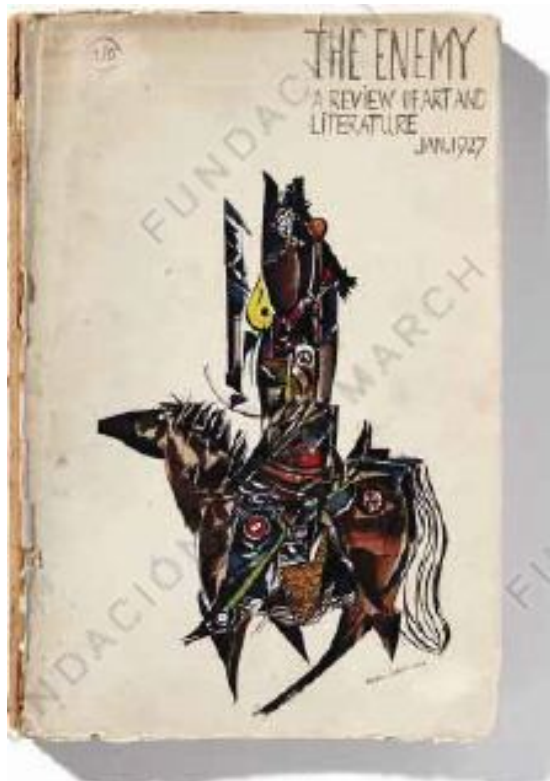
Éste es el tercero de los grandes libros teóricos de Lewis de la década de 1920. Realiza un análisis ideológico

de la filosofía y la metafísica contemporáneas, de la cultura popular, la historiografía (de Oswald Spengler) y la teología, aunque la parte más famosa es el examen de la vanguardia literaria. Todos tienen, en opinión de Lewis, una obsesión con el "tiempo". Todos tienden a ser naturalistas en el sentido de que reabsorben el espíritu humano por medio de un proceso natural (en ocasiones cósmico), despojando a ese espíritu de su libertad e independencia para crear y seguir valores de su propia invención. Aunque en *Time and Western Man* hay huellas del "dualismo" formal presente en los libros anteriores que procedían de *The Man of the World*

(la exposición de principios rivales que se oponen a la aparente posición del libro), en conjunto su polémico análisis no queda oscurecido por una alternativa ambivalente. Lewis promete una exposición de su propia metafísica (una variante del idealismo de Berkeley) en un libro posterior, que no llegó a escribir. La primera y más extensa sección del libro, dedicada a la crítica de los movimientos de vanguardia (en particular a Gertrude Stein, Ezra Pound y James Joyce), ya había aparecido publicada en el primer número de la revista de Lewis, *The Enemy* (14). La edición estadounidense agregó un nuevo prólogo, dando como resultado una

ligera reorganización. En su autobiografía de 1950, *Rude Assignment* (50), Lewis se refiere a la época de composición de estos libros derivados de *The Man of the World*, y dice que "durante algún tiempo estuve muy enfadado y el enfado aumentó, si cabe, durante los años siguientes. Mi lado sentimental sufrió (así lo creo ahora) más de lo necesario. Todo lo que se puede encontrar en esos libros nunca volverá a aparecer, naturalmente, con la misma intensidad o emoción... ni con tanta angustia" (p. 184). Son la intensidad y la emoción las que dotan a estos libros de una vida permanente.





14

The Enemy, Vol. 1

(El enemigo, vol. 1)

Londres: The Arthur Press,

enero 1927

28,7 x 18,8 cm

WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

15

The Enemy, No. 2

(El enemigo, nº 2)

Londres: The Arthur Press,

septiembre 1927

28,1 x 18,8 cm

WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

16

The Enemy, No. 3

(El enemigo, nº 3)

Londres: The Arthur Press,

marzo 1929

28,3 x 18,5 cm

WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

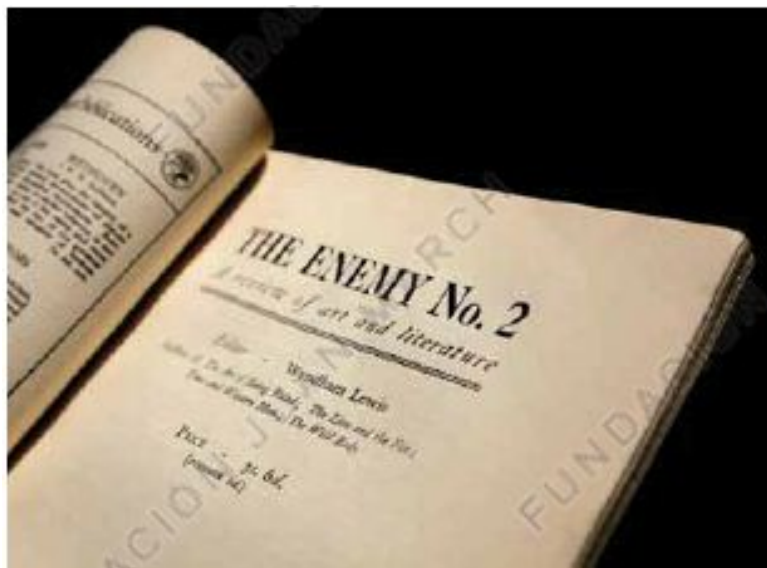
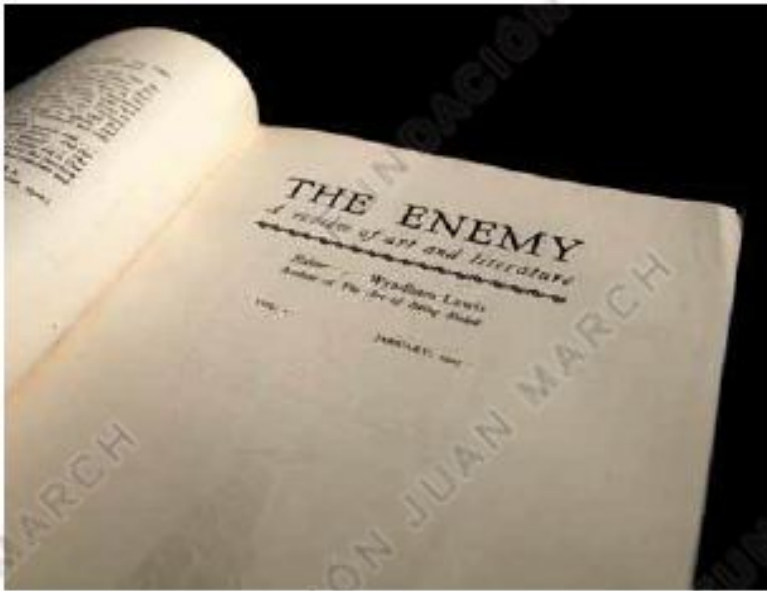
Bajo el mecenazgo de Sir Nicholas Waterhouse (de la empresa de contabilidad Price Waterhouse), Lewis pudo lanzar su tercera y última revista. Los principales contenidos son ensayos escritos por el propio Lewis, con una extensión equivalente a la de un libro, todos ellos obras de campaña de crítica cultural. En el nº 1 se publicó por primera

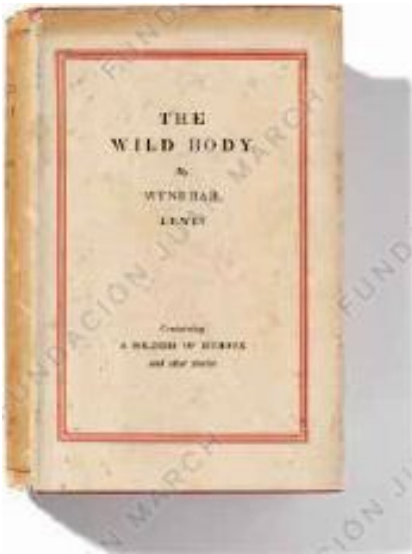
vez "The Revolutionary Simpleton" (El bobo revolucionario), que constituye la primera parte de *Time and Western Man* (12 y 13). En estas páginas Lewis se vuelve en contra de sus viejos socios, Ezra Pound y James Joyce. Pound es un "hombre enamorado del pasado", incapaz de ocuparse de la modernidad en su obra (a pesar de su ingenuo entusiasmo por casi cualquier cosa que se haga llamar vanguardia; el *Ulyses* (1922) de Joyce trata de un lugar y un tiempo que en el mundo de la posguerra no tienen ningún significado real: "en su juventud recogió como una cisterna los últimos latidos estancados de la vida victoriana anglo-irlandesa. La mantuvo firmemente intacta durante quince años o más; luego, cuando estaba listo, por así decirlo, la vertió en una masa densa, para su gloria eterna" (p. 109). A pesar de los elogios, Joyce no se quedó contento, y ni la reproducción de un retrato suyo en el nº 2 ni la insinuación de que se pasara al lado de Lewis lograron aplacarlo.

En el segundo número, que apareció a finales de 1927, se dirigían más ataques a la vanguardia con sede en París (a Gertrude Stein y a la revista *transition*), aunque el ensayo principal fue

"Paleface: Love? What ho! Smelling Strangeness" (Rostro Pálido: ¿Amor? ¡Demonios! Oliendo algo extraño), que analiza la idealización sentimental del "oscuro inconsciente" de los afro-americanos y de las razas supuestamente "primitivas" en la obra de D. H. Lawrence y Sherwood Anderson. Más tarde se incorporaría en *Paleface: The Philosophy of the "Melting Pot"*, 1929 (20).

En el nº 3 (1929) se vuelve a atacar a la revista *transition* en el ensayo "The Diabolical Principle" (El principio diabólico). Los editores de la revista habían respondido a las críticas de Lewis, acusándolo de ser un reaccionario al que la vanguardia había arrinconado. Lewis analiza las raíces románticas de la ideología de los editores y critica su irracionalidad destructiva. Lewis había adoptado el personaje del "enemigo" para iniciar un debate en el seno de la vanguardia. Como epígrafe a *The Enemy* cita un largo pasaje de Plutarco (que comienza diciendo: "un hombre comprensivo se beneficiará de sus enemigos..."). Pero el efecto de su campaña iba a separarlo precisamente de la cultura artística que consideraba más vital en la literatura contemporánea, la de la vanguardia.





17

The Wild Body: A Soldier of Humour and Other Stories
(El cuerpo salvaje: un soldado del humor y otras historias)
Londres: Chatto and Windus, 1927. 19,8 x 14 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

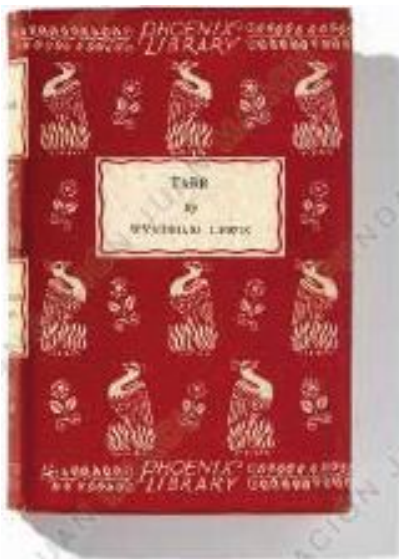
El libro de relatos "Our Wild Body", que Lewis dejó en la editorial Max Goschen antes de la guerra, nunca llegó a publicarse como libro (aunque la mayoría de los relatos había aparecido anteriormente en revistas). Lewis revisó y remodeló las historias, situando a su narrador en un primer plano más sólido, que es casi una auto-caricatura del autor. El estilo de la prosa de

Lewis en las revisiones es un equivalente al "cubismo" puntiagudo de imágenes como *A Shore Scene* (Cat. 90) o *The Pole Jump* (Cat. 88):

Los pastiches florales de crochet en los bordes de su tocado parecían inflados de manera amenazante: su velo rosa nodular era un cartilago apoplético en torno a su tormentosa frente; en contacto con la severa atmósfera blanca salía vapor de sus labios. (p. 113)

En este volumen se incluyen además dos relatos (uno de ellos hace referencia a *La vida es sueño* de Calderón), un nuevo comentario, "The Meaning of the Wild Body" (El significado del cuerpo salvaje), que analiza la visión dualis-

ta y absurda que encierran las diferentes historias, y una versión revisada del ensayo seminal de Lewis, "Inferior Religions" (Religiones inferiores).



18

Tarr, revised edition
Londres: Chatto and Windus, 1928. 17,8 x 12 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Parece que Lewis, en parte por las observaciones que Ezra Pound había realizado en su reseña de la primera edición de *Tarr*, creía que la novela estaba mal escrita. Mientras que las revisiones de *The Wild Body* (17) añadieron extremismo a los textos, la revisión de *Tarr*, sin embargo, volvió su estilo algo más convencional. Se ha señalado que una de las expansiones de la novela destaca el papel

de un personaje menor, un judío, que garantiza un duelo que se libra entre el alemán Otto Kreisler y su "rival" Louis Solyk (un polaco). Si se interpreta alegóricamente, podría implicar un temor por parte de Lewis de que los judíos estuvieran fomentando la guerra entre los pueblos europeos¹. Estas inferencias son mera especulación, pero a la luz de las simpatías de Lewis por el nazismo durante la mayor parte de la siguiente década, no pueden desestimarse. Es irónico que en Otto Kreisler Lewis realice una penetrante y profética crítica de los elementos de la cultura alemana que encontraron su expresión

más destructiva y distorsionada en Hitler.

¹ David Ayers, *Wyndham Lewis and Western Man*. Basingstoke: Macmillan, 1992, pp. 139-143.



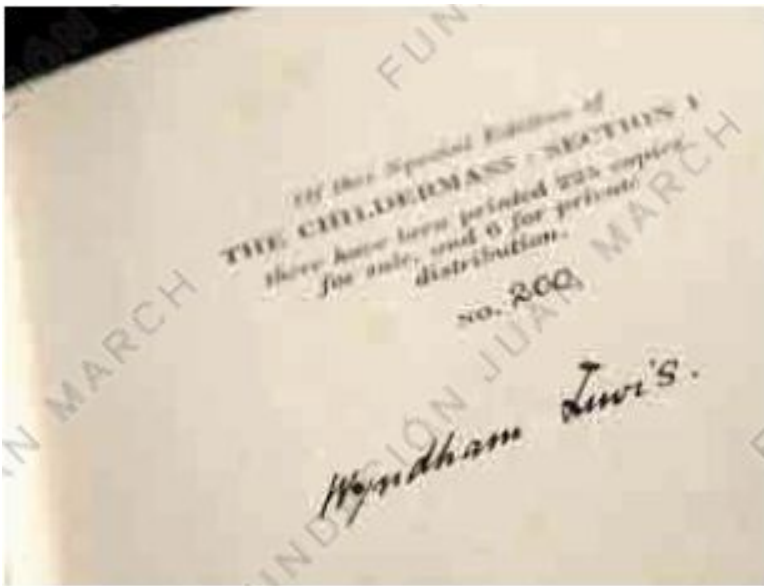
19

The Childermass: Section I
(Los santos inocentes: Sección I)
Londres: Chatto and Windus, 1928. 22 x 15,5 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

El título de esta novela hace referencia a "Childermass", la fiesta de los "Santos Inocentes" masacrados por Herodes, cuya celebración tiene lugar el 28 de diciembre. Éste es el primer proyecto original de ficción de Lewis desde que terminó *Tarr* (18) en 1915. El escritor consideró que la novela estaba "casi" terminada, por lo que el editor lanzó una edición para coleccionistas de 225 ejem-

plares firmados, impresa en pergamino Basingwerk, con los pliegos sin cortar y con los cantos superiores dorados. El libro presenta algunos de los pasajes más intensos de Lewis, que ofrecen una visión del mundo del más allá de una brillantez impresionante. Las masas de fallecidos en la guerra se reúnen en una llanura "fuera del Cielo", en espera de ser admitidos a la Ciudad Magnética a través de la laguna Estigia. En una carta al autor citada en la camisa de *The Apes of God* (21-23), por su intensidad imaginativa, W. B. Yeats comparó las primeras 120 páginas con *Los viajes de Gulliver* (1726), de Swift. Muchos lectores encuentran el resto del

libro –donde se representan debates ideológicos en la corte del árbitro de la "salvación", un alguacil similar a Mussolini– mucho menos emocionante. Para disgusto de la editorial, Lewis no pudo completar las partes prometidas, la II y la III. Las reanudó de una manera muy diferente en 1955, dándole un nuevo título a la obra, *The Human Age* (57 y 61).





20

Paleface: The Philosophy of the "Melting Pot"
(Rostro páldo: la filosofía del "Melting Pot")

Londres: Chatto and Windus, 1929. 20,8 x 14 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

El libro amplía y desarrolla los argumentos del ensayo publicado en *The Enemy* n°2 (15). Lewis cree que el mundo europeo vuelve a estar bajo amenaza, esta vez por ideologías primitivistas, que pueden reducirlo a un absurdo funcionalismo mecánico. Su solución es un "nuevo" mundo occidental, que se base en una síntesis de las tradiciones europeas

y orientales (evitando también la posibilidad de otra guerra "civil" europea). El objetivo de Lewis es internacionalista, como se confirma en la defensa paralela de un "arte mundial" en el ensayo "A World Art and Tradition". (Un arte mundial y la tradición). Lewis defiende un crisol europeo (en analogía con el crisol americano), para producir un sentimiento de compañerismo en lo racial entre los pueblos europeos. Todo esto recuerda sospechosamente al *Blutsgefühl* o "sentimiento de la sangre" nazi (que Lewis apoyaría en el *Hitler* de 1931, 26), pero Lewis no sugiere en ningún momento la posibilidad de excluir a los judíos y propone que

las poblaciones asiáticas y africanas se unan también a la fusión de razas del futuro.



21

The Apes of God
(Los monos de Dios)

Londres: The Arthur Press, 1930. 25,7 x 20,5 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB Y WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

22

[No en exposición]
The Apes of God
(Los monos de Dios)
Nueva York: MacBride, 1932.
20,7 x 14,3 cm

23

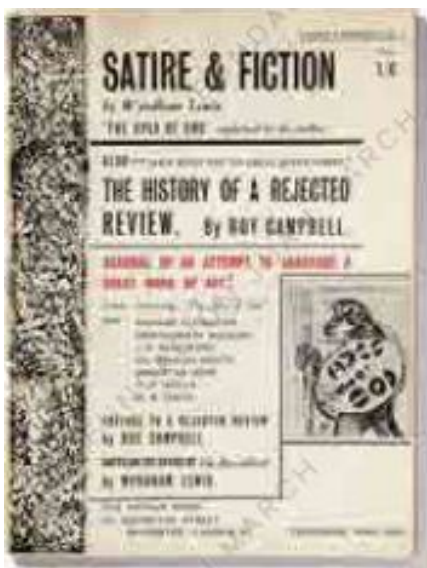
The Apes of God
(Los monos de Dios)

Londres: Arco Publishers Ltd., 1955. 20,7 x 14,3 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

El editor habitual de Lewis, Chatto and Windus, no accedió a pagar ni remotamente lo que él consideraba que valía esta novela, por lo que, empleando el sello Arthur Press, inventado para publicar (14-16), la publicó él mismo, con el apoyo de Sir Nicholas Waterhouse. La primera edición constaba de 750 ejemplares firmados e impresos en pergamino Basingwerk. El imponente tamaño y su peso dan testimonio de las intenciones monumentales de Lewis para esta sátira sobre la escena artística de Londres. La novela sintetiza muchas

de las observaciones que Lewis había formulado en *The Art of Being Ruled* (10). Su tema es la revolución, cuyos objetivos visionarios deben ser proporcionados por las artes. Pero en Inglaterra prevalece un simulacro de revolución, y las artes están en manos de una frívola clase alta que imita a la auténtica vanguardia: amateurs ricos o "monos de Dios". Muchos de los satirizados en la novela eran compañeros y mecenas que tuvieron relación con Lewis en los años 20. Aunque gran parte de la novela es una farsa, tiene dimensiones teológicas y antropológicas. El extremismo de la invención estilística de Lewis es una

manera de mantener a raya un nihilismo amenazante. Tal vez porque muchos de los personajes de la novela son parodias de personas conocidas, éste fue uno de los pocos libros de Lewis que tuvo éxito económico. Aunque, como contrapartida, lo aisló aún más de las personas que constituían el público natural de su literatura y su pintura. En 1955 se publicó una edición para celebrar el 25 aniversario. Para entonces Lewis estaba ya ciego y enfermo. Se le añadió un nuevo prólogo y una nueva portada, diseño de Michael Ayrton, el joven artista británico que había trabado amistad con Lewis después de la Segunda Guerra Mundial.



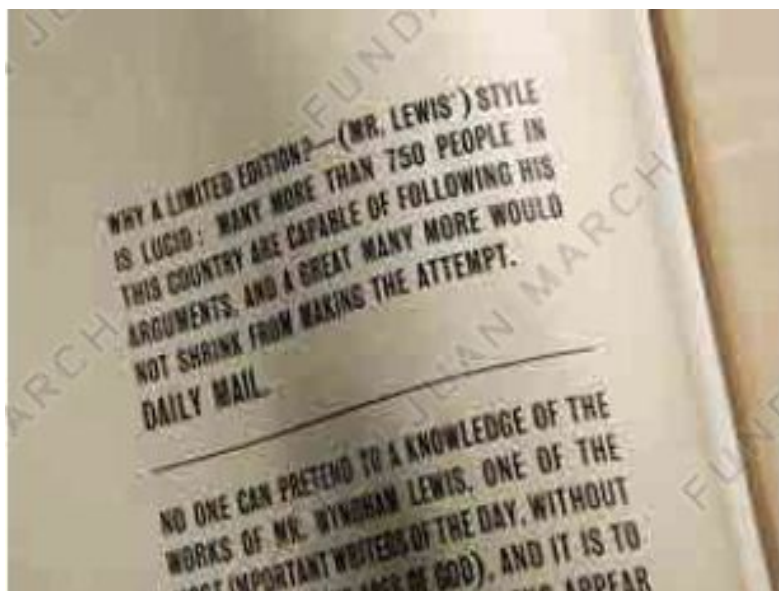
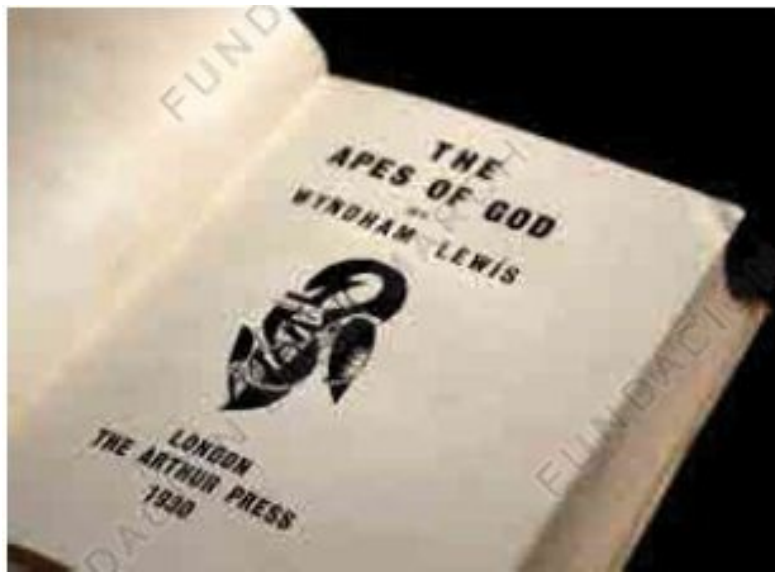
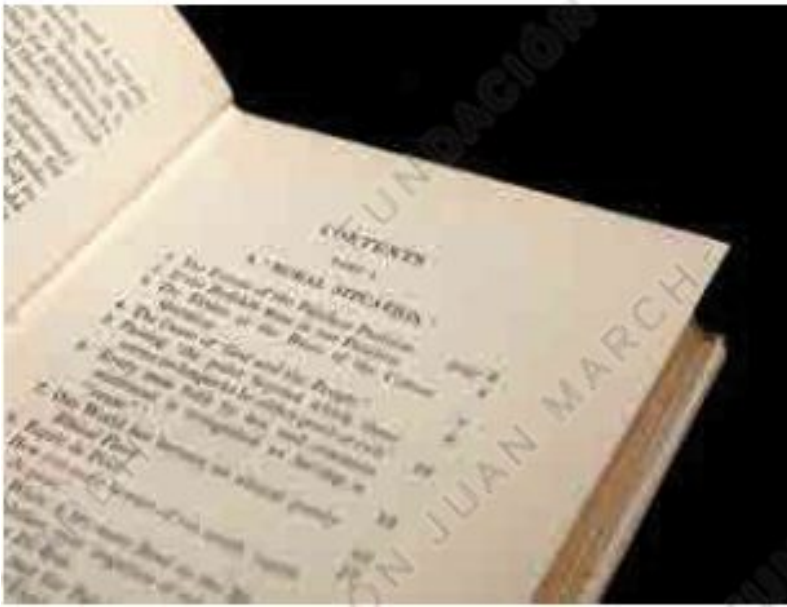
24

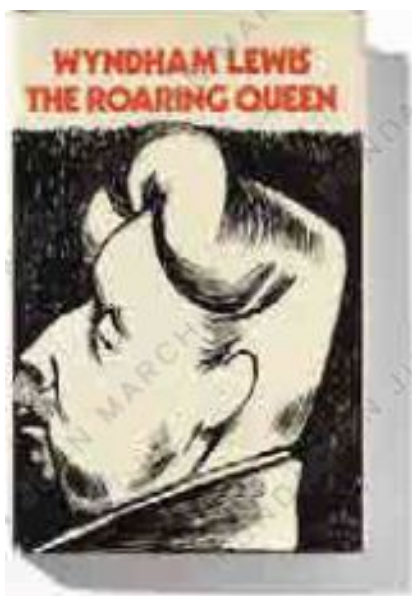
Satire & Fiction: Enemy Pamphlet No. 1
(Sátira y ficción: folleto del enemigo, n° 1)

Londres: The Arthur Press, 1930. 28,2 x 21,1 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Como parte de su campaña publicitaria de *The Apes of God* (21-23), Lewis publicó este panfleto en el que se incluía una reseña favorable de Roy Campbell que el editor del semanario *New Statesman* había rechazado. También aparecen numerosos testimonios que se solicitaron a otros escritores. Un folleto añadido, "A Stop-Press Explosion from

Another Quarter" (Explosión en otro barrio al cierre de la edición), cuenta cómo dos de las pinturas de Lewis, *Kermesse* (1912, M P4; véase Cat. 19) y *Plan of War* (*Plan de guerra*, 1913-14, M P12) se habían puesto a la venta a precios de ganga mediante un anuncio en *The Times*. El vendedor era Richard Wyndham, que en 1923, a la muerte del mecenas americano de Lewis, John Quinn, los había comprado por el precio de una caja de champán. Wyndham estaba molesto por el retrato satírico que Lewis había hecho de él en *Los monos*, bajo el personaje simplón de Dick Whittingdon. Las pinturas no se han vuelto a ver desde entonces.





25

The Roaring Queen (La reina rugiente)

Londres: Secker and Warburg,
1973. 22,3 x 14,4 cm
CUBIERTA DE MICHAEL AYRTON
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Lewis escribió esta sátira sobre el mundo de la crítica y los premios literarios en 1931. Es una parodia de una novela detectivesca. El principal blanco de esta sátira era el novelista Arnold Bennett (1867-1931), reseñista de cabecera del *Evening Standard*, quien con sus comentarios podía influir de manera desproporcionada en las ventas de libros; o al menos eso se creía. Al igual que otros

escritores de la época, Lewis pensaba que Bennett reducía la literatura a una operación meramente comercial. También satirizó a otras personalidades del mundo del libro, como Virginia Woolf; de ahí que ninguna editorial estuviera dispuesta a hacerse cargo del libro, por temor a los litigios. Jonathan Cape compuso el libro e imprimió algunas copias de prueba en 1936, pero retiró su publicación en el último minuto. Sólo apareció en 1973, después de que todos los litigantes potenciales estuvieran muertos. La camisa de Michael Ayrton caricaturiza a Arnold Bennett.



26

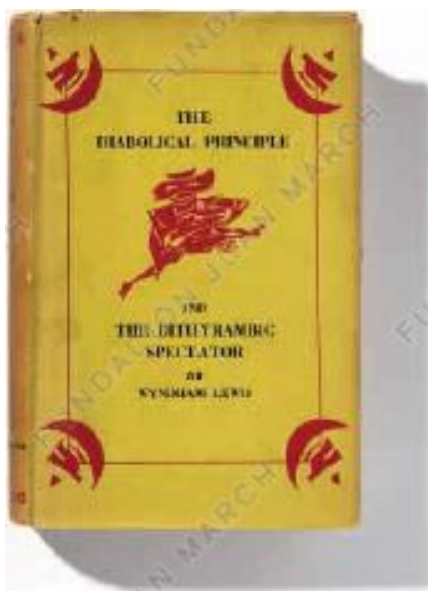
Hitler
Londres: Chatto and Windus,
1931. 20,9 x 13,8 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Lewis visitó Alemania a finales de 1930 para negociar los contratos para las traducciones de sus libros al alemán. Lewis presentó su obra *Hitler* (que se publicó en la revista *Time and Tide* antes de aparecer en formato de libro) como una narración de sus observaciones de la escena política durante su visita al país. El libro se muestra comprensivo con el nacionalsocialismo y presenta a Hitler como un

"hombre de paz", cuyas opiniones antisemitas (aunque difíciles de aceptar para un público inglés) no tenían nada de extraordinario en Alemania y no debían oscurecer sus méritos. Los nazis ofrecían un baluarte contra el comunismo y se comprometían a restaurar la economía alemana. De hecho, Lewis había estado interesado en movimientos nacionalistas de extrema derecha durante algún tiempo, y en un borrador de 1926 de "The Revolutionary Simpleton" indicó una atracción impulsiva por la *Action Française*, el Sinn Fein y los "hackenkreuzler gunmen" (es decir, los matones nazis), si bien insistió en que sus reaccionarios

puntos de vista conducirían al "más mortal impasse": "no tienen ningún programa del que yo haya oído hablar para absorber lo que es novedoso y técnicamente activo en el mundo moderno". En 1930 las cosas parecían diferentes; el mundo había sufrido la gran crisis de 1929 y la subsiguiente depresión; Hitler había conseguido 107 escaños en las elecciones al Reichstag en septiembre y ofrecía una política económica con la que deshacerse de la carga de la deuda internacional y con la que explotar el potencial productivo de una economía moderna. En lo que denominó unas "condiciones de emergen-

cia", Lewis se tragó toda la propaganda nazi, como han señalado muchos de sus críticos. Sin embargo, el efecto total que el libro tuvo sobre su carrera y su reputación no se empezó a apreciar hasta 1933, cuando Hitler llegó al poder. Además de los argumentos tendenciosos a favor de Hitler, el libro contiene narraciones animadas y satíricas de la vida nocturna de Berlín (a la que Lewis no pone objeciones morales).



27

The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator (El principio diabólico y el espectador ditirámico)

Londres: Chatto and Windus,
1931. 19,5 x 13 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

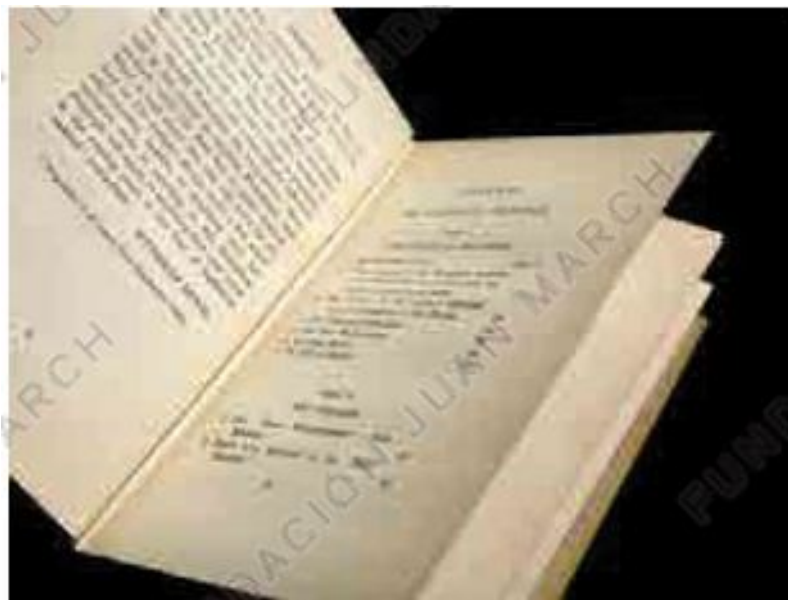
Este libro es una reimposición de dos ensayos: el primero de ellos se publicó en el n° 3 de *The Enemy* (16) y el segundo en *The Calendar of Modern Letters* en 1926. "El espectador ditirámico" ataca el análisis de Jane Harrison en su libro de 1913 *Ancient Art and Ritual* (Arte antiguo y ritual), donde localiza los orígenes del arte en los rituales religiosos

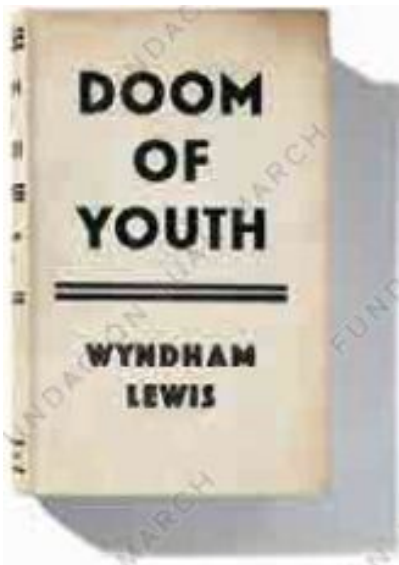
de la antigua Grecia. El propósito de Lewis no es tanto atacar el hecho de que el análisis sea equivocado sino la ambición de devolver el arte a esos orígenes, para romper la distinción entre los actores y el público, los profesionales y los aficionados, eliminando así la diferencia estética esencial de la vida de la que depende la experiencia artística. En contraste, Lewis alaba la exposición de Elliot Smith sobre los orígenes del arte en las prácticas de momificación de los antiguos egipcios, en *The Evolution of the Dragon* (1919). La permanente fascinación de Lewis con esas ideas y sus implicaciones es visible en pinturas como *The Island*,

Cat. 200). *The Diabolical Principle* es un ataque a los editores de la revista parisina de vanguardia, *transition*. Lewis consideraba que valoraban el arte experimental por su revolucionario efecto destructivo, y que estaban más interesados en socavar a la sociedad que en las nuevas formas de arte. El surrealismo literario por el que abogaban no era, en cualquier caso, una nueva forma de pensamiento, sino una simple inversión de los valores convencionales, y, por tanto, un recrudescimiento de la "inmoralidad" de los "Naughty Nineties" (el periodo decimonónico decadente inglés) en lugar de un producto fruto de la imaginación original.

“Pero si hay algo... que no produce arte, eso es el sentimiento de poder. El arte no tiene nada que ver con el poder de perforar o el de reventar o con la pura velocidad; no tiene nada que ver con las imágenes de la fuerza bruta o de la escala colosal (testigo de esto es el Egipto en decadencia, con su inmensa y sosa estatuaria). Y la más gigantesca central de energía está controlando un poder con el que el poder que habita el arte no puede medirse, porque ambos no tienen nada en común.”

Wyndham Lewis,
Power-Feeling and Machine-Age Art, 1934





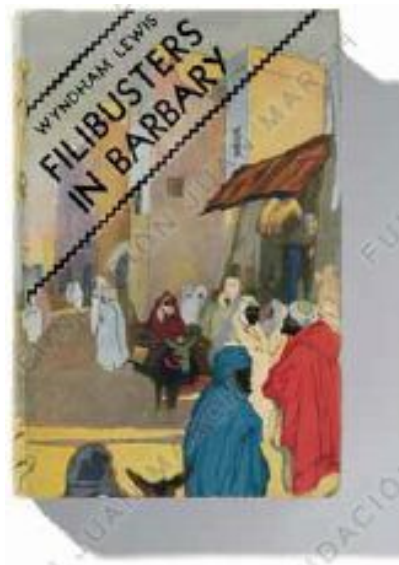
28

The Doom of Youth
(El destino funesto de la juventud)
Londres: Chatto and Windus, 1932. 22,8 x 15,2 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Análisis sociológico y cultural de las "relaciones de poder de la juventud" y la exaltación de la juventud en la prensa popular. El título parodia el de la novela de 1917 de Alec Waugh, *Loom of Youth* (El telar de la juventud). De hecho, algunos pasajes hicieron que Waugh (y otro escritor) le amenazaran con una demanda por difamación. La editorial

retiró el libro a pesar de las protestas de Lewis. Como resultado, Lewis no volvió a publicar más libros con Chatto and Windus. *The Doom of Youth* amplía la tesis de *The Art of Being Ruled* (10), que sostiene que el capitalismo moderno promueve "guerras" entre hombres y mujeres, entre clases y entre generaciones en una estrategia de "divide y vencerás". Según Lewis, la juventud estaba "condenada" porque, al incorporarse como mano de obra barata en la economía capitalista, perdería la posición privilegiada de la que se había beneficiado tradicionalmente en las sociedades occidentales. Lewis también predice que el capitalismo reducirá las

diferencias tradicionales de género, dando lugar a una "clase neutra... saturada de sexo" (p. 201). Lo más llamativo del libro es su "galería de exposiciones", en la que se reproducen y se analizan artículos de periódicos populares. Sean cuales sean los puntos débiles de Lewis, por los métodos que emplea, este libro fue una obra pionera de análisis cultural.

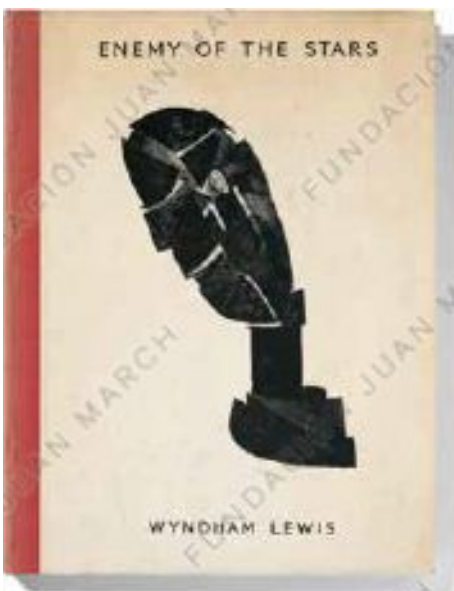


29

Filibusters in Barbary: Record of a Visit to the Sous
(Filibusteros en Barbaria: testimonio de una visita a los sous)
Londres: Grayson and Grayson, 1932. 22,6 x 15,2 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

En 1931, después de una grave enfermedad que necesitó de cirugía, Lewis se fue con su esposa al norte de África; *Filibusters in Barbary* es una narración del viaje. A Lewis le preocupaban en particular los efectos nocivos que la depresión europea pudiera producir

en la sociedad colonizada de Marruecos. Admiraba la arquitectura y la cultura de los bereberes, y creía que estaban étnicamente más cerca de los pueblos europeos que de los árabes. *Filibusters* es, pues, más que un simple libro de viajes aunque, como libro de viajes, contiene algunos de los mejores fragmentos del Lewis cómico.



30

Enemy of the Stars
(Enemigo de las estrellas)
28,9 x 22,2 cm. Londres: Desmond Harmsworth, 1932

31

Enemy of the Stars
Londres: Desmond Harmsworth, 1932 (distinta camisa)

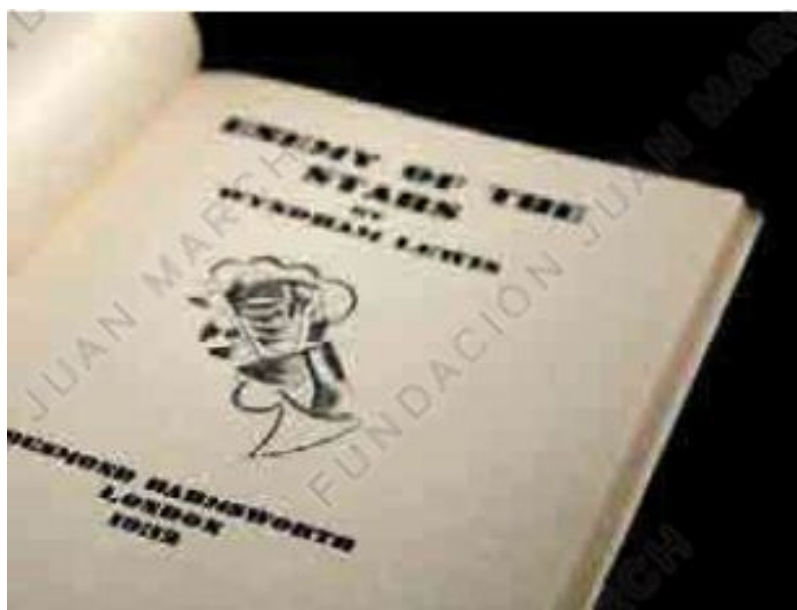
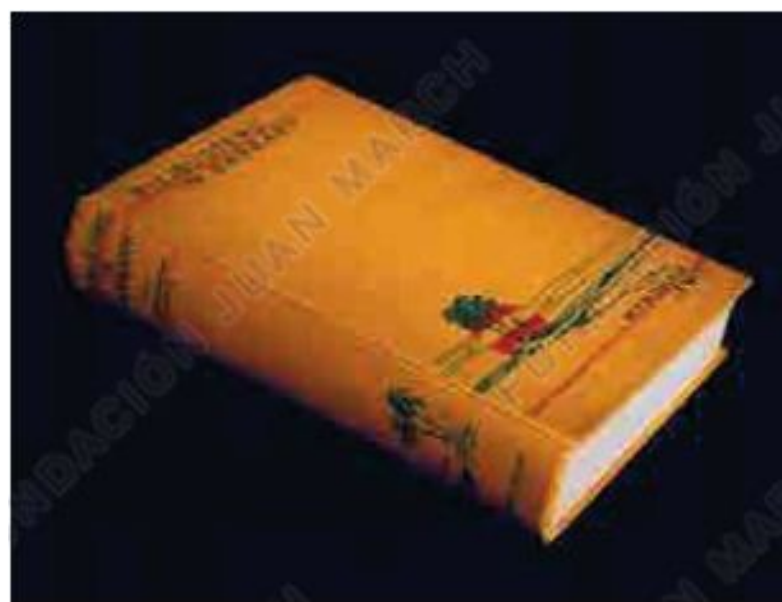
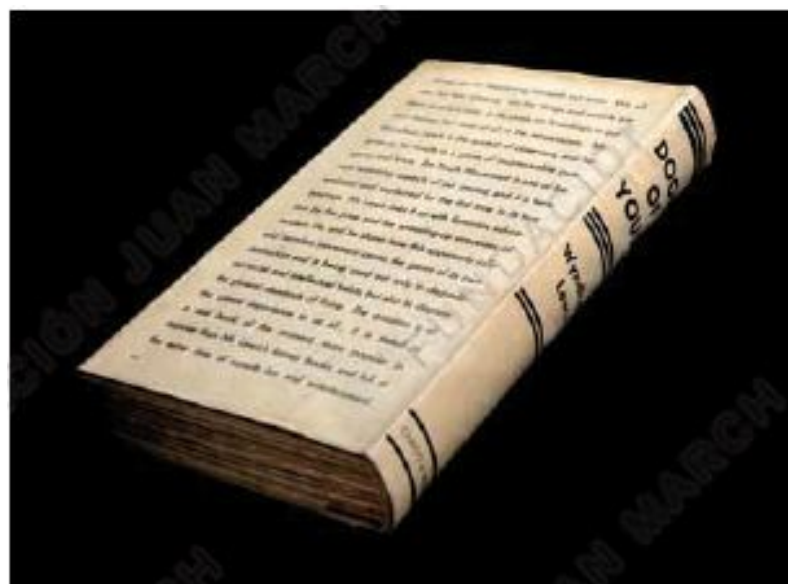
32

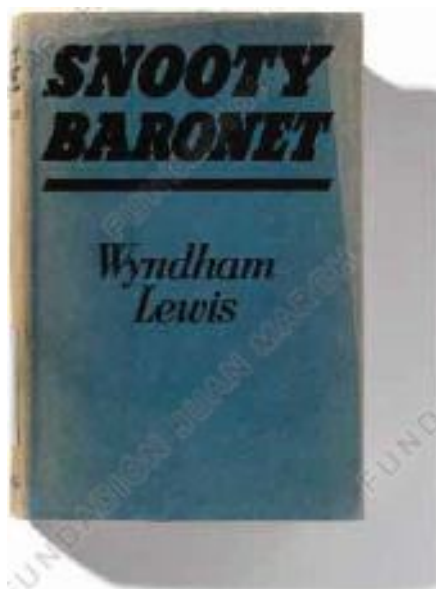
Enemy of the Stars
Londres: Desmond Harmsworth, 1932 (distinta camisa)
COLECCIÓN PRIVADA YMJB Y WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Enemigo de las estrellas fue publicado por primera vez en *Blast*, nº 1 (2) en 1914. Para esta nueva edición Lewis lo revisó y amplió, y añadió un ensayo que había publicado por primera vez en 1925 como comentario, "The Physics of the Not-Self" (La física del no-yo). La primera versión es un hito en el modernismo inglés por su rechazo al naturalismo mediante el empleo de un estilo expresionista y de títore, claramente influido por el cine. El uso de la lengua y la sintaxis es duro, abstracto y en ocasiones tan oscuro que roza la opacidad. La obra relata los esfuerzos de Arghol, el protagonista, para liberarse de los enredos y los compromisos de la

vida material y la sociedad humana, a las que culpa de haber reemplazado a su auténtico yo con un simulacro que contamina la pureza original de su alma. Ha huido de la ciudad para llevar la vida simple de cualquier trabajador en el patio de carretero rural de su tío, donde practica un ascetismo auto-castigador. Pero allí atrae a Hanp, un compañero de trabajo más animal, que quiere convertirse en su discípulo y al que utiliza como caja de resonancia de sus argumentos acerca de la naturaleza y el yo. Influido por este discurso, Hanp se convierte en otra imitación de Arghol, y es entonces cuando el (de nuevo) contaminado original lo rechaza violentamente. El

resentimiento de Hanp le lleva finalmente a cobrarse venganza matando, primero a Arghol (aquello a lo que ama), y luego a sí mismo. La versión de 1932 hace que el lenguaje sea más convencional, algo que consigue rellenando los vacíos sintácticos y dotando al lenguaje de un tono más naturalista y en ocasiones cómico. Se amplía el marco de referencia filosófica y se introducen otros personajes. Esta revisión ha inspirado menos comentarios críticos que la obra original, y, aunque en algunos lugares las revisiones ayudan a aclarar el significado de los pasajes en la primera versión, los añadidos no aportan a la obra inteligibilidad ni coherencia filosófica.





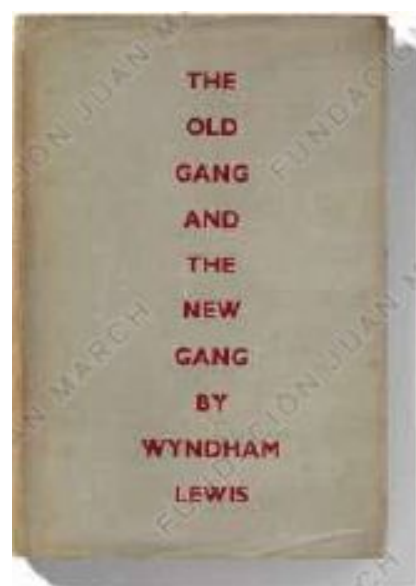
33

Snooty Baronet
(Baronet presumido)
Londres: Cassell, 1932.
19,6 x 13,5 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Después de abandonar la editorial Chatto and Windus, Lewis firmó un contrato por tres libros con Cassell, y *Snooty Baronet* fue el primero de ellos. Es una novela despiadadamente cómica –probablemente la más divertida de Lewis– que tiene un narrador en primera persona, el baronet Sir Michael Kell-Imrie. Este personaje (como Ker-Orr, otro narrador en primera persona

de Lewis, en *The Wild Body*, 17) es un monstruo del egocentrismo, pero su solipsismo sociópata lo supera. El baronet es un escritor conductista de libros de divulgación científica que se ve envuelto en una estratagema publicitaria ideada por su agente literario. El agente planea un secuestro en el que Kell-Imrie será víctima de un bandido persa que pedirá un rescate, hecho que dará lugar a grandes ventas de su siguiente libro. Todo marcha según lo previsto hasta que, en el último momento, en medio del tumulto, Kell-Imrie saca su pistola y mata al agente literario. El verdadero tema de la novela reside en la exposición de los daños

que ha causado el trauma de la Primera Guerra Mundial tanto a nivel individual como cultural (Kell-Imrie es un superviviente mutilado de las trincheras). Lewis denunció el conductismo (cuyos principios ilustra el personaje de Kell-Imrie) en *Time and Western Man* (12 y 13), por ser una teoría y una práctica específicamente diseñadas para convertir a los seres humanos en guerreros autómatas con el objetivo de que se alistaran para luchar en la Primera Guerra Mundial.



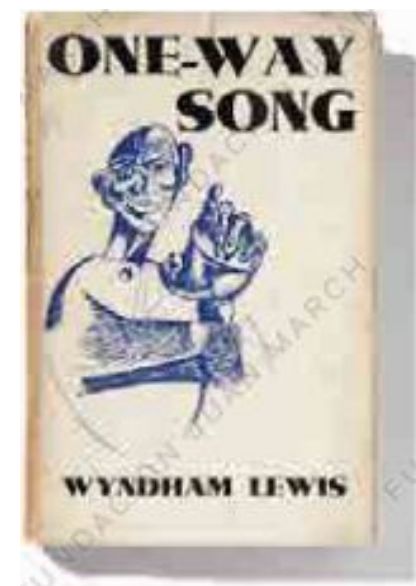
34

The Old Gang and the New
(La vieja banda y la nueva banda)
Londres: Desmond Harmsworth, 1933. 19,5 x 13,5 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Tras la supresión de *The Doom of Youth* (26), Lewis recuperó parte de su argumento en este breve panfleto. Se centra sobre todo en el efecto que tuvo la literatura de la Primera Guerra Mundial (que por entonces alcanzaba su cumbre) a la hora de fomentar la hostilidad entre las generaciones. Lewis consideraba simplista

la táctica de culpar a la generación mayor por las desgracias con las que habían castigado a su descendencia. Sin embargo, lo más notable del libro es la profundidad de la indignación de Lewis hacia la Guerra y la representación que hace de ella como un horror único, que está fuera del alcance de esas estrategias artísticas que su propio trabajo siempre despliega: la ironía, la caricatura y la objetividad estética. Lewis critica *Im Westen Nichts Neues* de Erich Maria Remarque por estos tres elementos. “No es posible que un hombre desarrolle ningún tipo de “objetividad” –especialmente un hombre que haya tomado

parte en estos acontecimientos– ¡en un caso como éste! [...] Este tipo de historia no es, y no puede ser, una transacción “estética” entre un soldado y los civiles. [...] Ese acontecimiento –el de la Guerra de 1914-1918– trascendió todas las condiciones, en cuyo nombre se implantaron las reglas. Es una cuestión para la humanidad”. (p. 55)



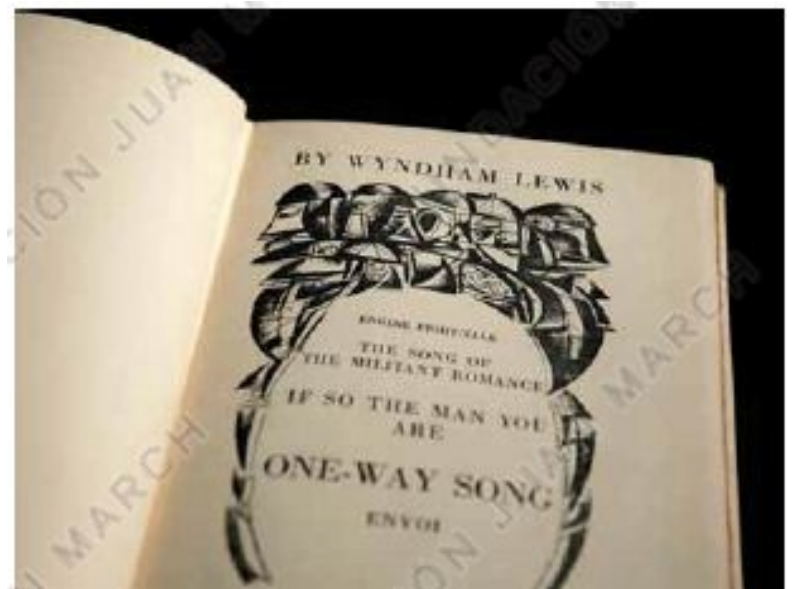
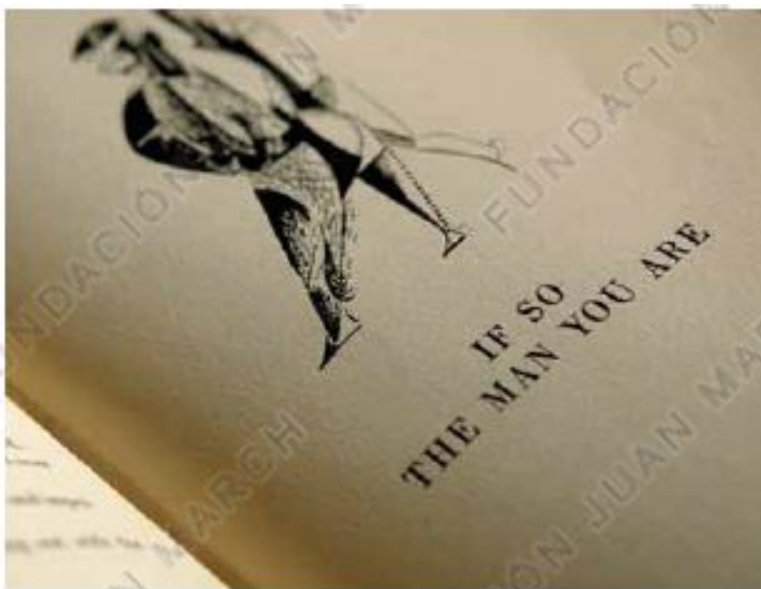
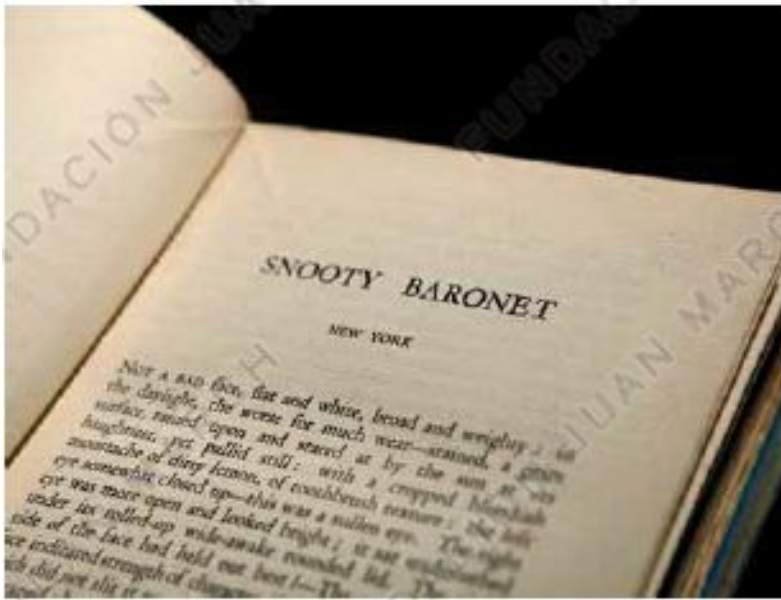
35

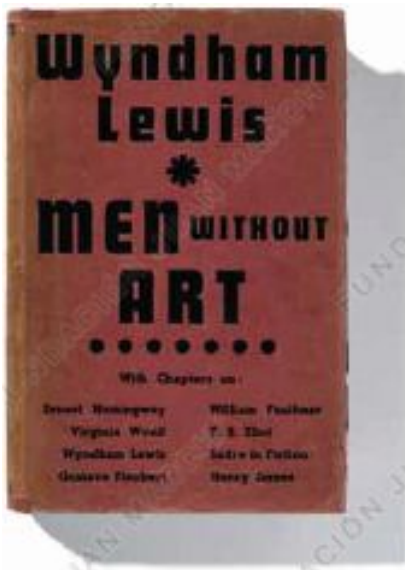
One-Way Song
(Canción de ida)
Londres: Faber and Faber, 1933.
22,6 x 14,8 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Quando era estudiante, Lewis era conocido como “el poeta” entre sus amigos, pero, aparte de un breve poema publicado en 1910 (“Grignolles”, una reflexión sobre un pueblo de la Bretaña francesa), *One-Way Song* recoge la única poesía que Lewis publicó durante su carrera. Consta de cuatro afilados poemas satíricos y un “envío”, cuyo estilo sigue el modelo del verso amedrentador de la sátira isabelina.

Contiene una *apología* (“If so the Man You Are”, “Si eres el hombre que dices”); tanto para Lewis como para su personaje “el enemigo”, que incluyen los versos “¿No es mejor que el británico sepa / qué tipo de sombras hace crecer a los Hitler?” La sección más extensa reanuda la crítica filosófica y política de las doctrinas del “tiempo” que Lewis expuso por primera vez en *Time and Western Man* (12 y 13), que aquí se presentan con una asombrosa y precipitada energía. La ingenuidad con la que Lewis inventa y manipula imágenes con el fin de dotar a sus argumentos de realidad en la mente del lector no tiene precedentes desde los poetas

“metafísicos” ingleses del siglo XVII. Consigue aventurarse, asimismo, en cuestiones técnicas sobre la relatividad y el tiempo que no habían aparecido en el libro anterior.





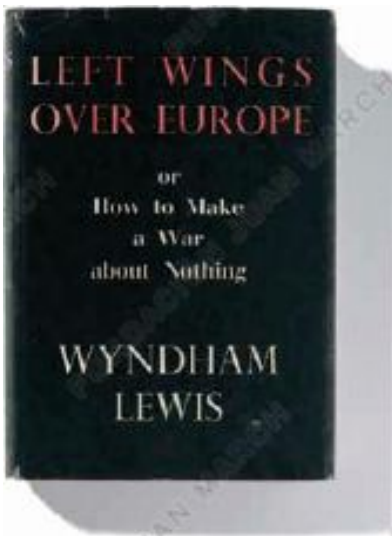
36

Men Without Art
(Hombres sin arte)
Londres: Cassell, 1934.
22,2 x 15,2 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Este libro de crítica literaria surgió de *Enemy Pamphlet No. 1: Satire and Fiction* (24). La verdadera sátira, como argumenta Lewis, no se basa realmente en la ética y no tiene ningún propósito moral. Más concretamente, la sátira "externalista" practicada por el propio Lewis en *The Apes of God* (21-23) es un modelo de esta "sátira metafísica" que no requiere ninguna justificación más

allá de sí misma. Lewis amplía este punto de vista hasta convertirlo en una defensa del propio arte (en su razonamiento la sátira y el arte se convierten virtualmente en sinónimos). *Men without Art* se convierte así en una defensa del arte contra aquéllos que insisten en que debería estar al servicio de los valores de la política, la teología o la moral. Sin embargo, lo que hace al libro más memorable es la serie de capítulos dedicados al análisis de determinados escritores. Ernest Hemingway se enfadó tanto por el capítulo dedicado a su obra, "The Dumb Ox" (El buey bobo), que redujo a añicos un florero de la librería Shakespeare and

Company, y con él estropeó algunos de los ejemplares con los que se topó en la mítica tienda. Otro capítulo critica el moralismo de William Faulkner, mientras que un tercero disecciona alegremente el dilema crítico de T. S. Eliot al que le había conducido su teoría de la impersonalidad.



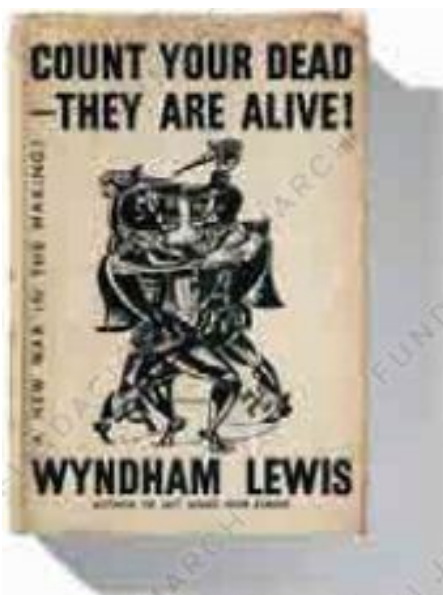
37

Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing
(Alas de la izquierda sobre Europa, o: cómo hacer una guerra a partir de nada)
Londres: Jonathan Cape, 1936. 20,6 x 14,6 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Este libro ofrece un minucioso comentario acerca de los acontecimientos internacionales de 1936 (la reocupación alemana de Renania y la invasión italiana de Abisinia) y propugna que Gran Bretaña responda pacíficamente y apacigüe a las dictaduras

fascistas. Lewis seguía convencido de que las acciones agresivas de Hitler eran defensivas y de que Alemania no representaba ninguna amenaza para la paz mundial. Rechaza por belicista a Winston Churchill, que ya advertía de una situación opuesta. La política de contemporización que recomienda Lewis fue la que en realidad siguieron los británicos (aunque Lewis siguió pensando que su política era demasiado anti-alemana). Desde el punto de vista del desarrollo político de Lewis, el cambio más significativo de este libro es el rechazo de su internacionalismo previo en favor del nacionalismo. Consideraba que

el nacionalismo era ahora el sistema más seguro para garantizar la paz mundial en 1936. El libro se vendió lo suficientemente bien como para justificar una reimpresión.



38

Count Your Dead: They are Alive! Or, A New War in the Making
(Contad vuestros muertos: ¡Están vivos!, o: una nueva guerra en marcha)
Londres: Lovat Dickson, 1937.
20,5 x 14,3 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Count Your Dead vuelve una vez más a hacer referencia a la necesidad de que la política exterior británica se centre en evitar la amenaza de la guerra. En esta ocasión el centro de atención es la Guerra Civil española. Lewis presenta a Franco como "un español liberal

corriente, antimonárquico a la vieja usanza", que no hace sino defender a España contra la intervención del comunismo ruso. Cree que Gran Bretaña es demasiado favorable a los rusos y anti-alemana en su respuesta a la Guerra Civil. En su autobiografía de 1950, *Rude Assignment* (50), Lewis afirma que *Count your Dead* era un "panfleto por la paz de primer orden", mientras que considera *Left Wings over Europe* (37) de "escasa importancia" (*Rude Assignment*, p. 211). Esta valoración de *Count your Dead* resulta casi incomprensible. El análisis político que D. G. Bridson realiza de Lewis en *The Filibuster* está más cerca de la realidad cuando

lo considera su peor libro. Puede que la valoración que Lewis hace de esta obra se centre en los aciertos de su interpretación geopolítica: predijo que una guerra contra Alemania en la que Gran Bretaña lucharía junto a Rusia dejaría a su país sin recursos y conduciría a una hegemonía soviética en gran parte de Europa. Sin embargo, debió de olvidarse de la nefasta lectura que realizó de los acontecimientos e intenciones contemporáneas a la publicación del libro (en particular de las intenciones de Alemania). Para él, la Alemania nazi se mantuvo en una posición fundamentalmente defensiva. También proporcionó un ejemplo de moderniza-

ción económica sin trabas para las naciones menos modernas, todavía esclavas de los "préstamos" de aquéllas en las que Lewis entreveía instituciones impostoras de la democracia. Necesitó de una visita a Berlín y a Varsovia a finales de 1937 para cambiar de opinión y admitir que había sido "engañado".



39

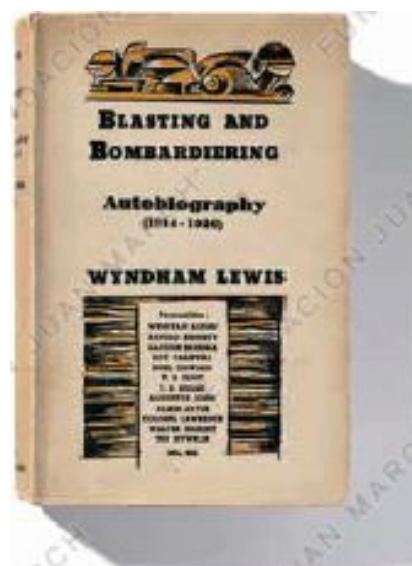
The Revenge for Love
(La venganza por amor)
Londres: Cassell, 1937.
21 x 15 cm

WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Esta novela se ha considerado casi universalmente como la mejor de Lewis. Aunque la escribió después de una visita a la región fronteriza de los Pirineos en 1934 y a grandes líneas se puede decir que estaba terminada a finales de 1935, su publicación se retrasó porque el editor temía que la pudieran censurar por "obscena" en las bibliotecas de préstamo comerciales más popula-

res (como había ocurrido con *Snooty Baronet*, 33). La novela trata del destino que corren dos pobres inocentes, el pintor Victor y Margot Stamp, que se hace pasar por su esposa, cuando los descubren en su plan de contrabando de armas a través de la frontera franco-española. Lewis maneja la parte política de la novela (en relación con los compromisos de la clase alta inglesa con el comunismo) con notable objetividad, teniendo en cuenta sus propias simpatías fascistas en el momento en que la escribió. Es una historia de aventuras, pero con un "núcleo metafísico", afirmó Lewis más tarde. El título original, *False Bottoms*

(*Dobles fondos*, título de la traducción al español), ofrece una pista sobre este núcleo: el reconocimiento del carácter provisional de todas nuestras versiones de la "realidad" y de la necesidad de que los valores del amor prevalezcan sobre los valores del poder. En la trágica conclusión de *The Revenge for Love*, el poder destruye al amor –como siempre sucede en la óptica pesimista del universo de Lewis, que llega hasta las páginas finales de su tardía obra maestra *The Human Age* (57 y 61).



40

Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926)
(Estallidos y bombardeos: autobiografía [1914-1926])
Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937. 22,2 x 15,5 cm

COLECCIÓN PRIVADA YMJJB
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Primera autobiografía de Lewis, que se publicó poco antes de su visita a Alemania y a Polonia y recorre el periodo entre 1914 y 1926. Desde 1932, Lewis había intentado atraer a un público menos intelectual que el que tenía su obra: *Snooty Baronet* (33) y *The*

Revenge for Love (39) están destinadas a nuevos lectores de literatura general. Esto se debe en parte a su situación financiera en un periodo de continua enfermedad y en el que se sometió a cuatro grandes operaciones, por lo que tenía que escribir libros que se vendiesen. *Estallidos y bombardeos* también se dirige a un público popular y relata con intensidad las actividades vanguardistas de Lewis en 1914, sus experiencias como oficial de artillería en la Primera Guerra Mundial y las memorias de sus primeros encuentros con otros "hombres de 1914", como Ezra Pound, T. S. Eliot y James Joyce. El

libro es, en cierta medida, elegíaco: "Somos los primeros hombres de un futuro que no se ha materializado. Pertenece a una «gran edad» que aún no se ha «concretado», escribe. Pero si bien es consciente de que está escribiendo al final de una era, aún no está seguro del futuro: "Bajo la presión de esta vitalidad convalescente nuestra ficción de cartón está empezando a agrietarse y a tambalearse. ¿Ve lo condenadamente interesante que va a ser todo esto?".



41

The Mysterious Mr Bull
(El misterioso Sr. Bull)
Londres: Robert Hale, 1938.
22 x 13,4 cm

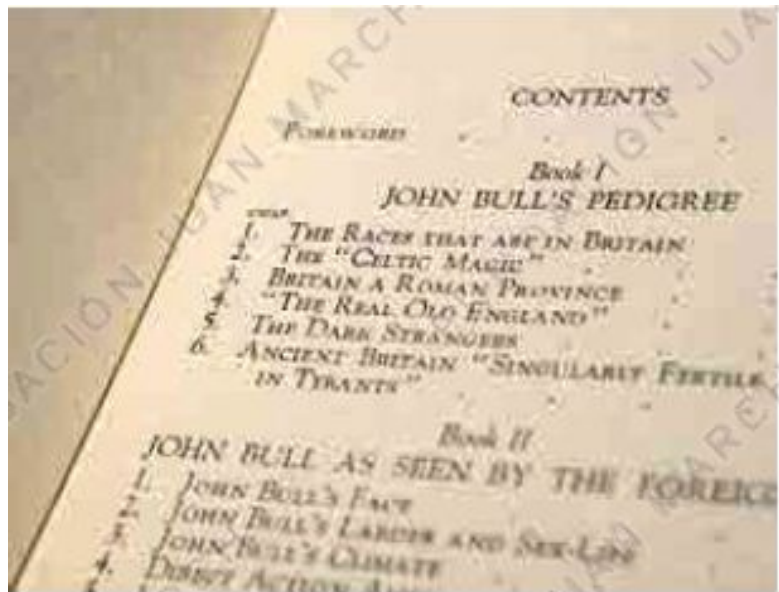
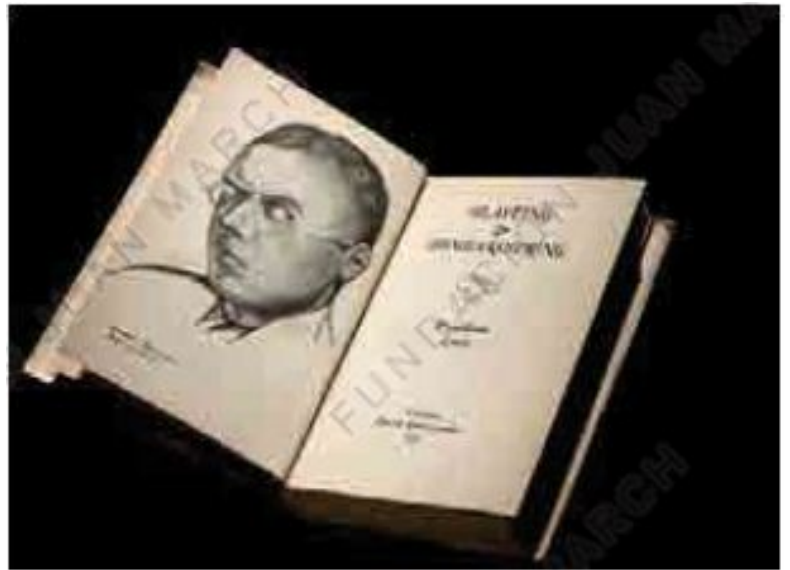
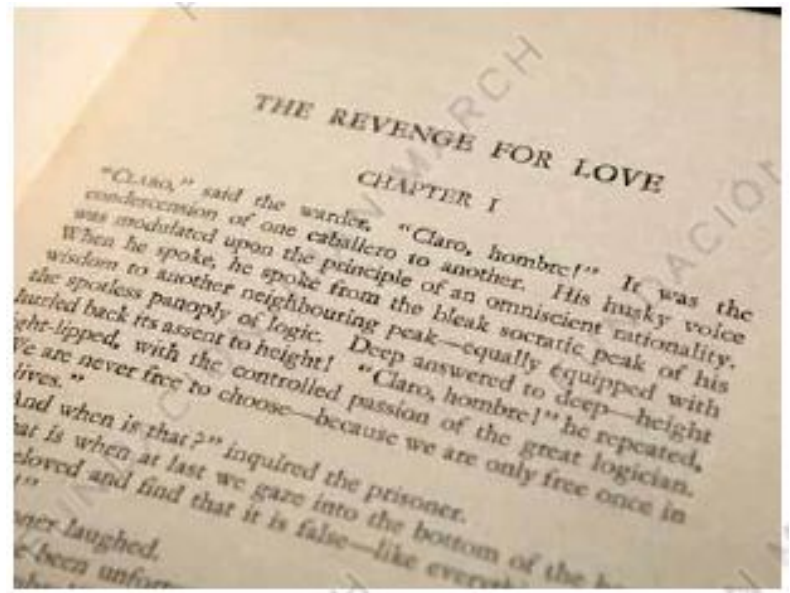
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

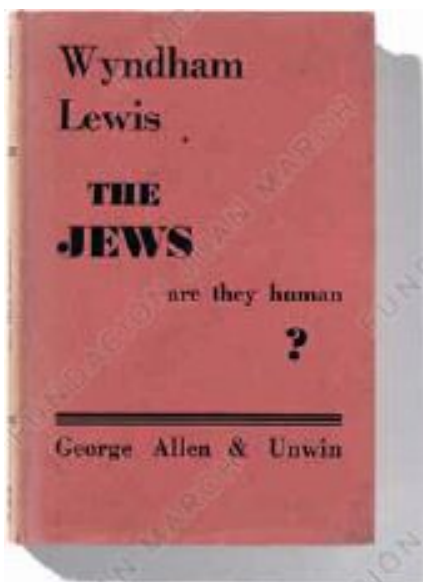
"Mr. Bull" es John Bull, la personificación del hombre inglés. El libro de Lewis intenta realizar una revisión exhaustiva de su personalidad y su estilo de vida. En una reseña, George Orwell reconoce que el libro es un hito que marca una transición en las actitudes políticas de Lewis: "No creo que sea injusto decir que el Sr. Wyndham Lewis «se ha pasado a la izquierda»"¹. Esta consideración se basa

sobre todo en la condena que Lewis hace del sistema de clases inglés y de sus efectos opresivos sobre la clase obrera. A pesar de la denuncia del filisteísmo inglés, de la mala cocina y de la estupidez general, el Lewis que emerge a lo largo del libro es un hombre más humano y tolerante de lo que parecía ser en sus anteriores libros. Un cambio similar se manifiesta en su pintura –en especial en los retratos– a partir de 1937. Ya no apoya a Hitler, pero no tiene ninguna receta para la política exterior de Gran Bretaña más allá de su deseo de evitar la guerra. Sus puntos de vista, dice, "se han modificado en los últimos tiempos, pero sigo

pensando que una política de *statu quo*, que implique una gran guerra, es algo estúpido". El libro enfatiza la afinidad "racial" entre ingleses y alemanes en su deseo de evitar la guerra.

¹ George Orwell, "Review of *The Mysterious Mr Bull* by Wyndham Lewis; *The School for Dictators* by Ignazio Silone", en *The Complete Works of George Orwell*, vol. 11: *Facing Unpleasant Facts 1937-1939* (ed. de Peter Davison, con la colaboración de Ian Angus and Sheila Davison). Londres: Secker and Warburg, 1998, p. 353. Publicado inicialmente en *New English Weekly*, 8 junio 1939.





42

The Jews: Are they Human?
(Los judíos: ¿son humanos?)
Londres: George Allen and Unwin, 1939. 19 x 12,9 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Así como en *The Mysterious Mr Bull* (41), enfatizando su radicalismo político, Lewis intentó demostrar que su apoyo a Alemania no había sido el fruto de ninguna simpatía hacia la opresión interna nazi, en *The Jews* denunció el antisemitismo y desmanteló la defensa que los nazis hacían de él. Se trataba sin duda de una respuesta al trato a los judíos que había presen-

ciado en Berlín y Varsovia en 1937 y a los informes sobre la Noche de los cristales rotos, un pogromo patrocinado por el estado de Alemania en noviembre de 1938. El título aparentemente ofensivo del libro parodió un éxito de ventas de G. Renier: *The English: Are they Human?* (Los ingleses: ¿son humanos?). Lewis concluye: "Debemos dar a todas las personas de raza judía entre nosotros un nuevo trato. Pongamos fin, por Dios, a esta estúpida pesadilla de una vez por todas y démosle la espalda a este oscuro capítulo de nuestra historia".



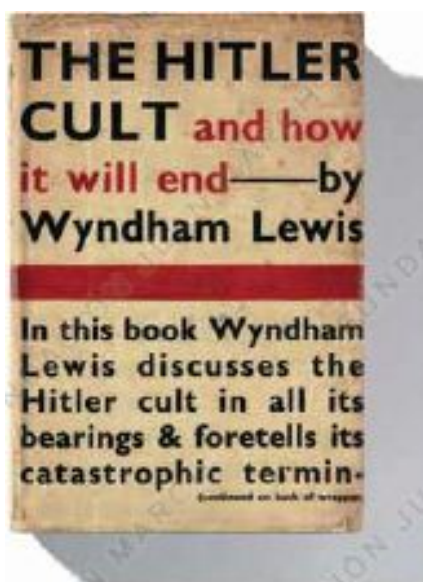
43

Wyndham Lewis the Artist: From "Blast" to Burlington House
(Wyndham Lewis, el artista: de Blast a Burlington House)
Londres: Laidlaw and Laidlaw, 1939. 23,5 x 17,5 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Burlington House es la sede de la Royal Academy, la institución nacional para las artes visuales fundada en el siglo XVIII. *From "Blast" to Burlington House* sugiere, por tanto, un viaje desde la rebeldía de la vanguardia hasta la aceptación oficial. Pero el título

es irónico: Lewis nunca realizó semejante viaje, y cuando presentó su retrato de T. S. Eliot a la exposición anual de la Academia en 1938 (como "prueba", dijo) lo rechazaron de inmediato. El libro recoge algunos de sus escritos sobre arte, aunque no todos, y reproduce algunas de sus obras pictóricas recientes más importantes. El nuevo material que incluye tiene, como *Blasting and Bombardiering* (40), un tono elegíaco, en respuesta al final de una era. La política nacionalista en Europa y el estalinismo en Rusia habían puesto fin a una gran revolución en las artes, y el Vorticismo había sido parte integran-

te de ella. Lewis defiende, en parte como recurso, en parte, al parecer, con verdadero entusiasmo, un retorno a la figuración en el arte y a la naturaleza; aunque a una naturaleza transformada por la imaginación del artista. Con esta propuesta estaba formulando la estética que, de hecho, iba a dominar la pintura inglesa de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Como es de esperar, Lewis acogió con agrado ese movimiento pictórico inglés en sus reseñas de arte de posguerra para la revista *The Listener* (véase 55 y 56).



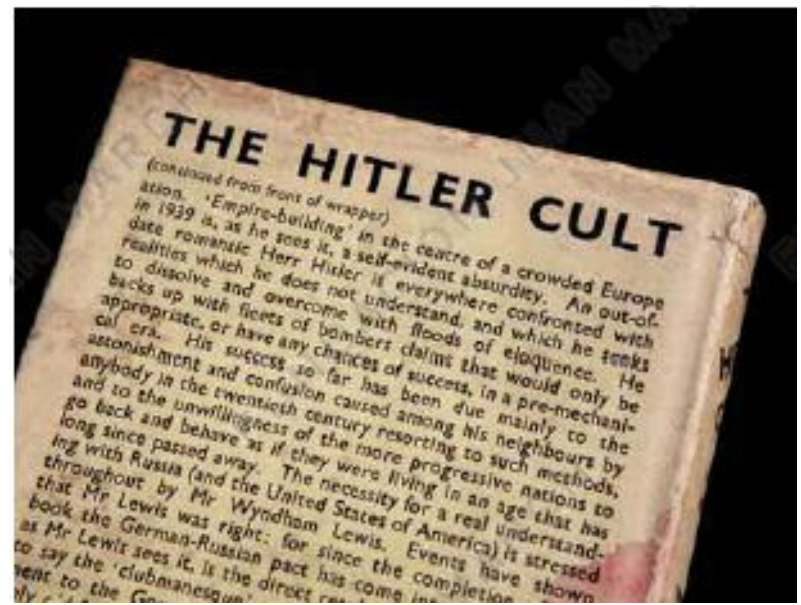
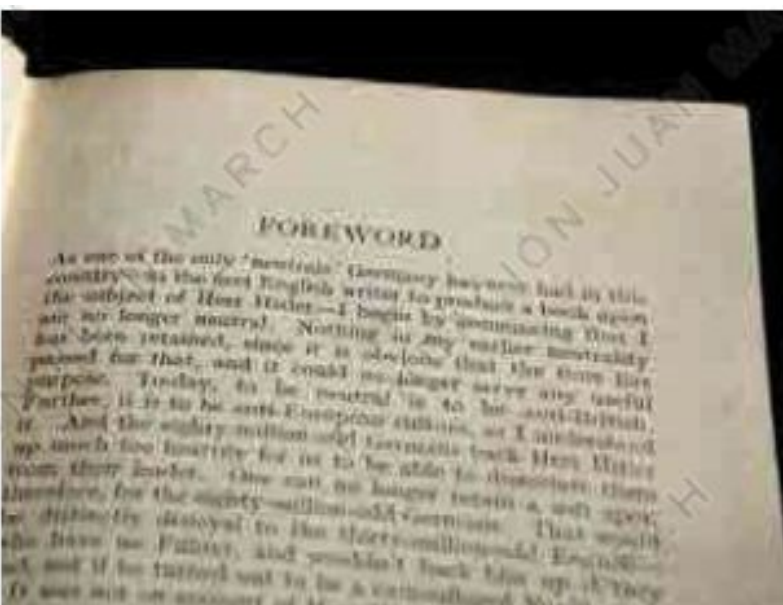
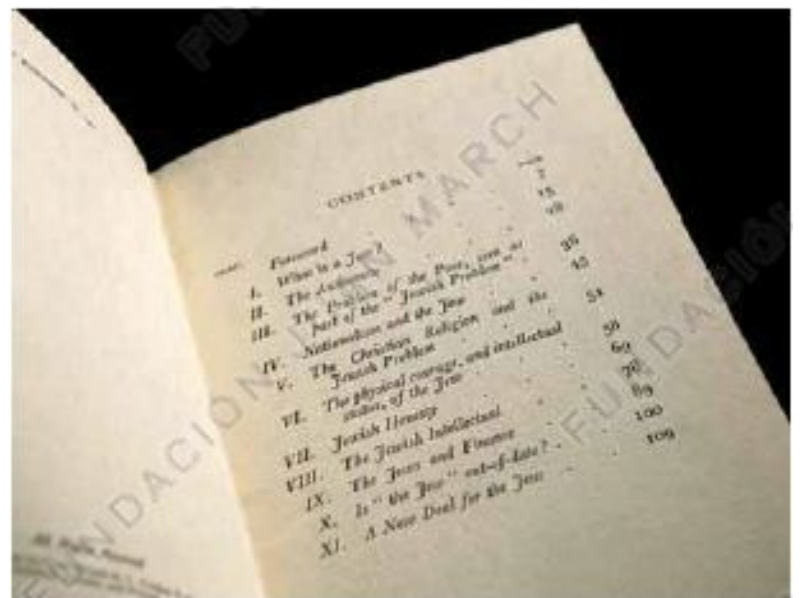
44

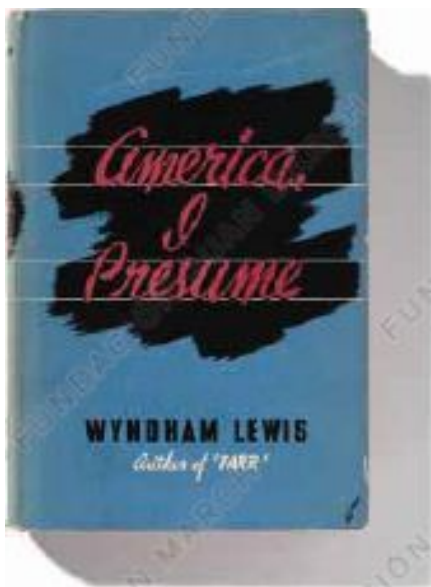
The Hitler Cult
(El culto a Hitler)
Londres: Dent, 1939. 20 x 13,6 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

La camisa de este libro añade un subtítulo a este ataque contra el hitlerismo: *The Hitler Cult and How it will End* (El culto a Hitler y cómo terminará). Es probable que Lewis comenzara a escribir este libro a principios de 1939, pero los acontecimientos se sucedían tan rápidamente que para cuando se publicó, tres meses después del estallido de la guerra, gran parte de la actualidad

de sus observaciones se había quedado desfasada; el propio Lewis se había marchado ya de Inglaterra rumbo a los Estados Unidos. El libro era una retractación de anteriores puntos de vista y Lewis lo escribió con entusiasmo. Predijo (con precisión) que el nacionalsocialismo sufriría una muerte violenta en el plazo de seis años. Examinó y revisó muchas de las posiciones que había adoptado en sus libros pro-contemporización de la década de 1930 (véase 37 and 38). Por ejemplo, ahora nos dice que habría sido mejor que Gran Bretaña hubiese hundido los buques de la marina alemana en aguas españolas durante la Guerra

Civil: "Miaja podría haber paseado por Madrid en un desfile victorioso en lugar de Franco". Y siguiendo con su reconversión a las causas radicales, Lewis afirma: "Ahora que estamos en guerra, todo soldado debería ir a la batalla con una carta de nuevas libertades en el bolsillo. Una promesa solemne de sus dirigentes con un nuevo acuerdo para él y sus hijos". Fue una predicción perspicaz del estado de ánimo político de la nación, que finalmente alcanzó la victoria y eligió un gobierno laborista en 1945.



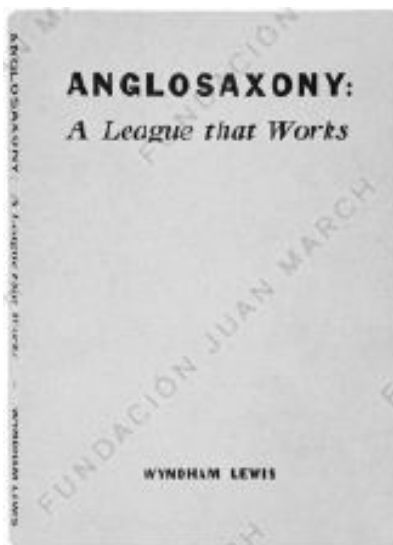


45

America, I Presume
(América, supongo)
Nueva York: Howell, Soskin &
Co., 1940. 19, 3 x 13,2 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Este *potboiler* ofrece un genial relato satírico de la sociedad estadounidense a través de los ojos del comandante Corcoran, un inglés insular y reaccionario. Lewis se basa en sus propias experiencias, aunque utiliza a este personaje –un “hombre de club” filisteo que no sabe nada sobre el arte y la cultura– para aportar toques cómicos. Si en *The Wild Body* (17) y *Snooty Baronet* (33) había utilizado a un narrador que

poseía algunas de sus características personales, aunque llevadas al extremo, aquí hay pocas similitudes entre el comandante y Lewis. De hecho, el comandante tiene una esposa, Agatha, cuyas opiniones son más parecidas a las del autor. Uno de los capítulos tiene lugar en Canadá, y se basa en una visita que Lewis hizo a Hart House, el Centro de Estudiantes de la Universidad de Toronto. Lo que para Lewis no era más que una suave sátira, que debía disculparse por la supuesta locura del personaje que describe la visita, en Toronto se lo tomaron como un insulto imperdonable, y sus posibilidades de mecenazgo y empleo sufrieron serio menoscabo.



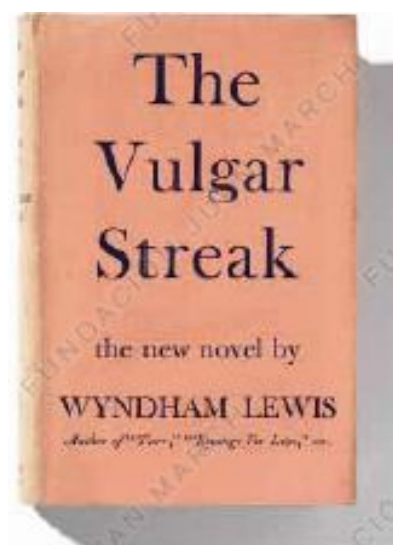
46

[No en exposición]
Anglosaxony:
A League that Works
(Anglosaxony: una liga
que funciona)
Toronto: The Ryerson Press,
1941. 19,1 x 13 cm

Éste es uno de los libros más excepcionales de Lewis, dado que sólo se vendieron 310 copias y el resto se redujo presumiblemente a pulpa de papel. Aunque Lewis salió de Inglaterra para escapar de la guerra, deseaba hacer todo lo que fuera posible para ayudar a la causa aliada, y este panfleto propagandístico (junto con

algunos artículos en la prensa e intervenciones en la radio) es el resultado de estos esfuerzos. Ataca al fascismo como una religión de “acción” y localiza su origen en el Futurismo de Marinetti (al que, como recuerda a sus lectores, él criticó en 1914 precisamente por las características que el fascismo adoptaría más tarde). Por primera vez en su obra expone una defensa sistemática de la democracia como sistema político, y elogia el “universalismo” náutico anglosajón en contraste con los valores del nazismo de “sangre y patria”. Al hacerlo, vuelve a algunas de las ideas que presentó en los manifiestos de *Blast*

(2 y 3). Por último, elogia la indiferencia hacia la “pureza racial” de esta cultura internacional, que “mira con buenos ojos la disolución de las barreras raciales”.



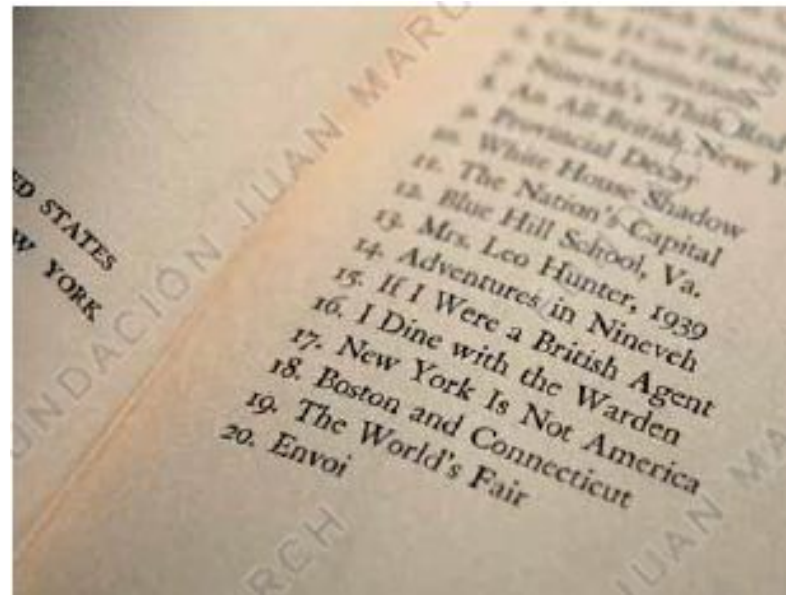
47

The Vulgar Streak
(La vena vulgar)
Londres: Robert Hale, 1941.
19 x 13,2 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Lewis empezó a escribir esta novela en 1939 y la terminó en la John Jermain House en Sag Harbor, Nueva York, durante el verano de 1940. Está ambientada en 1938 en el marco de la rendición de los británicos al expansionismo de Hitler en Checoslovaquia. Lewis hace una crítica al culto a la “acción” por dos flancos: primero, como base del fascismo, y en segundo lugar, a través

de su personaje, Vincent Penhale, un héroe que es un “hombre de acción”. Más notable es su ataque a los prejuicios de la clase británica. Vicent es de origen obrero pero se ha construido una personalidad falsa, por la que supuestamente tiene una educación y una familia elitista. El dinero gracias al que vive es, en realidad, falso. Se casa con una mujer que procede de las clases privilegiadas, pero se da cuenta demasiado tarde de que ella no lo quiere por su pretendida condición social sino por su personalidad. En su crítica de la sociedad inglesa, la novela es el equivalente a *The Mysterious Mr Bull* (41); mientras que su valoración

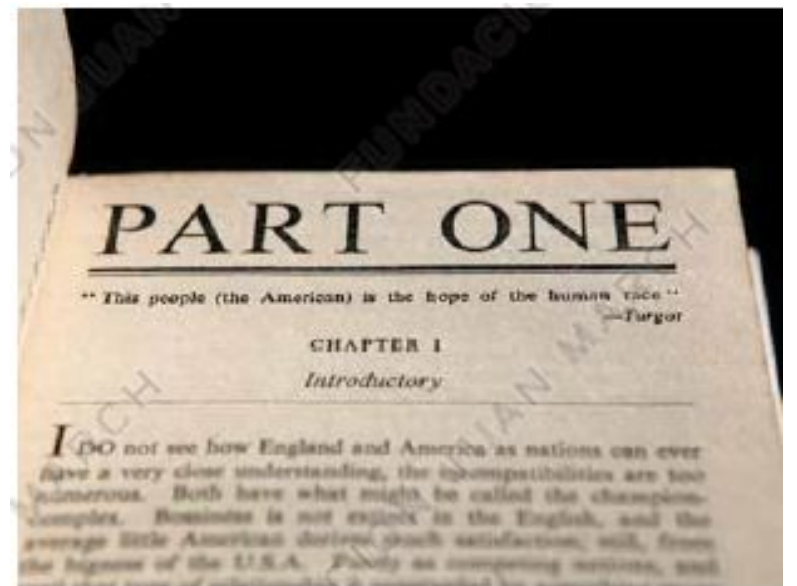
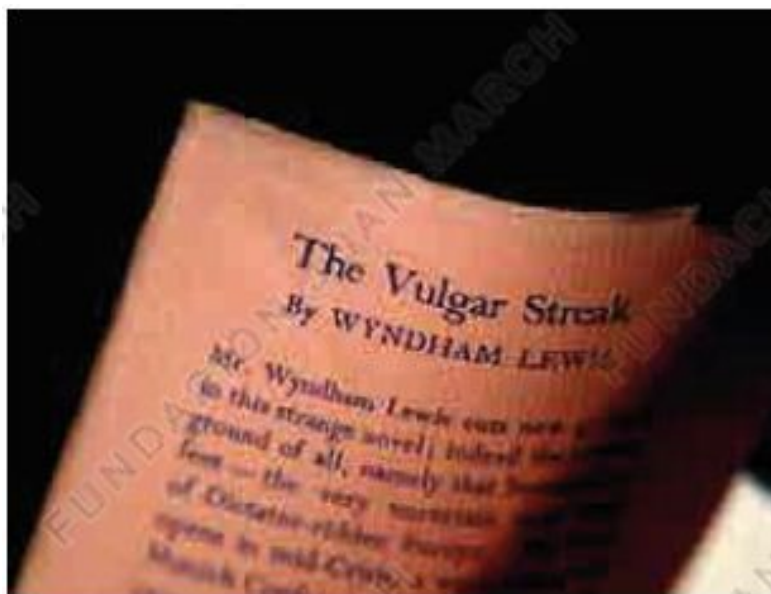
inequívoca del amor sobre el poder continúa la línea de sensibilidad que Lewis inició con *The Revenge for Love* (39); La novela no se publicó en Estados Unidos porque los editores de Nueva York consideraron que sus observaciones sociales se tomarían como una postura anti-británica durante la guerra.

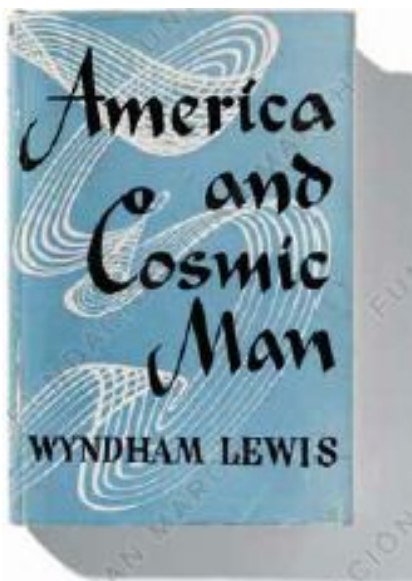


Se me perdonará un desliz tan extremo hacia lo vulgar y lo personal si digo que soy uno de la media docena de pintores en Inglaterra cuyas pinturas se compran no porque yo guste a la gente que las adquiere, sino porque les gusta la pintura. Esto no es tan presuntuoso como suena, porque para mí sería mejor si yo les gustara un poco más y mis pinturas un poco menos.

Wyndham Lewis,

Super-Nature versus Super-Real, 1939





48

America and Cosmic Man
(América y el hombre cósmico)
Londres: Nicholson and Watson, 1948. 19,6 x 13,3 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

Un estudio de la política, la historia y la cultura estadounidenses que los propone como prototipo de una nueva civilización mundial bajo una única autoridad. En los meses de noviembre y diciembre de 1943, Lewis impartió doce conferencias sobre "El concepto de libertad en América" en el Assumption College de Windsor. *America and Cosmic Man*

nació como fruto de ellas. La historiadora Page Smith ha elogiado el libro por su comprensión del sistema político de EE.UU. y lo considera uno de los estudios clásicos sobre América¹. Es, además, uno de los textos seminales del Posmodernismo, al menos teniendo en cuenta la gran influencia que tuvo en el pensamiento de Marshall McLuhan sobre la globalización de la cultura. Lewis vuelve a muchos de los análisis de *The Art of Being Ruled* (10), but pero ahora con un sesgo democrático en vez de autoritario. La sociedad "cósmica" y universalista que se prevé será un "Elíseo desarraigado". Muestra entusiasmo por la cultura popular de

América, en especial por la radio, y, desprendiéndose de su antiguo prejuicio contra el jazz, afirma que "la civilización americana como la conocemos debe probablemente más a los negros que a nadie".

¹ Page Smith, "Wyndham Lewis's *America and Cosmic Man*", en *Dissenting Opinions: Selected Essays*. San Francisco: North Point Press, 1984, pp. 42-51.



49

Wyndham Lewis Exhibition Catalogue
(Catálogo de la exposición Wyndham Lewis)
Londres: Redfern Gallery, 1949. 26 x 19,6 cm
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

La exposición se celebró en mayo de 1949. En el prólogo Lewis comenta el papel de la abstracción en su obra, y localiza dos tipos, bien como "un lenguaje de forma y color completamente nuevo, que no es de este mundo", bien como "algo que debe emplearse sólo en un contexto humanamente significativo". En

su obra vorticista, según afirma, su abstracción es del primer tipo, mientras que su producción más tardía pertenece al segundo. En este último tipo de obra emplea la abstracción para "conseguir algún efecto inusual, o para que me sirva en alguna excursión expresionista". Lewis también comenta que muchas de las 128 obras de la muestra se exponen por primera vez, debido a los obstáculos de una "conspiración de silencio" que comenzó en 1913 (cuando Lewis se peleó con los miembros del grupo de Bloomsbury y con Roger Fry).



50

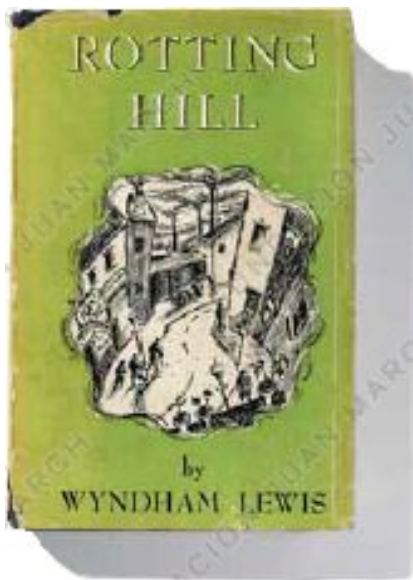
Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date
(Ruda tarea: un relato de mi carrera puesto al día)
Londres: Hutchinson & Co., 1950. 23,7 x 16,5 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Mientras que la primera autobiografía de Lewis, *Blasting and Bombardiering* (40) se centraba principalmente en los acontecimientos externos de su vida, y estaba destinada a un público popular, *Rude Assignment* profundiza en el desarrollo de su arte y su pensamiento. La intención de Lewis era resolver lo que en su opinión no eran

más que malentendidos y tergiversaciones en torno a su carrera. La primera parte del libro analiza el papel de la sátira y la política intelectuales, y hasta la segunda parte del libro no asoma la autobiografía, con intensos relatos de la primera etapa de su vida y de las obras que surgieron en ella. La tercera parte se detiene en sus principales libros, desde *Tarr* (5) hasta *The Revenge for Love* (39), y explica sus intenciones. Al final del libro afirma que su intención no ha sido otra que demostrar su buena reputación (tal vez algo necesario para alguien de sospechosa reputación política a los ojos de aquellos que recordaban sus libros de la década de los

treinta). *Rude Assignment* sigue siendo aún hoy una excelente introducción al pensamiento de Lewis, a pesar de que en ocasiones se nos presenta algo más benigno y humano de lo que realmente era.





51

Rotting Hill
Londres: Methuen & Co. Ltd.,
1951. 23,7 x 16,5 cm. Cubierta
de Charles Handley-Read
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

52

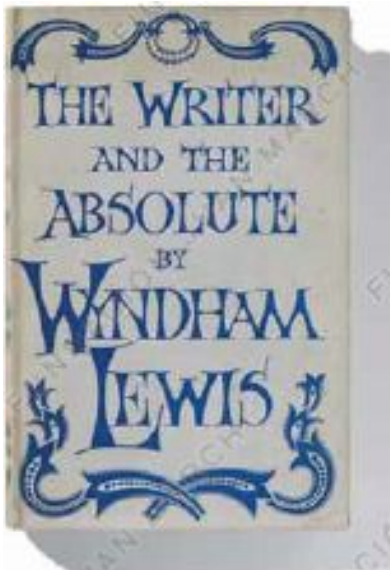
Rotting Hill
Chicago: Henry Regnery Co.,
1952 21,5 x 14 cm
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Wyndham Lewis vivía en Notting Hill, un barrio al oeste de Londres. El piso que compartía con su esposa estuvo vacío durante la Segunda Guerra Mundial, y a su regreso se encontraron con que

toda la madera de la casa estaba podrida. Sus cartas a Ezra Pound sobre esta situación dio lugar a que el poeta americano re-bautizara el distrito como "Rotting Hill" [en inglés, *to rot* significa pudrirse. N. del T.], un nombre que Lewis retoma en este libro de relatos sobre la vida en Gran Bretaña en el periodo de la "austeridad" de posguerra. La austeridad y la escasez se impusieron sobre los ciudadanos debido a la crisis económica que habían provocado las deudas contraídas en la guerra. Lewis convierte la historia de los trabajadores que se enfrentan a la putrefacción de su piso en una alegoría de una sociedad en ruinas que intenta

introducir el socialismo y el "estado del bienestar". Muchas de las historias del libro se refieren también a las tensiones sociales que resultaron de esta coyuntura; a menudo se centran en la indignación de la burguesía (en la que, en ocasiones, se incluye el propio Lewis) por el declive de la calidad de los productos manufacturados y el racionamiento de alimentos. Representa a una sociedad que se altera a menudo por actos menores de violencia. Éste es el primero de los libros de Lewis que se adornó con una camisa diseñada por Charles Handley-Read. Handley-Read fue el primer compilador de un libro dedicado exclusivamente

a Lewis como artista, *The Art of Wyndham Lewis*, publicado por Faber en 1951.



53

The Writer and the Absolute
(El escritor y lo Absoluto)
Londres: Methuen & Co. Ltd.,
1952. 22,2 x 15 cm. Cubierta de
Charles Handley-Read
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL
TRUST, LONDRES

Estos ensayos retoman una preocupación recurrente en Lewis: la libertad del autor para escribir la verdad tal como él la ve, sin que interfiera la presión política o la de cualquier ideología. Además de ofrecer una historia de las distintas presiones que han afectado a los escritores

en la primera mitad del siglo, Lewis ofrece estudios de escritores individuales, el más prominente Jean-Paul Sartre. Critica el existencialismo sartreano como un desarrollo de la "filosofía del tiempo" que Lewis atacó en *Time and Western Man* (12 y 13) y se burla del autor francés por sus coqueteos marcados por la angustia con el comunismo. Otra importante sección del libro está dedicada a George Orwell, a quien Lewis había enviado un ejemplar de *The Vulgar* (47) cuando se publicó. En estas páginas, Lewis trata a Orwell como un escritor que poco a poco se fue liberando de la presión del conformismo tan de moda

entre los simpatizantes de izquierdas. "Hace cuatro o cinco siglos el problema del escritor era el Absoluto religioso. Hoy es el Absoluto político".



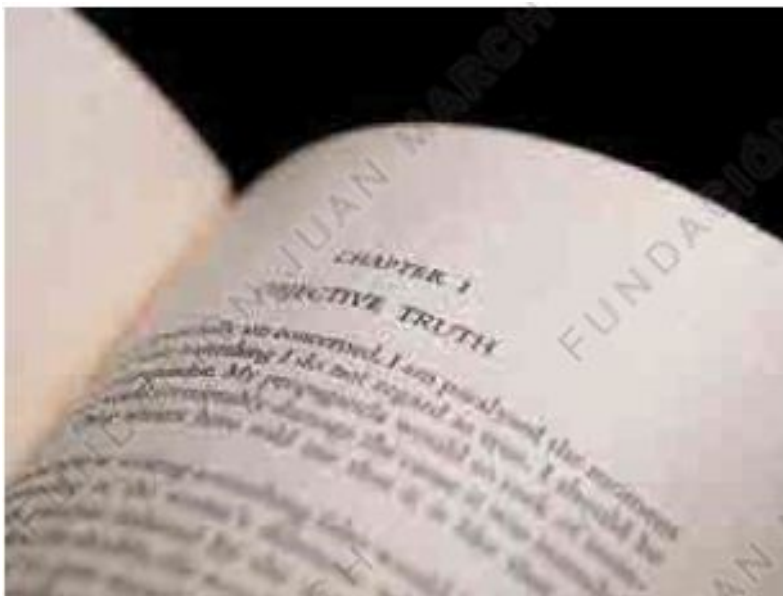
54

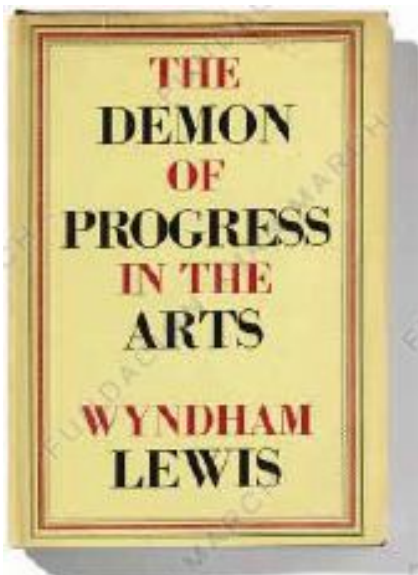
Self Condemned
(Autocondenado)
Londres: Methuen & Co. Ltd.,
1954. 19 x 12,8 cm. Cubierta de
Michael Ayrton
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

En 1951 Lewis anunció su ceguera. El tumor que había estado creciendo durante años en su glándula pituitaria le destruyó prácticamente el nervio óptico y también fue la causa de otros efectos. *Self Condemned*, una novela basada en la experiencia del matrimonio Lewis en un hotel de Toronto durante la guerra, fue el primer libro que escribió sin poder ver el manuscrito sobre el

que trabajaba (de manera laboriosa, casi ilegible y con cuatro renglones por página). La experiencia de esta enfermedad y sus devastadoras consecuencias psicológicas en su mujer, Froanna, están presentes en el relato que hace de su vida en Canadá. René Harding es un historiador que renuncia a su puesto universitario al estallar la guerra y emigra con su esposa Hester a Canadá. Los sufrimientos que padece la pareja, el disparatado hotel, la humillación de René, todo contribuye a una visión alegórica del fin del proyecto de la Ilustración europea y del triunfo de un absurdo final. De manera extraordinaria, la novela retrata la simple compa-

ña de una pareja que se apoya mutuamente, algo que no ocurre en ninguna otra obra de Lewis. Todo ello convierte la muerte de Hester y la reducción de René a una simple "coraza" en algo especialmente conmovedor. Para T. S. Eliot, *Self Condemned* era un libro "de una agonía espiritual casi insoportable". La camisa muestra cómo un incendio destruye el hotel. Michael Ayrton, que trabajó estrechamente con Lewis mientras la dibujaba, dotó al edificio de un apropiado rostro cuasi-humano, pues su destrucción refleja la del propio René.





55

The Demon of Progress in the Arts

(El demonio del progreso en las artes)
Londres: Methuen & Co. Ltd., 1954. 20,3 x 14,2 cm

COLECCIÓN PRIVADA YMJB

56

The Demon of Progress in the Arts

(El demonio del progreso en las artes)
Chicago: Henry Regnery Co., 1955. 21,5 x 14,6 cm

FUNDACIÓN JUAN MARCH

A partir de 1946, Lewis colaboró con reseñas de exposiciones de arte que

tenían lugar en Londres, en particular de los pintores británicos más jóvenes, para *The Listener*, el semanario cultural de la BBC. Lewis, por supuesto, se había labrado una carrera a través de actos de oposición con la actitud del "enemigo". Pero estas reseñas, que coincidieron con su propio cese virtual de producción visual, eran amables y elogiosas, y Lewis se convirtió en un defensor de la generación neo-romántica que adquirió importancia en la posguerra. Lewis escribió *The Demon of Progress* tiempo después de perder la vista, pero dibuja en su memoria el recuerdo de estas obras. Describe a esta generación como "el

mejor grupo de pintores que haya conocido Inglaterra", y nombra, entre otros, a Francis Bacon, Robert Colquhoun, Ceri Richards, Graham Sutherland, Victor Pasmore y Michael Ayrton (que diseñó camisetas para las obras de Lewis e ilustró *The Human Age*, Cats. L&R 57 and 61). *The Demon of Progress* es una especie de apéndice de *The Writer and the Absolute* (Cats. L&R 53), que lucha contra el "absoluto" que ejerce presión sobre las artes visuales: una ideología de "progreso" oficial que Lewis teme que conducirá a un minimalismo que culminará finalmente en un arte que no es sino "nada".



57

The Human Age, Book Two: Monstre Gai; Book Three: Malign Fiesta

(La edad humana. Libro segundo: Monstre Gai; Libro tercero: Fiesta maligna)
Londres: Methuen & Co. Ltd., 1955. 22,2 x 15 cm. Cubierta de Michael Ayrton.

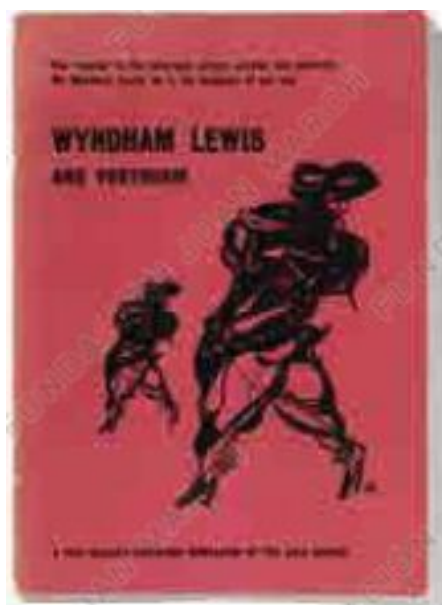
COLECCIÓN PRIVADA YMJB

The Childermass (19), la fantasía de Lewis sobre la vida después de la muerte, se había quedado inconclusa en 1928. La BBC le encargó completar la historia, que D. G. Bridson (productor de la BBC) adaptó y retransmitió; más tarde se publicó como una trilogía de novelas. *The Human*

Age conduce al protagonista de la historia, Pullman, y a su pueril compañero Satters al Purgatorio, una moderna ciudad europea cuyos habitantes (todos hombres) son estúpidos "consumidores" del tipo que Lewis temía que generase el capitalismo, y que había observado ya en los cafés de Berlín en 1937. La ciudad está bajo amenaza de guerra, y Pullman, un intelectual ilustrado, debe elegir entre el representante aparentemente ineficaz e indiferente de un Dios lejano y el vibrante Alguacil, mucho más humano, que parece dominar la ciudad como lo había hecho en el campamento a las afueras de la ciudad. Pullman decide huir con el Alguacil y se encuentra en el Infierno. Vuelve a ser una

ciudad moderna, pero con un centro de castigo, tortura y exterminio industrializados. Una vez más, para sobrevivir, Pullman se ve obligado a elegir y se convierte en el principal asesor de Satanás en un plan para socavar a la Divinidad mediante la instauración de una "edad humana". Es el tipo de intelectual (como el propio Lewis), que, en "condiciones de emergencia" ha pasado por alto los valores esenciales de lo que en aquel momento parecía oportuno y humano. Las fuerzas angelicales de Dios invaden el Infierno y derrocan a Satanás. Aunque en la retransmisión por radio a Pullman lo mata el pie gigante de un ángel oscuro, más tarde, cuando Lewis corrigió su idea para la obra en papel, el pie

estampa una flor en lugar de matar a Pullman. Dos ángeles lo rescatan y lo llevan al Cielo. Lewis quiso escribir un último libro, *The Trial of Man* (El Juicio del Hombre), en el que se representaría la asimilación de Pullman a este nuevo entorno, pero el deterioro de su salud y la clara dificultad del proyecto se lo impidieron. La calidad de reproducción de este libro (el papel, la generosidad de los márgenes, las ilustraciones) es mucho mayor que la de otros libros de Lewis publicados por Methuen, lo que muestra la confianza que la editorial depositó en la obra, reforzada, sin duda, por la gran impresión que produjo en los críticos y en el público, que la conocieron por medio de su emisión radiofónica.



58

Wyndham Lewis and Vorticism Exhibition Catalogue

(Catálogo de la exposición *Wyndham Lewis and Vorticism*)
Londres: Tate Gallery, 1956) 24,1 x 17,5 cm

59

Wyndham Lewis and Vorticism Exhibition Catalogue

Londres: Tate Gallery / Arts Council, 1956. 24,1 x 17,5 cm
FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID
WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

La exposición se desarrolló entre el 6 de julio y el 19 de agosto, y luego viajó en

una versión mucho más reducida a otras cuatro ciudades de Gran Bretaña. Aunque era, ante todo, una retrospectiva de la obra de Lewis, también contenía un pequeño número de obras de sus compañeros vorticistas. Lewis estaba gravemente enfermo y frágil, pero asistió a la inauguración de la exposición, que incluía 155 de sus obras. En la introducción de Lewis figura su afirmación de que el "Vorticismo fue, de hecho, lo que yo, personalmente, hice y dije, en un periodo determinado". La declaración molestó al pintor William Roberts (que consideraba superficial la representación que se hizo de su obra junto a la de "otros vorticistas"), y lanzó

varios panfletos atacando a Lewis y al Director de la Tate, John Rothenstein. Pero la realidad es que por entonces Lewis ya no valoraba su temprana obra vorticista. Aislado del mundo visual por la ceguera, declaró su certeza de que "la naturaleza nos proporciona todo lo que necesitamos". Refiriéndose a su retrato de John McCleod de 1938 (il. p. 15), concluye: "Mi mérito, sea grande o pequeño [...] reside en las largas piernas de un escocés, en la afición por los libros de un hombre maduro y en el color piedra y acero del tweed".

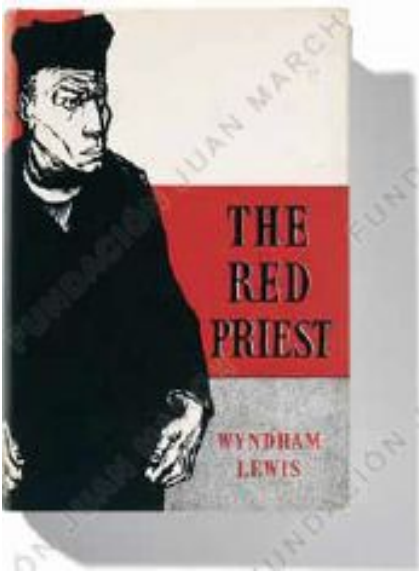
“Hoy soy un sobrenaturalista; así podría denominarme: y quisiera para el lector de estos vórtices y notas [crítica de arte selecta] que viera lo que puede hacerse enterrando a fondo a Euclides en la carne viva –la de Mr. Eliot o la de Mr. Pound– más que, a estas alturas, presentando las geometrías astrales de esos caballeros. No soy nunca consciente de esas verdades conceptuales subyacentes que son inherentes a todas las apariencias. Pero ahora las abandono donde las encuentro, en vez de aislarlas en arabescos conceptuales.”

Wyndham Lewis,
Super-Nature versus Super-Real, 1939



“Lo que es un hecho por su parte es todavía esta extraña síntesis de culturas y épocas (que llamamos Vorticismo en Inglaterra) y que es la primera proyección de un arte universal, y también, según creo, la más clara vía en prometernos una salida del impasse mecánico.”*

Wyndham Lewis,
A World Art and Tradition, 1929



60

The Red Priest

(El cura rojo)

Londres: Methuen & Co. Ltd., 1956. 19 x 13 cm. Cubierta de Michael Ayrton

COLECCIÓN PRIVADA YMJB

Éste es el último libro que terminó Lewis, una novela sobre un sacerdote de la iglesia anglicana que es, además, militante socialista y simpatizante de la Unión Soviética. Las personalidades de este tipo no resultaban extrañas en la Iglesia de Inglaterra. En algunos aspectos la novela muestra una grave decadencia en la capacidad narrativa de Lewis, provocada sin duda por el rápido deterioro de

su salud. Pero, con todo, es un estudio serio, que vuelve a algunos de los temas teológicos de *Time and Western Man* (12 y 13). El entusiasmo de Augustine Card por los absolutos, su dinamismo y su anhelo de un encuentro personal con Dios, lo conducen a la violencia y, finalmente, a las inmensidades baldías del Ártico, donde muere en una pelea con un esquimal. La novela muestra las consecuencias prácticas de la teología, cuya negación Lewis quería explorar en *The Trial of Man* (véase 57).



61

The Human Age, Book One:

The Childermass

(La edad humana. Libro primero: los santos inocentes) 22,2 x 15 cm. Cubierta e ilustraciones de Michael Ayrton

WYNDHAM LEWIS MEMORIAL TRUST, LONDRES

La continuación de *The Childermass* como parte de *The Human Age* (19) hizo necesaria una reedición de este primer libro, que se había publicado en 1928. En la camisa monotipo de Michael Ayrton se muestra, en la parte delantera, al Alguacil en la cabina desde la que supervisa el juicio (y el asesinato) de los ino-

centes en espera de entrar al "Cielo"; en el reverso se representa el volcán que aparece en la narración, con un aspecto tan amenazador como una bomba de hidrógeno a punto de explotar —una apropiada imagen para esta obra maestra sobre la guerra fría y la rivalidad entre las Grandes Potencias. Lewis no pudo llevar a cabo una amplia revisión del texto original, por lo que resulta sorprendente la diferencia de estilo entre el virtuoso modernista de 1928 y el escritor más convencional y clásico de los libros dos y tres de la obra (véase 57). Sin embargo, sí introdujo algunas revisiones significativas. La más importante

es un pasaje que se añade en la última página. En este pequeño fragmento de diálogo beckettiano, Pullman y Satters forman filas a escondidas tras el cortejo del Alguacil, lo que les permite entrar en la ciudad sin tener que someterse a examen en el tribunal del escarnio. "Aprieta el paso. Pon los pies en marcha", le ordena Pullman a Satters. "Si no tienes que ir a ninguna parte, aprieta el paso".

“El único arte del presente en relación al cual hay algún motivo para emplear la palabra “revolucionario”... es o bien inferior y estúpido o, además, arte conscientemente político. Porque el arte es, en realidad, una de las cosas a las que se refieren las revoluciones, y, por consiguiente, no puede él mismo ser revolucionario. La vida, tal como es interpretada por el poeta o el filósofo es el objetivo de las revoluciones; ellas son la sustancia de su tierra prometida.”

Wyndham Lewis,
Time and Western Man, 1927



“Imitar lo que cae bajo nuestra vista; desarrollar esas imitaciones hasta conseguir realidades generalizadas (sobrenaturales, pero no suprarreales); y más allá y de un modo más general, cuidar, e influir en gente para que se fije en ello, lo que es visualmente ameno, y desterrar tan lejos como sea posible todo lo que es degradante o estúpido, todo lo que es trivial o es diseño y acabado chapucero: éstas son excelentes funciones humanas, seguro, que la gente descuida a su coste.”

Wyndham Lewis,
After Abstract Art, 1940

D

**WYNDHAM LEWIS:
UNA
ANTOLOGÍA**





28

Wyndham Lewis

PAINTING

Self Portrait

DRAWINGS

1. Self Portrait

2. " "

3. " "

4. " "

5. " "

6. " "

29

Textos de Wyndham Lewis

Años de juventud y Shakespeare

La experiencia que tengo con los pocos contemporáneos eminentes que conozco es que, después de haber pasado por varias modas, se han erigido como poseedores de unos egos anómalamente agresivos (y me atrevería a decir que quizá hayan descubierto en mí los mismos síntomas). Pero ¿qué son estos enfermos egos gigantes sino una de las consecuencias que surgen al aislar de la vida común a los denominados “intelectuales”, para exigirles al mismo tiempo una moral mucho más doméstica de lo recomendable?

Cuando, no hace mucho, vi que decían de Joyce que padecía “elefantiasis del ego”, sentí el habitual desprecio que ciertos críticos siempre logran provocar; porque sus verdades tienen un tono tan crudo que llegan incluso a parecer nulas por el modo en que se presentan, con esa apariencia de error desafortunado. Aunque, *desde luego*, Joyce tenía “elefantiasis del ego”. Si no hubiera padecido algo que conduce a una descripción tan ofensiva, usted, Señor Crítico, no habría podido farfullar con el *Ulises* o el *Finnegans Wake*: ni cambiar de parecer a cada suspiro, ni tampoco hinchar su pequeña reputación con bufidos para luego volverla a inflar con una confesión de desengaño.

Las únicas personas eminentes con las trabé contacto en mis comienzos eran pintores, que solían disfrutar de una sólida autoestima, propia de este gremio, pues la pintura es una ocupación mu-

cho más saludable que la escritura. Pasaban por alto que yo fuera un artista en ciernes pero me concedían un generoso reconocimiento en otro asunto. Mi primera aportación literaria fue en verso, que escribía mientras estaba en la Slade [School of Art]. Y mis mayores me conocían como “el poeta”. Las Bellas Artes que ellos imaginaban estaban ya en buenas manos. El verso, como forma de composición literaria, precedió mis relatos de “Wild Body”. Escribí bastante, incluyendo una obra de teatro de cinco actos en verso libre. Desde mis tempranos días de colegio había desarrollado este hábito, pero lo que escribía por entonces era de tipo pietista.

En la época en la que iba a la Slade empecé a escribir sonetos “petrarquistas”, aunque pronto me cambié a los “shakesperianos”. Me resultaban más fáciles. Algunos se parecían tanto a los de Shakespeare que cuando recuerdo algunos versos nunca estoy seguro de si pertenecen a Shakespeare o si son míos. Me sigue resultando un misterio cómo, con lo bobo que yo era de joven, fui capaz de escribirlos. No están muy lejos de la escritura automática o de una tabla de ouija. Es cierto que desde que se publicaron los famosos sonetos de Shakespeare hay mucha gente que ha escrito sonetos que, a primera vista, podrían confundirse con los del dramaturgo. Pero solía ser gente curtida en el oficio.

Mi secuencia de sonetos no contenía ninguna dama oscura, había omitido debidamente toda esa parte, pero si algo exageraban era el pesimismo shakesperiano. En cualquier caso, estos pastiches atrajeron la atención de un pequeño grupo de gente. Reproduzco aquí un fragmento del tipo de soneto que escribía en aquella época, y que recuerdo como un faro de aquellos días en que realizaba selecciones para recibir elogios

Doubt is the sole tonic that sustains the mind,
The keynote of this universe entire.
Self-conscious certainty is Doubt, and blind
God-worship but Doubt's sanctified attire.
God fashioned us in Doubt: for Eden-trees
Were planted there in God's initial Doubt:
. . . hope doth but tease
Us into . . . where certainty could not.¹
[...]

Dedicarme a la prosa fue para mí, por tanto, una innovación; fue cuando comencé a preparar material para mis relatos en la Bretaña francesa. Por entonces sentí una especie de bajón, o al menos de condescendencia. Naturalmente, mis primeros intentos tuvieron mucho menos éxito que los versos. Los pueblos costeros de Finisterre, en los que pasé largos veranos (uno de ellos con el artista Henry Lamb) me dieron a conocer una sociedad más primitiva. Los pescadores iban a Islandia en barcos bastante pequeños, se sentían tan en casa en el inmenso y tumultuoso Atlántico como el torero en el ruedo; su lengua era todavía céltica y desconfiaban mucho de los forasteros. Discutían a gritos por el dinero frente a su feroz zumo de manzana; cuando apuñalaban a alguien, lo cual no era infrecuente, no llamaban a un médico, sino que venían a la pequeña posada en la que yo me alojaba para pedir un poco de hielo. Cuando no estaban en el mar, pasaban gran parte de su tiempo corriendo arriba y abajo entre los “Pardons” (festivales religiosos), y todas las muje-

¹“La duda es la única tónica que sostiene la mente./ La clave de este universo entero./ La duda es tímida certeza, y el ciego/ fervor a Dios el santificado traje de la Duda./ Dios nos moldeó en la Duda: pues los árboles del Edén/ Se plantaron allí en una Duda inicial de Dios:/ . . . la esperanza no hace sino tentarnos/ para que vayamos. . . donde la certeza no pudo.”

res portaban grandes sombrillas. La gaita en miniatura que tocaban es un delicado y pequeño objeto chillón; los mejores bailarines daban brincos en el aire al son de su música, como si representasen un ballet feudal. En conjunto, sin embargo, la danza resultaba sosegada y melancólica, si se compara con los campesinos de Rubens.

Los vagos y largos periodos de cierta indolencia que ahora he recargado con algún impulso creativo los utilizaba para digerir lo que veía, olía y oía. Pues allí permanecía indolente. El aire del Atlántico, la cruda riqueza visual de la comida de aquel ambiente bárbaro, el agudo grito de las gaitas, el océano rompiente, todo me provocaba un letargo creativo. La mía era una conmoción adormecida y bañada por el sol, mientras miraba con deleite las enormes efigies cómicas que entraban en erupción bajo mi algo saturnina pero atónita mirada: Brotcotnaz, Bestre y el resto.

Durante aquellos días comencé a desarrollar una filosofía, aunque me temo que no era muy buena. Como todas las filosofías, se erigía en torno a la voluntad, al igual que las casas primitivas se construían contra una colina o se apuntalaban sobre una ciénaga. Como expresión temporal de mis impulsos personales tomó la forma de una reacción contra los valores civilizados. Era combativamente vitalista. Solo mucho después me sentí atraído por J. J. Rousseau, o quizás tuvieron algo que ver sus sueños antisociales.

El esnobismo (la religión de lo doméstico) de la clase media inglesa, su frío filisteísmo, estúpidos deportes eternos que yo repudiaba violentamente, eran un constante objeto de comparación con cualquier cosa que me estimulara y me divirtiera, como sucedía con aquellas escenas. Pasé por alto el hecho de que los estaba observando como un espectador privilegiado, como si hubiera comprado un asiento en primera fila en el patio de butacas con el dinero que había obtenido en aquella otra vida que despreciaba. A pesar de este error, el contraste que existía me resultaba válido: entre los dos tipos de vida que estaba comparando, uno era esencialmente despreciable, el otro era rico al menos en su superficie: en la sede del club de golf no me habría topado con animales tan excitantes como los que encontré aquí –sin duda los valores de los golfistas carecen del noble entusiasmo animal. Es, en cualquier caso, un dilema que no se puede resolver de una manera tan simple como me había propuesto –a saber, estar en misa y repicando. El epígrafe de mi primera novela *Tarr*, es una expresión del mismo estado de ánimo, que tardó un largo tiempo en evaporarse del todo. Procede de una cita de Montaigne. “*Que c’est un mol chevet que l’ignorance et l’incuriosité?*” (¿No son la falta de curiosidad y la ignorancia una almohada mullida?) Incluso los libros, en teoría, eran algo malo, uno estaba mucho mejor sin ellos. Cada vez que los hombres

tomaban algo prestado del exterior daban a cambio algo propio, pues estas adquisiciones eran engrandecimientos artificiales de uno mismo, aunque pronto se agotaría la esencia. Y era la esencia lo que importaba. Los libros sólo conseguían enturbiar la mente: las mentes de los hombres eran mucho más fuertes cuando únicamente leían la Biblia.

Pensaba que la personalidad humana debía dejarse aparte, tal y como es, en su frescor prístino: algo como un jardín salvaje –inundado, como es natural, de luces de estrellas y ruiseñores, de girasoles y de sol. Concebí “*The Wild Body*” como un libro salvaje. Los personajes que elegí para celebrarlo –Bestre, Cornac y su esposa, Brotcotnaz, le père François– eran todos criaturas primitivas, tan inmersas en la vida como los pájaros o los enormes y tercos insectos borrachos de sol.

El cuerpo era salvaje: uno estaba hermanado con algo salvaje, como un gran gato que se tumba al sol y ronronea. Los vagabundos, los pescadores alcohólicos, los estudiantes pobres (rusos por lo general) salidos de las páginas de *Los poseídos*, durante mucho tiempo mi compañía favorita, eran material anarquista. Y como maestro de ceremonias de este circo nombré a mi “*Soldier of Humour*” [Soldado del Humor], que iba tras los pasos de la imbecilidad con una militancia y un apetito dignos de un Flaubert mucho más joven y desenfadado, y que de alguna manera había entrado en el universo de Gorky.

Hay un factor psicológico que puede que haya afectado a lo que he estado describiendo. –Permanecí, durante más tiempo de lo normal, congelado en una especie de inmadurez críptica. En mis relaciones sociales los contactos fueron, durante mucho tiempo, primitivos. Reconocía sutilmente estos obstáculos: era consciente de la torpeza, del lenguaje acartonado –todos ellos síntomas bastante comunes desde luego. El resultado fue una experiencia sin una válvula de escape natural, una conversación que se iba acumulando en una columna derretida. Y entonces este *trop-plein* entró en erupción: fue mi manera de expresarme –con intensidad, y con la densidad de lo que, en el trato ordinario, se había quedado en estado puro; una fluidez que es, por supuesto, esencial para poder protegerse.

Si observo de manera introspectiva, por un lado, este paradójico florecimiento, esta torpeza en la superficie, y el fruto imprevisto que dio milagrosamente; si observo esta magistral inactividad, parecida a la de ese mamífero saurio que se tumba al sol, el perezoso, y lo que dicha condición dio como resultado, algo en mi podría concluir con bastante razón que esta inspirada *Dummheit*² fue una excelente idea. El veredicto mental podría haber sido *¡Que*

2 Del alemán, estupidez.

nos dejen vivir en paz! Si ya he tenido ocasión de conocerlo todo, ¿por qué añadir material irrelevante a esta fuente milagrosa? ¿Para qué adquirir gafas si los ojos ven muy bien sin ellas? Así que hubo prolijidad y, sospecho que también arrogancia.

Pero cuando echo la vista atrás veo una caverna muy oscura. Puede que mi infancia nada gregaria haya tenido algo que ver. Quizás un rasgo de mayor importancia fuese el hecho de que incluso después del colegio, aún entre mis amigos íntimos, yo era mucho más joven que aquellos con los que me relacionaba, ya que había abandonado temprano la escuela. Y, por último, en la propia escuela, desarrollé unos hábitos que resultaban extraños para los jóvenes constructores del imperio que me rodeaban, y puede que endureciesen las defensas naturales de esa edad.

Como he dicho, el conjunto de toscos principios a los que llegué no constituyen una filosofía demasiado buena. Pasar tanto tiempo de manera deliberada en contacto con el lado más cruel de la vida es, en mi opinión, un desperdicio. Parece implicar ese error de que la materia prima es la única fuente de vida auténtica. Tomé al bárbaro payaso de campo de golf envuelto en tweed por “lo civilizado”. Pero, como filosofía de vida, fracasó principalmente en que la limitaba al terreno de la sensación. Después de atravesar dos o tres fases intermedias alcancé por fin una visión en la que podía apreciarse una intención casi tan formal como en la primera de ellas, sólo que a la inversa.

Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date (1950), pp. 115–18.

Manifiesto vorticista

I

1. Nos establecimos más allá de la Acción y la Reacción.
2. Partimos de afirmaciones contrarias en un mundo elegido. Erigimos una estructura violenta de claridad adolescente entre dos extremos.
3. Nos descargamos en ambos lados.
4. Luchamos primero a un lado, luego a otro, pero siempre por la misma causa, que no está en ninguno de los lados, ni en los dos, y es nuestra.
5. Los mercenarios fueron siempre la mejor tropa.
6. Somos Mercenarios Primitivos del Mundo Moderno.
7. Nuestra Causa no es la de ningún hombre.
8. Colocamos el Humor en la garganta del Humor.

Agitamos la Guerra Civil entre apacibles monos.

9. Sólo queremos el Humor si ha luchado como la Tragedia.

10. Sólo queremos la Tragedia si puede contraer sus músculos laterales como manos en su barriga y sacar a la superficie una carcajada como una bomba.

II

1. Oímos de América y Europa toda clase de cosas desagradables acerca de Inglaterra: «el país amusical, anti-artístico, afilosófico».

2. Estamos bastante de acuerdo.

3. El lujo, el deporte, el famoso «Humor» inglés, su excitante ascendencia y la *idée fixe* de Clase, que producen el esnobismo más intenso del Mundo; en sus condados, charcas de sangre sajona fuertemente hediondas, incapaces de nada que no sea el canto de una rana: estos fenómenos distinguen a Inglaterra de una forma peculiar, en el sentido equivocado, de entre las naciones.

4. Por eso Inglaterra produce tan buenos artistas cada cierto tiempo.

5. Ésta es la razón por la que un movimiento que se dirige hacia el arte y la imaginación podría romper aquí, en medio de esta masa de vida comprimida, con más fuerza que en ninguna otra parte.

6. Es absurdo pensar que para el arte es necesaria o condicionante la «mejora» de vida con un «mejor gusto», por ejemplo—aplicándola a la arquitectura, el vestido o el ornamento.

7. El instinto del Arte es permanentemente primitivo.

8. En medio de un caos de imperfección, discordia, etc., encuentra el mismo estímulo que en la Naturaleza.

9. El artista del movimiento moderno es un salvaje (de ningún modo un individuo Futurista «avanzado», perfeccionado, democrático, salido de la imaginación limitada de Marinetti): este desierto de la vida moderna, enorme, malabarista, de hadas, periodista, le sirve como la Naturaleza hizo más técnicamente con el hombre primitivo.

10. Como en las estepas y con los rigores del invierno ruso, cuando el campesino tiene que quedarse durante semanas en su refugio, produce esa precisión extraordinaria de sentimiento e inteligencia que asociamos a los eslavos; por eso ahora Inglaterra es el país más favorable para la aparición de un gran arte.

III

1. Hemos dejado bastante claro que no hay nada chovinista ni pintorescamente patriótico en nuestras contenciones.

2. Pero hay un violento aburrimiento de ese débil europeísmo, del abatimiento del «intelectual» antes que nada exportado de París, del sentimentalismo

Cosmopolita, que prevalece en tantos distritos.

3. Así como creemos que el Arte debe ser orgánico con su Tiempo, del mismo modo insistimos en que lo que es actual y vital para el Sur, es inefectivo y antiguo para el Norte.

4. Las hadas han desaparecido de Irlanda (a pesar de los absurdos intentos por revivirlas) y el toreo languidece en España.

5. Pero el misticismo por una parte, y los instintos gladiadores, la sangre y el asceticismo por otra, serán siempre actuales y espirales de Creación para estos dos pueblos.

6. El carácter inglés se basa en el Mar.

7. Las cualidades y características particulares que el mar engendra en los hombres son, entre los muchos diagnósticos de nuestra raza, las más fundamentalmente inglesas.

8. Esa inesperada universalidad, que se encuentra en los artistas ingleses más completos, se debe igualmente a esto.

IV

1. Afirmamos que el arte para estos climas debe ser pues una flor nortea.

2. Y hemos aludido a lo que consideramos que debe ser la naturaleza específica del arte destinado a desarrollarse en este país y sus modelos, cuya chimenea decora las páginas de esta revista.

3. No tiene que ver con el clima falto de carácter material que nos rodea. De ser el caso, lo complicado de la Jungla, el crecimiento dramático del Trópico y la vastedad de los árboles americanos no serían para nosotros.

4. Pero nuestras industrias y el Deseo que determinó, cara a cara a sus necesidades, la dirección del mundo moderno, han cultivado árboles de acero donde faltan los de copas verdes; han explotado con crecimientos útiles y encontrado oscuridades más salvajes que las que hay en la Naturaleza.

V

1. Antes de definir en detalle el carácter de este necesario arte nacional adelantamos los siguientes puntos.

2. Durante el periodo más libre y vigoroso de la historia de INGLATERRA, su literatura, por entonces Arte esencial, fue en muchos casos idéntica a la de Francia.

3. Chaucer era en mucho primo de Villon como artista.

4. Shakespeare y Montaigne formaban una única literatura.

5. Pero Shakespeare reflejó en su imaginación un misticismo, una locura y una delicadeza peculiares del Norte, y reunió cantidades iguales de Comicidad y Tragedia.

6. El Humor es un fenómeno que surge cuando la

cultura se derrama inesperadamente en la Barbarie.

7. Es la inteligencia electrificada por una inundación de Ingenuidad.

8. Es el Caos que invade el Concepto y que lo quema como el nitrógeno.

9. Es el individuo que se disfraza de Humanidad como un niño con ropa que le queda grande.

10. El Humor Trágico es la primogenitura del Norte.

11. Cualquier gran Arte del Norte participará de este caos insidioso y volcánico.

12. Ningún gran Arte INGLÉS tiene por qué avergonzarse de compartir la gloria con Francia, mañana puede que sea con Alemania, donde los Isabelinos ya lo hicieron.

13. Pero el inglés más católico y sutil no será nunca Francés más de lo que lo fue Shakespeare.

VI

1. El Mundo Moderno se debe casi por entero al genio anglosajón, —su apariencia y su espíritu.

2. La maquinaria, los trenes, los barcos de vapor, todos los que distinguen externamente a nuestro tiempo, surgieron mucho más de aquí que de ninguna otra parte.

3. En el vestido, las formas, las invenciones de la maquinaria, la vida, es decir, Inglaterra, ha influido a Europa tanto como Francia lo ha hecho en el Arte.

4. Pero al estar tan ocupada con este esfuerzo vital, ha sido la última en darse cuenta de que el Arte es ahora un organismo de este nuevo Régimen y Deseo del Hombre.

5. La maquinaria es el mejor medio terrestre: dicho sea de paso, de un golpe se lleva por delante las doctrinas de un Realismo limitado y pedante.

6. Por medio de la invención de la maquinaria, los ingleses han conseguido, del mismo modo que lograron extenderse por toda la Tierra, reunir en su isla a todos los hemisferios que les rodean.

7. No puede decirse que lo complicado de la Jungla, el crecimiento dramático del trópico, la vastedad de los árboles americanos, no sea para nosotros.

8. Porque tenemos de manera natural, en forma de maquinaria, Fábricas, obras, edificios y puentes nuevos y más vastos, todo eso a nuestro alrededor.

VII

1. Ahora que hemos alcanzado esta conciencia de las nuevas posibilidades de expresión que ofrece la vida actual pertenecerá, no obstante, de forma más legítima a los ingleses que al resto de Europa.

2. Debería también, ya que el origen les pertenece, inspirarles de un modo más fuerte y directo.

3. Ellos son los inventores de esta desnudez y dureza, y deberían ser los enemigos del Romance.

4. Los pueblos románicos serán siempre, en el fondo, sus defensores.

5. Los latinos están actualmente, por ejemplo, “descubriendo” el deporte, la efusión futurista con la maquinaria, los aeroplanos, etc., son los “modernos” más románticos y sentimentales que pueden encontrarse.

6. Sólo la gente de segunda clase en Francia o Italia es verdaderamente revolucionaria.

7. En Inglaterra, por el contrario, no hay vulgaridad en la insurrección.

8. O, más bien, no hay insurrección, porque éste es el estado natural.

9. Bastante a menudo los rebeldes del Norte y los del Sur son especies diametralmente opuestas.

10. En Inglaterra, lo más cercano a un gran artista francés tradicional es un gran artista inglés revolucionario.

Firman el Manifiesto: R. Aldington Arbutnot L. Atkinson Guadier Brzeska J. Dismorr C. Hamilton E. Pound W. Roberts H. Saunders E. Wadsworth Wyndham Lewis

“Manifiesto”, *Blast*, nº 1 (junio 1914), pp. 30–43

Feng Shui y la forma contemporánea

Que una montaña, un río o una persona –el aire de la montaña, el carácter de la persona– pueda no “convenir” y por lo tanto influir en la vida de otros, lo ve la mayoría de las personas.

Pero la vergüenza o la estupidez impiden que la mayoría admita que una colina o un hombre pueden ser definitivamente catastróficos y que, por su mera existencia, sean tan venenosos como la cicuta.

Cierta posición de los ojos, que se crucen sus disparos; el negro (una especie de rojo) como algo siniestro; el blanco es el color de duelo en China; en Occidente, las flores blancas significan muerte; el blanco es el radio entre los colores, y el color que viene de más lejos; el 13 es un número terrible: estos descubrimientos son mucho más importantes que la gravitación.

La ley de la gravitación tuvo lugar en nuestra ciencia común después de una manzana cayera en la cabeza de alguien, lo que indujo a la reflexión.

El 13 fulminó al pueblo una y otra vez como un fantasma, hasta que la gente dejó de ir en busca de algo humano, pero invisible, y encontró un Número que traicionaba su naturaleza trágica y su destino.

Algunos Números son grandes como soles, y en torno a ellos debe girar la Humanidad.

La gente tiene una serie de Números personales que son especiales para ellos en particular, y que son objeto de servicio y respeto.

De entre las innovaciones occidentales en China los postes de telégrafo fueron la más triste: su altura perturbaba decididamente el delicado equilibrio de sus vidas.

En consecuencia, se resistieron a ellos con amargura.

Cualquier libro de texto en China se vuelve realmente elocuente en su desprecio cuando se llega a la ascendencia de quienes practican la Geomancia.

La Geomancia es el arte por el que se determina la influencia favorable de la forma de los árboles, el peso de las aguas cercanas y su color, la altura de las casas circundantes.

“Ninguna calle china se construye para formar una línea de altura uniforme” (H. A. Giles), las casas son de alturas desiguales para adaptarse a los destinos de sus habitantes.

No creo que haya más personas que practiquen bien la Geomancia que buenos artistas.

Pero sus funciones y sus dotes intelectuales deben de ser muy similares.

La sensibilidad al volumen, a la vida y a la pasión por las líneas, al significado del agua, a la rápida conversación del cielo, o al silencio, la imposible propincuidad de un sinfín de arcilla que nada enderezará, una montaña que es un genio (bueno o malo) o la ola que forma una marea al subir por un río, eso es lo que hace al artista; y el volumen, la calidad o la luminosidad de una estrella que nace ante los Astrólogos también es parte de una forma de clarividencia de entre los dones del pintor.

En una pintura ciertas formas TIENEN QUE ser ASÍ; de la misma manera profunda y meticolosa en que la pluma o un libro debe colocarse en la mesa en un determinado ángulo, la ropa debe organizarse por la noche en una simetría personal prefijada, hay que evitar ciertas aves, dar un golpecito con la mano a un conjunto de barandillas mientras se pasa junto a ellas, sin saltarse ninguna.

Manías personales y ceremonias de este tipo son ejemplos al azar de la misma clase de actividad de los sentidos.

Blast, nº 1 (junio 1914), p. 138.

Los nuevos egos

1. Un salvaje civilizado, en una ciudad-desierto, rodeado de objetos muy simples y de un número limitado de seres, reduce su Gran Arte a la simple y negra bala humana.

Su escultura es monótona. La forma humana y compacta es su Tantán.

No tenemos nada que ver en absoluto con esta persona y su bala.

Nuestros ojos recorren la vida de manera ho-

rizontal.

Si estuvieran en la parte superior de nuestra cabeza, llenos de una luz plana, nuestro arte sería diferente, y mucho más parecido al de los salvajes.

Los africanos a los que nos referimos no pueden permitirse que su personalidad se aventure a salir o se amplíe, porque se disuelven en la vaguedad del espacio.

Tiene que envolverse en un bulto con forma de bala.

Pero el habitante moderno de nuestra civilización ve moldes fraternales para su espíritu por todas partes, e intersticios de un mundo humano.

También ve una multitud, y una infinita variedad de modos de vida, un mundo y elementos que él controla.

La impersonalidad se convierte en una enfermedad con él.

Socialmente, de manera paralela, su egotismo adopta una forma diferente.

La sociedad está lo suficientemente organizada para que su ego salga al exterior.

Realmente la vida no es más segura, ni su egotismo menos agudo, sino que las demarcaciones individuales e interpenetrativas de la frontera se confunden y los intereses se dispersan.

De acuerdo con la mayoría de los métodos aprobados en el boxeo contemporáneo, dos hombres se socavan, y después de una infinitud de golpetazos poco íntimos, uno se derrumba.

En el viejo estilo, se enfrentaban dos figuras heroicas e inconfundibles, y un bolo intentaba golpear al otro.

Hoy todos (posiblemente con una frialdad que recuerda al mundo de los insectos) estamos en los órganos vitales de los demás: superpuestos, en intersección y Siameses en cualquier sentido.

La promiscuidad es normal: cosas como el amor, el odio o la amistad, que producen separación, las suplanta una pasión más realista y lógica.

La forma humana todavía recorre, como una ola, la textura o el organismo de la existencia, y, por tanto, del arte.

Pero del mismo modo en que la antigua forma de egotismo ya no es apropiada para las condiciones tal como prevalecen hoy, la figura humana aislada del Arte más antiguo es un anacronismo.

EL CUERPO HUMANO ACTUAL TIENE CADA DÍA VEZ MENOS IMPORTANCIA.

Ahora, literalmente, EXISTE mucho menos. El amor, el odio, etc., implican limitaciones convencionales.

Todas las emociones limpias y bien definidas dependen del elemento de extrañeza, de la sorpresa y de la separación primitiva.

La deshumanización es el principal diagnóstico del Mundo Moderno.

Uno siente la inmanencia de alguna REALIDAD más que la que podría haber sentido cualquier ser humano anterior.

Esta suplantación de pasiones específicas y de emociones fácilmente determinables por parte de una Pasión de la Vida uniforme, más animal, instintivamente lógica, de diferentes temperaturas pero de tipo similar, es entonces el fenómeno con

el que relacionaríamos la mayoría de las tendencias fundamentales del arte actual, y con el que mediríamos su carácter.

Blast, nº 1 (junio 1914), p. 141.

Abstracción y representación

8. La primera razón para no imitar a la Naturaleza es que no se puede transmitir la emoción que se siente al entrar en contacto con ella por medio de la imitación; hay que convertirse en la propia naturaleza. Sentarse y copiar una escena o a una persona con exactitud científica es una triste y absurda pérdida de tiempo. Supondría adentrarse en las profundidades más abyectas de la vacuidad intelectual si no fuera por el hecho de que existen ciertas compensaciones que reportan diversión profesional y algunas cuestiones de habilidad que lo convierten en un juego monótono y relajante.

9. La esencia de un objeto está más allá y, a menudo, en contradicción con su pura verdad: y la traducción literal en cuestiones fundamentales como la disposición y la lógica nunca alcanzará la emoción a la que se aspira por medio de la imitación carente de inteligencia.

10. Ni una vez entre un millón llegarán a ser equivalentes.

11. Son siempre las POSIBILIDADES en el objeto, la IMAGINACIÓN, como hemos dicho, en el espectador, lo que importa. La naturaleza en sí no tiene ninguna importancia.

12. Incluso el sentido de los objetos es un sentido acerca de la SIGNIFICACIÓN del objeto, y no sus formas y perspectivas científicamente determinables y su peso específico.

13. Si el mundo material no fuera empírico y simple materia para la ciencia, sino que estuviera organizado como en la imaginación, viviríamos como si estuviéramos soñando. La tarea del arte es demostrar, pues, cómo sería la vida: pero no como describe Flaubert, por ejemplo, para que sea un descanso y “d’agir à la façon de la Nature”, que causa tanto la acción de dormir como la de soñar.

15. [sic] La Imaginación, para evitar ser un fantasma y así conseguir la intensidad y la calidez de la vida, y la atmósfera de un sueño, emplea, en su mejor momento de inspiración, los pigmentos y los materiales que le proporciona la naturaleza.

16. Por ejemplo, que usted viva entre casas y sea un “habitante de ciudad” no es razón para que no se especialice en formas suaves, con reminiscencias de las líneas de las colinas y los árboles, salvo que la familiaridad con los objetos le ofrezca un dominio psicológico similar al que practica la mano del

obrero.

17. Pero, por otra parte, no hay razón alguna para que, si disfruta de ello, no emplee este material cercano, ése de la inagotable albañilería y de las formas mecánicas; además, como razón práctica, la mayoría de los grandes artistas han explotado las sugerencias plásticas que se encuentran en la vida que los rodea.

18. Si no utiliza las formas y los colores característicos de su entorno, utilizará otros que sean más o menos característicos del entorno de otra persona, y ciertamente no mejores. Y si desea escapar de éste, o de cualquier entorno, no hará otra cosa que planear entre las nubes. A cambio, el único resultado que verá en su pintura será el que obtendría si los pajaritos pintaran. Quizás sea incluso posible que los aviadores compartan esta tendencia con la alondra.

19. La imitación, y de manera inherente el registro no selectivo de impresiones, es un absurdo. Nunca le proporcionará siquiera la sensación del peso del objeto, y mucho menos el significado del objeto o de la escena, que es su peso espiritual.

20. Pero intentar evitar todo elemento representativo como contrapartida resulta igualmente un absurdo. Estos elementos deberían incluirse dado que se mantendrá gran parte de la poesía material de la Naturaleza como objeto plástico. Pero hoy en día, cuando la Naturaleza se encuentra expresada de un modo tan universal por medio de equivalentes mecánicos especializados, y las ciudades han modificado nuestras emociones, el objeto plástico es, paradójicamente, más frágil. Desde este punto de vista, cuanto menos humano resulta, más delicado se vuelve.

21. No hay necesidad de montar un embrollo lisonjero acerca de este estado de cosas, o de ponerle velas al teléfono o al automóvil. Es incluso preferible albergar el mayor desprecio hacia estos útiles artilugios, que no son mejores ni peores que cualquier hombre.

22. Da Vinci recomienda ver y observar las vetas y las marcas de la madera, los patrones que se encuentran por todas partes en la naturaleza.

23. Las vetas dibujadas de las piedras, el mármol, etc., los nervios de la madera, tienen una exactitud y una inevitabilidad que es similar a la exactitud con la que los objetos se disponen por sí mismos en la vida.

24. Desayune de manera normal y corriente; al levantarse, como resultado del hambre y de la inconsciencia, se encontrará con un aire de inevitabilidad ante la forma en que los diversos objetos, platos, cafetera, etc., reposan sobre la mesa, de una manera que sería muy difícil conseguir de manera consciente. Le sería aún más difícil convencerse a sí mismo de que la deliberada disposición era natural.

25. DE LA MISMA MANERA QUE LOS SALVAJES, LOS ANIMALES Y LOS NIÑOS TIENEN UNA “EXACTITUD”, TAMBIÉN LA TIENEN LOS OBJETOS COORDINADOS POR LA VIDA INCONSCIENTE Y POR LAS ACCIONES ÚTILES.

26. El uso es siempre primitivo.

27. Esta cualidad de EXACTITUD ACCIDENTAL, es uno de los elementos principales en un buen cuadro.

28. Los mejores artistas —y esto es lo que significa Arte— son los hombres que están tan entrenados y sensibilizados que tienen un poder que se renueva de forma permanente para HACER LO QUE HACE LA NATURALEZA, sólo que lo hacen con toda la belleza del accidente, sin esa cierta inutilidad que implica el accidente.

29. La belleza del talento en la pintura y en la escultura reside en la aparición del Accidente, en el sentido de la obra de la Naturaleza, o más bien del Crecimiento, donde las mejores pinturas pertenecen a la misma categoría que las flores, los insectos y los animales. Y como la Naturaleza, con sus brillos, sus tonos, sus estructuras lógicas, es tan eficiente como cualquier máquina y más maravillosa; hecho a mano, como recomendación, significa hecho por la Naturaleza.

30. Las manos imperfectas (las de la mayoría de los artistas) producen lo que podría denominarse hechos a máquina, pues los hombres fueron las primeras máquinas, al igual que los insectos fueron los primeros artistas.

31. La mejor creación, además, sólo es la selección y la crítica con un mayor desarrollo.

32. Está bien estudiar los dibujos de la superficie del mármol. Pero lo importante es ser capaz de hacer dibujos como esos, sin necesidad de un estímulo mecánico directo.

33. Debe ser capaz de organizar las tazas, los platos y las personas, o sus equivalentes abstracciones plásticas, de manera tan natural como la Naturaleza, sólo con la lógica personal añadida del Arte, que le da significado al conjunto.

34. Lo que se conoce como “Arte Decorativo” es despreciado con razón tanto por los imitadores laboriosos y poco emprendedores de la Naturaleza, por un lado, como por los inventores brillantes e iguales a la Naturaleza por el otro.

35. El artista de arte “decorativo” (como ejemplo, con el tipo de ánimo que alienta a la Jugend, Rhythm, o el tardío movimiento a lo Morris del Sr. Roger Fry) es el que sustituye una lógica humana, banal y evidente, por la coordinación y las arquitecturas que provocan las fuerzas infinitas de la Naturaleza.

36. Estos “organizadores” del exterior, que no viven su trabajo, ni siquiera tienen la vida reflexiva que puede argumentar el fotógrafo.

37. Las únicas personas que no tienen nada que ver con la Naturaleza y que, como artistas, son sin duda los más ineptos y se encuentran en el mismo cajón de los románticos — que están a medio camino entre lo Vegetal y el Dios — son estos hombres-intermedios, con el más odioso producto del hombre, la DECORACIÓN moderna.

F

1. Para concluir: El Conjunto del arte de hoy puede modificarse, sin duda, hacia una mayor libertad imaginativa en la obra, y con una concepción renovada de la estética en sintonía con nuestro tiempo.

2. Pero creo que una gran cantidad de esfuerzo volverá a fluir de forma automática hacia formas más naturales desde las barreras de lo Abstracto.

3. Hasta ahora en la pintura europea ha habido Retrato, Paisaje, Costumbrismo, Bodegones.

4. Pase lo que pase, hay una nueva sección que ya ha justificado su existencia, que está ligada a la influencia y se mezcla con las demás, como hacen unas con otras; es decir, a falta de una palabra mejor, lo Abstracto.

“A Review of Contemporary Art”, *Blast*, nº 2 (julio 1915), pp. 45-46.

La Batalla de Messines

La mañana está tranquila: el enemigo se encuentra ahora mucho más lejos, y estamos temporalmente abandonados entre cañones de 12” en trenes de artillería y tiros de caballo; vemos cómo algunos pequeños cuarteles se están desplazando hacia el frente entre nosotros. Supongo que muy pronto tendremos que marcharnos. Ayer, una vez más, me dirigí hacia un P[uesto] de O[bservación] de inteligencia. Por la mañana una bomba nos había sacado de él: un obús de 8” había echado abajo el lateral del refugio. = Imagínate un tramo de tierra de mil seiscientos metros que se eleva en pendiente desde la antigua primera línea alemana hasta la cima de una colina, y que se extiende de derecha a izquierda hasta donde alcanza la vista. Parece enorme, interminable y vacío. Sólo se ven grupos de hombres de vez en cuando, alrededor de un depósito de bombas, o construyendo unas pequeñas vías: dos hombres empujando un pequeño volquete en el que transportan a un hombre, tumbado boca abajo, con la cabeza colgando por uno de los lados. El destino es siempre el borde de la colina, en el recodo de un bosque destruido. El lugar es asquerosamente caliente o frío según la hora del día en que lo atravesamos. Es de un color rojizo, y todos los fosos, cunetas y abismos, y estacas negras, varios cientos de ellas, aquí y allá, señalan la posición de un bosque en el mapa. Los obuses nunca parecen hacer otra cosa que pasar rozando por los árboles hasta estas remotas estacas negras, excepto en los pocos casos en que los arranca de cuajo, o una mina se los traga.

En el momento en el que se llega a este tramo de tierra se nota el cambio con respecto a las posiciones anteriores. La vigilancia, la fatiga y el silencio impregnan todo lo que hay en él. Te encuentras

con un pequeño grupo de infantería, que sube poco a poco o que regresa. Sus caras están apagadas, con los ojos perdidos en introspección, como absorbidos por un pensamiento cetrino o por resignación salvaje; se podría decir que asqueados, si no fuera ésta una palabra demasiado categórica. Aún no hay un sistema regular de trincheras que se comuniquen; es la zona mala, una tierra salvaje, angosta y terrible. De hecho, sólo se vuelve claramente insegura a medida que se alcanza la colina. Cuando más cerca se está de las explosiones de los obuses es en la cima, mientras que la nube negra más cercana está tan sólo a unos cien metros de distancia, en la carretera que se divisa en el horizonte. Tal vez a la derecha, a la mitad del camino, haya habido un intenso bombardeo, pero no lo suficientemente cerca como para que requiera trabajos, y el ruido es insignificante. Por encima de nuestras cabezas sobrevuelan ráfagas de metralla sin apenas tregua, pero por alguna razón pasan a una altura absurda e ineficaz. = En cuanto a la cima: he estado allí tres veces. Ayer cuando llegamos a unos cien metros de la carretera oímos de repente un silbido que parecía caer en picado; el oficial al mando nos gritó: nos acurrucados en un agujero de un obús, y a unos 15 o 20 metros de distancia estalló un 5,9, en el espacio que había entre el bosque y donde nos encontrábamos –se podría decir que a una distancia de unos 3 agujeros de obuses, pues eran muy comunes por allí. Otro se acercó a unos 15 metros más cerca del bosque, y el tercero cayó ya en el bosque, por lo que llegamos a la conclusión de que su interés no era otro que aquel recodo del bosque, y continuamos con nuestro camino. En su lado más elevado la carretera se extiende a lo largo de unos cien metros por delante del bosque; el P.O. está en el lateral del bosque, a unos 40 metros del punto donde alcanzamos la carretera. De por sí esta carretera recibe bombardeos constantes, porque los *boches* se imaginan que hay posiciones de artillería en su extremo. También se imaginan que el bosque está atestado de baterías; y además, son lo bastante engraidos para pensarse que nuestros hombres están utilizando sus hermosos refugios de hormigón. (Te pecatarás de lo comedidas que son mis palabras). Al llegar a este camino, cayeron una tras otra cuatro ráfagas negras que alcanzaron la mitad del corto trecho que podíamos divisar. Nos encaminamos directamente hacia aquellas explosiones, pero espero no tener que volver a repetirlo a menudo. No volvimos a ver nada más. Pero en cuanto llegamos al hermoso refugio de hormigón alemán, cayeron tres 5.9 justo a la entrada. Así sucede todo el tiempo que se esté allí arriba. = ¿Debería o no debería volver a solicitar que me enviaran allí arriba mañana? No hay nada allí que no puedas imaginarte, pero tiene la cualidad inesperada de la realidad. Por otra parte lo que se imagina y lo que se siente pertenecen a dos categorías diferentes. Esta categoría tiene sus razones. Ya te escribiré más acerca del tema de la Guerra. No esperes que lo que te escribo esté bien redactado, dado que las cartas (mis cartas) sólo pretenden ser charleta y estupideces.

Dale recuerdos a la señora Pound.

Atentamente, W.L.

Carta a Ezra Pound, 14 junio 1917

Por qué importa el dibujo

¿En qué consiste esta fealdad, banalidad y sordidez de la que hemos estado hablando? No es sino con lo que se topan nuestros ojos en prácticamente cualquier calle del Londres de hoy, o cuando se pasean por cualquier salón de Hotel o Restaurante, o se deleitan entre las paredes de las galerías oficiales de Burlington House. En segundo lugar, ¿qué influencias contribuyen al desarrollo de este horrible contenido de color y forma al que sólo podemos ofrecerle una plegaria de agradecimiento, ignorarlo, u ocuparnos de modificarlo durante nuestro tiempo libre? Exactamente, ¿en qué conjunto de circunstancias, con qué apatía o con qué energía mental que viaja por millones de canales y multitud de personas se lleva a cabo el diseño de las cajas de cerillas (o los chistes en el reverso de algunas de ellas), del ornamentado de metal de los postes de alumbrado, de los portones, de los mangos de cuchillos, de los recintos de sepulcros, de las anillas de los servilleteros, de la mayoría de los carteles, de los menús decorados, de los escenarios de nuestros espectáculos Musicales, de los títulos de capítulos y de anexos, broches, brazaletes, repujados en relojes de bolsillo y de pared, cuchillos de trinchar, vinagreras y arañas en los escaparates de Asprey’s, Dobson’s y Hancock’s en Bond Street; de hecho, en cada puntada o fragmento artístico que esparce infatigablemente su plaga por toda una ciudad moderna, invadiendo sus recovecos, contaminando los cuellos, cinturas, oídos y pechos más hermosos; infectando incluso el felpudo –ascendiendo incluso por el tiro de la chimenea, y consiguiendo que sea absurdo e insulso, un lugar del que pensaríamos que es inaccesible y fuera de la vista del Arte, para que el diablo del diseño de mil cabezas, que gusta de lo moderno y lo barato, encuentre otro objetivo que arruinar.

Todos estamos de acuerdo, ¿no le parece?, en que prácticamente todas las casas, raíles, monumentos, muros, estructuras, vías públicas o farolas de esta ciudad deberían ser demolidas de inmediato, si no fuera por la “diversión” y el estímulo que despiertan en el artista.

Se debería instituir una reforma completa de cada noción o de su ausencia (si no fuera por las necesidades del artista, que *necesita* tener su ración de banalidad ¡Dios bendiga su corazoncito!) sobre el significado de la apariencia del mundo. El entusiasmo y la toma de conciencia deberían imbuir el lugar y la forma de cada ladrillo. Un espectáculo céntrico, como es Regent Street, debería construirse teniendo en cuenta hasta el más mínimo detalle. No debería crecer como la maleza, sin planificación, sin significado o por obra de cualquier otra agencia que no sea la deriva y el accidente mercantil. Una gran vía pública como Regent Street evoluciona y avanza letárgicamente con sus patas mal articula-

das, nos mira sin expresión en su rostro estúpido. Hay Bouvards y Pécuchets de piedra y ladrillo, o unas tristes fotografías monótonas. No existe ni siquiera un solo relieve hermoso o significativo en este espectáculo cómico de tercera fila.

¿Tan poco entienden los políticos sobre la influencia del Escenario Vital o del efecto de la Naturaleza que pueden ser tan indiferentes a la capital de una comunidad rica y poderosa? ¿No habría visto un Cecil Rhodes¹ más imaginativo que la única forma en que un Imperio como el que él imaginó podía imprimirse en la conciencia colectiva era de manera similar a la que se habían propuesto todas aquellas naciones ambiciosas, concienciando al ciudadano sobre sus derechos y obligaciones? Bien con el peso de una Retórica de edificios o con las formas más sutiles de la belleza, que confirmasen los placeres y las recompensas del éxito conseguido a través de la aventura y el trabajo duro, de mil formas se podría apresar y constituir la imaginación de la multitud. Pero más allá de la evidente política de evitar un entorno mísero e indolente en la capital de lo que se configura como un “Imperio”, simplemente por las vidas humanas en general, o por lo que se concibe como vida humana —para aumentar el entusiasmo y la creencia en dicha vida— es de vital importancia orientar nuestros sentidos hacia estos canales, requeridos de tantas maneras, para que este estado de ánimo de deleite, abundancia y exultación pueda alcanzarlos.

El objetivo debe ser la vida. La vida, una vida completa, se vive a través del antojo, de los sentidos, de la conciencia. Estos elementos deben estimularse en lugar de deprimirlos. Las calles de una ciudad moderna son deprimentes. Están tan desorientadas y son tan poco consistentes en sus líneas y masas que la mente y los sentidos avanzan a empujones como los pasajeros de un vagón de tren abarrotado con las cortinas corridas.

“The Politician’s Apathy”, *The Caliph’s Design: Architects! Where is Your Vortex?* (1919), pp. 15–16.

El artista, más antiguo que los peces

El artista se remonta al pez. Los pocos siglos que lo separan de los salvajes son la mera picadura de pulga en la distancia que debe estirarse la memoria hasta conseguir el barro fundamental de la creación. Y es ésa la condición que él debe alcanzar, ese primer gusto por la creación en este estadio de la vida en el que nos ubican, antes de que, a cambio, pueda crear.

1 Cecil John Rhodes (1853-1902), hombre de negocios inglés que se labró una carrera política en Sudáfrica. Defensor del imperialismo y el colonialismo, fue Primer Ministro de la colonia del Cabo.

La creación de una obra de arte es un acto que pertenece al mismo tipo que la evolución de las aletas en los laterales del pez, el plumaje de éstas; o que de la invención de un arma con cuerpo de himenóptero para que sea capaz de enfrentarse a las terribles necesidades en la vida. El desarrollo espiritual y apasionado, las ramitas andantes y las piedras voladoras, las dos notas angustiadas que son la voz de un individuo, el gorjeo nervioso, los ruidos de una época de insurrección y desencanto, el chillido complaciente, todos pueden considerarse tipos de arte, todos igualmente perfectos pero no igualmente deseables.

La actitud hacia «el artista» de la gente instruida ha cambiado. Está mezclada y depende en buena medida de la exactitud que se le aplique a dicho término. Trataré de la grotesca prostitución de la palabra Artista, y de su significado impreciso, de hecho, muy impreciso y despreciable en Inglaterra, en una sección aparte. Un filósofo alemán que vivió el apogeo de la música alemana del siglo XIX aceptaba la teoría de una justificación estética del universo. Mucha gente juega con esta noción tanto como lo hacen con el Arte. Pero al «arte» tendríamos que quitarle de encima gran parte de esa materia barata adhesiva y de gente bastante adhesiva y barata, antes de que se encuentre una justificación posible para alguno de ellos, y, aún peor, para esa preocupación gigantesca y dudosa, desde el punto de vista del que se mire, por el Universo!

La función del artista es crear —construir algo; y *no construir algo bonito*, como suponen aquí las viudas de título, los soñadores y los marchantes. En cualquier síntesis del universo, lo bestial e hirsuto, los enemigos de la rosa, deben levantarse para lograr una estructura refinada que sea a la par estética y lógica. Y una vez que hemos lo despojado del golfo sentimental que a menudo, en el curso de su carrera cuadrículada, ha mantenido aparte el Sentimiento y la Belleza, podemos, ya en esta etapa de nuestros juicios, incluso referirnos a sus objetivos como uno solo.

Fabre describe las habilidades creativas de ciertos escarabajos, factibles en sus propios cuerpos; bestias con una capacidad récord para convertir sus impulsos de forma y color en carne viva. Estos escarabajos pueden transmutar sus caras en máscaras detestables y horriblemente esculpidas, pueden hacer crecer en su cuerpo púas amenazantes y arrojar en lo alto de sus cabezas tocados siniestro de la noche a la mañana. Estos cambios de apariencia personal, concebidos para influenciar la psicología de sus adversarios, quizás no sean una invención de demasiada profundidad o utilidad, pero está claro que son un logro considerable. Cualquier arte que merezca ese nombre es, al menos, un logro de su descripción. Las máscaras a rayas y blanqueadas de Nueva Guinea son un equivalente obvio. Pero cualquier invención o fantasía en pintura y grabado lo es. En cuanto al primer mecanismo con alas que levantó del suelo a una criatura, y la puso a hacer giros o a flotar en el aire, hay que llamar a Shakespeare para que compita con él. Podemos considerar a Ma Yuan, hablando en líneas generales, como el creador del primer árbol;

o substituyámoslo por el mejor artista que se pueda recordar que ha pintado el mejor árbol.

Cuanto más sensatos seamos con el mundo, más sensatos seremos con el artista. Hoy en día nuestras simpatías hacia un pájaro o un pez son mayores que las que hemos albergado durante un tiempo considerable. Y mientras el esnobismo está forzando a la gente, en general, a tener un talante menos antropomórfico, estas personas se encuentran, despertando en ellos algo de sentido del respeto, con huellas e indicaciones extrañas de la presencia del artista más allá de su territorio simio. Todos estaremos de acuerdo en que el artista fue el primer científico! ¡Su “inhumanidad” es tan antigua que él menosprecia considerablemente el desarrollo advenedizo y novedoso que han venido produciendo los últimos veinte años!

“The Artist Older than the Fish”, *The Caliph’s Design: Architects! Where is Your Vortex?*, pp. 35–36.

Pablo Picasso

¿Qué implican todos estos “periodos” y las serias confusiones que observamos en Picasso? Saltar con dificultad de un modo en apariencia personal a otro puede que sea el diagnóstico del mismo tipo de talento, con gran sensibilidad pero no centralizado, en el que se pensaría que implica actuar primero a la manera de El Greco y luego a la de David. [Una inconstancia en una vena de especialista puede estar emparejada con una inconstancia en el terreno de lo revolucionario].* Estos son asuntos de difícil decisión, pues los pintores son, por medio de la naturaleza de su arte, compositores y ejecutantes a un mismo tiempo. Y a menudo se debe llegar a esto por medio de una consideración, y un sentido, que se obtiene a través de la obra en conjunto.

¿Qué ha sucedido con la carrera volátil y tan llena de fases de Picasso? ¿Se aburría de las cosas justo en el momento en que empezaba a comprenderlas? Y no cabe duda de que en ocasiones ha alcanzado la escena dominante. Si es aburrimiento, asociado a tanto poder, estamos obligados a preguntarnos si este poder no surge de manera mecánica de una fuente viciada y cansina. Quizás es que no *crea* en lo que ha hecho. ¿De eso se trata? Y, sin embargo, se ve obligado a continuar produciendo sin descanso estas imágenes, que serán eliminadas de inmediato.

Pero cuando consideramos uno a uno, y con un escrutinio detallado, los mejores tipos de obras que representan sus variados periodos, debemos admitir que tenía cierta razón a la hora de abandonarlos. Por muy bueno que pueda resultar un pastiche de El Greco, no merece la pena prolongar este ejercicio hasta el infinito. Lo mismo ocurre con su periodo daumieresco. A pesar de que los retratos de La Srta. Stein y de Monsieur Sagot son sin duda pinturas espléndidas, no dejan de ser Cézanne en estado puro. Y aunque muchos artistas, entre sus admiradores diletantes y un

número menor de hermanos, darían lo que fuera por producir Cézanne tan puros y casi de primera mano, una vez que se consigue tan fácilmente como Picasso, difícilmente merece la pena seguir haciéndolo. De manera muy similar en este momento, sus pinturas a lo Ingres o a lo David le producirán las mismas sensaciones de aburrimiento (puedo imaginarme a David inspirando sentimientos muy deprimentes en un artista), y lo arrastrarán al mismo destino. Lo que nos queda por considerar pertenece al conjunto de obras de sus periodos más abstractos, que son las más difíciles de descifrar. Creo que su esfuerzo por iniciarse y obstinarse en esta clase de trabajo da muestras de una disposición diferente del otro tipo de cosas que hemos estado considerando. Pero, de nuevo, son susceptibles de ponerse en duda. Se reducen a tres fases principales. La primera fase, o fase cubista, realmente un desarrollo dogmático y salvaje de la idiosincrasia de Cézanne (por ejemplo, “Dame jouant de la mandoline”), es en cierto punto la más satisfactoria. Pero no creo que Cézanne gane nada de lo que constituye una interpretación muy interesante de su visión. Aunque, por otra parte, la Dama de la Mandolina me resulta tan interesante como un retrato típico de Cézanne, y es una variación potente e inventiva de Cézanne. En cuanto al paso siguiente—preocupaciones cuatridimensionales y nuevas síntesis añadidas a las más tempranas (“Dame assise”) y las primeras innovaciones propias de Braque—nos preguntamos si no son más importantes como experimentos, e importantes debido a su nueva y atrevida naturaleza, que como obras finales. Pero el carácter de estas cosas en conjunto—su cualidad ascética y estructural noble, el sentimiento que él debe haber experimentado y que les otorgó, de que al menos estaba haciendo algo que merecía la pena y con una relación apropiada a su soberbio talento como pintor—las convierte en una contribución mucho más seria que cualquier otra cosa que haya hecho. Toda la admiración que despierta el gran artista que hay en Picasso se asienta de manera más considerable en la extraordinaria serie de obras que comienza con las pinturas de la época del retrato de La Srta. Stein y termina en algún momento cercano al inicio de su periodo Braque.

“Picasso”, *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?* (1919), pp. 57-58.

Arte, ciencia y filosofía

A primera vista, la ciencia se diferencia del arte en la manera en que se presenta el progreso del conocimiento científico, como un avance positivo y sin límites; en ese sentido, hoy en día sabemos más sobre los fenómenos de la electricidad, por ejemplo, o sobre la enfermedad, o sobre la estructura del mundo; más sobre cualquier cosa de la que nos dejaron constancia otros hombres. Hay razones para pensar

que pronto contaremos con información aún mejor. En la pintura, por otra parte, una obra maestra del periodo Sung, o la mejor escultura del Egipto dinástico, son, como arte, imposibles de mejorar, y muy poco se ha creado en nuestro tiempo que pudiera compararse con ellas.

Pero el arte es una valoración: en su relación con la ciencia ocupa el lugar que la filosofía ha tenido hasta ahora. La ciencia les regala a los hombres instrumentos cada vez más perfeccionados y los medios para conseguir un dominio material: cuando se utilizan estos aparatos, su uso repercute en el usuario y en la estimación que éste hace del significado y de las posibilidades de la vida. Estas estimaciones y creencias se apuntan y se señalan de manera más o menos crítica en las obras del artista, y a veces las evalúa el filósofo. Así que, en cierto sentido, el arte critica a la ciencia al mismo tiempo que critica al hombre.

El actual menosprecio popular por la función de lo que, desde Sócrates, se ha llamado filosofía, tiende, como es siempre el caso, a convertirse en vengativo, a arrojar con demasiada dureza al trono vacío a algún héroe del momento. Pero no cabe duda de que, para sobrevivir, la filosofía debe convertirse en otra cosa, aunque siga funcionando la naturaleza de la mente que hasta hoy ha hecho del hombre un filósofo. Con el desarrollo de la ciencia exacta especializada, el elemento pseudo-científico de la filosofía lo ha llevado hasta el actual extremo. Ese elemento emocional salvaje que se encuentra en él, que ha desacreditado a la mayoría de la especulación en retrospectiva, es propio del arte, donde se puede organizar y controlar con ciertos beneficios. Toda esa parte del filósofo tiene aquí una legítima válvula de escape. Y el hombre de ciencia, mientras se mantenga fiel al ideal, es un funcionario y no un maestro. En nuestra apremiante vida es el perfecto mozo de oficio, modesto y con gran dominio de la técnica. El filósofo como tal muestra todos los signos de desintegración en algo así como (1) el artista, (2) el hombre de ciencia, y (3) el psicólogo. Es cierto que el artista obtiene una buena parte del botín que aguarda tras esta desaparición.

En el momento de esta ruptura tal vez sea natural que tanto el arte como la ciencia se hinchen de manera momentánea con la riqueza generada por la dolorosa parcelación de esta provincia vecina. El espíritu desheredado del filósofo encuentra asilo en estas actividades relacionadas. El filósofo, ese híbrido de profesora de religión, hombre de ciencia y artista, siempre fue, sin duda, una figura más artificial y vulnerable que sus vecinos. Y sin embargo, ni el artista ni el hombre de ciencia puede ocupar su lugar.

No obstante, cuando el carácter definitivamente intelectual del arte hoy en día es objeto de queja y se acusa a los artistas de teorizar demasiado sobre el tema de sus libros y sus imágenes, no se puede hacer nada mejor que citar a David Hume cuando, en el proceso de correlación de la moral con el sentido de la estética, escribe: “Pero en muchos órdenes de la belleza, en particular en los de las artes más elevadas, resulta necesario emplear mucho razonamiento, para sentir el sentimiento propio, y un gusto falso puede corregirse con frecuencia por medio de la especulación y la

reflexión. Hay justas razones para concluir que la belleza moral participa en gran parte de esta última especie, y exige la asistencia de nuestras facultades intelectuales, a fin de proporcionar una adecuada influencia sobre la mente humana”.

Cuanto más elevado es el arte, más amplio es el papel que están llamadas a desempeñar las facultades intelectuales de las que habla Hume.

“Essay on the Objective of Plastic Art in our Time”, *The Tyro*, n° 2 (1922), pp. 23-24.

El sentido del futuro

La visión de Bergson sobre la permanencia de la obra de arte, o del constante interés que ésta tiene para nosotros, depende de su singularidad, del hecho de que esta y esa otra cosa *nunca sucederán de nuevo*, convertiría todo en esta vida en una obra de arte. Esta singularidad es una parte de todo, y no es necesario traerla a colación para definir el arte. De hecho, los otros factores de la obra de arte, de una descripción general y opuesta, son aquellos que la distinguen del resto de la vida, cancelando su singularidad en la medida de lo posible. Como he demostrado, parece que la expresión excelsa se produce exactamente en un punto en el que, si esta singularidad se redujese más, perdería en fuerza como expresión humana. Incluso una de las únicas normas de medición que tenemos es la distancia en la que puede penetrar una personalidad en lo general o en lo abstracto, sin que pierda su fuerza y realidad para nosotros.

El objeto, en palabras de Schopenhauer: “extraerlo de la corriente”, sólo se arrancará en la medida en que aún pueda respirar y vivir. O, mejor dicho—para prescindir de la metáfora—la “extracción” consiste precisamente en *abstraerlo*. Cuando se ha abstraído no es exactamente lo que era cuando estaba en la corriente. Como hemos dicho, siempre es algo *diferente* cuando a nosotros nos llega como objeto de contemplación. Y con todo, sigue siendo ese ente particular que se movía en la corriente, dado que la distancia que ha recorrido en el proceso de abstracción es insignificante si se compara con las distancias que tendría que atravesar para llegar a una abstracción final.

La cuestión de la singularidad está ligada a la de “actualidad”, pues el “presente” es la esencia de lo singular, o de *nuestro* singular. Volveré sobre este aspecto más adelante en este ensayo, y por el momento tendré en cuenta nuestra relación con el *futuro*, que es lo que debemos considerar en este punto.

Si bien es cierto que todo el pasado está en nosotros, que es este pasado, en términos del presente, el que revela el artista cuando más emoción genera, —¿dónde, debemos preguntarnos, entra el futuro en

todo esto? La tragedia saca a la superficie tus salvajes monstruos, les da algunas horas de diversión, y luego los devuelve en silencio a sus guaridas. Hay otro tipo de artista (del que el Futurismo italiano, ya fallecido, es un excelente ejemplo) que en realidad debería llamarse Presentista. Está estrechamente relacionado con el impresionismo puro. Pretende vivir, y a veces lo consigue realmente, un tipo de existencia espiritual precaria. Presa del frenesí aspira a identificarse con la materia –con el cuerpo que emite alaridos y zumbidos, con una suave máquina de liar cigarrillos, con el cañón que irrumpe en la batalla. Y su vida es un eterno presente como el de la materia, con la salvedad de que, al ser una máquina, se estropea, pero con la muerte nada llega a su fin, o se supone que llegue, pero sólo la materia de la que está compuesta su presente dinámico.

No obstante, hay algunos hombres que parecen contener el futuro del modo en que otros contienen el pasado. Estos son, en el sentido más profundo, también nuestros hombres de acción, si admira este término: porque, como anfitriones de lo no vivido, la personificación de la acción. Creo que todo poeta, pintor o filósofo que se precie tiene en su composición una gran proporción de *futuro*, así como de pasado. Cuanto más tiene, más intuición profética posee, y cuanto más energía parezca llegarle desde otra dirección distinta de la de la mayoría de los hombres (es decir, el pasado), mejor poeta, pintor o filósofo será.

Una vez que se ha dicho y hecho todo, hay que dejar un espacio para la algarabía del presente. Ningún hombre puede reflexionar o crear, en el sentido intelectual, mientras esté actuando, luchando, jugando al tenis o haciendo el amor. *El hombre del presente que hay en todos nosotros es la máquina*. Cuanto más se aleje del presente, aunque sin llegar demasiado lejos, más libre será. Así que la elección debe estar entre pasado y futuro. Cada hombre tiene que elegir, o más bien alguien elige por cada uno de nosotros.

Todos conocemos a personas, no necesariamente de avanzada edad, que viven en el pasado. El pasado que contemplan no es más que un presente prolongado, que se remonta hacia atrás tanto como pueda alcanzar la imaginación. Sabemos que un número mucho mayor, la mayoría, de individuos inquietos, duros, como máquinas, que se agitan verdaderamente con su pequeño ego hueco y agitado; o, menos objetable, que palpitan y ronronean con la vibración de un laborioso y complaciente mecanismo.

El hombre del futuro, el hombre que está confabulado con el tiempo, es tan *separado* de lo actual como esos hombres con sus queridos pasados. Al futuro no lo ilumina una luz tan triste: no está infectado de tantos viejos asesinatos ni de manidos enamoramientos, y por tanto el hombre acostumbrado a su paisaje demuestra un carácter más alegre que su vecino al otro lado del camino.

Sin embargo, tengo que dejar en este punto a esta atractiva figura, y una vez apresurarme, con la esperanza de volver a desarrollarla más a fondo antes de que finalice este ensayo.

Ofreceré, no obstante, una exhortación sobre este tema antes de abandonarlo.

Examina con curiosidad y reverencia un fragmento que pertenece a una civilización que se desarrolló hace tres milenios. ¿Por qué no se puede tratar el futuro con el mismo respeto? Incluso si el futuro está tan lejos que lo que tienes en la mano, o la imagen se que tiene posee algo de la mutilación e imperfección del fragmento que te ha llegado desde pasado, ¿no es un caso similar? ¿No posee en realidad el “encanto” que le permite a su sentido de anticuario? Creo que deberíamos empezar a considerarnos más a nosotros mismos desde este punto de vista –acercarnos más a un futuro remoto, en lugar de retroceder a un pasado histórico. ¡Tal vez haya llegado el momento de hacerlo! ¿No nos hemos estado preparando para ello algunos de nosotros?

El futuro tiene su historia, de hecho, igual que el pasado. Todo el arte vivo es la historia del futuro. Los mejores artistas, hombres de ciencia y pensadores políticos nos llegan desde el futuro –desde una dirección opuesta a la del pasado.

“Essay on the Objective of Plastic Art in our Time”, *The Tyro*, nº 2 (1922), pp. 34-36.

Henri Matisse

El Matisse de *La Danse aux Capucines* me sugiere –y cada vez que veo algo de Matisse me veo obligado a llegar a la misma conclusión– que en el caso de Matisse el mundo del arte contemporáneo se ha equivocado bastante al otorgarle el gran lugar que ocupa. Teniendo en cuenta las dimensiones del error, necesitaría un análisis para profundizar en las razones pero no puedo ofrecerlo aquí. Aunque, no obstante, puedo esbozarlo a grandes trazos.

El *chic* sumario y superficial de su obra lo convierte, pienso, en el ideal lógico del diletante. Para empezar, la mayoría de sus cuadros más conocidos han sido carteles, apenas garabateados al temple sobre un fondo uniforme. Son explícitamente *caricaturas* en el sentido en que se parecen –si se permite la diferencia en escala– a un número de pequeños dibujos muy entretenidos y virtuosos que pueden verse cualquier día de la semana en un periódico francés que publica viñetas. En una desviación de lo normal –la caricatura es un ejemplo de ello– no puede resultar tan fácil, aunque es natural distorsionar o reorganizar una imagen tanto para conseguir un efecto de *aumento* como para lograr una *reducción*. Es innecesario decir que hasta hoy todo el arte que hemos decidido admirar ha tendido a la desviación más a favor del primer efecto que del segundo. Por supuesto, no se trata de una simple cuestión de ponerse de acuerdo sobre qué dirección es preferible, y la escultura de Matisse –que invariablemente muestra alguna distorsión patológica o algún tipo de imbecilidad– puede defenderse contra el asalto superior, por ejemplo, de la cabeza de Colleoni en Venecia, basándose en que esta última pertenece a un *énergumène*, a un demente en su

energía marcial. Debo contentarme aquí con decir que: (1) En las obras de Matisse se distorsiona a las personas de manera arbitraria para satisfacer la predilección humana del pintor, más que para satisfacer los criterios magnéticos de los objetos colindantes; (2) dicha predilección me parece inferior, ridícula y vacía; (3) el efecto tiene como resultado la degradación de los acompañantes humanos de sus macetas, muebles y pantallas, no sólo en importancia sino también en belleza; (4) e incluso por el tosco tratamiento sumario –que desvela una oportuna fuente de inteligencia, aunque descuidada y poco consistente– se puede prever este resultado.

El mejor Matisse aparece cuando consigue un efecto muy contenido, delgado, alegre y muy hábilmente dispuesto; y muchos de sus pequeños lienzos son lo suficientemente buenos si se tiene en cuenta lo que se proponía el pintor. Tienen el especial mérito de poder ofrecerle un artículo bastante aceptable y “básico” al aficionado que sienta una carencia de emoción intelectual en su vida, pero que no pida demasiado. Y (como ya hemos señalado anteriormente) también proporcionan una opción a medio camino para el diletante –que llega a un punto de encuentro en la “obra”– a medio camino entre la lúdica inmadurez de sus borrones y manchas y las regiones prohibidas de los grandes logros. Esto, en una época en la que los espectadores se han rebelado, e insisten en participar en la ejecución, y se niegan a tomarse el menor interés en cualquier cosa que no se pueda imitar fácilmente– también ha propiciado que Matisse recorra un largo camino. [...]

La Danse aux Capucines es un buen ejemplo de su obra. Las dos figuras humanas, más *carneosas* que *vivas*, son dos regueros de pintura que se parecen más que a otra cosa a unos robustos bastones de caramelo. Cuenta con una decoración bien organizada, de buen gusto, y cuyo colorido no es en absoluto mucho mejor que el que normalmente tiene cualquier stampa japonesa por muy vulgar y rudimentaria que sea. De hecho, la tosquedad y la crudeza de algunas de las malas ilustraciones del periodo tardío suelen ser mucho más agradablemente irritantes que las obras de Matisse, con su colorido meramente dulce, agradable y “de buen gusto”.

“Art Chronicle” (1924), reimpr. en *Creatures of Habits and Creatures of Change* (1989), pp. 105-106.

Friedrich Nietzsche

Muchos grandes escritores (y por supuesto Nietzsche fue uno de los más grandes) se dirigen a públicos que no existen. Nietzsche siempre se estaba dirigiendo a personas que no existían. Abordar con pasión y a veces con gran sabiduría a *gente que no existe* tiene un inconveniente (especialmente cuando el imaginario público es muy grande, como sucedió

en el caso de Nietzsche): que siempre habrá personas que, al ver a un hombre gritando en apariencia a uno u a otro, y al comprobar que no hay nadie más a la vista, pensarán que son ellos a los que se dirige dicho hombre. Nietzsche estaba lo suficientemente centrado para darse cuenta de que esto sucedería. Y la mayor parte de lo insatisfactorio que hay en su enseñanza fue fruto de esa conciencia. Nietzsche imaginó un nuevo tipo de ser humano —el Superhombre, y sobre los “superhombres” derramó algunas veces sus secretos pensamientos, y a veces lo que creía que debían saber de dichos pensamientos secretos. Pero vivió en una Utopía, y escribió en y para una Utopía, con la esperanza de convertir a Europa en esa utopía pretendiendo que lo era. Tuvo un gran efecto en Europa, pero el opuesto al que cabría presagiar por su credo, como era de esperar. Porque un mensaje que cae en manos de muchos, o de las personas contrarias a aquellas para quienes está destinado, suele tener por lo general un efecto contrario al que ha planeado enviar su remitente.

“Nietzsche as a vulgariser”, *The Art of Being Ruled* (1926), pp. 123-24.

Jean-Jacques Rousseau

Rousseau fue un verdadero revolucionario como Bakunin. Proudhon era tan poco revolucionario como *Bouvard o Pécuchet*. Proudhon, como anti-revolucionario, con una mente antirreligiosa, puede considerarse como uno de los últimos baluartes del mundo romano. Hoy en día no hay nada tan francés en Francia como Proudhon. El romano está cada vez más erosionado y emoliente.

Por otra parte, Rousseau es el gran hito del nuevo mundo de la Europa moderna revolucionaria. Esto no tiene nada que ver con qué posibilidad o qué grado de responsabilidad tuvo en la Revolución Francesa. Se coloca justo detrás de él, como gran símbolo de la desintegración, de la abdicación final de la inteligencia romana, pagana, legal ante las fuerzas de una naturaleza “más fuerte en el misterio”, de una vida más intensa y una inteligencia más profunda que ella misma. Es como si el Oriente militante hubiera entrado en Europa de la mano de Rousseau. Parece un mensajero enviado a los salones filosóficos, murmuradores, agnósticos y mecánicos del siglo XVIII, para anunciar el disgusto de un dios, o para lanzarlo, con su elocuencia, a un desconcierto preliminar.

“Mysterious Rousseau Will Awake Hostility”, *The Art of Being Ruled* (1926), pp. 359-60.

La política de la inteligencia

La vida de la inteligencia es la encarnación misma de la libertad: donde es dogmática y severa es impura; donde es demasiado política, es impura: sus disciplinas son menos arbitrarias y políticas que las de la religión, y es la más empedernida enemiga del injusto poder despótico. En su funcionamiento es menos violenta y más caritativa que la religión, con su habitual intolerancia a los extremos emocionales. No ejerce el poder por medio del terror o de las imágenes románticas de la vasta maquinaria de Juicio y Destrucción. Es más humana que los programas de justicia teológica. Y sus siervos no son una secta ni una casta organizada, como el sacerdote o el aristócrata heredero, sino individuos que no poseen ningún poder concertado o legal, y que llegan de manera indiferente de todas las clases y simplemente viven con otras personas. Y su orgullo, si lo tienen, se debe a algo dentro de sí mismos que se han ganado a costa de nadie, y que nadie puede darles o quitárselo.

“The Politics of The Intellect”, *The Art of Being Ruled* (1926), pp. 432-33.

Los revolucionarios ricos «Monos de Dios»

Cuando aparece una gran creación o invención artística, le sobreviene por lo general una breve lucha aguda. El organismo social despliega su temperamento. Si es casi imposible superar la obra en cuestión, (después de una breve lucha aguda) se acepta. Su canonización es una forma de martirio. De cualquier modo, se le roba su efecto por medio de una aquiescencia verbal y una pequeña cosecha de toscas imitaciones. En la mayoría de los casos, nunca se ha trastornado nada que sea realmente feo o poderoso.

Todo el idealismo revolucionario del europeo ha sufrido ya el mismo desencanto y no una canonización, sino la promoción al estado de un eminente artículo respetable para el millonario. En el Mundo Atlántico de las clases millonarias y de la clase media progresista ya han absorbido por completo el temperamento general del cambio revolucionario. Esto tiene resultados muy curiosos. Aparece el fenómeno de los “ricos revolucionarios”, de una Bohemia dorada cuyos

miembros se divierten como si estuvieran ya en el Milenio —como, de hecho, en lo que les concierne, lo están. No puedo ofrecer aquí un complemento al análisis tan detallado como el que he proporcionado en otra parte sobre este tema. Pero puedo hacer un bosquejo de sus características más sobresalientes.

Toda la vida elegante de cualquier capital occidental es hoy una especie de existencia del Trianon, transitada en medio de un fabuloso lujo privado, tomando prestadas las maneras “bohemias” tradicionales del artista pobre —junto con el término “bohemio”— para evitar que el hombre de la calle pueda echarle una ojeada a este exceso. Aquella necesidad pintoresca de los miembros necesitados del submundo del arte de Mürger se ha convertido en una afectación lujosa para el estupendo mundo de la libertad irresponsable de los ricos revolucionarios de hoy. Así que cuando vea a algún magnate vestido de civil (es posible que sea un trabajador en la vida “real”, aunque puede tratarse también de un magnífico de la armada), con un brillante grupo que sale de un Rolls-Royce, y se encamina hacia uno de “esos pequeños restaurantes bohemios” donde se paga casi el doble que en el Ritz, el Sr. Ciudadano, con la boca abierta frente a este perro afortunado, no estará en absoluto contemplando al magnate o al “elegantisimo” sino al “mero bohemio” (posiblemente, piensa él, lo más probable es que un artista sea como uno de esos que salen en las películas, con chaqueta de terciopelo y una paleta de colores en la mano, en algún palacio semi-asiático, la estrella de la pantalla más cara de América que se presenta en un suntuoso “trono” de tapicería recargada). Y, de hecho, el Sr. Ciudadano no se equivocaría del todo, porque cualquier estudio que sea lo bastante grande como para pintar tiene dentro a un millonario o a algún miembro de esta nueva tribu de magnates con garbo, milenarios y bohemios. Es incluso innecesario que investiguemos qué les ha sucedido al arte y a sus ejecutores.

Esta situación que he descrito de forma tan rápida es, por supuesto, un sueño hecho realidad. Es una pena que algunos soñadores no puedan regresar para ser testigos de ello. Es (en una escala relativamente pequeña) el sueño del tolstoiano William Morris, o de cualquier otro utopista millonario, en el que nadie tendría que trabajar demasiado; y en el que, sobre todo, estaría al alcance de cada cual “el poder desarrollar su personalidad”; un sueño en el que todos podrían ser “genios” de alguna forma; en el que cada cual sería “artista” —cantando, pintando, componiendo o escribiendo, según el caso, y en el que reinara un alegre comunismo en medio de una idílica abundancia. Como he indicado, una parte de la comunidad ya lo ha alcanzado. En sus opiniones políticas toda esta gente es, sin excepción, ortodoxamente “revolucionaria” o “radical”. Muchos incluso se han convertido en militantes socialistas. Otros son dramaturgos, otros “grandes pintores”, o “grandes compositores”; muchos actúan o bailan profesionalmente, o son encargados de tiendas de lujo. Con tristeza, pero, ay, tan airosamente! se

quejan de que los Tiempos han cambiado, ¡todos debemos hacer algo! Y, por supuesto, gran parte de la gente todavía posee los medios necesarios para esos “pequeños experimentos socialistas”, como así lo describió uno de los miembros de este patético grupo —este tipo de emocionante *trabajo* idílico, el capital necesario para volver a la Edad Feudal como “artesano” romántico, incluso si esa vuelta no se puede efectuar en el papel de *chate-lain*.¹

El resultado de esta situación es, sin duda, el siguiente: el público, en el sentido más amplio, se convierte en profesional, o aún peor, en medio-profesional (pase lo que pase sobre el escenario), y el patrón se convierte en un rival de su empleado. La discusión sobre el “amateurismo” de cualquier tipo es que el “profesionalismo” es el asunto más monótono, mecánico y sórdido; algo que, por supuesto, es cierto; como también es cierto que la mayoría de los profesionales son unos pencos incompetentes sin talento. Pero eso es una discusión en una sola dirección; llegados a este punto se supone que el aficionado es siempre una planta fresca, caprichosa y abrigada con cuidado, y que por eso se libra de las necesidades distorsionadoras que persiguen al profesional. Así pues, de manera romántica, *todos* los aficionados tienden a convertirse, según el entusiasta utópico sentimental del “amateurismo”, en un tipo de niño eterno talentoso, con una ingenuidad que nunca ha sido manchada por ese poder odioso que procede del conocimiento o de las oscuras necesidades del pan con mantequilla. La realidad es otra muy diferente. El aficionado en la vida real —no en la teoría utópica— es, casi sin excepción, un profesional de la imitación. Si no, es entonces un *falso naif* con una sólida representación. No hay más naifs reales entre los aficionados que entre los profesionales.

Pero lo que nos preocupa aquí no son las causas sino los resultados. Y tenemos delante la prueba de ese pudín milenario que nos hemos comido para que podamos observarlo todos con nuestros propios ojos, al menos en el mundo del arte. Apenas puede esperarse que la combinación del espectador y del ejecutante —para eso está la definición técnica del amateurismo con su implicación más amplia— tenga en el arte o en la vida social un efecto más satisfactorio que ese mismo proceso aplicado a la política o a la industria.

Pero si miramos a nuestro alrededor, y observamos la rica bohemia en la que se concentra hoy toda la energía social, debemos reconocer que estamos ante la presencia de la creación de un milenio en pleno florecimiento. Habría que beneficiarse de ese privilegio lo máximo posible y sacar de él las conclusiones necesarias. Nuestra oportunidad para la observación de primera mano es única.

“Appendix to Book I”, en *Time and Western Man* (1927), pp. 144-46

1 Del francés, guardián del castillo.

Un arca para el alma

En un mundo fluido como éste deberíamos sin duda construir barcos en vez de casas. Pero este ensayo es una especie de arca, o de morada para la mente, diseñada para que flote y navegue; y todos deberíamos ser prudentes, con o sin pactos, y buscartos una carcasa que nos protegiera contra todo, en lugar de recurrir a cualquier estructura conservadora. Pues una inundación muy completa y profunda está al alcance de la mano. Tras *nosotros* llega el Diluvio; sin embargo, es más probable que llegue antes, y a partir de esta secuencia epigramática.

Mientras tanto, tenemos la obligación de preocuparnos por lo que podríamos llamar *oficiales de la Inundación*. Tenemos que proporcionarles máscaras de gas, ligeras embarcaciones discretas y con condiciones adaptadas a la navegación, y suministrarles instrucciones en cuanto a corrientes, vientos, marejada, efluvios marítimos, mar de los Sargazos, calmas ecuatoriales, tiburones, trombas marinas y serpientes de mar. El equipo completo de un inspector de Inundación sería de una categoría tan técnica que es imposible, sin embargo, llegar más allá de un esbozo.

Cuando el ingeniero inglés de Heine construyó su autómatas, éste le “rechinó y gruñó” al oído: “¡Dame un alma!” Naturalmente, al ser un ingeniero inglés, nunca había pensado en eso y no fue capaz de inventarla. Algún día probablemente tendremos que hacer frente a una petición tan dura como ésta. Y es muy probable que nos encontremos tan desprovistos como el ingeniero inglés. Debemos recordar lo que les debemos a nuestras máquinas, que son nuestras criaturas. “¡Acuérdese de las máquinas!” sería un buen lema o eslogan. Las estamos imbuyendo con nuestra propia ausencia de un alma. Sólo nosotros seremos los responsables si las cosas salen mal como consecuencia de ello. Las tratamos brutalmente como les sucede a las tropas senegalesas y otras nativas cuando entran en contacto con nuestros métodos de guerra crueles y demasiado bárbaros. Pero, como he sugerido antes, con toda probabilidad, la evolución de la máquina llegará al final a canales más humanos, cuando haya pasado la fase de destrucción.

El “alma” moderna comenzó, por supuesto, con la Reforma. El ejemplo más hermoso de ese nacimiento (donde casi se podía observar cómo nacía de las entrañas de la Venus de Milo) se encuentra en el ansioso cerebro de Olimpia Morata, la santa y culta de Ferrara. Allí el aprendizaje de los clásicos y la belleza del mundo antiguo, cuerpo a cuerpo con la Reforma, engendró a este extraño niño.

Cuando Lutero hizo un llamamiento para una conexión directa del alma individual con Dios, y se rompió para siempre el poder de toda autoridad mediadora, Dios debió de haber previsto que pronto iba

a seguir el camino de Sus vicerregentes. De haber sido Dios, el alma individual habría sabido muy bien que cuando lo abandonó, pasaría poco tiempo antes de que ella misma fuera abandonada del mismo modo. El mediador también debería haberlo sabido. En cualquier caso, esta necesaria tríada se ha desvanecido. La trinidad de Dios, Sujeto y Objeto ha tocado a su fin. El colapso de esta trinidad es también la historia de la evolución del sujeto al objeto o la del niño de nuevo hacia el vientre del que procede.

“Creative and Destructive Revolution”, en *The Art of Being Ruled* (1926), pp. 16-17.

Quijote, caballería y Falstaff

“¡La herida que este fantasma me ha dado!”, dice Don Quijote cuando recibe un golpe en la cabeza por parte de los oficiales de la Santa Hermandad. Sus enemigos son *fantasmas*, porque también él es un fantasma. No existe en su naturaleza ningún rastro de la rabiosa realidad de los personajes de Shakespeare, Timón o Lear, para quienes, como incluso para Hamlet, los enemigos son demasiado *reales*. Pero esto también ocurre, sin duda, porque el propio Don Quijote tiene la suerte de ser un fantasma.

A primera vista, pues, don Quijote se nos presenta como una sátira poderosa de algo que, al ser un gran artista, debió haber sido el propio Cervantes (dejando aparte su naturaleza *española*).

Su destino era “carcajearse” de todos los esplendores caballerescos de la Edad Media, que redimían su “oscuridad”. Rabelais, es cierto, hizo algo parecido, aunque sus objetivos eran muy diferentes; Rabelais sólo se ocupó de gigantes imposibles, mientras que Cervantes escogió a un pobre caballero de la Mancha muy verosímil, como Defoe pudo haberlo escogido a él; y fue así como, debido a la natural *mise en scène* y a la sobria relativa probabilidad de la narración, fue, en primer lugar, mucho más eficaz.

Ambos navegaron con sus grandes nuevas empresas sobre una oleada popular de ficción romanesca. Rabelais arrojó la gigantesca sátira de su época que había ido elaborando lentamente en una marea alimentada con ríos tan pomposos como los de *Les faits et gestes du preux Goddefroy de Boulieu et de ses chevalereux frères Baudouin et Eustache, Robert le Diable, Fierabrás, Les Quatre Fils Aymon, Huon de Bordeaux, Lancelot du Lac* [...]

El escritor a quien debo principalmente mi información sobre las fuentes de Rabelais —Lattard— insiste en que no era intención de Rabelais *ridiculizar* la literatura *chevaleresque* de Francia, sino simplemente sacarle provecho a su éxito para sus propios fines. De hecho, cuando aborda el tema del Amadís cita *La Noue* y otros libros similares

para señalar que si en aquellos tiempos “quelqu’un les eust voulu alors blamer, on lui eust craché au visage, d’autant qu’ils servaient de pédagogues, de jouet et d’entretien à beaucoup de personnes”.

Pero me parece estar hablando como si la literatura de caballería no contuviera más que, en una palabra, caballería. Podría ser que tanto Rabelais como Cervantes fueran de la opinión de que la literatura contemporánea era, a la larga, una adaptación vulgarizada para convertir las características caballerescas de la valentía, el candor, la generosidad, la buena fe y el amor romántico y exaltado, en algo muy ridículo; de una manera mucho más eficaz, en efecto, que la que pudiera lograr cualquier caricatura deliberada de ellas. La popularización del ideal de aristocracia de Nietzsche, y su efecto en muchos pequeños burgueses, es un paralelismo interesante. Aunque resulta difícil ver cómo alguien pudo llegar a pensar que *Don Quijote* se escribió para satirizar una figura de ese calibre.

Don Quijote publicita y perpetúa la caballería, ¿no es así?, mucho más que cualquier *Amadís de Gaula* o que la *Gesta del Cid*. Y Cervantes revela una sensibilidad por este *hijo seco*, por este retoño suyo triste y solemne, en un mundo salvaje y vulgar, que no se puede pasar por alto y que ninguna parodia puede desplazar; y que ciertamente no muestra el tratamiento de la sátira política. Los monstruos millonarios de la sátira romana, barata y aburrida, que nadan en una alcantarilla de un lujo en proceso de desfiguración, no están en el mismo lado de la batalla que este caballero sobrio, solemne y sin dinero, que parte en un caballo macilento para aliviar las miserias y así poder mantener en pie su vacío sueño.

Porque si Miguel de Cervantes estuviera *atacando* a Don Quijote –la declaración misma de este acontecimiento antinatural resuelve ya la duda– sería el único caso solitario y manifiesto en que un gran artista ataca a los pobres, a los desgraciados, a las víctimas de la burla, a los ultrajados y a los despreciados. Algo que (si aplicamos la fórmula euclidiana y recordamos nuestro primer axioma de que “la Sátira se dirige siempre a aquellos con suerte y éxito”) resulta imposible.

Por lo tanto, si no tuviéramos otra cosa que nos guiara, deberíamos saber que Cervantes se identificó con Don Quijote, más que con el mundo que oprímia a su caballo. Identificó todas las cosas que más admiraba en su héroe, al tiempo que entendió su melancólico destino: supo que la violencia por sí sola podría acallar la risa y la burla que se suscitó en torno a esta noble ficción, y que, por su depravación y por su locura, la más amarga de las risas resultaría aún demasiado leve. Y con esa violencia no estaba dispuesto a tratar. La violencia que estampaba su sello periódicamente sobre todas las locuras era la rabia de algo de la misma carne y hueso que ella misma, y luchaba contra ella en su propio terreno material con armas materiales. La rabia que hay tras las sátiras de Juvenal y Persio adoptaba fácilmente la forma de una violencia criminal y eclipsaba con un solo golpe sofocante la imagen de sí misma que tanto odiaba. Pero el pobre caballero loco de la Mancha –que nunca tuvo cerca una fuente de ira real, salvo por las impacientes

embestidas de objetos que confundía con cosas que no eran (como Roland, cuando se volvió loco, y cargó contra los rebaños de ovejas en lugar de ser infieles): está tan lejos de la vida como una imagen de Buda. Es una de las mayores creaciones de la imaginación occidental: no es un aspirante sino un completo iniciado –pero mucho más disociado de su mundo que lo que hayan estado nunca las cosas elevadas de la imaginación asiática.

Si lo tomamos como sátira, entonces, toda sátira no se concentra en el objeto palpable de su actividad, sino sólo en aquellos asistentes a los que invoca para que le ayuden con su supuesta víctima. El estúpido intermediario, el fiel y escéptico Sancho Panza, el leal perro deslumbrado por algo que no puede entender, su escepticismo a la hora de desplegar constantes atropellos a su capricho, este fragmento del mundo ajeno apegado al santo, es en realidad el foco de la sátira. Incluso el volteo sin sentido de los molinos de viento forma parte de la personalidad mecánica de este entrañable e ingenioso Hodge español.¹

A menudo se ha comparado el *catecismo* de Sancho Panza bajo el árbol a la salida del Toboso, “Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuestra merced”, con el famoso *catecismo* de Falstaff en el campo de Shrewsbury. Pero me parece que nunca se nos ha sugerido qué conclusión natural debemos buscar para nuestro caballero en la literatura inglesa.

Esto queda aún más patente en *Enrique IV* donde, como nos dice el crítico alemán Gervinus, la obra pone de manifiesto más que en ningún otro lugar todo el poder del “poeta nacional” inglés asociado con un tema indisolublemente inglés. (“El genio de una nación nunca ha aparecido en ningún escenario con una alegría tan brillante”, etc.) Para contrastarlo con Cervantes (si hubiera que comparar a los dos artistas) elegiría alguna obra de Shakespeare donde esta “alegría nacional” desempeñase un papel menos importante. Y por encima de todo *Don Quijote* es una obra demasiado extensa y demasiado personal para que se la considere “española”. Pero una vez realizadas todas estas precisiones, y admitiendo que *Enrique IV* no es la obra más importante de Shakespeare, aunque puede que sea su obra por excelencia como *poeta nacional*, y aunque se pudiera encontrar una obra tan *española* como *Don Quijote* sin el gran genio de Cervantes, estas obras pueden muy bien confrontarse como representantes distintivas de sus respectivos países.

Puede ser también conveniente recordar el conocido soliloquio de Falstaff: “¿Puede el honor curar una pierna? No; ¿Y un brazo? ¿O apartar el dolor de una herida? No. ¿Entonces el Honor no tiene habilidad alguna para la cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en esa palabra, honor? Aire. ¡Un gran acierto! ¿Quién lo tiene? El que murió el miércoles. ¿Puede sentirlo? No. ¿Puede oírlo? No. Entonces ¿es insensible? Sí, a los muertos. Pero, ¿no mora entre los vivos? No. ¿Por qué?

¹ Hodge es el nombre con el que se denominaba genéricamente a los campesinos. Proviene de la obra de Richard Jeffries Hodge and His Masters (1880).

No sufrirá desprestigio: entonces no lo quiero”.

Es el característico razonamiento de Sancho Panza, aunque con una mayor y más rápida astucia. Sólo que Falstaff, si lo consideramos el Sancho Panza inglés, tiene diez veces el tamaño del español. También es un *caballero*, por lo que en cierto sentido se invierten los papeles. Es un hombre de mundo –un compendio de los alegres vicios, muy agradables y divertidos; caído en desgracia en tiempos bastante malos, se muestra a sí mismo como un ladronzuelo, borracho y chivato. Y, sin demasiada fantasía, se podría seguir el paralelismo, y mostrarlo rodeado (en *Enrique IV* de Shakespeare) de figuras bastante aburridas y toscas de caballería real, entre las que presume para su beneficio.

“The Contest of The Lion and The Fox in Shakespeare and Cervantes”, en *The Lion and the Fox* (1927), pp. 204-08.

Ezra Pound

Ezra es una multitud, una pequeña multitud. Sólo percibe a la gente en tipologías. Entre sus filas está el “funcionario de museo”, la “prostituta normanda”, etcétera. Parece como si no tuviera convicción propia u ojos en la cara. No hay nada que pueda intuir correctamente, al menos nunca de manera original. Pero cuando se mete en la piel de otro, de su energía y su renombre, un Propercio o un Arnaut Daniel, se convierte de inmediato en un león o un lince. En este tipo de parasitismo es un fenómeno.

Una vez más, cuando escribe obra propia, como Pound, sus frases son siempre artificiales y falsas, así como también insignificantes. Aparecen los más enrarecidos aires de falsedad en la más mínima y puramente personal de sus elocuciones; lleva el anillo de la mega súper convicción cuando es el portavoz de un perdonavidas o de un trovador.

Los anfitriones de este gran parásito intelectual son una legión, aunque quien conozca a Ezra se encontrará en presencia de alguien que, si bien no es en sí una fuente de vida, no posee ninguna de las características desagradables que asociamos al tipo de organismo que depende de otros para mantener su hábitat y su suelo. De entre los de su clase, es “una bacteria tan grande” que llega a asumir algunos de los aires de sus maestros. Aunque es convencional por los cuatro costados, como cabría esperar de un buen criado –su mente se mueve por los surcos que el entorno social ha excavado para este propósito-, no le falta personalidad de un tipo considerable y muy encantador.

Puedo explicar estas discrepancias de la siguiente forma: Si Ezra Pound fuera menos digno y admirable en vida, estoy convencido de que no podría entrar en los listados de las criaturas nobles y de renombre en las que ha invertido su tiempo haciendo uso de la limpieza que le caracteriza –lle-

gando a tanta perfección en algunos lugares que no podría decirse cuándo es Pound y cuándo son ellas. Si asomara allí cualquier vulgaridad o gazapo en el Ezra esencial, dichas criaturas o su genio o algo que en su trabajo lo protege se darían cuenta de la impostura y evitarían ciertamente que trabajara a su costa de la manera espléndida en la que lo ha estado haciendo.

La dedicación a su trabajo ha sido fanática. Para entrar y salir tal y como lo hace, para querer hacerlo como lo ha deseado tan a menudo y en tal número de casos, le ha sido necesario ser —para que el esmero con el que trataba a éstos hombres-dioses fuera el adecuado— un tipo de eunuco intelectual. Ésta es mi teoría.

Por eso me gusta, respeto y, en cierto sentido, reverencio a Ezra Pound; Lo considero un individuo auténtico, desinteresado y sin caprichos. No ha accedido íntimamente a todo lo que es noble y encantador a cambio de nada. Ha caminado de veras con Sófocles junto al Egeo, ha visto la Florencia de Cavalcanti, casi no le queda lugar del Pasado que no haya visitado. Ha sido un gran viajero del tiempo, como podríamos describir a esta nueva clase de turista. Y es merecedor de muchos de estos privilegios.

Pero en lo que se refiere al Presente es otro asunto. En ese aspecto no es nada fiable. Es el castigo que recibe su actuación, como el del eunuco citado antes como ejemplo. Cuando intenta ser moderno, el resultado es muy incómodo. Y como es convencional, y acepta con facilidad la falsificación donde no hay ningún estándar establecido, es un peligro en cuanto ejerce cualquier influencia contemporánea. Como ser vivo, no hay que tomarlo en serio. La vida no es su verdadera preocupación, sus dones van todos en dirección contraria. En sus propias palabras: “En su campo elegido o predestinado él no se inclina ante nadie”. Pero su terreno es puramente el de los muertos. Mientras que el discípulo de la naturaleza muerta, o el pintor de bodegones, da preferencia esencial a la vida inmóvil, la predilección de Ezra se asocia a los muertos, cuyas vidas conservamos en libros y cuadros. Nunca ha amado nada que viva como ha amado a los muertos.

“A Man in Love with the Past”, en *Time and Western Man* (1927), pp. 86-87

Arte y política

Políticos o no, no podemos tratar los asuntos del arte, la literatura o la ciencia como si estuvieran flotando en alguna parte por arte de magia. Y hay algo más. El arte es a menudo una guía más certera que la “política” para quien desee saber qué está ocurriendo en realidad en el interior, detrás de todo esto, en su núcleo y en cualquier momento dado. Sus movimientos representan, de forma más aguda,

una verdad emocional más profunda, aunque no sea a nivel discursivo. *Los hermanos Karamazov*, por ejemplo, es un documento más contundente para la historia de su época que cualquier expediente que contenga acontecimientos reales. Las demostraciones políticas paralelas, además, están concebidas para lo simple, tal y como están las cosas hoy en día; pero las exposiciones de arte proporcionan a menudo un poco de diversión inteligente.

Por lo tanto, si el arte tiene un acceso más directo a la realidad, es más auténtico y menos artificial, y más similar a lo que lo engendra de manera natural que la política, es una pena que se tenga que tomar ejemplo de ella. El artista está exento de esa obligación de mentir que tiene el hombre práctico. ¿Por qué no conservar este privilegio de ser “los seres auténticos” del mito nietzscheano?

“Appendix to Book I”, *Time and Western Man* (1927), p. 136.

Ulises de James Joyce

Al final de una larga lectura de *Ulises* uno siente que ha experimentado la misma pesadilla del método naturalista. Por mucho que se valore el entusiasmo meramente físico que se expresa por sí solo en este estupendo flujo de *materia*, o *material*, se alberga en el acto el deseo de ser transportado a una región más abstracta durante un tiempo, donde tengan menos importancia las fechas de los dentífricos, los recibos de la cervecería y la lavandería, la creciente pila de billetes de autobús perforados, el ensanchamiento de los agujeros en los calcetines del bebé y el zurcido que los remienda. Quizás sea su impulso dirigir la mente con premura allí donde no hay otra cosa que aire y roca, al menos nada hospitalario o con rasgos distintivos, algo intemporal. Por el momento (si se ha perseverado realmente), habrá sufrido una saturación de *materia*, que el propio lector se ha procurado al poner en marcha todo este río, ahora lleno de desperdicios, aunque entonces no lo estuviera, por el uso obsesivo del método naturalista asociado al exacerbado sentido del tiempo. Y el hecho de no estuviera al aire libre, sino recluso en la cabeza de alguien, no hará que las cosas mejoren. Habrá sido su *catarsis* de acumulaciones objetivas que se apilan con obstinación incluso en la mente más activa.

En las artes gráficas y plásticas, esa etapa de naturalismo fanático ha quedado atrás hace ya tiempo. Todo el mecanismo correspondiente a su producción se ha desechado hace mucho, por fortuna para el impulso creativo puro del artista. El naturalismo del siglo XIX de ese obsesivo orden fanático es lo que se encuentra por una parte en *Ulises*. Por otra, hay una gran variedad de influen-

cias recientes que permiten el empleo que Joyce ha hecho de ellas.

El efecto de esta confusión bastante afortunada estimuló mucho a Joyce, que supo sacarle el máximo partido, con un apetito que nunca podrá volver a igualarse realmente a la *materia* revelada en su composición, o probar que durante mucho tiempo se ha conservado en secreto allí. Es como un gigantesco edredón victoriano o un tapete. O el telón voluminoso que cayó, tardío (con el ímpetu alarmante de una o dos toneladas de desperdicios personalmente organizadas), sobre el escenario victoriano. Su liberación fue tan opulenta, su flujo reprimido tan efusivo, que seguirá siendo catártico hasta la eternidad, un monumento como una diarrea sin precedentes. Quien lo observe en su superficie nunca deseará saber qué hay detrás de él. Es el catafalco sardónico del mundo victoriano.

Para obtener este resultado se necesitaron dos contrarios. Joyce nunca habría podido realizar esta particular hazaña si, con su temperamento, no hubiera permanecido inmóvil por completo y, no obstante, en contradicción con ese aspecto, muy abierto a nuevas influencias técnicas. Es el artesano que hay en Joyce el que constituye su lado progresivo, pero el hombre no se ha movido de sus días tempranos de Dublín. Es aún en cierto modo aquel “adolescente” embalsamado. Al parecer, sus aventuras técnicas no lo incitan a pensar. Por el contrario, lo que piensa representa un orden convencional y fijo, aunque quizás no como para avergonzar a la vecina evolución de su altamente progresiva y ecléctica artesanía.

En sus años de juventud recogió como una cisterna los últimos bombeos estancados de la vida victoriana anglo-irlandesa. Los mantuvo intactos y firmes durante quince años o más —luego, cuando, por así decirlo, maduraron, los descargó en una densa masa para su gloria eterna. Eso fue *Ulises*. Si ese Joyce de veinte años de *Dublineses* no hubiera permanecido milagrosamente casi intacto, nunca habríamos asistido a este espectáculo tan peculiar.

“An Analysis of the Mind of James Joyce”, en *Time and Western Man* (1927), pp. 108-109.

Lo Humano y lo Absoluto

Tendemos a despreciar la personalidad que tenemos porque, ciertamente, posee muy poca fuerza material; pero, con todo, sin caer en absoluto en la presunción o incluso en la blasfemia, sólo en eso alcanzamos una experiencia similar a la de Dios. O tal vez sería mejor decir que el término “Dios”, generalmente mal definido, sólo puede justificarse a sí mismo aquí, ya que la fuerza material, como su magnitud, es irrelevante. Si consideramos que

la analogía acaba en lo abyecto del concepto “hombre”, que tanto menosprecio recibe, deberíamos entonces desecharlo por completo sin ninguna duda. Intentemos ahora explicar la creencia más optimista que tenemos sobre este tema, como sería la noción más hospitalaria de Dios. Este acercamiento no es tan absurdo como pudiera parecer a primera vista, en especial a nuestros ojos, tan acostumbrados a descripciones poco amables sobre la condición humana, al servicio de la nivelación de doctrinas de masas. Más bien sólo les resulta una blasfemia o un absurdo a los que se han ido acostumbrando a la blasfemia y a apilar ridículo sobre la humanidad, o a escuchar con ingenuidad a aquellos que se dedican a esa alegre ocupación, pero no a nosotros. En ningún caso estamos predispuestos a poner en ridículo o a despreciar a los hombres porque sean materialmente insignificantes, por no ser tan grandes como la tierra o el Sistema Solar, o tan poderosos como la potencia de un terremoto. Ésas son las costumbres de un mundo que no es el nuestro. Lo vemos como una vulgaridad semejante a la de ridiculizar o despreciar a un hombre porque es pobre. La energía terrenal o material no es el rasero que empleamos aquí. Pero si, por un momento, se pudiera convencer a la gente de que se olvidase de ese aspecto del asunto con el que está obsesionada, estamos seguros de que este tema aparecería de inmediato bajo otra luz. Mientras tanto, podemos decir que ningún Absoluto debe avergonzarse de las sensaciones o pensamientos de lo que denominamos un gran artista o gran poeta. Repitamos este argumento. Cualquier Dios podría poner Su nombre a *Edipo* o al *Rey Lear*. No podemos imaginarnos nada que comunique, si no de una manera mecánicamente perfecta, sí directamente, más “grandeza”; de ahí que, si dejamos aparte la magnitud, cualquier otra materia de divinidad para la construcción de Dios no tiene sentido para nosotros. Y las desilusiones vulgares relativas a la cantidad, magnitud o duración, desilusiones favorecidas en gran parte por el craso tema de la ciencia positiva, son lo único que podría suponer un obstáculo para adoptar esta visión. La cúpula de la Capilla Sixtina es digna de la mano de cualquier dios que podamos inferir, soñar o postular. Ciertamente podemos decir que la mano de Dios se nos hace visible en ella.

Cuando en cierto momento dado del proceso de evolución se nos presentó la extraordinaria Cueva de Aladín, ese paraíso (que los conductistas y mucha otra gente contemplan con tanto desagrado fanático, una creencia que es muy probable que pronto se ponga a prueba, o se prohíba definitivamente, con ángeles o un celoso Dios de la Ciencia batiendo aquí y allá ardientes espadas ante él); *nuestras mentes*; o cuando la magnífica galería privada de sus estiradas imágenes se abrió de par en par, y se nos permitió vagar por ella en cualquier dirección y hasta cualquier límite privado que quisiéramos; era ciertamente, si fuera regalo de Dios, un procedimiento altamente democrático por Su parte: en especial cuando tenemos en cuenta que ésta no es una galería atestada de un numeroso público, sino *una-por cada* para cualquier grupo

de individuos –un concepto de un Dios tan democrático que se hizo de nuevo aristocrático por el bien de los demás, por así decirlo– todo individuo, por pequeño que sea, se convirtió de inmediato en “aristócrata” en lo que se refiere al ojo de Su mente. Sin duda es evidente que en este sentido Dios abdicó. Al parecer ya no deseaba ser “lo Absoluto”. Así que nos introdujo, y nos liberó, de Sus cuadros divinos. Es ocioso especular acerca de qué fue lo que trajo este cambio, esta crisis cardíaca o mental, en lo Absoluto –si, por casualidad, ése fuera el verdadero relato de lo que pasó. Pero al mismo tiempo debe observarse que, junto a este regalo absoluto y espléndido, la “férrea órbita de necesidad” se mantuvo fuera del círculo mágico de la mente, o al menos eso parece.

Cuando exista un contraste entre un concepto del mundo como Unidad última por una parte o como Pluralidad por otra; cuando se tenga, o se pudiera tener, por una parte, la imagen de una multiplicidad, dogmática y sin ambages, sólo de cambios superficiales ondulantes, mientras que un profundo lecho de Unidad descansa intacto debajo todo el tiempo; por otro lado la idea de una pluralidad absoluta, toda existencia minúscula, toda mota o partícula, única (por lo que significaba esa “unicidad”) e igualmente reales, sin tener en absoluto en cuenta cualquier jerarquía de verdad: no puede haber por tanto ninguna duda de que la hipótesis de la Unidad es la más profunda, y debe, si se nos dejara entre estas dos, ser la verdadera. Pero sólo somos criaturas de superficie, y por naturaleza estamos diseñados para ser sólo eso, si es que hay un diseño en la naturaleza. Ningún metafísico recorre toda la extensión necesaria para partir de la condición superficial de la mente: por lo general se trata de un hecho poco visible. Porque estas salidas tienen como resultado la auto-destrucción, como si nos arrojásemos al espacio –en este caso al “espacio mental” si se quiere. Somos criaturas de superficie, y las “verdades” que se encuentran bajo la superficie contradicen nuestros valores. Nuestra suerte se arroja entre flores y hojas, y las raíces, por muy “interesantes” que sean, no son fundamentales para nosotros. Para nosotros lo fundamental es la superficie, la última en llegar, y está comprometida con una pluralidad del ser. Así que, por razones prácticas, a lo que hemos llegado en un sentido es a las conclusiones opuestas de la “razón práctica” de Kant. Por la misma razón pensamos que es mejor y más cierto *decir* que no hay ningún Dios. A nosotros nos parece que los requisitos prácticos indican lo contrario de la solución pragmática de Kant, requieren el concepto de Muchos en vez de Uno. Por otra parte, la razón especulativa parece señalarnos, si cabe, hacia un Uno. Pero un Uno al que debemos volver la espalda para poder existir. Las evidencias de una Unidad se nos aparecen por todas partes. Pero *necesitamos*, por cuestiones prácticas, la ilusión de una pluralidad. Así que en un sentido estamos más cerca que Kant del concepto de un Dios; en el otro –el oficial y práctico– estamos más lejos. La ilusión debe ser, en una palabra, nuestro “real”. Y nuestra razón no es de ninguna forma el elemento

pragmático que hay entre nuestras facultades, sino un vehículo fundamental portador de la verdad. Con todo, está sólo confabulado con nuestro mecanismo de ilusión sensual, capaz de transportar lo “real”, cuyo mecanismo es pluralista. Nos parece que tenemos que ignorar la posibilidad de un Dios de manera emocional, del modo en que la Ciencia positiva, para los fines de su actividad empírica, no ignora lo desconocido –para simular que es omnisciente, y así poder actuar. Y quizás nosotros seamos más intrínsecamente religiosos que los kantianos, con su escalofriante divinidad pragmática; y si existe una Realidad así, estamos más en contacto con ella que él. Kant satisfizo demasiado bien a todos los positivistas tras él como para no ser demasiado positivo para nosotros. En cualquier caso, llegamos a la conclusión contraria: que si alguien tiene que simular ser real somos nosotros, no simular que Dios lo es. Pues si Él es real, lo es mucho más que nosotros, por lo que Él no necesita ningún refuerzo de nuestras “razones prácticas”: y si Él no existe, entonces no hay necesidad alguna para inventarlo, con un gesto volteriano.

“God as a Reality”, en *Time and Western Man* (1927), pp. 400-403

El absurdo

Para comenzar a entender la totalidad del *absurdo*, por completo, hay que asumir mucho más de lo que corresponde a una diferenciación social. No hay nada que sea animal (y nosotros, como organismos, somos animales) y que no sea absurdo. Este sentido del absurdo o, si prefiere, la locura de nuestra vida, está en la raíz de toda verdadera filosofía. William James se expande a este respecto como sigue:

Uno sólo necesita encerrarse en un armario y empezar a pensar en el hecho de que se está allí, en la extraña forma corporal en la oscuridad (algo que hace gritar a los niños, como dice Stevenson), en la naturaleza fantástica de uno y en todo lo demás, para hacer que el asombro se apropie de los detalles tanto como del hecho general de ser, para ver que sólo la familiaridad lo mitiga. No sólo que *cualquier cosa* pueda serlo, sino que *esto* en sí lo sea, es un misterio. La filosofía contempla, pero no aporta ninguna solución razonada, ya que no hay puente lógico entre la nada y el ser.

El abismo que se extiende entre el ser y el no-ser es lo que hace imposible que la lógica pueda tender cualquier clase de puente, algo que nos saltamos en ciertas formas de la risa. Aterrizamos de lleno en el centro de la Nada. Si somos franceses, nos resultará fácil ver que los alemanes son “absurdos”, o si somos alemanes, que los franceses son

“ridículos”, pues en ese caso estamos *fuera*. Pero fue Schopenhauer (al que tan acertadamente cita James antes del pasaje que acabo de incluir), quien también dijo: “Aquél que esté orgulloso de ser ‘alemán’, ‘francés’, ‘judío’, es que tiene muy poco de lo que estar orgulloso”. (A este respecto cabe recordar que su padre lo llamó “Arthur”, porque el nombre es el mismo en todos los idiomas. Su nombre no lo conectaba con ningún país). Así que, de nuevo, si se ha ido a Oxford o a Cambridge, es fácil apreciar, desde el punto de vista adquirido en una gran universidad, lo absurdo de muchas maneras no refinadas o intelectualizadas en este tipo de educación. Lo que es mucho más difícil de apreciar, sin ninguna constancia, es que, cualesquiera que sean sus relativas ventajas sociales o sus particulares virtudes nacionales, todo hombre está plenamente expuesto a la misma crítica o ridículo por parte de cualquier oponente que sea lo suficientemente distinto. Una vez más, es relativamente fácil ver que otro hombre, como animal, es absurdo; pero es mucho más difícil observarse a uno mismo bajo esa luz severa e intensa. Pero ningún hombre que se haya observado de esa manera durante más de un instante ha seguido con vida. Esta conciencia debe tener el carácter de un rayo. La risa es sólo un rayo estival. Pero de vez en cuando adopta la peligrosa forma de una revelación absoluta.

“The Meaning of The Wild Body”, en *The Wild Body* (1927), pp. 244-45.

La risa

Catalogaré los atributos de la Risa:

1. La risa es la canción triunfal del Cuerpo Salvaje.
2. La risa es la culminación de la tragedia de ver, oír, oler tímidamente.
3. La risa es el aullido de placer de un animal gregario ante la proximidad de su especie.
4. La risa es una emoción independiente, tremendamente importante y funesta.
5. La risa es la representante de la tragedia, cuando la tragedia no está presente.
6. La risa es la emoción del deleite trágico.
7. La risa es el género femenino de la tragedia.
8. La risa es el fuerte pez elástico, capturado en la laguna Estigia, que salta y aletea hasta que muere.
9. La risa es el repentino apretón de manos entre la violencia mística y el anarquista.
10. La risa es la mente cuando estornuda.
11. La risa es la conmoción evidente no compleja, o no dinámica en su expresión.
12. La risa no progresa. Es primitiva, dura e inmutable.

“Inferior Religions”, en *The Wild Body* (1927), pp. 236-37.

Belleza y realidad

Un optimismo insolente, con sus confiadas embesitadas a nuestro esnobismo, no convertirá la existencia material en compañera de nuestra energía. El gladiador no es un monumento perpetuo a la salud triunfal; a Napoleón lo confinaron a Elba: los momentos de visión se emborronan rápidamente, y el poeta se hunde en la retórica de la voluntad.

Pero la vida es invisible, y la perfección no está en las olas o en las casas que observa el poeta. No es posible racionalizar esa apariencia. La belleza es una ducha helada de sencillez y felicidad ante algo que *sugiere* las condiciones perfectas para un organismo: sigue siendo una sugerencia. Un paisaje de tormenta, y un pigmento compuesto de un lago con ondas duras y con todo floridas; la belleza de John Constable radicaba en su deleite en cada brillante paleta y en cada ráfaga irregular. La de Leonardo consistía en una lluvia roja sobre el lado ensombrecido de las cabezas, y en cabezas grandes estetas femeninas.

Uccello acumuló pálidos ejemplos paralelos, y se deleitó en la fría arquitectura del color definido. Korin encontró su sitio en los simétricos chorros de agua, en olas como grandes insectos vegetales, trazados y elaborados con levedad, coronados de oro. A Cézanne le gustaban las planchas vitales algo toscas, democráticas, ligeramente inclinadas, paralizadas por su intensidad vegetal.

La belleza es la inmensa predilección, la perfecta convicción de la conveniencia de cierta cosa, sea lo sea esa cosa. Es un universo para un organismo. Para un hombre de dedos largos y pródigos, una mano fuerte puede ser el cielo. No podemos aspirar a la universalidad de la forma, pues lo que vemos no es la realidad. Henri Fabre fue en todo un ser superior al artista de Salón, y dominaba elegantes gusanos que preferiría a las ninfas de los pintores de Salón. Aunque resulta bastante evidente que para alcanzar las condiciones de un arte logrado debemos vivir en comunidades relativamente pequeñas.

“Inferior Religions”, en *The Wild Body* (1927), p. 241.

El surrealismo como ideología

La fusión real de las condiciones del sueño y de la vigilia debe tener como resultado una emulsión lógica de las formas y las perspectivas de la vida como las conocemos, y, si las traducimos a la expresión artística, se unirán más estrechamente

con el arte infantil. Esto es, por supuesto, lo que ha ocurrido en todas partes con los teóricos de esta convicción. Lo infantil es el nexo entre los Superrealistas y la Srta. Stein, como también lo es entre la Srta. Stein y la Srta. Loos. [...]

Entonces, si se toma “la fusión de lo externo y lo interno”, ese subjetivismo dogmático manipulará la verdad objetiva, de necesidad, en favor de alguna versión del mundo mental privado de una mente aislada. Pero lo que se omite en la relación súper-realista es el hecho de que toda realidad es una fusión, en mayor o menor grado, de lo externo y de lo interno: toda realidad es *una* realidad en cierta medida, saturada con nuestra imaginación. Y en el caso de la realidad del arte, o del mito, esto se da aún más. Y este dogmático *imagismo* o doctrina del sueño sólo desea crear una especie de “realidad” oficial de lo que, en el arte, es siempre real, siempre que tenga lugar el desarrollo de una gran fantasía creadora.

En definitiva, la súper-realidad no es tanto una doctrina para el arte como para la vida. Implica una especie de actitud barata e innecesaria, popularizada, de *lo artístico*. La facultad creativa, que se expande en medio de la vida popular, y a la que todo el mundo tiene acceso, eso es lo que en realidad significa la “súper-realidad” —no es más que una etapa pintoresca de la democratización de la inteligencia artística y de la facultad creadora. En la práctica, y en la vida cotidiana, daría como fruto un giro radical desde lo real normal hacia el polo de lo *inconsciente*. Incluso si el resultado fuera eficaz, repercutiría en una inmersión de lo normal, de lo consciente y de lo real en el terreno de lo *Inconsciente*.

Pero no se trata de una doctrina específica para el *arte*, sino que es una doctrina que surge de los problemas de las artes de la expresión: pues todo arte digno de ese nombre ya es *súper-real*. Decir que debería serlo en mayor grado —o tanto como está implícito en la súper-realidad— supone desatender la materia viva de todo arte, sus bases y lo que contempla, y manipula de manera directa, por ejemplo, como ocurre con las manzanas cézannescas antes de que el pintor haya comenzado el cuadro, o antes de que el artista modifique la vida social que interpreta o refleja. [...]

Así que podríamos demostrar de nuevo aquí que no estamos en presencia de un fenómeno estético, sino de algo más. El sueño de los súper-realistas, de hecho, el sueño inducido por el opio o la cocaína, se impone a la materia viva de la vida: es “arte” que vuelve a la vida para cambiarla, de modo que pueda ajustarse a su fantasía. Pero es, por decirlo de algún modo, arte transformado en vida, antes de que tenga lugar su traducción. Y como arte es febril, falso, deshumanizado, excesivamente artificial. Y es artificial porque se ha alimentado de una vida falsificada con una doctrina, y se ha fusionado con el sueño. Y si lo llamamos *sueño* en vez de *arte*, entonces, como sueño, es evidentemente una especie de pesadilla estática, al nivel de *Maldoror*. Es su programa declara “evocar la lógica del terror patológico” e impactar a la sociedad “hasta sus cimientos”. Y ése es también uno de los objetivos declarados de los comunistas en sus Películas. Pero el horror, o “el terror patológico”,

por muy útil que sea en la política, no se beneficia de la misma condición en el arte.

Un movimiento de este tipo se reviste de fórmulas y argumentos de lo más superficiales (sobre la “realidad” y cosas semejantes [...]). Por supuesto, cuanto más superficiales y obvias son, más ayuda prestan a los fines propagandísticos. Y este tema es de gran importancia para poder comprender por completo al conjunto de los diversos grupos teóricos implicados en este análisis. La “realidad” en cuestión es una realidad religiosa o religiosa en parte —la religión que hay tras el caso de los superrealistas es la religión del comunismo. No es una “realidad” que pertenezca al arte. De hecho, es todo lo contrario: porque su resultado no debe ser la “fusión” de lo externo en lo interno, sino la *fusión del arte con la vida*. Y por “arte” se entiende aquí algo mucho más importante en general que unas simples acuarelas o un educado libro de ficción. En Arte en su máxima potencia es, de hecho, una gran potencia, una potencia mágica, una especie de *vida*, una enorme “realidad”. Es *esta* realidad, esta magia, esta potencia, lo que este “sueño estético” propone fusionar con la vida, exactamente con los mismos principios que emplean los Productores de los Teatros de Moscú hoy en día, fusionando público y actor, escena y patio de butacas.

“The Diabolical Principle”, en *The Enemy*, nº 3 (1929), pp. 41-43.

El arte como profecía

En la actualidad, creo que la función de un artista de izquierdas consiste en asegurar el equilibrio de un Centro con consistencia similar a la gelatina —por medio de su presencia, no obstante, más que por su influencia técnica. (El Centro ya ha incorporado todo el extremismo del que ha sido capaz: un centímetro cúbico más y su sustento diario se vería amenazado). Sólo estoy utilizando el término izquierda para indicar cualquier tipo de experimentalismo ambicioso en la Pintura, y en un momento tendré que dejar claro lo que quiero decir con “experimental” y con “abstracto”. En cuanto a la cuestión sobre si el tornado del Cubismo, Futurismo, Expresionismo y Vorticismo, ha dejado al arte mejor que cuando se lo encontraron, sólo se puede responder de manera afirmativa. Ha prohibido un número de estupideces y ha infiltrado una pequeña columna vertebral en casi todo (excepto en algunas regiones bastante incorregibles). Tal vez más allá de los grandes cataclismos de los que es claramente responsable nuestra sociedad actual (religiosos o políticos), se le podría pedir que expresara de una manera más completa que la que hasta ahora ha sido capaz de aportar, en medio de nuestro degene-

rado mercantilismo, lo que conviene que exprese. Mientras tanto, ahí está todavía en esos eficaces nudos energéticos como los que forma la asociación de Ernst, Milhaud, Tanguy, etc. o en Rusia o Alemania, como grupos y como individuos (por ejemplo, Klee), como un *échantillon* oficial de aquello en lo que podría convertirse nuestra civilización, si así lo quisiera. Esa civilización siempre puede decirse a sí misma: “Está mi modelo, que funciona perfectamente; está la arquitectura, hay todo tipo de diseño, indicaciones de nuevas formas de arte, que sólo están esperando para florecer en medio de un duro estallido: si quisiera, yo podría coger todo eso y dejar mi huerta mañana o el asafétida de mi invernadero; sólo recae en mí. No es que lo vaya a hacer nunca: pero resulta divertido pensar que podría si me lo pidiera el cuerpo”.

Mientras tanto las pocas docenas de artistas que continúan en esas direcciones se han convertido, como los aztecas o los habitantes de Atlantis, en representantes de una civilización sumergida. Son absolutamente sorprendentes los sueños que representan: hay un mundo completo, con sus acueductos, drenajes, tribunales, viviendas particulares, adornos personales, casi una religión con sus instrumentos teúrgicos, que nunca han existido. Y este mundo, siempre hay que recordarlo, puede que sea el mundo real del futuro. Eso, por supuesto, no lo hace más importante, pero le aporta una realidad indirecta —que, por así decirlo, lo eleva a la esfera de la política práctica—, en algunas ocasiones, hay que confesarlo, demasiado.

Hay un número de individuos, y algunos se encuentran entre los artistas más importantes de nuestros días, que viven, al menos para su completa satisfacción propia, a la luz de esa visión de un mundo nuevo. El resto, la mayoría, sin cambiar sus hábitos demasiado, “apuntan al azul” —aplican una gota aquí y otra allá, con la mezcla novedosa, y así se extiende por encima de todo una reflexión enfermiza sobre la luz que nunca perteneció a la imaginación plástica “extremistas”. Este fenómeno tiene un paralelo en los principios revolucionarios “rosas” de nuestra sociedad occidental.

Los fragmentos con los que me divierto en los intervalos de mi trabajo literario están, supongo, entre los únicos ejemplos de la pintura que se hace en Inglaterra hoy en día.

“A World Art and Tradition” (1929), reimpr. en *Wyndham Lewis in Art*, pp. 257-58.

Hitler de 1931: “El hombre de paz”

Hitler es El Hombre Alemán, por tanto Hitler es un hombre de Paz —eso acabo de afirmar, y así lo he hecho de nuevo en el encabezamiento de este capí-

tulo. Pero tengo que adentrarme en mayor detalle, si voy a justificar una paradoja como esta. Supongo que no sirve de mucho decir simplemente que el “boche” es en el fondo un “Hombre de la Paz”, y dejarlo ahí. Porque la “mentira-de culpa-de guerra”, como la llaman los alemanes, no sólo involucra a los últimos gobernantes de Alemania. Hasta hace muy poco, se consideraba a todo el pueblo alemán, gracias al departamento de propaganda de los aliados, como un hervidero de feroces “hunos”; sería esperar demasiado que el lector medio anglosajón aceptase la teoría de que Adolf Hitler es un pichón, ¡simplemente por ser un “boche”!

Ahora que hemos conseguido llegar hasta la raíz del Hitlerismo —a saber, el propio Herr Hitler— tomemos a Hitler en su papel de *nacionalista*, y consideremos más tarde lo que ese nacionalismo puede augurar para el resto de Europa. Es decir, después de todo, lo principal que nos interesa saber.

En primer lugar, como he señalado en un capítulo anterior, si se identificara de alguna manera la militancia de los hitleristas con la de la *Action Française* se estaría produciendo un error de comprensión. El tímido nacionalismo galo de hoy en día es, por cierto, algo muy frágil. Un puñado de monárquicos católicos —eso es en lo que consiste el movimiento de *L’Action Française*. Es cierto que recientemente ha mostrado una tendencia al crecimiento, quizá en simpatía hacia el hitlerismo. Pero sigue siendo una moda política de París más que un movimiento nacional.

El nacionalismo de Adolf Hitler, se debe recordar siempre, es nacional *socialismo*. Se trata de la militancia de un campesino armado, no de la militancia aristocrática de una clase aristocrática desposeída; ni de la de un intelectual monárquico, de carácter aristocrático, como Charles Maurras. Luego si lo consideramos históricamente, y a la luz de la política práctica de posguerra, el nacionalismo de la *Action Française* (el de Charles Maurras y Léon Daudet) en su dogmático anti-germanismo, siempre me ha parecido, lo confieso, poco realista; y (a la luz de nuestras necesidades políticas inmediatas) del todo equivocado. Del mismo modo, el galicismo de Monsieur Coty, fundador de *L’Ami du Peuple*, padecía una fobia automática hacia el enemigo tradicional al otro lado del Rin. Estas fobias nacionalistas, si se llevan a su conclusión lógica, sólo podrían terminar en la completa “Balcanización” de Europa. Y esa “Balcanización” ya está de sobra avanzada como para que un observador inteligente pueda sentir simpatías hacia cualquier hombre que tuviera la posibilidad de acelerarla.

Estoy interesado en el movimiento de Hitler porque creo que Hitler no es un “nacionalista” de ese nivel “balcanizador”. Creo que tanto él como sus colaboradores puede que tengan una verdadera receta incrustada en el corazón de su doctrina, para lograr un “nacionalismo” más amplio y más inteligente que el de la *Action Française* o que el de Mussolini.

Esta creencia la baso en algunas declaraciones de Hitler. Sonaban mucho más inteligentes que las que uno está acostumbrado a esperar de los dictadores nacionalistas. En los últimos tiempos

Hitler ha experimentado incluso algunas dificultades con los más convencionales de sus seguidores, especialmente en el tema de Francia. Los descontentos objetaron que las palabras amistosas de su líder sobre el tema de Francia, y el envío de ramas de olivo a París, olían a actitud antipatriótica, incluso poco alemana, ante el “enemigo” secular del pueblo alemán. Esas eran, como es evidente, objeciones de junkers¹ muy cortos de vista.

Resulta esencial entender que Adolf Hitler no es en absoluto un patrioter. De hecho, utiliza toda su influencia para impedir que sus seguidores participen en las estúpidas manifestaciones “nacionalistas” contra Francia o contra Polonia. [...]

Hitler *no* es en absoluto una simple y directa marioneta bigotuda, furibunda, fanática, patrioter. No creo que si Hitler tuviera la oportunidad, llevaría el fuego y la espada a través de fronteras de otra manera pacíficas. Se quedaría, estoy seguro, de forma pacífica en casa, exclusivamente ocupado con los problemas internos del *Dritte Reich*. Y de nuevo, en lo que se refiere a la controvertida cuestión de la política “antisemita” de su partido, también en eso creo que el propio Hitler —una vez que haya obtenido el poder— mostrará cada vez mayor moderación y tolerancia.

“Adolf Hitler a Man of Peace”, en *Hitler* (1931), pp. 44-48.

El fascismo y el arte modernista

El actual regreso violento al sentimiento de nación —en oposición a la evolución natural (como parece) hacia una commonwealth de naciones— puede mantenerse durante tantos años, y echar esas raíces, para desviar o atraer hacia sí el principal curso de la historia. Me parece improbable, pero cosas más extrañas han sucedido. El *esprit de corps*² de las ecuanimes facciones bizantinas (en las que perecieron miles durante el curso de las batallas campales) era algo mucho más extraño incluso que la campaña del Chaco, donde la ferocidad irracional del orgullo nacional alcanzó el clímax del absurdo al ver que ambas partes hablaban la misma lengua y tenían un idéntico origen racial.

Los movimientos vorticistas, cubistas y expresionistas —por volver a ellos— cuyo fin era renovar nuestra sensibilidad artística y proporcionarle un nuevo alfabeto de formas y colores con los que expresarse, presupuso un nuevo espíritu humano, que sin duda debió haber superado, en cierta medida, las maneras de sentir a niveles meramente nacionales.

1 Sustrato originario de la baja nobleza terrateniente que dominó Alemania desde el siglo XIX hasta principios del XX.
2 Del francés, la camaradería.

Que estos movimientos no hayan tenido éxito es bastante sencillo de explicar: centrémonos ahora en el periodo actual —en los primeros meses del año 1939— y tratemos de llegar a una idea sin demasiados prejuicios de lo que está pasando, de lo que es actual, si no real.

Lo que *ya ha ocurrido* —eso se puede decir de inmediato— es que el arte moderno, el que se defendía en los ensayos y manifiestos, aquel con un alto grado de experimentación, ha tocado a su fin. Está acabado salvo por el *griterio* —de la retaguardia, mientras se escapan, aunque, fieles a las mejores tradiciones del periodismo contemporáneo, fingen que van *avanzando*, mientras salen a toda prisa del castigado campo.

En la estructura del expresionismo todo lo que huele a “moderno” en el arte se ha importado de Alemania, y luego se ha cerrado la puerta con llave. En Italia, su única manifestación fue el “Futurismo”, que duró sólo tres años. Quedó enterrado en 1914. Giorgio de Chirico se ha encaprichado con las cajas de chocolate —sobre las que hace unas lánguidas cabriolas un corcel simbólico, cada vez más cansado. (Se dice que fue el caballo, de hecho, el que le causó la muerte a Chirico). Era el solitario italiano importante.

En cuanto a París, allí está el *crépuscule*. El mercado del mundo del arte se ha desplomado (y el mercado francés del libro se ha reducido a cincuenta por ciento, como se ha informado a finales de este mismo año 1938): todos sus primorosos *petits maîtres*, de los que Francia siempre está bien abastecida, han salido con sigilo de sus agujeros, mientras se pone el sol catalán —¡ay! entre sangre humana. A medida que cae Barcelona y se despliegan las órdenes falangistas, todos podemos ver que es el final de un capítulo —de la pintura, entre otras cosas. No habrá más pintores catalanes, que actúen como hormonas para las *cocottes* del viejo París.

Bajo la sombra de la política, el gran movimiento en las artes que se celebra en estas páginas, en quiebra o desterrado, se está muriendo.

“Super-nature versus Super-real”, en *Wyndham Lewis the Artist: From “Blast” to Burlington House* (1939), pp. 18-19.

Hitler (2): 1939

El propio Herr Hitler debe convertirse ahora en mi tema. Hay que desmontar al Führer. Este motor para producir la emoción de la masa es sin duda muy interesante. Y en nada resulta tan interesante como en lo que le ofrece a *la vista*. Porque es, después de todo, una caja parlante digna tanto de ser *vista* como *escuchada*. El corte del abrigo de un orador callejero, o el color de su pelo, es tan importante como el timbre de su voz.

Hay personas belicosas que, quizás con la

intuición propia de los pendencieros que reconocen a los de su clase, desde un primer momento vieron en Hitler a un Tamerlane en potencia. También hay personas que van por la vida buscando Tamerlanes. Pero, ¡por Dios! Qué instinto hay que tener para detectar a un Tamerlan bajo un exterior tan insustancial —ese plebeyo protegido del Junker Papen,³ con el humilde corte de esas chaquetas deportivas alemanas, y con ese pacífico bigote como un cepillo de dientes, con el que ahora todos estamos tan familiarizados. Sin embargo, confieso que en un aspecto me engañó totalmente, en 1930. Más que cualquier otra cosa lo que hizo que mi juicio tropezara fue la inusual trinidad del celibato, la abstemia y la lucha contra la nicotina.

Me sentía acobardado ante la idea de su superioridad sobre el alcohol, de un desprecio tal por el tabaco, de una indiferencia tan sublime ante la necesidad de sexo. Sin embargo, que había algo siniestro en esta intencionada abstinencia era algo evidente. Debía haberme puesto en guardia de inmediato ante el espectáculo de que se dieran más de dos inhumanidades esenciales.

Así las cosas, dejé que se mitigaran mis sospechas. No podía ser un hombre peligroso —se trataba de un tosco títire, y cuando hiciera su parte, sus severos y astutos maestros Junkers lo volverían a meter en la caja de un golpe en la cabeza, como casi sucede por muy poco en junio 1934.

Observé a Herr Hitler con una completa ecuanimidad. Nadie tenía nada que temer de un agitador tan vulgar, que probablemente se ocuparía de sus asuntos: arreglar el desastre social más allá del Rin; poner en su lugar a los patrioter franceses y a los ladrones de armamento y salvar a Europa de la guerra —en lugar de traer de vuelta a ese aburrido fantasma, que es lo que ha sucedido.

El argumento de su abstinencia era erróneo. Pero, ¿qué dos cosas son más inseparables que el alcohol y la guerra? Mi experiencia como soldado me había dejado marcado con firmeza en la mente ese hecho. Y por entonces tampoco había carne. De alguna manera leche y berro no parecen rimar con hierro y sangre.

“Her Hitler’s Personal Appearance”, en *The Hitler Cult* (1939), pp. 37-38.

El existencialismo como nihilismo

He hablado del nihilismo de los pensadores existenciales. Permítame que le explique muy brevemente el uso que le doy a esa expresión. Como han demostrado uno o dos de los críticos de este

3 Franz von Papen fue canciller que disolvió el Reichstag

sistema, es la *categorización* lo que de hecho nos ha llevado a la situación en que nos encontramos. Un hombre, después de haber entregado su alma, no al Diablo sino al árbol que hay frente a su ventana –al cubo para el carbón y a su “juego de dormitorio” y a todos los objetos sobre los que pueda poner la vista– de repente se aísla de todo, del mundo exterior. Este es el resultado del mecanismo husserliano denominado “categorización”. Pero se encuentra (también de repente) en una casa vacía –un vacío, una *nada*. Porque este hombre –este filósofo– había, escrupulosamente y de antemano, vaciado y purificado la totalidad de la conciencia o del ego (que es la *casa* de la que hablo, en la que se encuentra encerrado este desgraciado hombre). Cuando la heredó, descubrió que durante miles de años sus antepasados habían acumulado en ella todo lo que un hombre necesita para vivir. Todo tipo de aparatos de un valor inestimable. Está poseído por tal vanidad que la limpia a fondo –la desinfecta de todo ese olor que delata la “esencia”, reduce la Razón a una condición de esclava despreciada. Así, en esta cáscara vacía –tras haberse desvinculado del mundo exterior de los fenómenos– nuestro Existencialista se tira al suelo y contempla este vacío sin eco. De ahí todos los acompañamientos del pensamiento existencial–*Angst* o “Angustia”, “Abandono”, “Soledad” y “Desesperación”. Este es el descorazonado vocabulario del más reciente de estos cultos, que le resultará familiar a todo aquel que haya leído un poco.

Además, el hombre ha sacado a la luz su nada, como es natural, al identificarse de manera *absoluta* con sus sillas y mesas, su coche Ford y su gato atigrado, creando una “esencia” en este acto de unión –o de semi-unión, teniendo en cuenta que la que en sentido figurado he denominado la “casa vacía” aún está ahí, y aún se la llama “conciencia”. «¡La existencia precede a la esencia!» Eso es lo que dice Sartre, siguiendo a Heidegger. Y cuando el existencialista reduce (en sentido figurado) sus sillas y mesas, su coche Ford, etc. y los valora, para la mente filosófica el resultado no está muy lejos del Cero. –No sirve de ninguna ayuda en esta situación afirmar que el hombre *se crea* a sí mismo a medida que avanza (aunque supongo que hay algunas personas lo suficientemente estúpidas como para henchirse de orgullo ante la idea de la autocreación); tampoco supone en realidad ninguna ventaja que el hombre siempre vaya unos cuantos pasos por delante de sí mismo –y, de hecho, no sólo no consigue llegar a *nada* (“impregnado de nada”), sino tampoco a *ninguna parte*.

Después de reflexionar, y tras la momentánea euforia al sentir que se está labrando su camino hacia el futuro –como un marino estadounidense en una selva tropical infestada de japoneses, o al “crearse” a sí mismo, como “crea” un artista– el más modesto y razonable de los hombres reconoce que, después de todo, no es una obra de arte, que la creación *inicial* estaba mucho más allá de sus facultades, o de las de cualquier hombre: que en cuanto a su futuro (para su autocreación y el seguimiento de los preceptos de acción a cualquier precio) todo lo que puede pasar es que su coche Ford

aumente de tamaño y (con suerte) pueda hacer algo más que aspirar a lo que tiene el vecino.

En el sistema existencialista, tampoco hay asistencia ninguna por parte del protagonismo de la mágica palabra, *libertad*. Por supuesto, supongo que la gente se deleitará sólo con verla. Entonces, Sartre nos asegura que, debido a la desaparición definitiva de Dios, ¡nuestra libertad es *absoluta*! Ante algo así, todo el público ondea el sombrero o aplaude. Pero este entusiasmo natural se convierte de repente en algo mucho menos optimista cuando se explica que esta libertad nos impone de inmediato enormes responsabilidades. Ahora tenemos que cargar sobre nuestros hombros con todas las preocupaciones de Dios –ahora que hemos empezado a ser “hombres como dioses”. Es en este punto cuando aparecen la Ansiedad y el Desaliento, que terminan en la desesperación total.

“Twentieth Century Nihilism”, *The Writer and the Absolute* (1952), pp. 126-28.

Francis Bacon

Esta exposición [de Francis Bacon] en la Hanover Gallery es, sin embargo, de importancia excepcional.

No hay ningún pintor entre los jóvenes que pinte, de hecho, tan bien como Francis Bacon. He visto un cuadro de él que me recordó a Velázquez y, al igual que ese maestro, es muy aficionado a los tonos negros. Sus líquidos acentos blanquecinos se posan delicadamente sobre el suelo sable, como gotas de moco –o si no, nos encontramos con el destello del frío blanco de un globo ocular, o del ojo hinchado ante el insulto desesperado tras una boca que grita, también deformada por el lanzamiento de insultos. De lo contrario, es una torva mirada que parte de la máscara de un decadente hombre de club o de negocios –tan decadente que a menudo parte de la cabeza se pudre en el espacio. Pero el negro es su elemento pictórico. Estas caras salen de la oscuridad para lanzar un resplandor o un grito. No debería tratar de describir estos asombrosos cuadros –esas criaturas que gritan en vitrinas, esos ganglios del tamaño de un pequeño puño que se disuelven, y en los que siempre se puede distinguir una boca que grita y esos salvajes ojos hinchados. En el *Desnudo*, frente a una de las cortinas más ominosas, a punto de entrar, podemos ver al artista en estado puro. Bacon es hoy uno de los artistas más impactantes de Europa y está en perfecta sintonía con su tiempo. Al contrario de su tocayo, “el más brillante y más sabio de la humanidad”, él es, por otra parte, uno de los más oscuros y endemoniados.

“Round The London Art Galleries”, en *The Listener* (17 noviembre 1949)

Las brumas marinas del invierno

Muy pronto resultó evidente que iba a ser un invierno deplorable. El frío era invariable, lo cual, al parecer, tenía un propósito. Por lo general el invierno londinense se olvida de ser frío la mitad del tiempo; se extravía en dirección al otoño o deambula en sueños hacia la primavera, después de un breve intento por adoptar la dureza del invierno, quizás, esparciendo con dificultad algunos copos de nieve. Pero *este* invierno, aunque padeció sus habituales dificultades para producir cualquier cosa que no fuera una despreciable nevada, ha mostrado una calidad nada británica, una continuidad indolora. En cuanto a mí, lo que más me impresionó fue el velo de humedad, como una bruma marina, que nunca se marchó de mi parte de la ciudad. Recuerdo que la primera vez que la noté fue justo antes de Navidad. Le dije a Scott, mi periodista –mi quisquero amigo–, que estas brumas perpetuas deben de hacer que llegue más tarde por la mañana: va hasta su negocio en coche desde su casa en las afueras. No pareció importarle esta ligera bruma marina porque meneó la cabeza distraídamente. En otra ocasión estaba hablando con él en el mostrador de la tienda y señalando la calle, con su película transparente de un color gris-azulado, protesté: “¡Otra vez la bruma!” Él miró y me dijo, con algo de brusquedad: “No hay ninguna bruma”. No se lo discutí, supongo que se refería a que aquello no estaba al nivel de lo que él llamaba “bruma”.

Pero puede que se haya percatado de algo a través de mi inocente estratagema. La verdad es que no había bruma. La bruma estaba en mis ojos: no había bruma marina en la naturaleza. A pesar de las condiciones en las, se supone, aquello habría dejando muy claro lo que eran aquellas opacidades atmosféricas, me llevó un tiempo considerable entenderlo. No fue así, ya ve, cómo me había imaginado que iría perdiendo finalmente la vista. “Se ha ido quedando ciego durante un largo periodo”, dijo el neurocirujano. Y me había imaginado que me iría quedando ciego durante un periodo más largo, que sólo perdería gradualmente el poder de la visión. Nunca había visualizado mentalmente una bruma marina.

En casos como el mío, siempre llega un momento en que la existencia normal se torna imposible, y tienes que acudir al experto que ha convertido tu tipo de infortunio en una especialidad. Cuando comencé mi segundo retrato de T. S. Eliot, a principios del verano del cuarenta y nueve, y que ahora cuelga en el Magdalene College de Cambridge, tuve que dibujar muy de cerca al modelo para ver exactamente cómo le brotaba de la frente el cabello, y cómo la curvatura de las ventanas de la nariz se perdía en su oscuro interior. No

había duda de no poder conseguirlo, aún tenía vista suficiente. Pero debía acercarme demasiado a las formas que estaba estudiando. Algunos meses más tarde, cuando comencé un retrato de Stella Newton, tuve que acercarme aún más y aún así no podía ver lo bastante bien. Así que tuve que examinarme de nuevo la vista. Este fue el punto de inflexión, la fecha, diciembre de 1949. En pocas palabras, mi problema es que los nervios ópticos, en su quiasma, o cruce, reciben la presión de algo con el agradable nombre de cráneo-faringeoma. Por tanto, es una desgracia de un tipo más implacable que si tuviera una graciosa catarata. Se ha producido una gran aceleración de mi insuficiencia visual durante los últimos siete meses más o menos. Por supuesto que me dijeron que primero perdería mi “visión central”, lo que significa que ya no sería capaz de leer o escribir. Por entonces ya me vi obligado a leer con una lupa. Luego me di cuenta de que ya no podía leer los nombres de las calles, ver los números de las casas, o ver qué estaciones dejaba atrás en el tren. Salvo los grandes titulares todo me era invisible: entonces me di cuenta de que ya no podía leer las letras dentro de los agujeros de un teléfono de disco. En la actualidad, si quiero marcar un número, cuento los agujeros con las yemas de los dedos hasta que llego a aquél donde sé que está la letra que necesito. Así, siete es P.R.S. cinco es J.K.L. Me sé las letras de los agujeros situados cerca del principio y del final del semicírculo, y sus números.

En cuanto a escribir a máquina, hace ya bastante tiempo que dejé de ver con nitidez las letras de las teclas. Todavía puedo escribir fragmentos a bolígrafo o a lápiz, pero escribo a ciegas. Por mucho que escriba la página que tengo frente a mí sigue siendo de un blanco immaculado, y en ocasiones las líneas que he escrito se amalgaman penosamente. Los dos libros en los que estoy trabajando en la actualidad, una novela uno de ellos y el otro un libro sobre arte, continuarán sin problemas, aunque cambiará el método de producción. Un dictáfono, o “grabadora”, como la llaman los americanos, sustituirá a la pluma o a la máquina de escribir, al menos en las primeras etapas de composición. Me informan de que muchos de los escritores americanos emplean la grabadora, a pesar de poseer un ordinario poder de la visión.

En cuanto a las brumas marinas, resulta ya un nombre demasiado bonito. Hace cinco o seis semanas que fui a mi establecimiento habitual de prensa para hablar con Scott y hacer algunas compras. Por supuesto, cada vez que entraba un nuevo cliente que solicitaba su atención se acercaba y se movía de un lado para otro. En todo momento me resultó muy difícil discernir si lo tenía ahí delante frente a mí o no, ya que volvía y se quedaba en silencio cerca de mí, y muchas veces sólo por el tabaco que fumaba, y por un ligero movimiento en la bruma que nublaba lo que tenía frente a mí, o a mi lado, sabía que había regresado. Recientemente me ha dicho que se dio cuenta de que la mitad del tiempo yo no sabía que él estaba allí. También fui a otras tiendas siempre que me fue posible, pero cuando el carnicero quedó reducido a poco más que un delantal blanco, y la protuberancia del lomo despellejado de un buey, que colgaba en la carnicería, me pareció un ama de casa

entrada en carnes, dejé de hacer compras. Ahora hago ejercicio del brazo de algún acompañante agradable, y es asombroso con qué facilidad puede uno colarse entre los sombríos peatones, cuando te guía mínimamente otro con ojo avizor.

A veces todavía me quedo solo un largo tiempo, aunque esto sucede cada vez menos. Puedo salir, por ejemplo, y buscar un taxi a unos veinte metros. En estos casos, me sitúo en el borde de la acera, gritando imperiosamente “¿Está libre?” a propietarios de vehículos, que probablemente me observen con frialdad desde detrás de sus volantes como si yo fuera el Yonghi-Bongi-Bo. Les hago señales a las camionetas, miró esperanzado entornando los ojos cualquier cochecito de bebé. Por fin, obtengo una respuesta. ¡Es un taxi! Aunque le puedo asegurar que una cosa es llamar a un taxi, y otra entrar en él. Esto resulta extraordinariamente difícil. Trato de abrirme camino por el lado del indignado conductor. Alguno de los dos tendrá que abrir la puerta. Pero como yo lo veo todo de manera tan indistinta intento abrirme paso a través de la madera de la propia puerta, como en Alicia a través del espejo, en lugar de aprovechar el enorme agujero que hay en el lateral del taxi porque me han abierto la puerta. Con signos visibles de alivio encuentro al fin el camino, después de asaltar en vano por dos o tres lugares el vehículo que se ha parado. Soy consciente de que esto debe de ser extremadamente difícil de entender para una persona con rudimentarias dotes de observación pero con una visión aguda. También es difícil para el conocido que aparece, mientras miro a través de planchas de color gris oscuro otras planchas más oscuras, que espero que sean taxis, y se dirige a mí con una familiar cordialidad. Porque para mí es otra plancha de un gris anodino, que miro, mientras le pregunto con algo de brusquedad: “¿Quién eres?”

Cuando recibo visitas de amigos, que por lo general suelen ser por la noche, en una sala iluminada con luz eléctrica con sus correspondientes pantallas (pues no he retirado estos obstáculos para la vista, que pertenecen a una época de la que yo estoy saliendo) los veo en cierta manera, pero fragmentaria, oblicua y espasmódicamente. No puedo ver a nadie que se sitúe inmediatamente delante de mí. Pero me siento a hablar con ellos sin vergüenza, por supuesto, como si pudiera verlos. Se parece más bien a las conversaciones telefónicas, donde la voz es lo principal. Pero la conciencia de la presencia del cuerpo siempre está ahí, y cuando uno mueve la cabeza de aquí para allá, se repiten destellos constantemente, ofreciéndole a mi perdida vista un segmento del abrigo o de la calva del viejo fulano o mengano, o la nariz protuberante de la querida Janet. Estos indicios fragmentarios de la personalidad son en realidad tan buenos como si los viera al completo, y sus voces cuentan con un significado añadido.

La pérdida de la visión, que ya es muy avanzada, empeorará, por supuesto, semana tras semana hasta que al final sólo sea capaz de ver el mundo externo a través de unas pequeñas manchas en medio de un tejido ennegrecido por completo. Por otro lado, en lugar de pequeñas manchas, puede que la

etapa final me reserve la negrura absoluta. Cuando me empuje a una habitación sin luz, y la puerta se cierre para siempre de un golpe, entonces tendré que encender en mi mente una lámpara de agresivo voltaje para mantener a raya a la noche.

Siendo un recién llegado como soy a la tierra de los ciegos sólo puedo registrar las nuevas sensaciones, y no negarme a mí mismo el disfrute de esta curiosa experiencia. Me divierte chocar contra una barriga andante, me gusta bastante que me traten como si fuera una figurita articulada de madera, cuando me cogen por los codos y me alzan en el aire si me acerco a un bordillo o me arrojo a un coche. Me gusta lo absurdo de charlar con alguien que está al otro lado de la mampara. Todo el mundo está al otro lado de la mampara. No se me permite verlos. Soy como un prisionero condenado a la invisibilidad, aunque se me permite un número ilimitado de visitas. O me han condenado a ser un delincuente con los ojos vendados, pero al que no se le detiene de ninguna otra manera. Y mientras tanto, echo la vista atrás a través de los siglos para ver a mis compañeros condenados. Homero encabeza la lista, pero son sorprendentemente pocos. Veo a John Milton que está con sus tres hijas (me parece que el origen de esta imagen está, para mi vergüenza, en una imagen de la Royal Academy), el terrible golpe en su todavía joven orgullo le distorsionó el rostro con sus frustraciones. Empieza su gran conjuro: “primera Desobediencia del Hombre y Fruto de aquel Árbol Prohibido”, mientras que una de las mujeres se sienta, pluma en mano preparada a transcribir la poesía. Bueno, Milton tenía a sus hijas, yo tengo mi dictáfono.

Este relato mío tiene el inconveniente de que su tragedia, en cierta medida, ha quedado sublimada. Además, no tenemos fin. Si yo fuera dentista, o abogado, es muy probable que ahora estuviera sopesando las respectivas ventajas del pulcro Luminal¹ o del ruidoso revólver. Porque no hay dentistas ni abogados ciegos. Pero, como escritor, me limito a pasar de la pluma al dictáfono. Si usted me pregunta: “Y como artista, ¿qué pasa con eso?” Tal vez debería responder: “Ah, señor, en cuanto a los artistas de Inglaterra, a menudo he pensado que se resolverían muchos problemas si los pintores ingleses nacieran ciegos”.

Y, por último, razón principal de esta indecorosa explosión autobiográfica, mis artículos sobre exposiciones de arte contemporáneo tocan necesariamente a su fin, porque ya no puedo ver un solo cuadro.

“The Sea-mists of The Winter”, en *The Listener* (10 mayo 1951).

1 Barbitúrico alemán (fenobarbital) desarrollado durante los años de la Primera Guerra Mundial y tan popular que fue uno de los productos que se beneficiaron de la “Trading with the Enemy Act”, ley del gobierno estadounidense que permitía a la Federal Trade Commission conceder licencias para que los americanos pudieran manufacturar productos alemanes y así no consumir productos del “enemigo”.



Textos sobre Wyndham Lewis

Carta a John Quinn

Ezra Pound

Londres, 10 de marzo de 1916.

Querido Quinn: Lewis acaba de mandar su primera docena de dibujos. Están por toda la habitación y son espléndidos. ¡La vitalidad, la locura del hombre! Nadie lo sabe. Dios mío, el material yace sobre un montón de suciedad en el suelo de este que escribe. Nadie lo ha visto. Nadie tiene concepto *alguno* de su volumen, su energía y su variedad.

Blake, ¡¡¡del que W.B.Y.¹ siempre está hablando!!!! Lewis ha llevado a Blake hasta el final. Está mucho más presente *en él* que en Gaudier. Sé que es siete años mayor. Ma ché Cristo!

TENGO que hacer sin falta un libro sobre Lewis para igualarlo al de Brzeska. O quizás un “Vorticistas” (en el que el noventa por ciento será sobre Lewis, más una reimpresión de mi estudio sobre Wadsworth y unas cuantas notas sobre los demás).

Es la primera vez en no sé cuánto tiempo que envidio a cualquiera que tenga dinero para poder

1 William Butler Yeats (1865-1939), poeta y dramaturgo irlandés, ganador del premio Nobel de Literatura en 1923.

gastárselo. Sólo Picasso está a su altura, estoy convencido de que entre los artistas vivos que conozco sólo él juega en su misma división. No se trata sólo de conocimiento de la técnica, o de destreza, es inteligencia y conocimiento de la vida, de todo junto, belleza, cielo, infierno, sarcasmo, cualquier clase de torbellino de fuerza y emoción. Vórtice. Esa es la palabra exacta, si es que llegué a encontrarla.

Fragmento de una carta. *The Letters of Ezra Pound*, ed. D. D. Paige (Londres: Faber, 1951), pp. 121-2.

“Tarr”

T. S. Eliot

El hecho de que el Sr. Wyndham Lewis sea conocido como dibujante y pintor no es la menor de las consecuencias del estatus que ocupa como prosista. Considerar sus escritos como una válvula de escape de su vitalidad superabundante, o como un medio con el que satisface su pasión intelectual y salvaguarda incólume su arte, no puede generar una crítica justa. Su prosa debe ser juzgada con total independencia de su pintura, y tiene derecho a que se tome en cuenta la hipótesis de una personalidad creativa dual. Sería muy distinto, desde luego, si se hallaran en sus escritos evidencias de su formación

como pintor –la formación necesaria para responder a una impresión ocular con el movimiento de una línea sobre el papel: una especial reacción al acto de ver y, sobre todo, el desarrollo del sentido táctil, el reconocimiento de la emoción por las tensiones físicas y los movimientos que constituyen sus bases.

Es ya un lugar común comparar al Sr. Lewis con Dostoievski, analogía fomentada por la admiración explícita que el Sr. Lewis profesa a Dostoievski. La relación entre ellos es tan clara que podríamos fácilmente equivocarnos al analizarla. Encontrar el parecido no significa nada², pues otros muchos novelistas contemporáneos admiran obviamente a Dostoievski y el resultado de esa admiración carece de importancia. El Sr. Lewis ha hecho tan buen uso de Dostoievski –se ha apropiado de él de manera tan eficiente para beneficio propio– que debe insistirse ahora en lo que lo distingue del ruso. Sus pensamientos son distintos, sus métodos son distintos, sus objetivos son distintos.

De hecho, si se toma *Tarr* en conjunto, el método del Sr. Lewis se parece tan poco al de Dostoievski como al de Flaubert. El libro no cumple con ninguna de las categorías aceptadas de la ficción. No se trata de un *conte* ampliado (*Cantelman's Spring Mate* no sigue las pautas de Turgenev o Maupassant). Tampoco de la elaboración de un hecho como *Madame Bovary*. Desde el punto de vista de una novela de Dostoievski, *Tarr*

2 Esta famosa comparación entre Lewis y Dostoievski no procede de Eliot sino de una reseña previa que la escritora Rebecca West publica en *The Nation* (nº 23, 10 de agosto de 1918). Al desprestigiar la comparación de West con el escritor ruso Eliot quizás se estaba ya ganando a una de las enemigas más duras del periodismo y de la literatura del siglo XX.

necesita relleno: gran parte del efecto que produce Dostoievski se deben a la aparente receptividad pura, a la falta de selección consciente, a las irrelevancias que se limitan a sucederse y contribuyen imperceptiblemente a crear una impresión completa. A diferencia de Dostoievski, el Sr. Lewis es extraordinariamente premeditado, frígido: su interés por los personajes es puramente intelectual. Se trata de una intelectualidad peculiar, no a la manera de Flaubert, y tal vez inhumana sea una palabra más correcta que frígida. La inteligencia, no obstante, es solo una parte del talento de Lewis: se aúna a un vigoroso organismo físico que se interesa de manera directa por la sensación para su propio beneficio. El contacto directo con las sensaciones, la percepción del mundo de la experiencia inmediata con su propia escala de valores, son como los de Dostoievski, pero encontramos siempre la sugerencia de una curiosidad puramente intelectual en las sensaciones que desconcertarán a la mayoría de los lectores del novelista ruso. Y además hay otra cualidad, que no es francesa ni rusa, y que podría desconcertarlos aún más. Es el Humor.

El Humor es distintivamente inglés. Nadie puede estar tan sensibilizado con el entorno de la Estupidez como el inglés; quizás ninguna otra nacionalidad proporcione un entorno tan espeso como el inglés. El inglés *inteligente* es más consciente de la soledad, tiene más reservas, que el hombre inteligente de cualquier otro país. El ingenio es público, está en el objeto; el humor (estoy hablando solo de humor *real*) es el intento instintivo de una mente sensible por proteger a la belleza de la fealdad, y por protegerse a sí misma de la estupidez. El más antiguo humor británico pertenece a esa especie: en Dickens, ese decadente aunque gran humorista, y en algunos de sus contemporáneos va en la dirección de las estupideces de *Punch*. El humor del Sr. Lewis está cerca del de Dickens, pero utilizado en sentido correcto, no demasiado lejos de Ben Jonson. En *Tarr* de ninguna manera es omnipresente. Aparece cuando el movimiento se relaja y desaparece cuando la acción se mueve vertiginosa. De hecho, la acción se desarrolla en algunos lugares de forma muy veloz: desde el puñetazo que da Kreisler en el café hasta el suicidio hay un movimiento ininterrumpido. El despertar de Kreisler por el timbre del reloj está tan bien trazado como cualquier cosa parecida de Dostoievski; el febril apuro del episodio de la maleta se desarrolla sin una sonrisa. La impresión que Bertha tiene de Kreisler es de igual modo conseguida:

Ella vio, una al lado de la otra y de modo inconexo, la silenciosa figura que la dibujaba y a la otra cargada de ceguera y violencia. Luego había otras dos figuras, una levantándose de la silla, bostezando, y otra perezosa junto a la ventana —cuatro figuras en total, que ella no podía unir de ninguna manera, cada una en un completo compartimento temporal propio.

Cada aparición de Tarr, un personaje muy inglés, trae de la mano al Humor; cada vez que

la situación se observa desde el punto de vista de Tarr, el Humor la reviste. Nos impresiona “como si acabase de heredar la semana pasada y le apremiara conocer los detalles y los trámites del asunto”. El apartamento de Bertha, con las “repulsivas sombras de las Islas de los Muertos” es como se lo imagina Tarr. De hecho, el humor *protege* a Tarr de Bertha, de la menos importante Anastasya, del círculo de Lipmann. Incluso como personaje del libro está muy bien protegido: “Tarr eleva la vida a la categoría de comedia” pero sigue siendo *su* comedia (privada). En una escena en la que está con Kreisler, Tarr se traslada de su reserva a la realidad: es la escena en la que Tarr es expulsado del dormitorio de Kreisler. Hay aquí otro punto de contacto con Dostoievski, en una variación de uno de sus mejores temas: la Humillación. Es uno de los más importantes elementos de la vida humana, y está muy poco explotado. Kreisler es un estudio de la humillación.

No entiendo al *Times* cuando dice que el libro “es una muy brillante *reducción ad absurdum* no solo de sus propios personajes sino también de su propio método”. No estoy convencido en absoluto de que haya un método, o de que no haya un método diferente para Tarr, para Kreisler y para Bertha. Resulta absurdo atacar el método que creó a Kreisler y a Bertha: son inalterables para la literatura. Pero en todo momento hay un invisible conflicto en marcha, entre Tarr y Kreisler, por imponer dos métodos diferentes al libro. Por ello no podemos decir que la forma sea perfecta. En la forma, y en su propia escritura, es superado por *Cantelman's Spring Mate*. E *Inferior Religions* sigue siendo en mi opinión la más evidente prueba de genio, la pieza más poderosa de pensamiento imaginativo que haya escrito el Sr. Lewis.

No se puede dudar de la importancia de *Tarr*. Pero se trata de una novela sólo parcialmente; por lo demás, el Sr. Lewis es un mago que se gana nuestro interés en él. Más que un novelista es la personalidad más fascinante de nuestra época. Creo que el artista es más *primitivo*, además de más civilizado, que sus contemporáneos, su experiencia es más profunda que la civilización, y sólo utiliza los fenómenos de la civilización para expresarla. Los instintos primitivos y los hábitos adquiridos con el tiempo se confunden en el hombre común. En la obra del Sr. Lewis reconocemos el pensamiento del moderno y la energía del hombre de las cavernas.

The Egoist, 5, nº 8 (septiembre 1918), pp. 105-06.

La exposición de las Galerías Leicester en 1937

T. W. Earp

La plenitud que distingue a esta muestra tiene como fruto la aparición de un interregno en la pintura moderna que está sin agotar, más vital que nunca. Resulta difícil especificar cuál de los elementos es el más meritorio. Me atrevería a decir que la imaginación, que domina aquí el maravilloso talento para la creación artística, mientras que la creación artística de la mayoría sólo alcanza a dominar su imaginación.

Este asunto de la creación artística se ha convertido en una pesadez, pues no se hace otra cosa que traerla a colación sin que se llegue a parte alguna. Y con Lewis es mejor que desechemos este debate desde un principio. Es el jefe de entre una compañía que mengua velozmente, y con todo, es capaz de darnos una certera imitación de la realidad en el arte. Siempre que quiera, podrá alzarse con un triunfo. Un talento así, desde luego, sólo merece la pena dependiendo de lo que sus propietarios hagan de él, y los pintores de Academias y Salones hacen muy poco. Incluso hay un ingente número de gente que hace exposiciones de pintura sin tenerlo siquiera. Sus exposiciones nos los muestran demasiado ocupados tratando de forjar un instrumento. Lewis en cambio nos ofrece una admirable demostración de cómo se usa ese instrumento.

Con el alcanza un fin glorioso, de vastos registros y creciente facilidad de práctica. Nos ha acostumbrado ya a excelsas representaciones de lo visible, a invenciones dentro de un realismo bien salpimentado con comentarios o líricas interpretaciones de los felices oasis de la belleza de la realidad, además de ser el mayor creador vivo del dibujo abstracto. Pero en la presente exposición añade algo más. Hay una trayectoria épica a la vista, una comprensión madura, ejemplos de una filosofía más concluyente.

Un buen prólogo para la exposición en su conjunto es “Mito de Creación” cuya cascada de mundos coloreados y formas en ciernes tiene una elemental grandeza de la imaginación. Con ella puede desarrollar cualquier tema, cualquier actitud. Su impulso y su resplandor dan comienzo a un ritmo continuado y a una aventura intelectual que late a través de las demás obras.

Junto a ella se encuentra un conjunto de cuadros que realizan una afirmación suprema de poética exaltación. “Una de las estaciones de los muertos”, con sus sombras graves, el río azul intenso del viaje final y la impresionante barrera

rocosa, participa de otro arte de lo mejor del verso clásico. “Grupo de tres figuras veladas”, con su intimidad de sosegado ritual de duelo, comparte su tono.

Dinámico en la forma, y cercano a Dante y Signorelli en la concepción, es el resplandeciente torrente de los condenados en el “Infierno” cuya emoción vacila hacia tonos más neutrales y hacia lo sombrío del mito contemporáneo en “Fila de Muertos”. Estas interpretaciones de su tema ofrecen sucesivos puntos de vista en el tiempo, recuperando para la pintura un perdido poder creativo.

Se mantiene, aunque en una clave más ligera, en aquellas obras que capturan el misterio de un sueño, si bien enlazados por un simbolismo más explícito – “Salida del Caos en la Marina”, con su atmósfera de ademán misericordioso; y el hierático “Inca con pájaros”; la fantasmal y tensa “Escena roja”; “El asedio de Barcelona,” con su impetuoso bullicio y su instante de visión del pasado: y el alegre y tempestuoso “Terranova”.

“El tanque en la clínica”, “Clínica de barro” y “Museo Cubista” son escenas sugeridas por la actualidad, proyectadas mediante la fantasía y subrayadas por la sátira. Su equilibrio entre el dibujo y el efecto directo de la descripción reside en una compleja relación consumada entre el dibujo y el plano. De un realismo y un contenido sinceros, que se apoyan en meras unidades simples encontramos la dorada “Playa Nórdica” y el sombrío marrón y rojo “Invalido”, con su pequeña y encantadora naturaleza muerta.

Lewis emplea las posibilidades del mundo visible como canal para expresar su imaginación. En él el estilo se convierte en significado, en la herramienta más acertada como medio de expresión. Puede tratarse de una evolución del cubismo, o de la representación imitativa aguzada mediante el énfasis en las esencias de la forma. Todo ello se enlaza con su afán de interpretación, y la fusión de ambas da como resultado la personalidad de su arte. A este respecto merece resaltarse la textura de los pigmentos, límpidos y aplicados a pinceladas, cuando mucho del falso pictoricismo se enmascara bajo las atractivas vetas del maquillaje.

Lo novedoso de la inventiva en los temas de esta exposición tiene su contrapunto, su revés, en la riqueza de la invención puramente pictórica, en la añagaza de la perspectiva, en sus llamativos pasajes de color, o repentinos serpenteos de la forma. “Panel (Equipo?) por la Seguridad de un Gran Millonario” y algunas pinturas parecidas son aventuras por sí mismas, con un arrebató propio y una música de ritmo vibrante que renuevan a Lewis como Maestro del Abstracto.

Pero en tanto en los retratos como en las pinturas y los dibujos hay una elegante humildad de fidelidad a lo real. Aparece reforzada por una excepcional sensibilidad para la percepción e iluminada por un deleite en la naturaleza humana. Los retratos, de hecho, son el testimonio más contundente de la calidad de su dibujo, y constituye el pilar principal de la plenitud que hace de él un artista del Renacimiento en el siglo veinte.

“The Leicester Galleries Exhibition”, *Twentieth Century Verse (Wyndham Lewis Double Number)*, n° 6-7 (noviembre-diciembre), n.p.

Lewis y la Naturaleza

Eric Newton

Nada puede ser tan fascinante como observar la manera en que el Sr. Lewis identifica a la Naturaleza (su tema principal) con el metal, tomando todos los objetos realmente metálicos en su calma y dulce galanteo y mimando a los objetos no metálicos hasta que empiecen a hablar con acento metálico sin perder su “esencia”.

Tomemos, por ejemplo una espléndida pintura temprana: “Una batería bombardeada”, de 1919. Wyndham Lewis no eligió el camino fácil de hacer del cañón el héroe de la pintura y darle la vuelta a su contexto para convertirlo en un telón de fondo pintado. Al ser un humanista, casi oculta el canon (esto es de suma importancia en las guerras en las que los cañones han de ocultarse). Pero el desorden de la locura, la tierra llena de baches que lo rodea, las entradas al refugio subterráneo, los trozos de hierro ondulado, los árboles destrozados, los miembros del grupo de cañoneros, los oficiales en primer plano: estos son realmente los que merecen su minuciosa atención. Tienen que ser engatusados y llevados hasta que se convierten en los símbolos inevitables de la violencia científica, del disciplinado caos. Sería tan sencillo como poco eficaz convertirlos en metal – impermeables de metal, hombres de metal. Sería lo contrario del humanismo. Y además sería muy aburrido. Pero deben *intimar* con el metal: los rostros de los oficiales parecen como confeccionados con un molde, incluso aunque sean de carne. Los miembros del grupo de cañoneros no están vestidos con armaduras niqueladas, pero tampoco visten ropas kakis. El terreno lleno de baches en el que se encuentran es barro, ciertamente, pero barro esculpido. El ritmo del metal más que el propio metal llena la imagen. Ha tenido lugar una metamorfosis. La naturaleza ha perdido, en el tratamiento de Lewis, buena parte de su esencia. Constable se asustaría de lo que la naturaleza perdió. También Tiziano. Mantegna no. Pero lo que ella no ha perdido se nos presenta con “más tensión y entidad angular” que nunca antes pudiera hallarse en la mente de un artista inusualmente creativo.

Resulta sorprenderse darse cuenta, cuando uno examina la pintura, cuánto queda aún de la naturaleza. Es tan completamente tridimensional y sólida cómo podrían desearlo Tiziano y Constable.

Uno podría hacer el camino paso a paso desde los oficiales y los troncos de árboles destruídos en

primer plano, pasando por quienes con una actitud automata cavan en los montes de barro, hasta el cañón, y más allá hasta los tres estallidos a lo lejos; e igualmente podría uno surcar el aire de la pintura, siguiendo las uniformes banderas de humo acumulado.

No es su mejor su cuadro aunque, como hemos visto, se trate de un informe, tan completo como objetivo, de uno de los aspectos de la Guerra moderna. Pero nos proporciona una clave de su estilo.

Uno puede volver desde este cuadro a los dibujos de pre-guerra de entre los que podríamos tomar de ejemplo ‘Centauros’ (1912) y los múltiples dibujos de la serie ‘Timón de Atenas’ (1912). O puede uno dirigirse a los dibujos más flexible y hábiles realizados entre las dos guerras. El dibujo de ‘Timon’ (*The Thebaid*) es un logro destacable; nos coloca ante un mundo convincente, un mundo hecho solo de ángulos duros y arcos circulares, el pandemonium ordenado de un mundo en el que, intuye uno, nada orgánico podría vivir. Alcibiades y dos de sus amigas, y grupos de soldados en la media distancia y más allá, no solo han de vivir en él: son parte integral de ese mundo, personajes de su propiedad que forman parte del drama.

Se ha logrado un difícil acto creativo. Se trata precisamente del acto de un poeta, la contrapartida de la proeza que tiene lugar cuando un escritor crea un mundo de palabras y, utilizando aquellas que sirven a su propósito, las perfora y arregla, les impone un ritmo, las ordena en pequeños pelotones de energía verbal aunque nunca las vacía de su significado –de hecho, las dota de un nuevo significado, más intenso. El dibujo de “Timon” se realizó, por supuesto, en un momento en que el arte era extraordinariamente consciente de las posibilidades de este modo de control. Pound, Eliot y Joyce se dedicaban a hacer juegos malabares con las palabras del mismo modo que Lewis hacía juegos malabares con las formas. Joyce, por fin, malabareó tan diestramente que las palabras se sentían incómodas cargando con un significado. En la segunda década de este siglo tanto las palabras como las formas se convirtieron en los más potentes instrumentos. Las herramientas que estaban a disposición de artistas y escritores eran más precisas y expresivas. La mayor parte de los artistas fue incapaz de utilizarlas para llegar más lejos pues no era mucho lo que tenían que expresar. Pero el mérito de la creación y el diseño de esas herramientas de artista se debe fundamentalmente a Wyndham Lewis.

El dibujo de “Timon” nos muestra la utilización de esas herramientas, usadas con virtuosismo pero menos destreza que en dibujos posteriores. “Chica en una silla Windsor” de 1920 está dibujada con la precisión de un torno. La dirección, la presión sobre el punto del lápiz, la relación de unas curvas con otras, de la curva a la recta, todo aparece bajo control. La chica y la silla se transforman en bellos (utilizo la palabra en su sentido exacto) como un violín y mucho más complejos. Un conjunto de violines, visto desde todos los ángulos, y no pensados solo como un arabesco lineal sino como una escultura, pudiera valer como más

certera analogía. Tal precisión en el control solo pudo alcanzarse tras muchos años sudando tinta. Mantegna lo hubiera hecho con idéntica precisión, y con más afectación aunque con menos libertad, menos capacidad para hacer de la línea de lápiz un trallazo, y menos regocijo afirmativo al emplear el latigazo. Pero después de Mantegna, ¿quién más?

La palabra “latigazo” me recuerda que ningún instrumento ni una pasión por lo frío y lo metálico (con el consecuente odio por la blandura y la calidez: Wyndham Lewis y Matthew Smith son polos opuestos) son suficientes para explicar los emocionales matices de la obra de un artista. “Latigazo” sugiere castigo: el látigo, usado con elegancia, es el arma del satírico. Y es ahí donde, en su nivel más profundo, Mantegna y Wyndham Lewis dejan de tener algo en común. Mantegna no es satírico. En la obra de Wyndham Lewis hay siempre un trasfondo de sátira. Su tema principal puede ser tan inocente como una margarita, pero la obra artística resultante nos revela un cínico fragmento de pensamiento, una negativa a ser tomado por falso sentimiento y una consiguiente desconfianza de cualquier sentimiento. Sus imaginativas pinturas no pertenecen nunca a un mundo deseado, sus modelos raramente son héroes o heroínas.

“Wyndham Lewis”, *The Art of Wyndham Lewis*, ed. Charles Handley-Read (Londres: Faber, 1951), pp. 21-23.

Los dioses del tiempo

Hugh Kenner

En 1927, sin embargo, Hitler pertenecía aún al futuro, y Lewis solo, con su imagen de Shakespeare al lado, estaba muy ocupado peleando contra el tiempo. La confusión entre “El Tiempo” y tiempo, se explica en la nota editorial del segundo número de *The Enemy* (1927):

La “Historia” es solo lo que sucede, lo que acontece en el Tiempo, como opuesto a lo que no, o lo que permanece latente, intacto o inexplorado: este es el significado inequívoco de “historia”. Y la “idea de Destino”, sobre la que Spengler ha armado tanto escándalo, es, de nuevo, solo eso: lo que es, es... Es la religión del destino, y se llama “Historia”

Toda la retórica sobre “el destino manifiesto” sobre “la modernidad” o sobre “el espíritu de la época”, sigue, para Lewis, a esto: la genuflexión ante el azaroso semblante discernible en lo que sucede por haber sucedido. No lo exacerbaban

tanto los hechos como su deificada sucesión en una tendencia de masa:

Todas las épocas han crecido en la crítica... Sólo esta época exige un sueño acrílico de todo lo que hay dentro de ella. Es, como estoy demostrando, el sueño de la máquina, o en términos humanos, de la masa... Hemos llegado a ser tan conscientes de este “Tiempo” obsesivo que tendemos a personalizarlo.

He aquí un pensamiento de gran precisión. Desde Hanp (el personaje que representa al hombre común en *Enemigo de las Estrellas*), Lewis hubiera estado en contra en cualquier época. La “vida” es a lo que se dedica el rebaño, y el Arte es el enemigo de la “vida”, de lo que acontece “naturalmente”. La vida continúa a través de las épocas y las muertes, mientras que el arte, como le explica Tarr a Anastasya, “somos nosotros mismos, desligados de la muerte y del accidente... Todo lo que vive, cambiante y veloz, siempre es malo para el arte”. Pero en el momento de su oposición, Lewis fue incapaz de discernir como nadie más haría un hecho especial e inusual del siglo XX: el flujo no se daba por sentado, sino que era hipostático. *La durée*, tal como la había explicado Bergson cuando el joven Lewis visitaba las salas de lectura de París al comienzo del siglo, era la única realidad. El Yo debía ser dividido en compartimentos cronológicos; a Hanp se le estaba diciendo no solo que era un hombre nuevo cada mañana, sino que no era tanto un hombre como un conglomerado de ocurrencias mentales. “Piensa aquí” tiene tanto sentido como “llueve aquí”, el pensamiento se limita a tomar cierto color de lo que ocurre... Somos el lugar en el que se enlazan un montón de cosas somos la intersección de una multitud de caminos”. Simultáneamente las monedas, asientos y ladrillos del No-Yo se redujeron a una serie de “apariciones espaciales hechas de sensaciones puramente instantáneas, encerradas en una pluma o en un corral”. Todas las cosas, mentales o físicas, se proponen producir la sensación de “vida”, con independencia de que alcancen al mismo tiempo la Inteligencia y el Arte. La gente no pedía ser pensada, pedía que se le diese una interpretación al sentido de la época: no pedía ser algo acerca de lo que pensar, solo las sensaciones presentadas por “un punto de vista”

Esto, reducido a lo esencial, es el argumento de *Time and Western Man*, uno de los diez o doce libros más importantes del siglo XX. Los hechos que inspecciona pertenecen al conocimiento general; su valor se erige gracias a su tono violentamente partisano. Con su aversión por cualquier dirección que tomase el pensamiento filosófico contemporáneo, Lewis fue capaz de exponer sus extraordinariamente ramificadas consecuencias en el arte, la moral, la política con una meticulosidad e intensidad negadas a los sometidos moradores de la corriente del tiempo. “Entre Personalidad y Humanidad hay siempre una cuestión de perros y gatos,” dijo Arghol [protagonista de *Enemigo de las Estrellas*]. De ahí que no sorprendiese en absoluto a Lewis que la ciencia, con su culto a la anoni-

mia y la impersonalidad, se afanara en destruir, por influencia de las doctrinas behavioristas, el concepto de Persona. Un pensamiento de masas, por lo demás, ofrece ventajas a los devotos maquiavélicos del Poder:

Políticamente, desde luego (e imaginando que la ciencia es la función suprema de la consciencia de la masa) “la consciencia” es también inaceptable. Mientras eso dure, en cualquier sentido y bajo cualquier disfraz, es muy difícil agarrar con firmeza al *individuo* por el cogote y la parte trasera de los pantalones, para lanzarlo al “Inconsciente”. Cómo ha llegado el “Inconsciente” a convertirse en la gran Fortaleza democrática es un asunto que requiere una pequeña explicación.

El “Inconsciente” es en el fondo lo que Platón entendía por “la multitud de los sentidos”, o más bien es el lugar donde esa multitud puede encontrarse, la región maternal de la vida “de las sensaciones”. Es en “nuestro Inconsciente” donde vivimos en un estado de común humanidad. No hay individuos en el Inconsciente; porque un hombre es solo un individuo cuando es consciente...

Time and Western Man destella vigor epíteto porque Lewis está lejos de quedarse indiferente. [...]

Se trata de un debate filosófico llevado a cabo por un artista con una hiperconsciencia de sí mismo que lo hace inusualmente consciente de *la voluntad* (por llamarla así) que hay tras las grises doctrinas que se ha propuesto diseccionar. *Time and Western Man*, relacionando el pensamiento más recóndito con los hechos más banales, nos proporciona las claves necesarias de la controlada sensibilidad de nuestra época. “Cada hombre es todos los hombres, una abstracción, no una persona en concreto”. En libros, películas y quimeras, esta es la época de la Historia; y “los historiadores, en cualquier caso, son gente que disuelve el presente vivo (que llega a estar muerto cuando el pensamiento se retira) en un Pasado en el que ellos se han ido a vivir”. Haciendo aparecer una visión del Sr y la Sra. Ciudadano del Futuro que ponen una película sonora y viven de nuevo, “los bocadillos, el té en el termo, la cerveza amarga y los mismos mosquitos de hace una docena de años”, Lewis comenta que “La gente ha percibido de algún modo que el sentido de las cosas se tiende de lado a lado, de la irrealidad del tiempo, e incluso de su importancia primordial, que las condiciones indicadas más arriba se crearían”. Aquí nos encontramos con “el sueño de la máquina”: cuando el Profesor Norbert Wiener afirmó en 1948 con cierta unción que la era del Hombre Cibernético estaba subrayada por la filosofía de Bergson, estaba ofreciendo de manera inconsciente una swiftiana nota a pie de página a un olvidado libro concluido veinte años atrás.

“The Gods of Time”, *Wyndham Lewis* (Norfolk: New Directions, 1954), pp. 72-76.

Reputación

Walter Michel

No pertenece Lewis a la clase de “desatendidos artistas menores de cierta personalidad” que ahora buscan los galeristas de arte. La variedad, la plenitud, el poder imaginativo de sus obras, [...] que ha mantenido durante cuarenta años, lo sitúan claramente entre los grandes. No obstante, si alguna vez se le ha descuidado, se debe en parte a circunstancias (especialmente las dos guerras) que nada tenían que ver con su pintura, y en parte a la singularidad de esa pintura. Lewis creó un arte moderno con identidad propia. En una época en la que cada vez más se volvía a las texturas, a las alusiones literarias o a las apelaciones decorativas, al gran formato, él realizó dibujos con lápiz bañados con acuarelas y enriquecidos con gouache, o bien óleos poco densos de no más de treinta pulgadas. A la obvia llamada al color y a la materia de sus contemporáneos, él opuso un mundo, delicado y de difícil acceso a menudo, “bajo la superficie de la vida, en contacto con un organismo trágico”. La excepción fue el periodo 1912–15, con los sensoriales murales, unos quince lienzos aproximadamente (todos ellos de gran tamaño) y una clara implicación con los movimientos de la época. Pero los sutiles dibujos que casi en secreto amontonaba durante esos años, su creciente escepticismo hacia los movimientos, su impresión de que dos de las figuras esenciales del movimiento vorticista, Gaudier y Pound, no eran lo suficientemente radicales, y por fin, el hecho de que, en 1914-15, había “alcanzado la necesaria notoriedad” para ser pintor en Londres, sugiere que se encontraba probablemente a punto de retirarse de cualquier grupo y seguir con determinación su propio camino. De no haber estallado la guerra, muy bien podríamos habernos imaginado a Lewis exponiendo en solitario en Europa en 1916, e irrumpiendo en el continente donde se ganaría una reputación como pintor que se le ha negado por completo.

A su obra de los años veinte, tan buena como la obra de pre-guerra, aunque ocasional, delicada, y, con pocas excepciones, dedicada a los dibujos, no se le puede dar un papel prioritario. Es interesante especular (¿y de cuántos pintores podría decirse lo mismo?) acerca de qué hubiera hecho si se hubiera dedicado a pintar más -tuvo el apoyo, dice, de [Roger] Fry, que era el portavoz de la pintura inglesa en el continente europeo. (“¿Por qué cuando pregunté por los artistas modernos de Inglaterra siempre me hablaban de Duncan Grant?” le preguntó Picasso a Ben Nicholson. Si como se ha dicho, Roger Fry y Clive Bell, “no le ofrecieron a los pintores contemporáneos defender lo que

merecían”, la privación fue mutua.) En vez de una masiva producción de cuadros lo que llegaron fueron las sátiras y las polémicas, *Los Monos de Dios* y *El Enemigo*, todo ello escrito principalmente para el público de habla inglesa y de imposible colocación en el mercado europeo. Y fue castigado por parte de escritores de los que Inglaterra presumía por considerarlos su mayor logro intelectual, importantes restos de sensibilidad Victoriana, que se sintieron *ofendidos*, y sigilosamente le hicieron el vacío a Lewis como alguien desagradable, como un canalla.

Su reacción en los años treinta fue una hazaña de energía y resistencia, pero también un notable tributo a sus aún vigentes poderes como pintor. Tal como se ha apreciado, el brillante joven que publicaba en “pequeñas revistas” ya era interesante. Su exposición de 1937 fue un *succès d'estime*, y para 1938 Lewis estaba una vez más sólidamente atrincherado como pintor, con exposiciones en el extranjero como lógico paso siguiente. Pero dos años después volvía a ser un desconocido de nuevo. Con nauseabunda similitud se repitieron los mismos hechos de 1914. La Guerra que dio comienzo en 1939 trastornó su posterior trayectoria como pintor -tanto que, la mayoría de sus importantes obras de los años cuarenta están solo al alcance, incluso hoy, de los más intrépidos buscadores.

Después de la Guerra, con las pinturas anteriores dispersas y las que conformaron la exposición de los treinta en el sótano de los galeristas, se requería, para formarse alguna opinión sobre la obra de Lewis, una buena memoria o mucho empeño para superar las dificultades de acceso a ella. No aparecía nada suyo en la serie de Pintores Modernos de la Casa Penguin, publicada en los años cuarenta y cincuenta, una omisión que él atribuía al poder influyente de “Bloomsbury”. A la vez, un homenaje tan relativamente modesto como la inclusión de una reproducción suya en el libro *Dibujos Ingleses* de Michael Ayrtton, daba ocasión para la sorpresa y para alegrarse por el artista. Eran pocos los pintores y críticos que supieran de sus méritos, lo ensalzarán, y se carecía de una suficiente y sostenida base de familiaridad con su obra. Quienes alababan a Lewis, sospecha uno, a menudo sólo conseguían irritar a un público que no había podido ver mucho de su obra visual pero sí había podido oír bastante de la peculiar crítica personal que se dirigía contra él.

Incluso pocos años después de la exposición de Arts Council de 1956 en la Tate Gallery, que era de hecho, aunque no nominalmente, una retrospectiva de Lewis, pinturas que formaron parte en 1937 de la exposición celebrada en las Galerías Leicester pudieron adquirirse a precios que apenas doblaban los precios originales que tuvieron en su día (que de hecho eran más o menos los mismos a los que se vendieron sus cuadros antes de la Primera Guerra Mundial)

Lo que queda es un millar de dibujos, un centenar de pinturas y la memoria de un hombre que conservó su pasión por la vida y por el arte, y preservó su independencia. Fue el mayor representante en su generación de una de las direcciones de

la pintura moderna inglesa, alguien que encarnó lo que, en *The Tyro*, erigió como una tradición que los artistas ingleses pudieran seguir: “las virtudes inglesas, de intelecto y sensibilidad, desarrolladas por Rowlandson, Hogarth y sus contemporáneos, y en un periodo anterior durante el clímax del reinado de Isabel”. Era además un hombre del siglo XX, uno de los últimos “europeos”, y su trayectoria fracturada refleja con exactitud el destino de Occidente.

“Reputation”, en *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings* (Londres: Thames and Hudson, 1971), pp. 147-149.

La prosa de Lewis

Fredric Jameson

“Es un estilo,” nos dice Kenner, “hecho con frases, no con acciones”: a lo que hemos de hacer la salvedad de que las frases, con sus procedencias heterogéneas y sus referencias, nunca se someten ni son dominadas por la oración como una unidad mayor. Pero esta observación acerca de la coexistencia de fragmentos discursivos ya establecidos y que campan a sus anchas puede convertirse rápidamente en una aseveración sobre el contenido figurado de tales pasajes, que derivan, no de estructuras simbólicas inherentes en la propia fábula, sino más bien de algún extrínseco e impersonal almacén de materiales culturales:

Se abrochan sus cuellos altos, payasos al trote que se apresuran ante los chasquidos del magistral látigo del circo, los seis echan a correr y tropiezan, pero nunca se caen, el suelo les provoca pústulas en los pies para burlarse de ellos, el viento les golpea en los oídos, o los empuja hacia las barreras dispuestas por ellos para divertir al universo idiota. Brincan y bailan sobre la gruesa y traidora superficie de la tierra, estoicos bajo los puños bien agarrados de la naturaleza, acróbatas o payasos shakesperianos, *punchballs* erigidos como Pierrot. (*The Childermass*, 132-133)

Las yuxtaposiciones cambiantes (payasos de circo, payasos shakesperianos, Pierrots) programan los acontecimientos de las frases en marcha, y las mismas imágenes recibidas, se reflejan de una forma externa del propio lenguaje como una constante remodelación de expresiones populares (“puños bien agarrados” que es una combinación de la expresión “pelea a puñetazos” y del adjetivo “irascible”, todo ello rehecho siguiendo el modelo

de “puño cerrado”¹).

Las grandes frases de Lewis no tienen demasiado en común con la estética flaubertiana del “mot juste”, de la que Joyce, con sus “mañosos” adverbios desplazados y las huellas de su unción pateriana, es el hegemónico logro modernista. Prestan escasa ayuda y comodidad a la convicción modernista de que el sentido de la percepción puede finalmente ser apresado en una estructura oracional, que una “parole pleine” es posible, que el mundo realmente no existe hasta acabar en un Libro que lo reemplazará y en cuyo centelleo de luz solar sobre una charca, el movimiento del viento sobre la superficie de la tierra, espejeará por siempre y temblará suavemente en la eterna inmovilidad de la oración impresa.

Al mismo tiempo no cabe duda alguna de que cumple con otra tendencia, aparentemente muy distinta, al seguir la práctica estilística de Flaubert: la del “sottisier” y el “diccionario de ideas recibidas”, el inventario de “bêtise,” y el entusiasmo en el uso mecánico de los estereotipos. Cómo podría ser de otra manera, cuando muchos de los mecanismos del estilo de Lewis presuponen nuestra indispensable familiaridad previa con los epítetos estereotípicos y las yuxtaposiciones que inauguran y programan sus percepciones.

Satters, completamente vestido, es lanzado hacia el interior, su exuberante masa lanzada contra la jamba, ocupando la brecha en fornida sinuosidad, su rizada cabeza inclinada un poco para despejar el dintel, sus ojos elevados con astucia. La sonrisa de un San Juan de Leonardo, adaptada a los rasgos de un mozo de labranza germánico, confirma su expresión de diablura. (*The Childermass*, 121)

Donde la lectura joyciana juega a abrir una ventana para que el espectador sea testigo de las tendencias homosexuales de Bloom en toda su coloreada *coquetterie*, disolviendo lo cultural o anunciando estereotipos con los más simples pretextos para el simulacro de un escenario o una percepción de music-hall, en Lewis preservan sus autonomías; y el prestigio de la no demasiado bien vista obra maestra de Leonardo, difundida a través de los fotogramas dominicales y banalizada por la apreciación artística, hace brotar un distante y degradado rayo que golpea este pasaje con un resplandor espúreo como signo de que ese nuevo rostro de Satters ha sido certificado como “perceptible” por los expertos en algún ausente distrito de la cultura oficial.

La composición-collage practicada por Lewis lo lleva a ocupar clara y fundamentalmente un depósito de cliché cultural de masas, con los desechos del capitalismo industrial, con su degradado arte de la comodidad, su reproducibilidad mecánica, su serial alienación del lenguaje, en resumen, con lo que

¹ Jameson traza una serie de juegos de palabras en torno a la palabra puño: “puños bien agarrados” (*hot-fisted cuffs*) junto al adjetivo “irascible” (*hot-tempered*), que confluye en “pelea a puñetazos” (*fisticuffs*) y en la expresión “de puño cerrado” (*tight-fisted*).

los estructuralistas llamarían el Orden Simbólico: esa red sistematizada de códigos culturales y representación que preceden, hablan y producen el tema principal a la manera del ruso de una creencia en la propia individualidad. En tal situación, el lenguaje personal, el pensamiento privado son ilusiones en sí mismas, donde la convencional fórmula dicta por adelantado el pensamiento que ellos parecían haber elegido por sus propios medios. No se puede identificar correctamente la experiencia genuina cuando una cultura degradada se interpone entre nosotros y nuestros objetos, para sustituirnos por ellos, mediante un imperceptible juego de prestidigitación, una foto estándar. Quien bajo tales circunstancias siga creyendo en la función del lenguaje natural se convierte en una víctima segura de las estructuras ilusionistas que silenciosamente desatan las más “auténticas” declaraciones.

Es el dilema que la praxis lingüística de Lewis refiere de un modo ejemplar e ingenioso: su método, si podemos llamarlo así, consiste en utilizar el cliché contra sí –o mejor aún, colocar los clichés en el nivel de las imágenes gestuales contra los clichés verbales en los que las frases quedan completamente corroídas. De esta forma, se reinventa una especie de frescura perpetua mediante una inesperada interacción violenta de rancias y descoloridas sustancias. Vemos una muestra en los siguientes movimientos de Pullman cuando le ofrece ayuda a Satters para que se ponga en pie:

Acosándolo y estirando sus tensas piernas, en una sucesión de poses de arte clásico que sugieren el tiro con arco, se acerca a Satters. Se relaja, como un pequeño castillo de naipes que se derrumba, extiende su amistosa mano lánguida, y dice con una voz fuerte: “¡Arriba otra vez! ¡Vamos, de un salto!” (*The Childermass*, 19)

El cliché visual ha sido dividido aquí en las partes que lo componen, reverbalizado en segmentos de lugares comunes lingüísticos que posteriormente no podrán ser liberados de sus automáticos efectos de significado, pero, neutralizados por la discontinuidad de la indiferencia de los demás, permanecen como vacíos imperativos para imaginar el gesto principal. Sabemos por adelantado cuál es ese gesto, pues las palabras han perdido ya su capacidad para transmitir nueva información:

Pullman pierde varias veces una de sus zapatillas, por lo que tiene que pararse para volver a introducir el pie y levantarla haciendo palanca con los encorvados dedos de sus pies. (*The Childermass*, 27)

Sin conocimiento directo de la operación muscular que presta a esta oración la fuerza de un recuerdo, se ha de deteriorar con una serie de anotaciones inertes, tan vacías como un jeroglífico intraducible.

Se sentó sobre un cojín, leoninamente se hundió en los paneles, como si hubiese sido de-

ribado en un fuera de combate técnico. (*The Revenge for Love*, 156)

Cada frase se columpia inciertamente entre dos imágenes recibidas, el destello nocturno de los embrutecidos asiduos a las fiestas, y la foto de noticiero del boxeador arrinconado contra las cuerdas: solo los términos metafóricos fracasan al intensificar lo literal, pero antes lo conducen con absoluta convencionalidad. Lo que inesperadamente permanece detrás es sin embargo el lugar no específico de su referente gemelo, el Víctor “real” tumbado sobre un sofá en un momento irreplicable del tiempo histórico –una vívida “idea” que precipita a los lectores a sustituir las palabras tangibles que han perdido su función.

Así son los grandes momentos de Lewis, de los que pende una extraña y persistente sensación de *dèjà vu*.

Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist (Berkeley: University of California, 1979), pp. 71-75.

La Actitud del Genio

Julian Symons

Bajaste por un pasaje de azulejos blancos, como si fueras a entrar en un aseo público, llamaste a un timbre. El hombre que abrió la puerta era alto y voluminoso, su rostro ancho y blanco, los indulgentes ojos marrones bajo un gran sombrero negro de artista. Así era Wyndham Lewis cuando lo vi en su estudio de Notting Hill Gate hace medio siglo, un hombre camino de los sesenta años, de movimientos lentos, voz acatarrada y amable excepto cuando se encendía de entusiasmo o enfado, de maneras educadas pero desafiantes. Estaba de acuerdo en colaborar en la elaboración de un número especial dedicado a su obra en la pequeña revista que yo dirigía, y después de que el número apareciera lo vi con frecuencia en los meses que precedieron a la guerra, y menos a menudo a finales de los cuarenta, cuando volvió a Inglaterra después de estar en Canadá y los Estados Unidos.

¿Qué hace que uno se sienta en presencia de un genio más que ante un talento inteligente pero no excepcional? Puedo invocar ese sentimiento pero soy incapaz de explicarlo, más allá de lo que pudo el novelista y crítico Walter Allen cuando dijo que Lewis era uno de los dos o tres genios que había conocido, y descubría una dimensión trágica en él perdida desde Auden; o de T. S. Eliot, que afirmó que nunca había llegado a conocer de verdad a Lewis el hombre, a pesar de lo cual lo llamó

la personalidad más fascinante de nuestra época. Podríamos multiplicar los testimonios, algunos de ellos procedentes de quienes nunca apreciaron a Lewis y no le profesaron admiración ni como escritor ni como artista visual, a pesar de lo cual sintieron en su compañía la presencia de una fuerza extraordinaria y quizá hostil.

Su compañía era grata, todo lo contrario de lo pretencioso, lo genial y en absoluto prohibitivo. De pie, con el vaso de whisky en la mano, expresaría opiniones sin censura de escritores y artistas del pasado y el presente, y lo animaba a uno a que hiciera lo mismo. Geoffrey Grigson recordaba que en su primer encuentro, en un salón de té ABC, Lewis preguntó mientras tomaban te y bollos sobre Goya, Gogol, Conrad, y si admiraba a Virginia Woolf. Conmigo fueron Kafka, los pre-rafaelitas, Ruskin y Carlyle. Otros podrían contar la misma historia con nombres diferentes. No le complacía el cotilleo de asuntos mundanos, pero sí tenía gran apetito de cotilleo cultural. Tomados algunos trozos de cada cotilleo, creaba fantasías verbales sobre la conducta de las figuras literarias del momento a menudo salvajemente divertidas, y se atrevía además a trazar lazos entre sus posibles conductas hasta lograr un absurdo surreal. Estas visiones de lo imposible resultaban generalmente demasiado caricaturescas para ser consideradas maliciosas, y no se limitaban a sus numerosos enemigos. Walter Allen se divirtió, pero se llevó un susto, cuando, al ver a Lewis por segunda vez, éste le preguntó si le gustaría escribir un libro sobre el anfitrión. Allen, intentando librarse del encargo, le siguió el juego mencionando a otros posibles candidatos. ¿Qué tal Grigson o Symons? Grigson haría un pastiche, dijo Lewis, y en cuanto a Symons, estaba esperando a que se muriese para hacer un libro sobre él en un abrir y cerrar de ojos. A Allen le sorprendió aquella actitud hacia sus admiradores, pero él no lo habría hecho. Lewis reconocía a pocos iguales, tanto entre sus amigos como entre sus enemigos. Hablaba como escribía, desde la actitud de un genio. Esa imagen de una fuerza extraña, un visitante de un planeta donde la concepción íntegra de la vida y su correspondiente orden fuesen diferentes, es el mejor modo de ver a Wyndham Lewis.

Tras la inmediata genialidad parecía aguardar una especie de rabia interna, por las condiciones de vida, la naturaleza de la sociedad, la sordidez de los otros. No era posible permanecer mucho tiempo a su lado sin darse cuenta de que miraba lo que había alrededor de manera muy diferente a como lo miraba uno. Veía hombres y mujeres que caminaban como máquinas, con todos sus apéndices - oídos, nariz, manos- extrañamente pegados, sus actividades, desde hablar y comer a excretar y copular, tartamudeando de manera incómoda y cómica. Allen avisó acertadamente de que este era un modo de pensar profundamente anti-inglés, y dijo que la taquigráfica expresión adecuada para él podía ser cartesiano. Lewis ciertamente se parecía a Descartes en el hecho de ser un hombre de inteligencia suprema que rechazaba el pensamiento puramente racional a favor de lo que a él le parecían verdades evidentes basadas en sus extraordinarias

percepciones individuales. Descartes, sin embargo, partía de la base de que el poder del pensamiento es la evidencia de la identidad (‘cogito ergo sum’) para deducir la existencia de Dios. Lewis utilizó sus percepciones para defender el poder del arte, y las aplicó a una visión de la sociedad que, excepto en sus años finales, estaba muy lejos de cualquier sentimiento religioso. Presenció cómo la sociedad en la que vivía sufría cambios drásticos y revolucionarios en las décadas de entreguerras. ‘Mi pensamiento es ahistórico. Daría por bueno hacer tabla rasa’, me escribió en 1937, ‘Podría construir cualquier cosa un poco mejor de lo que lo hicieron nuestros padres, estoy convencido de ello’. Ese ‘algo mejor’ lo identificaba con un arte mejor, que sería alcanzado en una sociedad que venerara las obras de arte como los más grandes productos de la civilización. Y dio por sentado que él era capaz de producir esas obras.

Abordar este método de rivalidad con las formas de pensamiento inglés, especialmente las de los periodos victoriano y eduardiano, permitían e incluso invitaban a la excentricidad de los artistas, pero no esperaba una personal declaración de genialidad. Lewis suscitó aversión además por la variedad de sus talentos. Primero fue conocido como artista visual cercano a la abstracción, la más importante figura del Vorticismo, el movimiento que él fundó aunque fuera Ezra Pound el que le puso nombre. Luego se le conoció como escritor de novellas y relatos, algunos de los cuales eran satíricos. Estaba siempre preparado para defender y explicar su obra en ensayos y artículos, y para diseccionar la obra de otros con una sinceridad a menudo molesta. Desde comienzos de los años veinte hasta su muerte en 1957 apoyó su propia obra artística con análisis filosóficos, políticos y económicos de la sociedad que sugerían posibles metas en las que el poder social debía desarrollarse, y mostraba cómo algunas de esas metas debían ser beneficiosas para el arte.

Toda esa obra –las novelas y los relatos, además de la crítica, exposición, debate y denuncia- fue realizada con una jocosa libertad exclamativa muy parecida a como era su conversación, si bien su tono conversacional era realizado en la página. No fue Eliot el único que lo consideraba el más grande estilista de la prosa del siglo. Para otros resultaba ilegible precisamente por las características que los admiradores de Lewis consideran virtudes, aunque pocos llegaron tan lejos como Anthony Quinton que llamó a Lewis el peor prosista del siglo. Ciertamente su estilo era único, rápido, exclamatorio, culto aunque vívidamente coloquial. Discutía complejas cuestiones filosóficas con la jerga jovial de quien debate con otros en un bar. No es un estilo, como pudiera parecer, natural, pero el resultado es de cuidado diseño, y se concibió como la mejor manera de mandar mensajes sobre la necesidad y la naturaleza de los cambios en la sociedad que Lewis, escribiendo en los años veinte, esperaba que emergiese.

En su ficción el estilo es tupido y más complejo, pero también se le infunde la misma energía frenética. Su interpretación del diálogo es, asimismo, genuinamente original, revelando las indecisiones de sus personajes, repeticiones, clichés e

inidades de una conversación ordinaria con la fidelidad de una grabadora colocada en una habitación en la que quienes conversan no saben que se les está grabando.

“Introduction”, *The Essential Wyndham Lewis* (Londres: André Deutsch, 1989) pp. 1-4)

El “Modernismo” de Lewis

Tom Lubbock

Es posible pensar que Lewis rechazó el arte moderno y, a la manera de Chirico, se recondujo con un estilo kitsch, anticuado, extraño. Ciertamente Lewis rechazó la abstracción pura. Y es verdad que criticó el arte moderno y las diversas direcciones que tomó. Se opuso al Cubismo por utilizar sus experimentos formales en asuntos y temas aburridos. Se opuso al Surrealismo por tratar temas interesantes con estilo tradicional.

Lewis es un mezclador. No cree en un arte puro, de pensamiento unitario –y no lo practica en ningún caso-. Ni siquiera sus propias abstracciones fueron puras nunca: hay siempre en ellas alguna acción más o menos figurativa sublimada. Sus figuras de Tyro fueron una especie de caricaturas del modernismo. Las imágenes de los años veinte y treinta pertenecen a especies no conocidas. Hay un dramático juego de estilos. Hay temas que nos sugieren un mundo visionario, mitológico, metafísico de ciencia ficción y también una grotesca imagen satírica del mundo contemporáneo, los dioses y los hombres huecos.

Nada es claro. En la misma imagen, una verbosa ilustración, cuenta historias, inventa personajes de áridos mundos, presentados en tándem –nunca al unísono- garabateando decorados, elaborando formas, acumulándolas, complicándolas. Las figuras, los escenarios, los volúmenes y tamaños se solapan y se entrelazan metamorfoseándose. Richard Humphreys, en la mejor introducción breve que se ha hecho al arte de Lewis, (*Wyndham Lewis*, Tate), expresa el sentido exacto de esto: “la interminable fascinación por la mirada y la irritación, productiva si bien inconclusa, ante las facultades asociadas a ella”. Hay algo que escapa, algo que nunca puedes apresar. Todo es equívoco, y produce arte sofisticado en extremo, vital, bello pero inclasificable, que no se corresponde ni con la rúbrica modernista ni con el burlón juego del postmodernismo. Quizás ni siquiera se trate de arte.

En la época de la Segunda Guerra Mundial, Lewis y su mujer abandonaron Europa, tomaron un barco que cruzó el Atlántico, y durante algún tiempo se establecieron en Canadá y los Estados

Unidos. El hizo retratos y dio conferencias para ganar dinero; indiscriminadamente se metió con más gente, tuvieron una racha bastante mala, realizó efusivamente pinturas sobre otros mundos, volvió a Londres, empezó de nuevo.

Empezó todavía una vez más. Lo admirable o terrible de la vida de Lewis es que no hay en ella un momento en que se establezca, se relaje, disfrute, viva cómodamente, en el que se pare –pare su lucha o pare su pensamiento. No hay un solo momento en el que sienta que puede que el mundo no necesite de los beneficios de sus puntos de vista. No hay un solo momento en el que no necesite ganar o conseguir dinero.

Comenzó haciendo reseñas de exposiciones de artistas contemporáneos, y persistió en ello hasta llegar a los más jóvenes talentos como Francis Bacon. Entonces, en 1951, “mis artículos sobre exposiciones de arte contemporáneo llegan necesariamente a su fin dado que ya no puedo mirar un cuadro”. Un tumor pituitario le había destruido la visión. Ciego y decaído, se le hizo una especie de retrospectiva en 1956 en la Tate (desde entonces no ha habido otra) y murió al año siguiente.

Hace casi cincuenta años. Lewis sigue teniendo sus adeptos, que continuamente defienden su causa. Pero hay muchos Lewis, y esa causa tiende a la fragmentación. Hay a quienes les gusta por su prosa, por esos párrafos densos, vívidos, lapidarios, montañas rusas, que en pocas líneas que en pocas líneas admiten múltiples cambios de marcha, voz y perspectiva. A otros les gusta por su actitud general, batalladora y desafectada, por el golpeo liberal, por

el golpeo estético, por el “que les jodan”. Hay quienes sueñan aún con una verdadera vanguardia, un arte radical tanto estética como políticamente –se trata normalmente de un sueño de la izquierda- en el que el “solitario viejo volcán de la derecha” (como le llamó Auden) es el único ejemplar británico. Para otros muchos, sin embargo, como yo mismo, es en la obra visual, las pinturas y dibujos, donde se encuentra el quid de la cuestión.

No recuerdo cómo llegué por vez primera a estas imágenes. Sí recuerdo en cambio la experiencia de conversión –y es probable que si Lewis hubiese sido un artista más afamado ésta no se hubiera producido. Fue en la sección de libros de referencia de una biblioteca pública. Buena parte de nuestros más intensos encuentros con el arte se dan a menudo en las reproducciones. No hay mucho que se pueda hacer contra eso (aparte de no mirar nunca reproducciones) porque no puedes predecir cuando te vas a encontrar con la reproducción de una imagen que no querías ver... pero después de todo, incluso es posible que ver la pieza real no supere a la primera impresión penetrante.

El libro era el catálogo completo de pinturas y dibujos de Lewis, y allí estaban. No tenía idea de que las imágenes podían ser tan excesivas: preciosos colores inimaginables, imaginería insondable, afiladas texturas que se desvanecían, aquellas líneas eléctricas. No podía llevarme el pesado volumen con mi carnet, y me sentí obligado a trasladarlo subrepticamente de sitio, lo que no era fácil. Nadie lo querría tanto como yo. Ese era mi dibujo de líneas inconclusas. Magnetizado irresistiblemente

por las líneas de Lewis, aunque de manera bastante desigual, tenía que ponerle fin.

Sólo por el arte me interesé en el resto, en los escritos, los manifiestos, la crítica, la teoría, la sátira, el controvertido fenómeno, la personalidad y la vida. Sólo por el arte me pregunté remotamente si Lewis era o no fascista. En cuanto a si su arte era por sí visualmente o estilísticamente fascista, no lo creo. Un compacto, aguzado clasicismo es “fascista”? Y un romanticism oceanic, informe, wagneriano, ¿también es fascista? Tales diagnósticos de estilo de política general no tienen demasiado alcance.

¿Y es arte moderno propiamente dicho? ¿Es arte sin más? No lo sé. Me gustaría colocar a Lewis en el panteón principal de los pioneros del modernismo. Es una manera de hacer que figure. Aunque francamente me sorprendería. En todas de entre sus muchas actividades, nunca siguió las reglas. Puede que empezara como artista y luego se convirtiera en uno de los más grandes ilustradores ingleses.

Es obvia la comparación de Wyndham Lewis con otro creador marginal, desubicado: William Blake. Las imágenes de Blake tienen esa misma mezcla elusiva de visión arquetípica y polémica contemporánea, pensamiento denso y dibujo incendiario. A las imágenes de Blake les costó tiempo salir de su posición incómoda, fronteriza, no suficientemente artística. Ahora están por todas partes.

“The Sensationalist”, *The Independent (ABC section)* (13 febrero 2005), p. 11.

“Cuando un pintor es también un escritor, lo bueno o malo debería derivarse de ese doble nacimiento, de esa pareja de siameses que forman el ejecutor literario y el artístico; debería depender de cómo esos compañeros están equilibrados. En mi caso, me siento inclinado a afirmar que el equilibrio ha sido prácticamente perfecto. Mi mejor pintura, según creo, está tan bien hecha como mi mejor libro.”

Wyndham Lewis,
Beginning, 1935

E

CATÁLOGO DE OBRAS

23 Second Post-Expressionist Exhibition		Second Post-Expressionist Exhibition 25	
END GALLERY		END GALLERY	
186	LEWIS, A. <i>Harbour of Boston*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)	206	LEWIS, <i>La noche silenciosa</i>
187	"	207	" <i>Antes del amanecer (capriccio)</i>
188	" <i>A Place in Germany*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)	208	" <i>El amanecer (capriccio)</i>
189	" <i>Spain*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)	209	" <i>La Luna silenciosa</i>
190	" <i>Winter</i>	210	LEWIS, <i>Parque</i> (Gift by M. K. Zborovskij)
191	" <i>Winter</i>	211	LEWIS, <i>Parque</i> (Gift by M. K. Zborovskij)
192	" <i>Winter*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)	212	" <i>Parque</i> (Gift by M. K. Zborovskij)
203	ABRAHAM, <i>Autumn</i>	213	LEWIS, <i>Spain</i> (Gift by M. K. Zborovskij)
204	ABRAHAM, <i>Study for painting*</i> (Gift by M. Zborovskij)	214	LEWIS, <i>La Plaza Vieja</i> (Gift by M. K. Zborovskij)
205	PISSARO, <i>Tramway</i> (Gift by M. Zborovskij) * Not for sale.	215	ABRAHAM, <i>Oliver's Old Town</i>
		216	Spain, <i>Spain</i>

26 Second Post-Expressionist Exhibition		Second Post-Expressionist Exhibition 27	
END GALLERY		END GALLERY	
173	SPENNER, <i>Composition</i>	181	MATISSE, <i>La danse. Design for a decoration to Prince Teodoro's Palace at Huesca*</i>
174	CHAGALL, <i>Dance</i>	182	" <i>Dance</i>
175	" <i>Dance</i>	183	" <i>Dance</i>
176	" <i>Dance</i>	184	" <i>Dance</i>
177	MATISSE, <i>Dance</i>	185	" <i>Aquarium</i>
178	" <i>Dance</i>	186	" <i>Dance</i>
179	" <i>Dance</i>	187	" <i>Dance</i>
180	" <i>Aquarium</i>	188	PISSARO, <i>Dance</i> (Gift by M. Zborovskij)
181	" <i>Dance</i>	189	" <i>Dance</i> (Gift by M. Zborovskij)
182	" <i>Dance</i>	190	LEWIS, <i>Drawing for Town of Athens*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)
183	" <i>Dance</i>	191	" <i>The Theban*</i> (Published by courtesy of the Yale Publishing Co.)
184	" <i>Dance</i>		* Not for sale.
185	" <i>Tramway en plein air</i>		

Wyndham Lewis: el artista

CAT. I. *Nude Boy Bending (Stooping Nude Boy)*, 1900 (Niño desnudo inclinándose). Lápiz sobre papel. 34,5 x 29 cm. UCL Art Collections, University College, Londres (SDC6003). M 2.

CAT. 2. *Alfred de Pass*, c 1903. Tiza roja sobre papel. 4,8 x 31 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.1).

CAT. 3. *Two Nudes*, 1903 (Dos desnudos). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 24,4 x 39,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.2). M 6.

CAT. 4. *Salaam Maharaj: An Oriental Design*, 1900-5 (Salaam Maharaj: un diseño oriental). Pluma y sepia tinta, y aguada de sepia tinta sobre papel. 33 x 38 cm. Colección Brian Sewell. M 9.

CAT. 5. [No en exposición] *The Celibate*, 1909 (El célibe). Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel. 37,5 x 28,5 cm. Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg, (0736/83). M (Addenda; 1909).

CAT. 6. *The Theatre Manager*, 1909 (El promotor teatral). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 29,5 x 31,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3779-1919). M 15.

CAT. 7. *Café*, 1910-11. Pluma y tinta, acuarela y ceras sobre papel. 21 x 13,5 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 18.

CAT. 8. *Girl Asleep*, 1911 (Chica dormida). Lápiz y gouache sobre papel. 28 x 38,5 cm. Manchester City Galleries (1925.504).

CAT. 9. *Self-Portrait*, 1911 (Autorretrato). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 31,3 x 24,3 cm. Colección C. J. Fox (LD.2000.XX.I). M 26.

CAT. 10. *Self-Portrait*, 1911-12 (Autorretrato). Lápiz, ceras y aguada sobre papel. 54 x 39,5 cm. Colección privada, Ivor Braka Ltd. M 25.

CAT. 11. *Smiling Woman Ascending a Stair*, 1911 (Mujer sonriente subiendo una escalera). Carbón y gouache sobre papel. 95 x 65 cm. Colección privada. M 27.

CAT. 12. *Courtship*, 1912 (Cortejo). Lápiz, tinta y pastel sobre papel. 25,5 x 20,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3785-1919). M 45.

CAT. 13. *The Domino*, 1912 (El dominó). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 25,5 x 20,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3784-1919). M 54.

CAT. 14. *Figure Holding a Flower*, 1912 (Figura con flor). Lápiz de grafito, pluma y tinta, y gouache sobre papel. 38,1 x 29,1 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.4). M 63.

CAT. 15. *The Starry Sky or Two Women*, 1912 (El cielo estrellado o Dos mujeres). Lápiz, pluma y tinta, gouache y collage sobre papel. 48 x 62,5 cm. Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres (ACC151). M 86.

CAT. 16. *Figure Composition*, 1912 (Composición con figura). Pluma y tinta, acuarela, lápiz y gouache sobre papel. 25 x 31 cm. Colección privada. M 61.

CAT. 17. *Russian Scene (Russian Madonna)*, 1912 (Escena rusa [Madonna rusa]). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 30,5 x 24 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3762-1919). M 83.

CAT. 18. *Man and Woman*, 1912 (Hombre y mujer). Tiza, pluma y tinta, aguada y gouache sobre papel. 36 x 26 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2009.XX.I). M 75.

CAT. 19. [No en exposición] *Study for Kermesse*, 1912 (Estudio para *Kermesse*). Pluma y tinta, aguada y gouache sobre papel. 35 x 35,1 cm. Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut. Fondo otorgado por Paul Mellon y donación de Neil F. y Ivan E. Phillips en memoria de su madre, Sra. Rosalie Phillips. M 72.

CAT. 20. *Lovers*, 1912 (Amantes). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 25,5 x 35,5 cm. Colección privada. M 74.

CAT. 21. *Odalisque*, 1911-12 (Odalisca). Pluma y tinta, y tiza sobre papel. 35,5 x 20,5 cm. Colección privada. M 79.

CAT. 22. *Figure (Spanish Woman)*, 1912 (Figura [Mujer española]). Pluma y tinta, y gouache sobre papel. 31,2 x 20,7 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004.XX.38). M 65.

CAT. 23. *The Courtesan*, 1912 (La cortesana). Lápiz, tinta y pastel sobre papel. 27,5 x 18,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3761-1919). M 44.

CAT. 24. *Two Vorticist Figures*, 1912 (Dos figuras vorticistas). Pluma y tinta negra, y acuarela sobre papel. 24,7 x 31,9 cm. Trustees of the British Museum, Londres (1984,0512.12). M 116.

CAT. 25. *The Vorticist*, 1912 (El vorticista). Acuarela sobre papel. 42,2 x 32,2 cm. Southampton City Art Gallery (1429). M 118.

CAT. 26. *Futurist Figure*, 1912 (Figura futurista). Lápiz, pluma y tinta, y aguada sobre papel. 26 x 18,5 cm. Colección David Bowie. M 67.

CAT. 27. [No en exposición] *Helen Saunders*, 1913. Lápiz y acuarela sobre papel. 28,5 x 18 cm. Colección privada. M 147.

CAT. 28. [No en exposición] *Figure Composition (Man and Woman with Two Bulldogs)*, 1912 (Composición de figuras [Hombre y mujer con dos bulldogs]). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 31,3 x 2,7 cm. Colección Art Gallery of New South Wales, Sydney. Adquirido en 1983. M 62.

CAT. 29. *Drawing for Timon*, 1912 (Dibujo para Timón). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 38 x 28,5 cm. Colección privada. M 109.

CAT. 30. *Timon of Athens: Act I (A Masque of Timon)*, 1912 (Timón de Atenas: Acto I [Una mascarada de Timón]). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 48,5 x 33 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2000.XX.6). M 93.

CAT. 31. *Portfolio Timon of Athens: Act I (A Masque of Timon)*, 1913 (Carpeta Timón de Atenas: Acto I [Una mascarada de Timón]). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 93.

CAT. 32. *Portfolio Timon of Athens: A Feast of Overmen*, 1913 (Carpeta Timón de Atenas: Un banquete de superhombres). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 100.

CAT. 33. *The Thebaid*, 1912 (La Tebaida). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 38,7 x 27,2 cm. Colección privada. M 98.

CAT. 34. *Portfolio Timon of Athens: The Thebaid* (1913) (Carpeta Timón de Atenas: La Tebaida). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 98.

CAT. 35. *Portfolio Timon of Athens: Act III*, 1913 (Carpeta Timón de Atenas: Acto III). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 95.

CAT. 36. *Portfolio Timon of Athens: Act IV* (1913) (Carpeta Timón de Atenas: Acto IV). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 96.

CAT. 37. *Portfolio Timon of Athens: Act V* (1913) (Carpeta Timón de Atenas: Acto V). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 97.

CAT. 38. *Portfolio Timon of Athens: Timon* (1913) (Carpeta Timón de Atenas: Timón). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 102.

CAT. 39. *Portfolio Timon of Athens: Design for Front Cover*, 1913 (Carpeta Timón de Atenas: diseño de cubierta). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 91.

CAT. 40. *Portfolio Timon of Athens: Design for Back Cover*, 1913 (Carpeta Timón de Atenas: diseño de contracubierta). Litografía sobre papel. 38,8 x 27,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG.2004.XX.1). M 92.

CAT. 41. *Design for a Folding Screen*, 1913 (Diseño para un biombo). Lápiz y acuarela sobre papel. 51 x 38,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 735-1955). M 131.

CAT. 42. [No en exposición] *Cactus*, 1913. Lápiz, tinta, acuarela y tiza sobre papel. 34 x 23,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3768-1919). M 124.

CAT. 43. *At the Seaside*, 1913 (En la orilla). Acuarela, lápiz y tinta sobre papel. 47,5 x 31,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3763-1919). M 123.

CAT. 44. *Circus Scene*, 1913-14 (Escena de circo). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 24 x 31 cm. Colección David Bowie. M 160.

CAT. 45. *Timon of Athens*, 1913 (Timón de Atenas). Lápiz, pluma y tinta negra y marrón, y aguada sobre papel. 34,5 x 26,5 cm. Colección privada. M 154.

CAT. 46. *Composition - Later Drawing of Timon Series*, 1913 (Composición: dibujo tardío de la Serie de Timón). Pluma, acuarela y lápiz sobre papel. 34,3 x 26,7 cm. Tate, Londres: adquirido en 1949 (N05886). M 125.

CAT. 47. [No en exposición] *Portrait of an Englishwoman*, 1913 (Retrato de una mujer inglesa). Pluma y tinta, lápiz and acuarela sobre papel. 56 x 38 cm. The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut. Fondo de colección otorgado por Ella Gallup Sumner y Mary Catlin Sumner (1949.457). M 146.

CAT. 48. *Planners (A Happy Day)*, 1913 (Proyectistas [Un día feliz]). Pluma, gouache y lápiz sobre papel. 31,1 x 38,1 cm. Tate, Londres: adquirido en 1956 (T00106). M 145.

CAT. 49. *Dancing Figures*, 1914 (Figuras bailando). Lápiz, pluma, tinta, ceras, gouache y óleo sobre papel. 21 x 50 cm. Colección privada.

CAT. 50. [No en exposición] *New York*, 1914 (Nueva York). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 31 x 26 cm. Colección privada. M 177.

CAT. 51. *Moonlight*, 1914 (Luz de luna). Lápiz, tinta y tiza sobre papel. 27,5 x 38 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3766-1919). M 166.

CAT. 52. *Combat No. 3*, 1914 (Combate nº 3). Lápiz, tinta y tiza sobre papel. 27,5 x 38 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3765-1919). M 162.

CAT. 53. *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition III*, 1914-15 (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta III). Lápiz y acuarela sobre papel. 29,2 x 26,7 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 180.

CAT. 54. *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract composition VI*, 1914-15 (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta VI). Lápiz sobre papel. 35,9 x 25,1 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 183.

CAT. 55. [No en exposición] *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition VIII*, 1914-15 (Dibujo de un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta VIII). Lápiz sobre papel. 31,1 x 26 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 184.

CAT. 56. [No en exposición] *Design from a Vorticist Sketchbook: Abstract Composition IX*, 1914-15 (Dibujo de

un Cuaderno de apuntes vorticista: composición abstracta IX). Lápiz sobre papel. 29,8 cm x 25,4 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Donación fraccional de Bobbie y Mike Wilsey. M 185.

CAT. 57. *Composition in Blue*, 1915 (Composición en azul). Tiza y acuarela sobre papel. 47 x 30,5 cm. Colección privada. M 196.

CAT. 58. *Workshop*, 1915 (Taller). Óleo sobre lienzo. 76,5 x 61 cm. Tate, Londres: adquirido en 1974 (T01931). M P19.

CAT. 59. *The Crowd*, 1914-15 (La masa). Óleo y lápiz sobre lienzo. 200,7 x 153,7 cm. Tate, Londres: donado por los Amigos de la Tate Gallery 1964 (T00689). M P17.

CAT. 60. *Pastoral Toilet* (1917 (Baño pastoral). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 17,5 x 21,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3772-1919). M 256.

CAT. 61. *Gossips*, 1917 (Cotilleos). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 28 x 38 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (E 3767-1919). M 252.

CAT. 62. *Guns by Wyndham Lewis Exhibition Poster*, 1919 (Cartel de la exposición *Guns by Wyndham Lewis*). 29,5 x 21 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LG. 2009. XX).

CAT. 63. *Officer and Signallers*, 1918 (Oficial y señalizadores). Tinta, acuarela y gouache sobre papel. 25,4 x 35,6 cm. Imperial War Museum, Londres (IWM ART 5932). M 302.

CAT. 64. *The No. 2*, 1918 (El nº 2). Pluma y tinta, acuarela y lápiz sobre papel. 54,5 x 75 cm. Colección privada. M 295.

CAT. 65. [No en exposición] *Battery Position in a Wood*, 1918 (Puesto de batería en un bosque). Pluma y tinta, tiza, acuarela sobre papel. 31,7 x 46,9 cm. Imperial War Museum, Londres (IWM ART 1672). M 267.

CAT. 66. *Great War Drawing No. 2*, 1918 (Dibujo de la gran guerra nº 2). Acuarela sobre papel. 38,1 x 54,2 cm. Southampton City Art Gallery (1413). M 276.

CAT. 67. *Drag-ropes*, 1918 (Cuerdas de draga). Tinta negra, lápiz, acuarela y tiza negra sobre papel. 35,3 x 41 cm. Manchester City Galleries (1925.487). M 273.

CAT. 68. [No en exposición] "D" *Sub-section Relief*, 1918 (Relevo de la Subsección D). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 51 cm. Colección privada. M 274.

CAT. 69. [No en exposición] *Laying*, 1918 (Yaciendo). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 51 cm. Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres (ACC2/1952). M 283.

CAT. 70. *The Battery Shelled*, 1918 (La batería bombardeada). Acuarela sobre papel. 35,5 x 44 cm. Colección privada. M 271.

CAT. 71. *A Battery Shelled*, 1919 (Una batería bombardeada). Óleo sobre lienzo. 182,7 x 317,7 cm. Imperial War Museum, Londres (IWM ART 2747). M P25.

CAT. 72. *Nude I*, 1919 (Desnudo I). Pluma y tinta, acuarela sobre papel. 24 x 34 cm. Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) (LEEAG.1935.0014.0002). M 339.

CAT. 73. *Portfolio Fifteen Drawings: Nude I*, 1919 (Carpeta Quince Dibujos: Desnudo I). Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG. 2009.XX.9). M 339.

CAT. 74. *Fifteen Drawings: Nude II*, 1919 (Carpeta Quince Dibujos: Desnudo II). Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG. 2009.XX.9). M 340.

CAT. 75. [No en exposición] *Nude*, 1919 (Desnudo). Lápiz y acuarela sobre papel. 61 x 47 cm. Colección privada, Ivor Braka Ltd.

CAT. 76. *Crouching Woman*, ca. 1919 (Mujer en cuchillas). Lápiz y acuarela sobre papel. 27,9 x 38,1 cm. Tate, Londres: adquirido en 1955 (N06255). M 366.

CAT. 77. *Girl Reclining*, ca. 1919 (Chica tumbada). Tiza sobre papel. 38,1 x 55,9 cm. Tate, Londres: adquirido en 1955 (N06256). M 330.

CAT. 78. *Self-Portrait*, 1920 (Autorretrato). Pluma y aguada sobre papel. 18 x 22 cm. Colección privada. M 423.

CAT. 79. [No en exposición] *Ezra Pound*, c 1919. Lápiz y acuarela sobre papel. 35,5 x 38 cm. National Museum of Wales, Cardiff (NMW A 1867). M 347.

CAT. 80. *Ezra Pound*, 1920. Tiza negra sobre papel. 31 x 33 cm. Colección privada. M 414.

CAT. 81. *Ezra Pound*, 1921. Tiza negra sobre papel. 37 x 32 cm. Colección privada.

CAT. 82. *Edward Wadsworth*, 1920. Tiza negra y aguada sobre papel. 38,5 x 28 cm. Pembroke College Oxford. Junior Common Room Art Collection. M 436.

CAT. 83. *James Joyce*, 1920. Lápiz, tinta y aguada sobre papel. 26,5 x 20,5 cm. Colección privada. M 397.

CAT. 84. *Lady in a Windsor Chair*, 1920 (Señora en una silla Windsor). Cera negra sobre papel. 56 x 38 cm. Manchester City Galleries (1925.212). M 400.

CAT. 85. *Woman with a Cigarette or Woman Standing*, 1920 (Mujer con un cigarrillo o Mujer de pie). Lápiz sobre papel. 56 x 37,8 cm. Aberystwyth University, School of Art Museum and Galleries (WD461). M 1167.

CAT. 86. *Seated Figure (Bella Medlar)*, 1921 (Figura sentada (Bella Medlar)). Lápiz sobre papel. 41,5 x 23,5 cm. O'Keeffe Collection, Londres. M 476.

CAT. 87. [No en exposición] *Cabby*, 1920. Tiza negra, pluma y tinta, y aguadas de color sobre papel. 38,7 x 28,3 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Legado de Felton, 1958. M 385.

CAT. 88. *The Pole Jump*, 1919-29 (El salto de pértiga). Lápiz, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 32 x 43 cm. Colección privada. M 344.

CAT. 89. *Portfolio Fifteen Drawings: The Pole Jump*, 1919 (Carpeta Quince Dibujos: El salto de pértiga). Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LG. 2009.XX.9). M 344.

CAT. 90. [No en exposición] *A Shore Scene (Figures on a Beach)*, 1920 (Escena de costa [Figuras en una playa]). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 29,5 x 47,5 cm. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. Adquirido en 1967 con fondos otorgados por la Colección Harold Beauchamp (1967-0004-1). M 431.

CAT. 91. *The Cliffs*, 1920 (Los acantilados). Pluma y tinta, lápiz de grafito, acuarela y gouache sobre papel. 28,2 x 37,9 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004. XX.39). M 388.

CAT. 92. *Woman Knitting*, 1920 (Mujer haciendo punto). Lápiz sobre papel tampón. 50,2 x 32,5 cm. Manchester City Galleries (1925.234). M 440.

CAT. 93. [No en exposición] *Girl Sewing*, 1921-38 (Chica cosiendo). Tiza negra y acuarela sobre papel. 55 x 37 cm. Colección privada. M 461.

CAT. 94. *Woman in Blue*, 1921 (Mujer en azul). Acuarela sobre papel. 41 x 58 cm. Colección privada.

CAT. 95. *Seated Figure*, 1921 (Figura sentada). Óleo sobre lienzo. 75,7 x 63 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. Donado por la Sra. Karina Williamson 1988 (GMA 3428).

- CAT. 96.** [No en exposición] *Praxitella*, 1920-21. Óleo sobre lienzo. 142 x 101,5 cm. Leeds Museums and Galleries (LEEAG.1945.0015.0001). M P30.
- CAT. 97.** [No en exposición] *Portrait of the Artist as the Painter Raphael*, 1921 (Retrato del artista como el pintor Rafael). Óleo sobre lienzo. 76,3 x 68,6 cm. Manchester City Galleries (1925.579). M P29.
- CAT. 98.** *A Reading of Ovid (Tyros)*, 1920-21 (Una lectura de Ovidio [Tyros]). Óleo sobre lienzo. 165,2 x 90,2 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo (GMA 1685). M P31.
- CAT. 99.** *Mr Wyndham Lewis as a Tyro*, 1920-21 (El Sr. Wyndham Lewis como un Tyro). Óleo sobre lienzo. 73 x 44 cm. Ferens Art Gallery, Hull Museums, Hull (KINCM:2005.5151). M P27.
- CAT. 100.** [No en exposición] *Meeting between the Tyro, Mr Segundo and the Tyro, Phillip*, 1921 (Encuentro entre los Tyros, Sr. Segundo y Phillip). Aguada y lápiz sobre papel. 37,2 x 21,3 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY. Donación de Walter y Harriet Michel (63.237). M 470.
- CAT. 101.** *Head of a Girl (Gladys Anne Hoskyns)*, 1922 (Cabeza de una chica [Gladys Anne Hoskyns]). Lápiz sobre papel. 39,7 x 41,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, legado de Scofield Thayer, 1982 (1984.433.248M 535). M 535.
- CAT. 102.** *Girl Seated (Gladys Anne Hoskyns)*, 1922 (Chica sentada [Gladys Anne Hoskyns]). Lápiz sobre papel. 45 x 31 cm. Colección privada.
- CAT. 103.** *Mrs Workman*, 1923 (La Sra. Workman). Lápiz y aguada sobre papel. 34,5 x 49 cm. Colección privada. M 599.
- CAT. 104.** [No en exposición] *Edith Sitwell*, 1923. Lápiz y aguada sobre papel. 40 x 28,9 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 4465). M 592.
- CAT. 105.** *Edith Sitwell*, 1923-35. Óleo sobre lienzo. 86,4 x 111,8 cm. Tate, Londres: donado por Sir Edward Beddington-Behrens 1943 (N05437). M P36.
- CAT. 106.** *The King and Queen in Bed*, 1920 (El rey y la reina en la cama). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 32,5 x 37 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2009.XX.2). M 399.
- CAT. 107.** *Sensibility (Contemplator or Abstract)*, 1921 (Sensibilidad [Contemplador o Abstracto]). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 31 x 26 cm. Colección privada. M 483.
- CAT. 108.** [No en exposición] *Untitled*, 1921 (Sin título). Acuarela y color de fondo sobre papel. 38 x 28 cm. Colección privada.
- CAT. 109.** *Abstract Figure Study*, 1921 (Estudio de figura abstracta). Pluma y tinta, y aguada sobre papel. 37 x 31 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 445.
- CAT. 110.** *Abstract Composition*, 1921 (Composición abstracta). Pluma, collage y acuarela sobre papel. 61 x 78,8 cm. Colección Bobbie y Mike Wilsey. M 441
- CAT. 111.** *Room No. 59*, 1921-22 (Habitación nº 59). Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel. 35 x 31 cm. Colección BNY Mellon, Nueva York. M 505.
- CAT. 112.** *Women*, 1921-22 (Mujeres). Lápiz, tinta, aguada y gouache sobre papel. 27,5 x 21,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004.XX.41). M 518.
- CAT. 113.** *Archimedes Reconnoitring the Enemy Fleet*, 1922 (Arquímides examinando la flota del enemigo). Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel. 33 x 47,5 cm. Colección privada. M 519.
- CAT. 114.** *Bird and Figure*, 1925 (Pájaro y figura). Pluma, tinta y acuarela sobre papel. 23 x 18,5 cm. Rugby School. M 609.
- CAT. 115.** *Hero's Dream (Dream of Hamilcar or Dawn in Erewhon)*, 1925 (El sueño del héroe (El sueño de Amílcar o Amanecer en Erewhon)). Collage, acuarela, y pluma y tinta sobre papel. 26 x 17 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 614.
- CAT. 116.** [No en exposición] *The Dancers*, 1925 (Los bailarines). Lápiz y tinta sobre papel. 31 x 18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres (Circ.421-1959). M 610.
- CAT. 117.** [No en exposición] *Dancing Couple*, 1925 (Pareja bailando). Tinta azul sobre papel. 30,5 x 19,5 cm. The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, Nueva York. Donación de William K. Rose, 1965.16.
- CAT. 118.** *Study for Enemy Cover*, 1926 (Estudio para cubierta de *The Enemy*). Gouache, tinta y lápiz sobre papel. 23,7 x 11,9 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, fondo otorgado por Joseph M. y Dorothy B. Edinburg, 1967. M 621.
- CAT. 119.** [No en exposición] *Book Cover Design*, 1927 (Diseño para cubierta de libro). Pluma y tinta, gouache, collage sobre papel. 28 x 15,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 627.
- CAT. 120.** *Abstract Composition*, 1926 (Composición abstracta). Pluma y tinta, acuarela, aguada y lápiz sobre papel. 56 x 26,5 cm. Colección privada. M 617.
- CAT. 121.** *Abstract Composition*, 1926 (Composición abstracta). Lápiz y tinta, acuarela y aguada sobre papel. 56 x 26,5 cm. Colección privada. M 618.
- CAT. 122.** *Abstract Composition*, 1926 (Composición abstracta). Pluma y tinta, acuarela, aguada y lápiz sobre papel. 50 x 24,5 cm. Colección privada. M 619.
- CAT. 123.** *Two Figures*, 1927 (Dos figuras). Pluma, tinta y gouache sobre papel. 32,5 x 36 cm. Colección Durban Art Gallery, Kwa Zulo-Natal. M 644.
- CAT. 124.** *Creation Myth*, 1927 (Mito de creación). Gouache, dibujo y técnica mixta sobre papel. 32,7 x 29,8 cm. Tate, Londres: adquirido en 1956 (T00107). M 628.
- CAT. 125.** *Figures in the Air or On the Roof*, 1927 (Figuras en el aire o En el tejado). Lápiz, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre *papier collé*. 29,2 x 16,5 cm. Colección privada. M 635.
- CAT. 126.** *Manhattan or New York Mystic*, 1927 (Manhattan o Místico de Nueva York). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre *papier collé*. 37 x 25 cm. Colección privada. M 637.
- CAT. 127.** *AΘANATON APA H ΨΥXH ("Immortal Therefore the Soul")*, 1927 ("Así pues, inmortal el alma"). Acuarela, lápiz, y pluma y tinta sobre papel. 25,4 x 35,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación anónima, en honor de Alfred H. Barr, Jr., 1981 (1981.488.1). M 626.
- CAT. 128.** *Bagdad*, 1927-28. Óleo sobre madera. 182,9 x 78,7 cm. Tate, Londres: adquirido en 1956 (T00099). M P38.
- CAT. 129.** *Wrestling*, 1929 (Lucha). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 34,5 x 43,1 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.20). M 654.
- CAT. 130.** *Boxing at Juan-les-Pins*, 1929 (Boxeo en Juan-les-Pins). Pluma y tinta, aguada y gouache sobre papel. 32 x 44 cm. Colección privada. M 646.
- CAT. 131.** *Beach Scene*, 1929 (Escena de playa). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 31 x 42,5 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 645.
- CAT. 132.** [No en exposición] *L'Homme surréaliste*, 1929 (El hombre surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 43 cm. Colección privada. M P39.
- CAT. 133.** [No en exposición] *Femme surréaliste*, 1929 (Mujer surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 50 cm. Colección privada. M P40.
- CAT. 134.** [No en exposición] *L'Homme surréaliste*, 1929 (El hombre surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 43 cm. Colección privada. M P41.
- CAT. 135.** [No en exposición] *Femme surréaliste*, 1929 (Mujer surrealista). Óleo sobre chapa. 70 x 50 cm. Colección privada. M P42.
- CAT. 136.** *Desert Soukh*, 1931 (Zoco del desierto). Lápiz de grafito, acuarela y gouache sobre tabla. 18 x 40,5 cm. Colección C. J. Fox (LD.2000.XX.4). M 712.
- CAT. 137.** *Berber Horseman*, 1931 (Jinete bereber). Lápiz, tinta y color de fondo sobre papel. 31 x 30 cm. Colección privada.
- CAT. 138.** *Tut*, 1931. Lápiz y aguada sobre papel. 28 x 24 cm. Colección privada. M 730.
- CAT. 139.** *Rebecca West*, 1932. Lápiz sobre papel. 43 x 31 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 5693). M 786.
- CAT. 140.** *Self-Portrait with Hat*, 1932 (Autorretrato con sombrero). Tinta y aguada sobre papel. 25,4 x 19,7 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 4528). M 782.
- CAT. 141.** *Spartan Portrait (Naomi Mitchison)*, 1933 (Retrato espartano [Naomi Mitchison]). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 39 x 26,7 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004.XX.45). M 809.
- CAT. 142.** *Girl Reading (Portrait of the Artist's Wife, Froanna)*, 1936 (Chica leyendo [Retrato de Froanna, la mujer del artista]). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 37,7 x 26,7 cm. Trustees of the British Museum, Londres (1939.0730.10). M 858.
- CAT. 143.** *Red Portrait (Froanna)*, 1937 (Retrato rojo [Froanna]). Óleo sobre lienzo. 91,5 x 61 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LP.2000.XX.1). M P76.
- CAT. 144.** [No en exposición] *Froanna (Portrait of the Artist's Wife)*, 1937 (Froanna ([Retrato de la mujer del artista])). Óleo sobre lienzo. 76 x 63,5 cm. Glasgow Museums. M P71.
- CAT. 145.** *Julian Symons*, 1938. Pluma y tinta sobre papel. 33 x 25,5 cm. Colección privada. M 925.

CAT. 146. *Study for Portrait of T.S. Eliot*, 1938 (Estudio para el retrato de T. S. Eliot). Lápiz sobre papel. 38 x 28 cm. Colección privada.

CAT. 147. *T. S. Eliot*, 1938. Óleo sobre lienzo. 133,3 x 85,1 cm. Colección Durban Art Gallery, KwaZul-Natal. M P80.

CAT. 148. *Stephen Spender*, 1938. Óleo sobre lienzo. 100,5 x 59,5 cm. The Potteries Museum & Art Gallery, Stoke-on-Kent (1939.347). M P86.

CAT. 149. *Ezra Pound*, 1939. Óleo sobre lienzo. 76,2 x 101,6 cm. Tate, Londres: adquirido en 1939 (N05042). M P99.

CAT. 150. *Boats in a Port or A Spanish Harbour*, 1933 (Barcos en un puerto o Un puerto español). Lápiz y gouache sobre papel. 19,5 x 25 cm. Colección privada. M 788.

CAT. 151. *Two Beach Babies*, 1933 (Dos bebés en la playa). Óleo sobre lienzo. 51 x 61 cm. Rugby Art Gallery and Museum. M P53.

CAT. 152. *The Betrothal of the Matador*, 1933 (Los esponsales del matador). Óleo sobre lienzo. 54,5 x 42,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LP.2008.XX.2). M P45.

CAT. 153. *Group of Three Veiled Figures*, 1933 (Grupo de tres figuras con velos). Óleo sobre lienzo. 51 x 43 cm. Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) (LEEAG.1978.0026). M P47.

CAT. 154. [No en exposición] *The Convalescent*, 1933 (El convaleciente). Óleo sobre lienzo. 61 x 76,5 cm. Glynn Vivian Art Gallery, Swansea (GV 1976.17). M P46.

CAT. 155. *One of the Stations of the Dead*, 1933 (Una de las Estaciones de los muertos). Óleo sobre lienzo. 127,6 x 75,8 cm. Aberdeen Art Gallery & Museums Collections (ABDAG 2522). M P50.

CAT. 156. *Inca and the Birds*, 1933 (El inca y los pájaros). Óleo sobre lienzo. 67,3 x 54,6 cm. Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres (ACC4/1959). M P49.

CAT. 157. *Figure Composition*, 1933-38 (Composición de figuras). Tinta, color de fondo y acuarela sobre papel. 23 x 31 cm. Colección privada.

CAT. 158. *Roman Actors*, 1934 (Actores romanos). Acuarela, gouache, tinta y lápiz sobre papel. 38,4 x 56,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, fondo otorgado por Francis E. Brennan, 1954 (14.1954). M 846.

CAT. 159. *Red and Black Principle*, 1936 (Principio rojo y principio

negro). Óleo sobre lienzo. 116,8 x 61 cm. Santa Barbara Museum of Art, donación de Wright S. Ludington (1956.2.1). M P62.

CAT. 160. *Cubist Museum*, 1936 (Museo cubista). Óleo sobre lienzo. 51 x 76 cm. Colección privada. M P58.

CAT. 161. *Red Scene*, 1933-36 (Escena roja). Óleo sobre lienzo. 71,1 x 91,4 cm. Tate, Londres: adquirido en 1938 (N04913). M P52.

CAT. 162. *The Surrender of Barcelona*, 1936-37 (La rendición de Barcelona). Óleo sobre lienzo. 83,8 x 59,7 cm. Tate, Londres: adquirido en 1947 (N05768). M P61.

CAT. 163. *The Tank in the Clinic*, 1937 (El tanque en la clínica). Óleo sobre lienzo. 68,5 x 51 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LP.2008.XX.4). M P77.

CAT. 164. *Creation Myth*, 1937 (Mito de creación). Óleo sobre lienzo. 49,5 x 59 cm. The Warden and Scholars of New College, Oxford (NCO 1002). M P54.

CAT. 165. *Landscape with Northmen*, 1936-37. (Paiseje con hombres del Norte) Óleo sobre lienzo. 67,5 x 49,5 cm. Colección privada, Londres. M P66.

CAT. 166. [No en exposición] *Inferno*, 1937 (Infierno). Óleo sobre lienzo. 152,5 x 101,8 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Legado de Felton, 1964 (1411-5). M P72.

CAT. 167. *Bathing Scene*, 1938 (Escena de baño). Pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 28,7 x 39,6 cm. Wyndham Lewis Memorial, Londres (LD.2004.XX.28). M 900.

CAT. 168. *A Hand of Bananas*, 1929-38 (Una mano de plátanos). Gouache, acuarela, lápiz y tinta sobre papel. 20,3 x 18,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido en 1941 (408.1941). M 904.

CAT. 169. *Four Figure Composition*, 1938 (Composición con cuatro figuras). Óleo sobre lienzo. 40 x 25,4 cm. Colección de la Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College. Donación de Omar S. Pound, graduado en 1951 (1991.126). M P81.

CAT. 170. [No en exposición] *Chancellor Samuel Capen*, 1939 (Canciller Samuel Capen). Óleo sobre lienzo. 193 x 89 cm. The Poetry Collection, University at Buffalo, NY. M P94.

CAT. 171. [No en exposición] *J. S. McLean*, 1941. Óleo sobre lienzo. 106,5 x 77 cm. Art Gallery of Ontario. Donación de la familia McLean, 2000 (Acc. 2000/1309). M P101.

CAT. 172. *The Artist's Wife, Froanna*, 1940 (Froanna, la mujer del artista). Lápiz y tizas de colores sobre papel azul. 48,3 x 31 cm. The Barber Institute of Fine Arts. The University of Birmingham (2006.3). M 958.

CAT. 173. *War News (Portrait of Froanna)*, 1942 (Noticias de guerra [Retrato de Froanna]). Lápiz y ceras sobre papel. 53 x 71 cm. Colección del Middlesbrough Institute of Modern Art (MIDMA/FA/0107). M 1021.

CAT. 174. [No en exposición] *Portrait of the Artist's Wife*, 1944 (Retrato de la mujer del artista). Lápicos negro y de color, tizas negra y de color sobre papel. 37,7 x 27,8 cm. Art Gallery of Windsor. Adquirido con fondos otorgados por el patrimonio de Bobs Cogill y Peter Haworth y la ayuda del gobierno de Canadá por medio del Acta de Exportación e Importación de Propiedad Cultural, 1991 (1991.038). M 1048.

CAT. 175. *Lebensraum I: The Battlefield*, 1941 (Lebensraum I [Espacio vital]: el campo de batalla). Pluma, tinta china, acuarela y gouache sobre papel. 30,2 x 45,5 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto. Adquirido en 1941 (Acc.2576). M 976.

CAT. 176. *Lebensraum II: The Empty Tunic*, 1941-42 (Lebensraum II [Espacio vital]: la túnica vacía). Tiza, acuarela y gouache sobre papel. 34,6 x 24,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004.XX.46). M 988.

CAT. 177. [No en exposición] *Armless Man on Stage*, 1941 (Hombre sin brazos en el escenario). Tiza negra y aguada sobre papel. 28,5 x 44 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 966.

CAT. 178. *Mother Love*, 1942 (Amor de madre). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 43,6 x 28 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.35). M 998.

CAT. 179. *A Man's Form Taking a Fall from a Small Horse*, 1941 (Una forma de un hombre cayendo de un caballo). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 29,5 x 45 cm. Colección C. J. Fox (LD.2000.XX.3). M 977.

CAT. 180. *Jehovah the Thunderer*, 1941 (Jehová tronante). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 37 x 25,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 975.

CAT. 181. *Small Crucifixion Series, I*, 1941 (De la serie Pequeña crucifixión, I). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 25 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 980.

CAT. 182. *Small Crucifixion Series, II: Pietà*, 1941 (De la serie Pequeña crucifixión, II: Pietá). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 33 x 25,5 cm. Colección privada. M 981.

CAT. 183. *Small Crucifixion Series, III*, 1941 (De la serie Pequeña crucifixión, III). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 35,5 x 25,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 982.

CAT. 184. [No en exposición] *Small Crucifixion Series, IV*, 1941 (De la serie Pequeña crucifixión, IV). Acuarela sobre papel. 36,5 x 25,5 cm. Colección privada. M 983.

CAT. 185. [No en exposición] *Supplicating Figures*, 1941 (Figuras suplicantes). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 30,5 x 45,5 cm. Colección Mark. McLean. M 984.

CAT. 186. [No en exposición] *Adoration*, 1941 (Adoración). Tiza y gouache sobre papel. 38 x 25,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.32). M 963.

CAT. 187. [No en exposición] *Gestation or Creation Myth: Maternal Figure*, 1941 (Gestación o Mito de creación: figura maternal). Cera y tizas de colores sobre papel azul. 30 x 24 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 971.

CAT. 188. [No en exposición] *Still-life: Figures in the Belly of a Duck*, 1942 (Naturaleza muerta: figuras en la tripa de un pato). Lápiz y acuarela sobre papel. 34,8 x 35,5 cm. Collection of the Vancouver Art Gallery. Adquirido por George Woodcock con la ayuda de las donaciones del Dr Hugh S. Miller y del Dr Kenneth S. Morton (VAG. 70.107). M 1005.

CAT. 189. *Creation Myth No. 17*, 1941 (Mito de creación n° 17). Carbón y lápiz de grafito con acuarela y gouache sobre papel vitela. 50,1 x 34,9 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Donación de la Colección Douglas M. Duncan, 1970 (NGC 16713). M 968.

CAT. 190. *Creation Myth*, 1941-42 (Mito de creación). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 37 x 25,1 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.34). M 987.

CAT. 191. *The Sage Meditating on the Life of Flesh and Blood*, 1941 (El sabio meditando sobre la vida de carne y hueso). Lápiz, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel. 40 x 33,5 cm. Colección Hugh Anson-Cartwright. M 979.

CAT. 192. *The Mind of the Artist about to Make a Picture*, 1941-42 (La mente del artista a punto de pintar un cuadro). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 39,5 x 30,5 cm. Wyndham

Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.28). M 997.

CAT. 193. "... *And Wilderness were Paradise enow*", 1941 ("... y el desierto fuera Paraíso suficiente"). Tiza, acuarela y gouache sobre papel. 42,1 x 32 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.31). M 965.

CAT. 194. [No en exposición] *Sunset in Paradise*, 1940s (Puesta de sol en el Paraíso). Tinga, lápiz, acuarela, tizas de colores y gouache sobre papel. 30,2 x 45,5 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY (62.417). M 1124.

CAT. 195. *Allégresse Aquatique*, 1941 (Divertimento acuático). Lápiz de grafito, pluma y tinta, acuarela y gouache sobre papel vitela. 31,8 x 44,5 cm. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto. Adquirido en 1941 (Acc.2577). M 964.

CAT. 196. *Homage to Etty*, 1942 (Homenaje a Etty). Pluma y tinta negra con acuarela y gouache sobre lápiz de grafito sobre papel vitela. 25,3 x 36,6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Donación de la Colección Douglas M. Duncan, 1970 (NGC 16715). M 994.

CAT. 197. *Pool of the Amazons*, 1942 (Piscina de las Amazonas). Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 35,7 x 44,2 cm. Colección Mark McLean. M 1003.

CAT. 198. [No en exposición] *A Party of Girls*, 1942 (Una fiesta de chicas). Pluma y tinta, acuarela y aguada sobre papel. 35,5 x 25,5 cm. Colección Mark McLean. M 1000.

CAT. 199. *Nude Panel*, 1942 (Panel con desnudos). Lápiz de grafito y acuarela sobre papel. 34,9 x 25,3 cm. Colección Mark McLean. M 999.

CAT. 200. *The Island*, 1942 (La isla). Óleo sobre lienzo. 69,9 x 91,4 cm. Santa Barbara Museum of Art, Donación del Consejo de Mujeres (1986.51). M P104.

CAT. 201. [No en exposición] *Children Playing*, 1945 (Niños jugando). Pluma y tinta, tiza negra, acuarela, aguada y gouache sobre papel. 37,5 x 22,9 cm. Óleo sobre lienzo. Colección de la Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College. Donación de Omar S. Pound, graduado en 1951, en honor de Anne Wyndham Lewis (1994.128). M 1055.

CAT. 202. *What the Sea is like at Night*, 1949 (A qué se parece el mar de noche). Lápiz, tinta y gouache sobre papel. 56 x 37,5 cm. Cortesía de Austin/Desmond Fine Art, Londres. Colección privada. M 1104.

CAT. 203. *The Ascent*, 1949 (La Subida). Pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 54,5 x 32 cm. Colección

privada. M 1093.

CAT. 204. *Walpurgisnacht*, 1950 (Noche de Walpurgis). Pluma y tinta sobre papel. 43 x 76 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. M 1126.

CAT. 205. *Red Figures Carrying Babies and Visiting Graves*, 1951 (Figuras de rojo portando bebés y visitando sepulturas). Lápiz, pluma y tinta, y acuarela sobre papel. 33 x 40,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección J. Dolman (LD.2009.XX.5). M 1127.

Wyndham Lewis: el escritor

CAT. L&R I. *Mrs Dukes' Million* (*El millón de la Sra. Dukes* [título previo: *Khan and Company*]). Toronto: The Coach House Press, 1977. 20,9 x 13,9 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 2. *Blast*, No. 1 Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, junio 1914. 31,8 x 26,7 cm. Colección privada YMJB y Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 3. *Blast*, No. 2 Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, julio 1915. 30 x 24,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres

CAT. L&R 4. *The Ideal Giant* (El gigante ideal). Londres: The Little Review, 1917. 24,5 x 16 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 5. *Tarr*. Londres: The Egoist Press, 1918. 18,7 x 13,4 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 6. [No en exposición] *Guns by Wyndham Lewis Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Guns by Wyndham Lewis*). Londres: Goupil Gallery, 1919. 20,8 x 13,4 cm.

CAT. L&R 7. *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* (El diseño del Califa: ¿Arquitectos! ¿Dónde está vuestro vórtice?). Londres: The Egoist Press, 1919. 21,2 x 13,9 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 8. *The Tyro*, No. 1. Londres: The Egoist Press, 1921. 37,4 x 25 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 9. *The Tyro*, No. 2. Londres: The Egoist Press, 1922. 24,8 x 18,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 10. *The Art of Being Ruled* (El arte de ser gobernado). Londres: Chatto and Windus, 1926. 22,7 x 14,8 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 11. *The Lion and the Fox: The Rôle of the Hero in the Plays of Shakespeare* (El león y el zorro: el papel del héroe en las obras de Shakespeare). Londres: Grant Richards, 1927. 22,3 x 15,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 12. *Time and Western Man* (El tiempo y el hombre occidental). Londres: Chatto and Windus, 1927. 22,8 x 14,7 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 13. *Time and Western Man*, revised edition (El tiempo y el hombre occidental, ed. revisada). Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1928. 22,8 x 14,7 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 14. *The Enemy*, Vol. 1 (El enemigo, vol. 1). Londres: The Arthur Press, enero 1927. 28,7 x 18,8 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 15. *The Enemy*, No. 2 (El enemigo, n° 2). Londres: The Arthur Press, septiembre 1927. 28,1 x 18,8 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 16. *The Enemy*, No. 3 (El enemigo, n° 3). Londres: The Arthur Press, marzo 1929. 28,3 x 18,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 17. *The Wild Body: A Soldier of Humour and Other Stories* (El cuerpo salvaje: un soldado del humor y otras historias). Londres: Chatto and Windus, 1927. 19,8 x 14 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 18. *Tarr*, revised edition. Londres: Chatto and Windus, 1928. 17,8 x 12 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 19. *The Childermass: Section I* (Los santos inocentes: Sección I). Londres: Chatto and Windus, 1928. 22 x 15,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 20. *Paleface: The Philosophy of the "Melting Pot"* (Rostro pálido: la filosofía del "Melting Pot"). Londres: Chatto and Windus, 1929. 20,8 x 14 cm.

Colección privada YMJB.

CAT. L&R 21. *The Apes of God* (Los monos de Dios). Londres: The Arthur Press, 1930. 25,7 x 20,5 cm. Colección privada YMJB y Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 22. [No en exposición] *The Apes of God* (Los monos de Dios). Nueva York: MacBride, 1932. 20,7 x 14,3 cm.

CAT. L&R 23. *The Apes of God* (Los monos de Dios). Londres: Arco Publishers Ltd., 1955. 20,7 x 14,3 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 24. *Satire & Fiction: Enemy Pamphlet No. 1* (Sátira y ficción: folleto del enemigo, n° 1). Londres: The Arthur Press, 1930. 28,2 x 21,1 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 25. *The Roaring Queen* (La reina rugiente). Londres: Secker and Warburg, 1973. 22,3 x 14,4 cm. Cubierta de Michael Ayrton. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 26. *Hitler*. Londres: Chatto and Windus, 1931. 20,9 x 13,8 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 27. *The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator* (El principio diabólico y el espectador ditiámbico). Londres: Chatto and Windus, 1931. 19,5 x 13 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 28. *The Doom of Youth* (El destino funesto de la juventud). Londres: Chatto and Windus, 1932. 22,8 x 15,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 29. *Filibusters in Barbary: Record of a Visit to the Sous* (Filibusteros en Barbaria: testimonio de una visita a los sous). Londres: Grayson and Grayson, 1932. 22,6 x 15,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 30. *Enemy of the Stars* (Enemigo de las estrellas). 28,9 x 22,2 cm. Londres: Desmond Harmsworth, 1932. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 31. *Enemy of the Stars*. Londres: Desmond Harmsworth, 1932 (distinta camisa).

CAT. L&R 32. *Enemy of the Stars*. Londres: Desmond Harmsworth, 1932 (distinta camisa). Colección privada YMJB.

CAT. L&R 33. *Snooty Baronet* (Baronet presumido). Londres: Cassell, 1932. 19,6 x 13,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 34. *The Old Gang and the New* (La vieja banda y la

nueva banda). Londres: Desmond Harmsworth, 1933. 19,5 x 13,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 35. *One-Way Song* (Canción de ida). Londres: Faber and Faber, 1933. 22,6 x 14,8 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 36. *Men Without Art* (Hombres sin arte). Londres: Cassell, 1934. 22,2 x 15,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 37. *Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing* (Alas de la izquierda sobre Europa, o: cómo hacer una guerra a partir de nada). Londres: Jonathan Cape, 1936. 20,6 x 14,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 38. *Count Your Dead: They are Alive! Or, A New War in the Making* (Contad vuestros muertos: ¡Están vivos!, o: una nueva guerra en marcha). Londres: Lovat Dickson, 1937. 20,5 x 14,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 39. *The Revenge for Love* (La venganza por amor). Londres: Cassell, 1937. 21 x 15 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 40. *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926)* (Estallidos y bombardeos: autobiografía [1914-1926]). Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937. 22,2 x 15,5 cm. Colección privada YMJB y Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 41. *The Mysterious Mr Bull* (El misterioso Sr. Bull). Londres: Robert Hale, 1938. 22 x 13,4 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 42. *The Jews: Are they Human?* (Los judíos: ¿son humanos?). Londres: George Allen and Unwin, 1939. 19 x 12,9 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 43. *Wyndham Lewis the Artist: From "Blast" to Burlington House* (Wyndham Lewis, el artista: de Blast a Burlington House). Londres: Laidlaw and Laidlaw, 1939. 23,5 x 17,5 cm. Colección privada YMJB y Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 44. *The Hitler Cult* (El culto a Hitler). Londres: Dent, 1939. 20 x 13,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 45. *America, I Presume* (América, supongo). Nueva York: Howell, Soskin & Co., 1940. 19,3 x 13,2 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 46. [No en exposición] *Anglosaxony: A League that Works*

(Anglosaxony: una liga que funciona). Toronto: The Ryerson Press, 1941. 19,1 x 13 cm.

CAT. L&R 47. *The Vulgar Streak* (La vena vulgar). Londres: Robert Hale, 1941. 19 x 13,2 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 48. *America and Cosmic Man* (América y el hombre cósmico). Londres: Nicholson and Watson, 1948. 19,6 x 13,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 49. *Wyndham Lewis Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Wyndham Lewis*). Londres: Redfern Gallery, 1949. 26 x 19,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 50. *Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date* (Ruda tarea: un relato de mi carrera puesto al día). Londres: Hutchinson & Co., 1950. 23,7 x 16,5 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 51. *Rotting Hill*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1951. 23,7 x 16,5 cm. Cubierta de Charles Handley-Read. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 52. *Rotting Hill* (Chicago: Henry Regnery Co., 1952). 21,5 x 14 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 53. *The Writer and the Absolute* (El escritor y lo Absoluto). Londres: Methuen & Co. Ltd., 1952. 22,2 x 15 cm. Cubierta de Charles Handley-Read. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 54. *Self Condemned* (Autocondenado). Londres: Methuen & Co. Ltd., 1954. 19 x 12,8 cm. Cubierta de Michael Ayrton. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 55. *The Demon of Progress in the Arts* (El demonio del progreso en las artes). Londres: Methuen & Co. Ltd., 1954. 20,3 x 14,2 cm. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 56. *The Demon of Progress in the Arts* (El demonio del progreso en las artes). Chicago: Henry Regnery Co., 1955. 21,5 x 14,6 cm. Fundación Juan March, Madrid.

CAT. L&R 57. *The Human Age, Book Two: Monstre Gai; Book Three: Malign Fiesta* (La edad humana. Libro segundo: *Monstre Gai*; Libro tercero: *fiesta maligna*). Londres: Methuen & Co. Ltd., 1955. 22,2 x 15 cm. Cubierta de Michael Ayrton. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 58. *Wyndham Lewis and Vorticism Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Wyndham Lewis and Vorticism*). Londres: Tate Gallery, 1956). 24,1 x 17,5 cm.

CAT. L&R 59. *Wyndham Lewis and Vorticism Exhibition Catalogue*. Londres: Tate Gallery / Arts Council, 1956. 24,1 x 17,5 cm. Fundación Juan March, Madrid y Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

CAT. L&R 60. *The Red Priest* (El cura rojo). Londres: Methuen & Co. Ltd., 1956. 19 x 13 cm. Cubierta de Michael Ayrton. Colección privada YMJB.

CAT. L&R 61. *The Human Age, Book One: The Childermass* (La edad humana. Libro primero: los santos inocentes). 22,2 x 15 cm. Cubierta e ilustraciones de Michael Ayrton. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

Obras en exposición de otros artistas

CAT. 206. AUGUSTUS EDWIN JOHN (1878-1961). *Wyndham Lewis*, c 1903. Aguafuerte sobre papel. 17,6 x 13,8 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 6066).

CAT. 207. AUGUSTUS EDWIN JOHN (1878-1961). *Wyndham Lewis*, 1905. Óleo sobre lienzo. 80 x 61 cm. Colección privada.

CAT. 208. WILLIAM ROBERTS (1895-1980). *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel: Spring, 1915*, 1961-62 (Los vorticistas en el restaurante de la Torre Eiffel: primavera, 1915). Óleo sobre lienzo. 182,9 x 213,4 cm. Tate, Londres: donado por el patronato del legado de Chantrey 1962.

CAT. 209. G. C. BERESFORD (George Charles) (1864-1938). *Wyndham Lewis as a Bohemian*, 1913 (Wyndham Lewis como un bohemio). Fotografía. 20,3 x 25,4 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 6535).

CAT. 210. ALVIN LANGDON COBURN (1882-1966). *Wyndham Lewis*, 1916. Fotografiado (en *More Men of Mark* de Alvin Langdon Coburn. Londres: Duckworth & Co., 1922). 19,9 x 14,8 cm. Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo (R 885.20).

CAT. 211 (a-h). ALVIN LANGDON COBURN (1882-1966). *Sin título* (8 fotos de Wyndham Lewis), c 1916. Fotografía. Cortesía de George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester,

NY (1979:3901:0002).

CAT. 212. G. C. BERESFORD (George Charles) (1864-1938). *Wyndham Lewis*, 1929. Fotografía. 20,3 x 25,4 cm. National Portrait Gallery, Londres (NPG 6536).

Otros libros en exposición

B&M CAT. 62. *Second Post-Impressionist Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Second Post-Impressionist*). Crafton Galleries, Londres, 1912. 18,4 x 12,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

B&M CAT. 63. *Vorticist Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Vorticist*). Doré Galleries, Londres, 1915. 21,5 x 14 cm. Book Library, The Courtauld Institute, Londres.

B&M CAT. 64. *Group X Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Group X*). Mansard Gallery, Londres, 1920. 21,7 x 13,5 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

B&M CAT. 65. *Tyros and Portraits Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Tyros and Portraits*). Leicester Galleries, Londres, 1921. 14,6 x 11,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

B&M CAT. 66. *Thirty Personalities by Wyndham Lewis Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Thirty Personalities by Wyndham Lewis*). Lefevre Galleries, Londres, 1932. 21,6 x 14,7 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

B&M CAT. 67. *Paintings and Drawings by Wyndham Lewis Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Paintings and Drawings by Wyndham Lewis*). Leicester Galleries, Londres, 1937. 14,6 x 11,3 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres.

B&M CAT. 68. *Wyndham Lewis Paintings and Drawings Exhibition Catalogue* (Catálogo de la exposición *Wyndham Lewis Paintings and Drawings*). Zwemmer Gallery, Londres, 1957. 12,5 x 19,6 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust.

B&M CAT. 69. Ford Madox Hueffer, *Antwerp*. Cubierta diseñada por Wyndham Lewis. Colección privada YMJB.

Ilustraciones

ALVIN LANGDON COBURN (1882-1966). *Augustus John*, 1914; *Ezra Pound*, 1913. Fotograbado (en *More Men of Mark* de Alvin Langdon Coburn. Londres: Duckworth & Co., 1922). 23 x 17 cm. Colección privada YMJB. Página 11.

WYNDHAM LEWIS. *Programme and Menu for the Cave of the Golden Calf, Cabaret and Theatre Club*, 1912 (Programa y menú para el cabaret y club de teatro Cave of the Golden Calf). Fotolitografía. 27,4 x 21,6 cm. The Poetry Collection, University at Buffalo, NY. M 31-38. Página 12.

WYNDHAM LEWIS. *The Armada*, 1937 (La armada). Óleo sobre lienzo. 91,5 x 71,5 cm. Colección de la Vancouver Art Gallery, fondo otorgado por los fundadores (VAG 51.3). M P70. Páginas 14, 79.

WYNDHAM LEWIS. *John Macleod*, 1938. Óleo sobre lienzo. 76 x 51 cm. Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut. Fondo otorgado por Paul Mellon (B1994.21). M P83. Página 14.

WYNDHAM LEWIS. *Hedwig (Portrait of Mrs. Meyrick Booth)*, 1938. Hedwig (Retrato de la Sra. Meyrick Booth), 1938. Óleo sobre lienzo. 76 x 63,4 cm. Herbert F.

Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY. Donación de Walter y Harriet Michel (91.056.001). M P82. Página 14.

WYNDHAM LEWIS. *Seated Lady (Woman with a Sash)*, 1920 (Señora sentada [Mujer con un fajín]). Pluma y tinta, cera y acuarela sobre papel. 38,1 x 39,1 cm. Trustees of the British Museum, Londres (1983.0416.4). Página 22.

WYNDHAM LEWIS. *Miss "E"*, 1920 (La Srta. "E"). Tiza negra sobre papel. 38 x 56 cm. Manchester City Galleries (1925.508). M 389. Página 23.

WYNDHAM LEWIS. *Sunset among the Michelangelos*, 1912 (Puesta de sol entre los miguelángeles). Pluma y tinta, gouache sobre papel. 32,5 x 48 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. M 88. Páginas 24, 25.

WYNDHAM LEWIS. *Creation Myth*, 1920-33 (Mito de creación). Collage, pluma y tinta, acuarela sobre papel. 34 x 28 cm. Withworth Art Gallery, University of Manchester (D.1960-20). M 658. Página 29.

WYNDHAM LEWIS. *Red Duet*, 1914 (Dueto rojo). Tizas negras y de colores, gouache sobre papel. 38,5 x 56 cm. Colección privada, Ivor Braka Ltd. M 170. Página 30.

WYNDHAM LEWIS. *AΘANATON (Immortality)*, 1933 (Inmortalidad). Pluma y tinta, gouache sobre papel. 25,5 x 29 cm. Colección privada. M 787. Página 31.

WYNDHAM LEWIS. *The Mud Clinic*, 1937 (La clínica de barro).

Óleo sobre lienzo. 85,1 x 59,1 cm. Beaverbrook Art Gallery, New Brunswick, NJ. Donación de la Second Foundation. M P75. Página 31.

HAROLD GILMAN (1876-1919). *Mrs Mounter at the Breakfast Table*, exhibited 1917 (La Sra. Mounter en la mesa de desayuno). Óleo sobre lienzo. 61 x 40,6 cm. Tate, Londres: adquirido en 1942 (N05317). Página 36.

ROGER FRY (1866-1934). *River with Poplars*, c 1912 (Río con álamos). Óleo sobre madera. 56,5 x 70,8 cm. Tate, Londres: donación de la Sra. Pamela Diamand, hija del artista 1973 (T01779). Página 40.

BEN NICHOLSON (1894-1982). *1924 (first abstract painting, Chelsea)*, c 1923-4. 1924 (primera pintura abstracta, Chelsea). Óleo y lápiz sobre lienzo. 55,4 x 61,2 cm. Tate, Londres: dación aceptada por el gobierno de S.M. y asignada a la Tate Gallery 1986 (T04861). Página 40.

HENRY MOORE (1898-1986). *Four-Piece Composition: Reclining Figure*, 1934 (Composición con cuatro piezas: Figura reclinada). Alabastro de Cumberland. 17,5 x 45,7 x 20,3 cm. Tate, Londres: adquirido con ayuda del Art Fund 1976 (T02054). Página 42.

WYNDHAM LEWIS. *Abstract*, 1932 (Abstracto). Óleo sobre lienzo. 46,5 x 34,5 cm. Manor House Museum & Alfred East Art Gallery, Kettering. Página 46.

WYNDHAM LEWIS. *Naomi Mitchison*, 1930-33. Lápiz y aguada sobre papel. 46 x 36 cm. City Art Centre: City of Edinburgh Museums

and Galleries, Edimburgo (CAC. 2000.19). M 952. Página 47.

WYNDHAM LEWIS. *Meeting of Sheikhs*, 1938 (Reunión de jeques). Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel. 25,3 x 35,9 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LD.2004.XX.29). M 908. Página 48.

WYNDHAM LEWIS. *Three Sisters*, 1927 (Tres hermanas). Lápiz, tinta y gouache sobre papel. 31 x 25 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres. Colección G. y V. Lane (LD.2004.XX.42). M 643. Página 49.

WYNDHAM LEWIS. *James Joyce*, 1921. Pluma y tinta sobre papel. 45,6 x 31,6 cm. Collection National Gallery of Ireland, Dublín. M 463. Página 51.

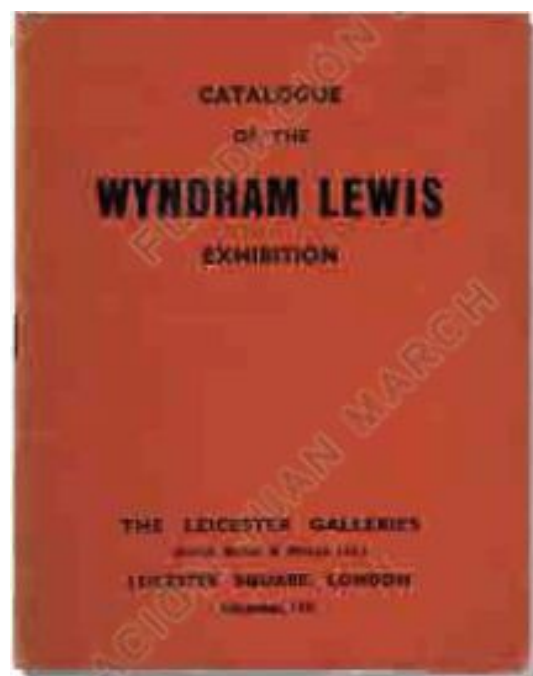
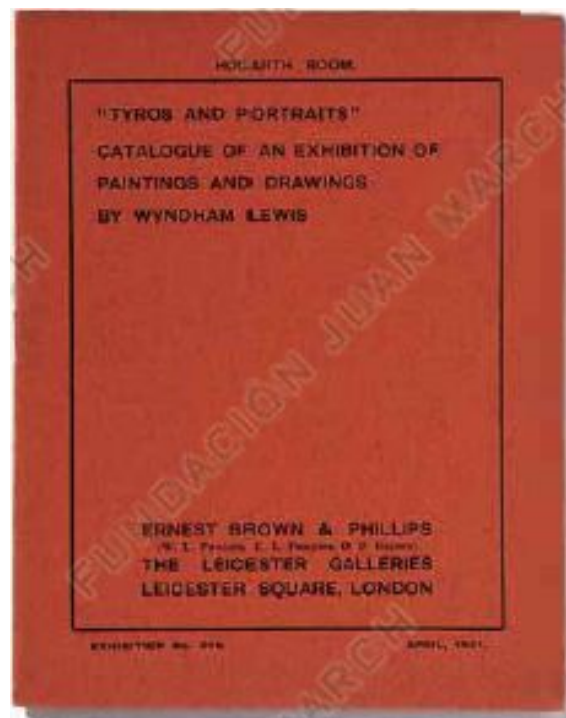
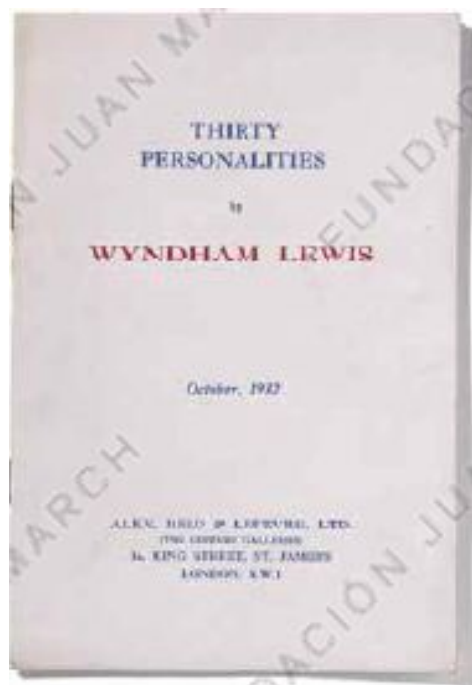
WYNDHAM LEWIS. *Players upon a Stage*, 1936-37 (Actores en escena). Lápiz, tinta y gouache sobre papel. 65,9 x 51 cm. Wyndham Lewis Memorial Trust, Londres (LP.2008.XX.3). M P69. Página 52.

WYNDHAM LEWIS. *Composition (Figures in an Interior)*, 1934 (Composición [Figuras en un interior]). Tinta y acuarela sobre papel. 21,7 x 25,4 cm. Pallant House Gallery, Chichester. Legado de Kearley, por parte del Art Fund, 1989 (CHCPH 0570). Página 53.

WYNDHAM LEWIS. *Standing Figure*, 1912 (Figura de pie). Acuarela, pluma y tinta sobre papel. 27,3 x 17,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Victor S. Riesenfeld (197.1955). Página 82.

F

WYNDHAM LEWIS: EXPOSICIONES



Individuales

1919

Guns by Wyndham Lewis, Goupil Gallery, Londres, febrero 1919.

1920

Drawings by Wyndham Lewis, Adelphi Gallery, Londres, enero 1920.

1921

Tyros and Portraits, Hogarth Room, The Leicester Galleries, Londres, abril 1921.

1932

Thirty Personalities by Wyndham Lewis, The Lefevre Galleries, Londres, octubre 1932.

1937

Paintings and Drawings by Wyndham Lewis, The Leicester Galleries, Londres, diciembre 1937.

1938

New Paintings and Drawings by Wyndham Lewis, Beaux Arts Gallery, Londres, junio-julio 1938.

1944

Exhibition of Books and Pictures by Wyndham Lewis, Wednesday Club, St. Louis, Missouri, enero 1944.

1949

Exhibition of Paintings, Drawings and Watercolours of Wyndham Lewis, Redfern Gallery, Londres, 5-26 mayo 1949.

1950

Wyndham Lewis: Drawings and Watercolours, Victoria College, University of Toronto, Toronto, febrero 1950.

1956

Wyndham Lewis and Vorticism, Tate Gallery, Londres, 6 julio-19 agosto; City Art Gallery, Manchester, 1-22 septiembre; The Art Gallery, Glasgow, 29 septiembre-20 octubre; City Art Gallery, Bristol, 27 octubre-17 noviembre; City Art Gallery, Leeds, 24 noviembre-15 diciembre 1956.

1957

Percy Wyndham Lewis: Paintings, Drawings and Prints, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, California, agosto-septiembre 1957.

1964

Paintings and Books by Wyndham Lewis, York University Art Gallery, Glendon College, Toronto, 27 noviembre-30 diciembre 1964.

1971

Word and Image I: Wyndham Lewis 1882-1957, The National Book League, Londres, 1971.

1974

An Exhibition of Paintings and Drawings by Wyndham Lewis, The Mayor Gallery, Londres, mayo-junio 1974.

1980

Wyndham Lewis, Manchester City Art Gallery, Manchester, 1 octubre-15 noviembre 1980; National Museum of Wales, Cardiff, 29 noviembre 1980-11 enero 1981; City Art Centre, Edimburgo, 23 enero-7 marzo 1981.

1982

Wyndham Lewis: A Centennial Salute, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, Nova Scotia, 5 agosto-5 septiembre 1982.

Wyndham Lewis et le Vorticisme, Centre Georges Pompidou, París, 16 junio-6 septiembre, 1982.

1983

Wyndham Lewis: Drawings and Watercolours 1910-1920, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 13 abril-14 mayo 1983.

1984

Wyndham Lewis: The Twenties, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 12 septiembre-12 octubre 1984.

1985

Wyndham Lewis: The Early Decades, Washburn Gallery, Nueva York, 18 septiembre-26 octubre 1985.

1990

Wyndham Lewis 1882-1957, Austin Desmond Fine Art, Londres, 11 septiembre-6 octubre 1990.

1992

Graphic Works by Wyndham Lewis, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas, 2 marzo-30 junio 1992.

Wyndham Lewis: Art and War, Imperial War Museum, Londres, 25 junio-11 octubre 1992.

The Talented Intruder: Wyndham Lewis in Canada 1939-1945, Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, noviembre 1992-enero 1993; Glenbow Museum, Calgary, Alberta, julio-agosto 1993; Art Gallery of Ontario, Toronto, septiembre-noviembre 1993.

2003

Wyndham Lewis, The Hunterian Museum and Gallery, University of Glasgow, Glasgow, 2003.

2004

'The bone beneath the pulp': Drawings by Wyndham Lewis, Courtauld Institute of Art Gallery, Londres, 14 octubre 2004-13 febrero 2005; Abbot Hall Art Gallery (Abbot Institute of Art), Kendal, Cumbria, 7 marzo-4 junio 2005.

2005

Wyndham Lewis, Fine Arts, Design & Antiques Fair, Olympia, Londres, 1-6 marzo 2005.

2007

An Exhibition of Paintings and Drawings by Percy Wyndham Lewis (1897-98), Rugby School, Rugby, Warwickshire, 26 noviembre-8 diciembre 2007.

2008

Wyndham Lewis: Portraits, National Portrait Gallery, Londres, 3 julio-19 octubre 2008.

2009

The Lion and the Fox: Art and Literary Works by Wyndham Lewis from the C.J. Fox Collection, University of Victoria Libraries, Victoria, Canadá, 1 abril-28 mayo 2009.

2010

Wyndham Lewis (1882-1957), Fundación Juan March, Madrid, 5 febrero-16 mayo 2010.

Colectivas

1904

Thirty-Second Exhibition of Modern Pictures held by the New English Art Club, Dudley Gallery, Dudley, Reino Unido, abril-mayo 1904.

1911

The First Exhibition of the Camden Town Group, Carfax Gallery, Londres, junio 1911.

The Second Exhibition of the Camden Town Group, Carfax Gallery, Londres, diciembre 1911.

1912

Quelques Indépendants Anglais, Galerie Barbazanges, París, marzo 1912.

The London Salon of the Allied Artists' Association Ltd (fifth year), Royal Albert Hall, Londres, julio 1912.

Second Post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries, Londres, 5 octubre-31 diciembre 1912.

The Third Exhibition of the Camden Town Group, Carfax Gallery, Londres, diciembre 1912.

1913

The Contemporary Art Society, Goupil Gallery, Londres, abril 1913.

The London Salon of the Allied Artists' Association Ltd (sixth year), Royal Albert Hall, Londres, julio 1913.

Post-Impressionist and Futurist Exhibition, Doré Galleries, Londres, octubre 1913.

Exhibition of English Post-Impressionists, Cubists and Others, Brighton Public Art Galleries, Brighton, diciembre 1913-enero 1914.

1914

The First Exhibition of Works by Members of the London Group, Goupil Gallery, Londres, marzo 1914.

Twentieth-Century Art: A Review of Modern Movements, Whitechapel Art Gallery, Londres, mayo-junio 1914.

The London Salon of the Allied Artists' Association Ltd (seventh year), Holland Park Hall, Londres, julio 1914.

Exposición en Scarborough Arts Club, Scarborough, Yorkshire, agosto 1914.

1915

The Second Exhibition of Works by Members of the London Group, Goupil Gallery, Londres, marzo 1915.

Vorticist Exhibition, Doré Galleries, Londres, junio 1915.

1917

Exhibition of the Vorticists at the Penguin, Penguin Club, Nueva York, enero 1917.

1919

Canadian War Memorials Exhibition, Anderson Gallery, Nueva York, 10 junio-31 julio; Canadian National Exhibition, Toronto, agosto-septiembre; Art Association of Montreal, octubre-noviembre 1919.

The Nation's War Paintings and Other Records, Royal Academy of Arts, Londres, diciembre 1919-febrero 1920.

1920

Group X, Mansard Gallery, Londres, 26 marzo-24 abril 1920.

1924

Second Exhibition of Canadian War Memorials, National Gallery of Canada, Ottawa, 18 enero-30 abril 1924.

1926

Exhibition of Canadian War Memorials, Art Gallery of Toronto, Toronto, octubre 1926

1939

British Pavilion, New York World's Fair, Nueva York, 30 abril-27 octubre 1940.

1941

Britain at War, The Museum of Modern Art, Nueva York, mayo-septiembre; National Gallery of Canada, Ottawa, octubre; Art Gallery of Toronto, noviembre-diciembre 1941; Art Association of Montreal, Montreal, enero 1942; London Public Library and Art Museum, Elsie Perrin Williams Memorial Building, London, Ontario, febrero 1942.

1942

19th Annual Exhibition, Canadian Society of Graphic Art, Art Gallery of Toronto, Toronto, abril 1942.

15th Annual Exhibition, Canadian Society of Painters in Watercolour, Art Gallery of Toronto, Toronto, abril 1942.

1943

English Paintings since 1900, London Public Library and Art Museum, Elsie Perrin Williams Memorial Building,

London, Ontario, 7 mayo-12 junio 1943.

1948

Contemporary British Drawings 1948-1949, National Gallery of Canada, Ottawa, 7-31 octubre; Art Gallery of Ontario, Toronto, 1-30 noviembre; Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, 1-28 febrero 1948; Art Gallery of Alberta, Edmonton, 1-31 marzo 1949.

1954

Exhibition of the Beaverbrook Collection of Paintings and Prints and some Portraits from the Collection of Sir James Dunn, Bart, The Bonar Law-Bennett Library, The University of New Brunswick, Nueva Jersey, 8-20 noviembre 1954.

1955

British Watercolours and Drawings of the Twentieth Century, Willistead Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, 1955 (exposición itinerante, Canadá, 1955-1957).

1957

Wyndham Lewis, Francis Kelly, Zwemmer Gallery, Londres, mayo 1957.

1964

Paintings from the Canadian War Memorials, National Gallery of Canada, Ottawa, 26 junio-octubre; Art Gallery of Hamilton, Ontario, noviembre 1964.

1966

Windsor Collectors, Willistead Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, 5 octubre-10 noviembre 1966.

1967

Some Paintings, Drawings and Prints from the Douglas Duncan Collection, Willistead Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario, 4 octubre-9 noviembre; London Public Library and Art Museum, Elsie Perrin Williams Memorial Building, London, Ontario, 5-27 diciembre 1967; Art Gallery of Hamilton, Ontario, 6-22 enero 1968.

1974

Vorticism and its Allies, Hayward Gallery, Londres, 27 marzo-2 junio 1974.

1984-1987

Preferred Places: A Selection of British Landscape Watercolours from the Permanent Collection of the Art Gallery of Ontario, Glendon Gallery, York University, Toronto, Ontario, 30 noviembre-1984-13 enero 1985; Kitchener/Waterloo Art Gallery, Kitchener, Ontario, 26 febrero-26 abril 1985; Sarnia Public Library and Art Gallery, Sarnia, Ontario, 5 junio-6 julio 1987.

1986

Five years on: A Selection of Acquisitions 1981-1986, Art Gallery of New South Wales, Australia, 26 septiembre-23 noviembre 1986.

1987

British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement, Royal Academy of Arts, Londres, 15 enero-5 abril 1987.

Twentieth Century British Art from the Collection of the Art Gallery of Ontario, Art Gallery of Peterborough, Ontario, 13 agosto-15 septiembre; Rodman Hall Arts Centre, St. Catharines, Ontario, 2 octubre-1 noviembre 1987; Sarnia Public Library and Art Gallery, Sarnia, Ontario, 11 junio-11 julio 1988.

1993

Modern British Art: Vorticism and the Grosvenor School 1912-1935, Hearst Art Gallery, Saint Mary's College of California, Moraga, 25 septiembre-7 noviembre 1993.

The Great English Vortex: Modern Drawings from the Collection of Mr and Mrs Michael W. Wilsey, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 11 noviembre 1993-16 enero 1994.

1996

BLAST: Vorticism-Die erste Avantgarde in England 1914-1918, Sprengel Museum, Hannover, 18

agosto-3 noviembre 1996; Haus der Kunst, Múnich, 15 noviembre 1996-26 enero 1997.

1997

Modern Art in Britain 1910-1914, Barbican Art Gallery, Londres, 20 febrero-26 mayo 1997.

1999

Michelangelo to Matisse: Drawing the Figure, Art Gallery of New South Wales, Australia, 20 noviembre 1999-27 febrero 2000.

2004

Blasting the Future! Vorticism in Britain 1910-1920, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres, 4 febrero-18 abril; The Whitworth Art Gallery, Manchester, 7 mayo-25 julio 2004.

The Edwin Morgan Collection, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Glasgow, 15 noviembre 2004-marzo 2005.

2007

Modern Britain 1900-1960, National Gallery of Victoria, Melbourne, 15 noviembre 2007-24 febrero 2008.

2008

Rhythms of Modern Life: British Prints 1914-1939, Museum of Fine Arts, Boston, 30 enero-1 junio; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 23 septiembre-7 diciembre 2008; The Wolfsonian-Florida International University, Miami, 21 noviembre 2009-28 febrero 2010.

Rubens to Mackintosh: Drawings from the Hunterian Art Gallery, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Glasgow, 1 mayo-6 septiembre 2008.

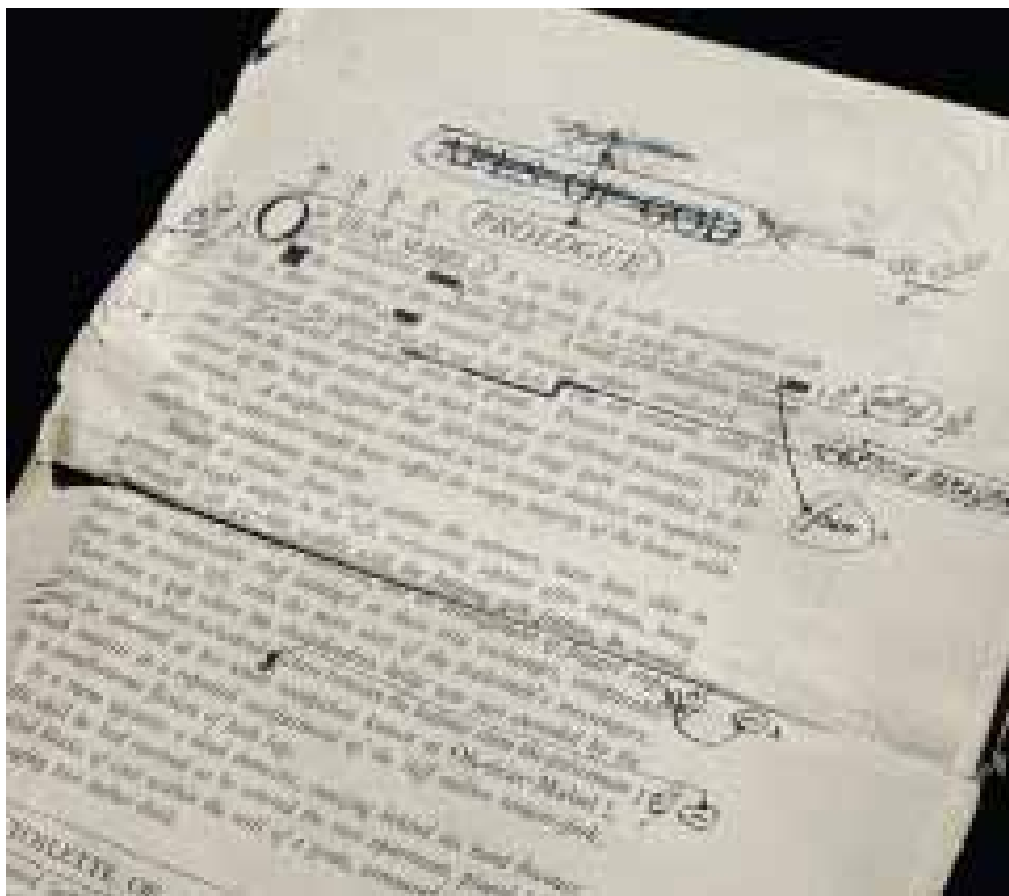
¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 7 octubre 2008-11 enero 2009.

The Discovery of Spain: British Artists and Collectors: Goya to Picasso, National Galleries of Scotland, Edimburgo, 18 julio-11 octubre 2009.



G

WYNDHAM LEWIS: EL ARTISTA, EL ESCRITOR, EL EDITOR: UNA BIBLIOGRAFÍA



ÍNDICE

- 1. Wyndham Lewis:
el artista**
 - 1.1. Catálogos de exposiciones individuales
 - 1.2. Catálogos de exposiciones colectivas
- 2. Wyndham Lewis:
el escritor**
 - 2.1. Libros
 - 2.2. Artículos en publicaciones periódicas
 - 2.3. Otros artículos y textos
 - 2.3.1. En libros
 - 2.3.2. En catálogos
 - 2.4. Antologías
 - 2.5. Epistolarios
- 3. Wyndham Lewis:
el editor**
- 4. Bibliografía secundaria**
 - 4.1. Monografías y artículos
 - 4.2. Publicaciones de la Wyndham Lewis Society
 - 4.3. Otros soportes

Sobre esta bibliografía

Para la elaboración de esta Bibliografía nos hemos basado en la completa *A Bibliography of the Writings of Wyndham Lewis*, de Bradford Morrow y Bernard Lafourcade (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978) y en la igualmente exhaustiva *Wyndham Lewis. A Descriptive Bibliography*, de Omar S. Pound y Philip Grover (Kent: Dawson Archon Books, 1978). Por lo demás, se trata de una selección bibliográfica, que incluye textos posteriores a las fechas de publicación de los elencos citados, pero que en ningún caso ha pretendido ser exhaustiva, a la vista de los recursos y los fondos bibliográficos especializados accesibles hoy en la red.

Los textos escritos por Wyndham Lewis se han organizado de forma cronológica, pero atendiendo al año en el que fueron escritos, no al año de su publicación. De los libros, se recogen: las primeras ediciones de todas, ya fueran éstas inglesa o americana; aquellas otras publicadas en vida de Lewis que incluyen revisiones o ampliaciones; las reimpresiones póstumas disponibles y otras ediciones especiales, como facsímiles o compilaciones. Como fecha límite para los artículos se ha tomado, en cambio, la de la muerte de Lewis (1957), y no se han incluido los publicados póstumamente.

1. Wyndham Lewis: el artista

1.1. Catálogos de exposiciones individuales

Guns by Wyndham Lewis [cat. expo., Goupil Gallery, Londres]. Londres: Goupil Gallery, 1919.

Tyros and Portraits [cat. expo., The Leicester Galleries, Londres]. Londres: J. Miles and Co. Ltd, 1921.

Thirty Personalities by Wyndham Lewis [cat. expo., The Lefevre Galleries, Londres]. Londres: The Lefevre Galleries, 1932.

Paintings and Drawings by Wyndham Lewis [cat. expo., The Leicester Galleries, Londres]. Londres: J. Miles and Co. Ltd., 1937.

New Paintings and Drawings by Wyndham Lewis [cat. expo., Beaux Arts Gallery, Londres]. Londres: Beaux Arts Gallery, 1938.

Wyndham Lewis [cat. expo., Redfern Gallery, Londres]. Londres: The Beauchamp Press, 1949.

Wyndham Lewis: Drawings and Watercolours [cat. expo., Victoria College, University of Toronto]. Toronto: Victoria College, 1950.

Wyndham Lewis and Vorticism [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Gallery, 1956.

Wyndham Lewis and Vorticism [cat. expo., City Art Gallery, Manchester; The Art Gallery, Glasgow; City Art Gallery, Bristol; City Art Gallery, Leeds]. Londres: The Arts Council, 1956.

Paintings and Books by Wyndham Lewis [cat. expo., York University Art Gallery, Toronto]. Toronto: York University, 1964.

Word and Image I: Wyndham Lewis 1882-1957 [cat. expo., The National Book League, Londres]. Londres: National Book League, 1971.

An Exhibition of Paintings and Drawings by Wyndham Lewis [cat. expo., The Mayor Gallery, Londres]. Londres: The Mayor Gallery, 1974.

Wyndham Lewis, Jane Farrington (ed.) [cat. expo., Manchester City Art

Gallery, Manchester; National Museum of Wales, Cardiff; City Art Centre, Edimburgo]. Londres: Lund Humphries Publishers, 1980.

Wyndham Lewis: A Centennial Salute [cat. expo., Art Gallery of Nova Scotia, Halifax]. Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 1982.

Wyndham Lewis et le Vorticisme, Richard Cork (ed.) [cat. expo., Centre Georges Pompidou, París]. París: Pandora Editions, 1982.

Wyndham Lewis: Drawings and Watercolours 1910-1920 [cat. expo., Anthony d'Offay, Londres]. Londres: Anthony d'Offay, 1983.

Wyndham Lewis: The Twenties [cat. expo., Gallery Anthony d'Offay, Londres]. Londres: Anthony d'Offay, 1984.

Wyndham Lewis: The Early Decades [cat., expo., Washburn Gallery, Nueva York]. Nueva York: Washburn Gallery, 1985.

Wyndham Lewis 1882-1957, Andrew Wilson (ed.) [cat. expo., Austin Desmond Fine Art, Londres]. Londres: Austin Desmond Fine Art, 1990.

Wyndham Lewis: Art and War, Paul Edwards (ed.) [cat. expo., Imperial War Museum, Londres]. Londres: Lund Humphries Publishers, 1992.

Graphic Works by Wyndham Lewis [cat. expo., Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas]. Austin: University of Texas, 1992.

The Talented Intruder: Wyndham Lewis in Canada 1939-1945, Catharine M. Mastin, Robert Stacey, Thomas Dilworth (eds.) [cat. expo., Art Gallery of Windsor, Ontario; Glenbow Museum, Calgary, Alberta; Art Gallery of Ontario, Toronto]. Ontario: The Art Gallery of Windsor, 1992.

Wyndham Lewis [cat. expo., The Hunterian Museum and Gallery, University of Glasgow]. Glasgow: Hunterian Museum and Art Gallery, 2003.

'The bone beneath the pulp': Drawings by Wyndham Lewis, Jacky Klein (ed.) [cat. expo., Courtauld Institute of Art Gallery, Londres; Abbot Hall Art Gallery, Cumbria]. Londres: Courtauld Institute of Art Gallery, 2005.

Wyndham Lewis [cat. expo., Fine Arts, Design & Antiques Fair, Olympia, Londres]. Londres: Apollo, 2005.

An Exhibition of Paintings and Drawings by Percy Wyndham Lewis (1897-98) [cat. expo., Rugby School, Rugby]. Rugby: Rugby School, 2007.

Wyndham Lewis: Portraits, Paul Edwards y Richard Humphreys (eds.) [cat. expo., National Portrait Gallery, Londres]. Londres: National Portrait Gallery, 2008.

The Lion and the Fox: Art and Literary Works by Wyndham Lewis from the C.J. Fox Collection [cat. expo., University of Victoria Libraries, Victoria]. Victoria: University of Victoria Libraries, 2009.

Wyndham Lewis (1882-1957) [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March: Editorial Arte y Ciencia, 2010.

1.2. Catálogos de exposiciones colectivas

Second Post-Impressionist Exhibition [cat. expo., Grafton Galleries, Londres]. Londres: Ballantyne & Company Ltd., 1912.

The London Salon of the Allied Artists' Association Ltd (sixth year) [cat. expo., Royal Albert Hall, Londres]. Londres: [s.e.], 1913.

Exhibition of English Post-Impressionists, Cubists and Others [cat. expo., Public Art Galleries, Brighton]. [s. 1]: [s.e.], 1913.

The London Salon of the Allied Artists' Association Ltd (seventh year) [cat. expo., Holland Park Hall, Londres]. Londres: [s.e.], 1914.

Vorticist Exhibition [cat. expo., Doré Galleries, Londres]. Harlesden: Leveridge and Co., 1915.

Exhibition of the Vorticists at the Penguin [cat. expo., Penguin Club, Nueva York]. Nueva York: Penguin Club, 1917.

Canadian War Memorials Exhibition [cat. expo., Anderson Gallery, Nueva York; Canadian National Exhibition, Toronto; Art Association of Montreal]. [s.1]: National Exhibition Toronto and Art Association of Montreal, 1919.

Group X [cat. expo., Mansard Gallery, Londres]. Londres: Pelican Press, 1920.

Second Exhibition of Canadian War Memorials [cat. expo. National Gallery of Canada, Ottawa]. Ottawa: National Gallery of Canada, 1924.

Contemporary British Drawings [cat. expo., National Gallery of Canada, Ottawa]. Ottawa: National Gallery of Canada, 1948.

Wyndham Lewis, Francis Kelly [cat. expo., Zwemmer Gallery, Londres]. Londres: Zwemmer Gallery, 1957.

Abstract Art in England 1913-15 [cat. expo., Anthony d'Offay Gallery,

Londres]. Londres: Anthony d'Offay Gallery, 1969.

Vorticism and its Allies, Richard Cork (ed.) [cat. expo., Hayward Gallery, Londres]. Londres: Arts Council of Great Britain, 1974.

Five Years on: A Selection of Acquisitions 1981-1986 [cat. expo., Art Gallery of New South Wales]. New South Wales: Art Gallery of New South Wales, 1986.

British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement, Susan Compton (ed.) [cat. expo., Royal Academy of Arts, Londres]. Londres: Royal Academy of Arts; Múnich: Prestel-Verlag, 1987.

Modern British Art. Vorticism and the Grosvenor School 1912-1935, Judith C. Eurich (ed.) [cat. expo., Hearst Art Gallery, Saint Mary's College of California]. Moraga: Hearst Art Gallery, 1993.

The Great English Vortex: Modern Drawings from the Collection of Mr and Mrs Michael W. Wilsey, Kara Kirk (ed.) [cat. expo., Museum of Modern Art, San Francisco]. San Francisco: Museum of Modern Art, 1993.

BLAST: Vorticism-Die erste Avantgarde in England 1914-1918 [cat. expo., Sprengel Museum, Hannover; Haus der Kunst, Múnich]. Berlín: Nicolaische Verlagsbuchhandlung; Hannover: Sprengel Museum, 1996.

Modern Art in Britain 1910-1914, Anna Gruetzner Robins (ed.) [cat. expo., Barbican Art Gallery, Londres]. Londres: Merrell Holberton in association with Barbican Art Gallery, 1997.

Michelangelo to Matisse: Drawing the Figure [cat. expo., Art Gallery of New South Wales, New South Wales]. New South Wales: Art Gallery of New South Wales, 1999.

Blasting the Future! Vorticism in Britain 1910-1920 [cat. expo., Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres; The Whitworth Art Gallery, Manchester]. Londres: Philip Wilson Publishers, 2004.

Modern Britain 1900-1960 [cat. expo., National Gallery of Victoria, Melbourne]. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007.

Rhythms of Modern Life: British Prints 1914-1939 [cat. expo., Museum of Fine Arts, Boston; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; The Wolfsonian-Florida International University, Miami]. Boston: Museum of Fine Arts, 2008.

¡1914! La Vanguardia y la Gran Guerra, Javier Arnaldo (ed.) [cat. expo., Museo

2. Wyndham Lewis: el escritor

2.1. Libros

1908

Mrs Dukes' Million. Toronto: The Coach House Press, 1977.

1909

Crossing the Frontier, Bernard Lafourcade and Bradford Morrow (introd.). Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978.

1917

The Ideal Giant. Londres: The Little Review, 1917.

1918

Tarr. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1918; Londres: The Egoist Press, 1918; Londres: Chatto and Windus, 1928 (ed. rev.); *Tarr. The 1918 Version*, P. O'Keefe (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1990.

1919

The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex? Londres: The Egoist Press, 1919; Paul Edwards (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986.

LEWIS, Wyndham y Louis F. FERGUSSON, *Harold Gilman: An Appreciation*. Londres: Chatto and Windus, 1919.

1926

The Art of Being Ruled. Londres: Chatto and Windus, 1926; Reed Way Dasenbrock (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.

1927

The Lion and the Fox: The Rôle of the Hero in the Plays of Shakespeare. Londres: Grant Richards, 1927; Londres: Methuen & Co. Ltd., 1966.

The Wild Body: A Soldier of Humour and Other Stories. Londres: Chatto and Windus, 1927; *The Complete Wild Body*, Bernard Lafourcade (ed.), Santa

Barbara: Black Sparrow Press, 1982; Londres: Penguin Books, 2004.

Time and Western Man. Londres: Chatto and Windus, 1927; Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1928 (ed. rev.); Paul Edwards (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1993.

1928

The Childermas: Section I. Londres: Chatto & Windus, 1928; *The Human Age, Book One: The Childermass*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1956 (ed. rev.); Nueva York: Riverrun Press, 2001.

1929

Paleface: The Philosophy of the "Melting Pot". Londres: Chatto and Windus, 1929; Nueva York: Gordon Press, 1972 (ed. facs.).

1930

The Apes of God. Londres: The Arthur Press, 1930; Londres: Arco Publishers Ltd, 1955 (ed. facs. con nueva introd. del autor); Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1981.

1931

Hitler. Londres: Chatto and Windus, 1931; Nueva York: Gordon Press, 1972 (ed. facs.).

The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator. Londres: Chatto and Windus, 1931; Nueva York: Haskell House, 1971 (ed. facs.).

1932

Enemy of the Stars. Londres: Desmond Harmsworth, 1932.

Filibusters in Barbary: Record of a Visit to the Sous. Londres: Grayson and Grayson, 1932; Nueva York: National Travel Club, 1932; Nueva York: Haskell House, 1972.

Snooty Baronet. Londres: Cassell, 1932; Bernard Lafourcade (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.

The Doom of Youth. Nueva York: Robert M. McBride, 1932; Londres: Chatto & Windus, 1932.

The Roaring Queen, Walter Allen (ed.). Londres: Secker and Warburg, 1973.

1933

One-Way Song. Londres: Faber and Faber, 1933.

The Old Gang and the New Gang. Londres: Desmond Harmsworth, 1933; Nueva York: Haskell House Publishers, 1972.

1934

Men without Art. Londres: Cassell,

1934; Seamus Cooney (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1987.

1936

Left Wings Over Europe: Or, How to Make a War about Nothing. Londres: Jonathan Cape, 1936; Nueva York: Gordon Press, 1972.

1937

Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926). Londres: Eyre & Spottiswoode, 1937; *Estallidos y bombardeos* (ed. y trad. Yolanda Morató), Madrid: Impedimenta, 2008.

Count Your Dead: They are Alive! Or, A New War in the Making. Londres: Lovat Dickson, 1937.

The Revenge for Love. Londres: Cassell, 1937; Reed Way Dasenbrock (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1991; Londres: Penguin, 2004; *Dobles Fondos* (trad. Miguel Temprano), Madrid: Alfaguara, [2004].

1938

The Mysterious Mr Bull. Londres: Robert Hale, 1938.

1939

The Hitler Cult. Londres: Dent, 1939; Nueva York: Gordon Press, 1972.

The Jews: Are they Human? Londres: George Allen and Unwin, 1939; Nueva York: Gordon Press, 1972.

Wyndham Lewis the Artist: From "Blast" to Burlington House. Londres: Laidlaw and Laidlaw, 1939; Nueva York: Haskell House Publishers, 1971.

1940

America, I Presume. Nueva York: Howell, Soskin & Co., 1940; Nueva York: Howell, Soskin & Co.; Haskell House Publishers, 1972.

1941

Anglosaxony: A League that Works. Toronto: The Ryerson Press, 1941.

The Role of Line in Art. P. W. Nash (ed.), Witney: The Strawberry Leaf Press, 2007.

The Vulgar Streak. London: Robert Hale, 1941; Paul Edwards (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1985.

1948

America and Cosmic Man. Londres: Nicholson and Watson, 1948; Garden City, Nueva York: Doubleday, 1949.

1950

Rude Assignment: A Narrative of my Career Up-to-date. Londres: Hutchinson

and Co., 1950; *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*, Toby Foshay (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.

1951

Rotting Hill. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1951; Chicago: Henry Regnery Company, 1952; Paul Edwards (ed.), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986.

1952

The Writer and the Absolute. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1952.

1954

Self Condemned. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1954; Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1983.

The Demon of Progress in the Arts. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1954.

1955

The Human Age, Book Two: Monstre Gai; Book Three: Malign Fiesta. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1955.

1956

The Red Priest. Londres: Methuen and Co. Ltd, 1956.

2.2. Artículos en publicaciones periódicas

1909

"The Pole", *The English Review*, II (mayo), pp. 255-56.

"Some Innkeepers and Bestre", *The English Review*, II (junio), pp. 471-84.

"Les Saltimbanques", *The English Review*, III (agosto), pp. 76-87.

1910

"Our Wild Body", *The New Age*, II, n° 1 (mayo), pp.8-10.

"A Spanish Household", *The Tramp: An Open Air Magazine*, I (junio-julio), pp. 356-60.

"A Breton Innkeeper", *The Tramp: An Open Air Magazine*, I (agosto), pp. 411-14.

"Le Père François (A Full-Length Portrait of a Tramp)", *The Tramp: an Open Air Magazine*, I (septiembre), pp. 517-21.

"Grignolles (Brittany)", *The Tramp: An Open Air Magazine*, II (diciembre), p. 246.

1911

“Broddingnag”, *The New Age*, VIII (Literary Supplement), n° 10 (5 enero), pp. 2-3.

“Unlucky for Pringle”, *The Tramp: An Open Air Magazine*, II (febrero), pp. 404-414.

1914

“Room III (The Cubist Room)”, *The Egoist*, I, n° 1 (1 enero), pp. 8-9.

“Letter to the Editor: Epstein and his Critics, or Nietzsche and his Friends”, *The New Age*, XIV, n° 10 (8 enero), p. 319.

“Letter to the Editor: Mr. Arthur Rose’s Offer”, *The New Age*, XIV, n° 15 (12 febrero), p. 479.

“Letter to the Editor: Modern Art”, *The New Age*, XIV, n° 22 (2 abril), p. 703.

“Rebel Art in Modern Life”, *The Daily News and Leader*, XXI, n° 240 (7 abril), p. 14.

“A Man of the Week: Marinetti”, *The New Weekly*, I, n° 11 (30 mayo 1914), pp. 328-329.

“Futurism”, *The New Weekly*, I, n° 13 (13 junio), p. 406; *Observer*, VI (14 junio), p. 9; *The Egoist*, I, n° 12 (15 junio), p. 239.

“Manifiesto”, *Blast*, n° 1 (20 junio), pp. 9-28.

“Manifiesto [III]”, *Blast*, n° 1 (20 junio), pp. 30-43.

“Enemy of the Stars”, *Blast*, n° 1 (20 junio), pp. 51-85.

“Vorteces and Notes”, *Blast*, n° 1 (20 junio), pp. 127-149.

“Fredrick Spencer Gore”, *Blast*, n° 1 (20 junio), p. 150.

“To Suffragettes”, *Blast*, n° 1 (20 junio), pp. 151-152.

“Automobilism”, *The New Weekly*, II, n° 1 (junio), p. 13.

“Futurism and the Flesh. A Futurist’s Reply to Mr. G. K. Chesterton”, *T. P. ’s Weekly*, XXXIV, n° 609 (11 julio), p. 49.

“Kill John Bull with Art”, *The Outlook*, XXXIV, n° 74 (18 julio), p. 74.

“A Later Arm than Barbarity”, *The Outlook*, XXXIV (septiembre), pp. 298-299.

1915

“Editorial”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 5-6.

“Notice to Public”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 7.

“The God of Sport and Blood”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 9-10.

“Constantinople our Star”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 11.

“Mr. Shaw’s Effect on my Friend”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 12.

“A Super-Krupp—or War’s End”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 13-14.

“The European War and Great Communities”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 15-16.

“Artists and the War *Blast*, n° 2 (julio), pp. 23-24.

“The Exploitation of Blood”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 24.

“The Six Hundred, Verestchagin and Uccello”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 25-26.

“Marinetti’s Occupation”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 26.

“A Review of Contemporary Art”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 38-47.

“The Art of the Great Race”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 70-72.

“The London Group”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 77-79.

“Modern Caricature and Impressionism”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 79.

“History of the Largest Independent Society in England”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 80-81.

“Life has no Taste”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 82.

“American Art”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 82.

“Wyndham Lewis Vortex No. 1. Art Vortex. Be thyself”, *Blast*, n° 2 (julio), p. 91.

“Blast [and] Bless”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 92-93.

“The Crowd-Master”, *Blast*, n° 2 (julio), pp. 94-102.

“Preface”, *The Cambridge Magazine*, V, n° 8 (4 diciembre), p., 173.

1916

“The French Poodle”, *The Egoist*, III, n° 3 (marzo), pp. 39-41.

“A Young Soldier”, *The Egoist*, III, n° 3 (marzo), p. 46.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 3 (1 abril), pp. 54-63.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 5 (1 mayo), pp. 72-79.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 6 (1 junio), pp. 90-94.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 7 (1 julio), pp. 107-110.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 8 (agosto), pp. 122-125.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 9 (septiembre), pp. 139-143.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 10 (octubre), pp. 155-158.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 11 (noviembre), pp. 170-173.

“Tarr”, *The Egoist*, III, n° 12 (diciembre), pp. 184-186.

1917

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 1 (enero), pp. 10-15.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 2 (febrero), pp. 29-30.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 3 (abril), pp. 39-41.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 4 (mayo), pp. 60-61.

“Imaginary Letters I (Six Letters of William Bland to his Wife)”, *The Little Review*, IV, n° 1 (mayo), pp. 19-23.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 5 (1917), pp. 75-78.

“Imaginary Letters II (Six Letters of William Bland to his Wife)”, *The Little Review*, IV, n° 2 (mayo), pp. 22-26.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 6 (julio), pp. 93-95.

“Imaginary Letters. The Code of a Herdsman”, *The Little Review*, IV, n° 3 (julio), pp. 3-7. Disponible en: www.gingkopress.com/09-lit/code-of-herdsman.html.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 7 (agosto), pp. 106-109.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 8 (septiembre), pp. 123-127.

“Inferior Religions”, *The Little Review*, IV, n° 5 (septiembre), pp. 3-8.

“Tarr”, *The Egoist*, IV, n° 9 (octubre), pp. 138-141.

“Cantelman’s Spring-Mate”, *The Little Review*, IV, n° 6 (octubre), pp. 8-14.

“Tarr: and Epilogue”, *The Egoist*, IV, n° 10 (noviembre), pp. 152-153

“A Soldier of Humour. Part I”, *The Little Review*, IV, n° 8 (diciembre), pp.32-46.

1918

“A Solder of Humour. Part II”, *The Little Review*, IV, n° 9 (enero), pp.35-51.

“Imaginary Letters (William Bland

Burn to his Wife)”, *The Little Review*, IV, n° 11 (marzo), pp. 23-30.

“Imaginary Letters (William Bland Burn to his Wife)”, *The Little Review*, IV, n° 12 (abril), pp. 50-54.

“The Ideal Giant”, *The Little Review*, VI, n° 1 (mayo), pp. 1-18.

“The War Baby”, *Art and Letters*, II, n° 1 (invierno), pp. 14-41.

1919

“The Men who will Paint Hell. Modern War as a Theme for the Artist”, *Daily Express*, n° 5877 (10 febrero), p. 4.

“Mr. Wadsworth’s Exhibition of Woodcuts”, *Art and Letters*, II, n° 2 (primavera), pp.85-89.

“What Art Now?”, *The English Review*, XXVIII (abril), pp. 334-338.

“Prevalent Design. I. Nature and the Monster of Design”, *The Athenaeum*, n° 4673 (21 noviembre), pp. 1230-1231.

“Prevalent Design. II. Painting the Soul”, *The Athenaeum*, n° 4676 (12 diciembre), p. 1343.

“Prevalent Design. III. The Man behind the Eyes”, *The Athenaeum*, n° 4678 (26 diciembre), p. 1404.

1920

“Prevalent Design. IV. The Bulldog Eye’s Depredations”, *The Athenaeum*, n° 4681 (16 enero), pp. 84-85.

“Letter to the Editor: Mr. Ezra Pound”, *Observer*, n° 6713 (18 enero), p. 5.

“Letter to the Editor: Mr. Clive Bell and ‘Wilcoxism’”, *The Athenaeum*, n° 4689 (12 marzo), p. 349.

“Art Saints for Villages”, *The Weekly Dispatch*, n° 6197 (9 mayo), p. 8.

“Sigismund”, *Art and Letters*, III, n° 1 (invierno), pp. 14-31.

1921

“Why Picasso Does It”, *Daily Mail* (10 enero), p. 6.

“Note on Tyros”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 2.

“The Objects of this Paper”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 2.

“The Children of the New Epoch”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 3.

“Roger Fry’s Role of Continental Mediator”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 3.

“Will Eccles”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 6.

“Dialogue between Mr. Segando and Phillip”, *The Tyro*, n° I (abril), p. 7.

“Dean Swift with a Brush. The Tyroist

Explains His Art”, *Daily Express*, n° 6548 (11 abril), p. 5.

“The Coming Academy”, *Sunday Express*, n° 121 (24 abril), p. 3.

“Art in Common Life”, *The Times* n° 42706 (28 abril), p. 13

“Paris versus the World”, *The Dial*, LXXI, n° 1 (julio), pp. 22-27.

1922

“The Credentials of the Painter—I”, *The English Review*, XXXIV (enero), pp. 33-38.

“Editorial”, *The Tyro*, n° 2 (marzo), pp. 3-10.

“Essay on the Objective of Plastic Art in Life”, *The Tyro*, n° 2 (marzo), pp. 21-37.

“Tyronic Dialogues. —X. and F.”, *The Tyro*, n° 2 (marzo), pp. 46-49.

“Bestre”, *The Tyro*, n° 2 (marzo), pp. 53-63.

“The Credentials of the Painter—II”, *The English Review*, XXXIV (abril), pp. 391-396.

“The Long and the Short of It. Mr. Wyndham Lewis Settles the War of the Skirt”, *The Evening Standard*, n° 30, 499 (28 abril), p. 3.

“The Worse-Than-Ever Academy”, *The Sunday Express*, n° 174 (30 abril), p. 5.

1924

“Mr. Zagreus and the Split-Man”, *The Criterion*, II, n° 6 (febrero), pp. 124-142.

“The Strange Actor”, *Statesman*, XXII, n° 563 (2 febrero), pp. 474-476.

“The Young Methuselah”, *New Statesman*, XXII, n° 567 (1 marzo), pp. 601-602.

“The Apes of God”, *The Criterion*, II, n° 7 (abril), pp. 300-310.

“The Dress-Body-Mind Aggregate”, *New Statesman* XXIII, n° 579 (24 mayo), p. 191.

“Art Chronicle”, *The Criterion*, II, n° 8 (julio), pp. 447-82

“Art Chronicle”, *The Criterion*, II, n° 9 (octubre), pp. 107-113.

1925

“Books of the Quarter. Recent Anthropology”, *The Criterion*, III, n° 10 (enero), pp. 311-315.

“The Dithyrambic Spectator: An Essay on the Origins and Survivals of Art. Introduction”, *The Calendar of Modern Letters*, I, n° 2 (abril), pp. 89-107.

“The Dithyrambic Spectator: An Essay on the Origins and Survivals of Art. Part II”, *The Calendar of Modern Letters*, I, n° 3 (mayo), pp. 194-213.

“The Politics of Artistic Expression”, *Artwork*, I, n° 4 (mayo-agosto), pp. 223-226.

“The Foxes’ Case”, *The Calendar of Modern Letters*, II, n° 8 (octubre), pp. 73-90.

“The Physics of the Not-Self”, *The Chapbook (A Yearly Miscellany)*, n°40 (Londres: Jonathan Cape), pp. 68-77.

1926

“Britons Never Shall Be Bees”, *The Calendar of Modern Letters*, II, n° 11 (enero), pp. 360-362.

“The New Roman Empire”, *The Calendar of Modern Letters*, II, n° 12 (febrero), pp. 411-420.

“Creatures of Habit and Creatures of Change”, *The Calendar of Modern Letters*, III, n° 1 (abril), pp. 17-44.

1927

“Preliminary Note to the Public”, *The Enemy*, Vol. I (febrero), pp. vii-viii.

“Editorial”, *The Enemy*, Vol. I (febrero), pp. ix-xv.

“What’s in a Namesake”, *The Enemy*, Vol. I (febrero), pp. 19-23.

“The Revolutionary Simpleton”, *The Enemy*, Vol. I (febrero), pp. 25-192.

“The Hypocrite in the Drawing-Room”, *The Evening Standard*, n° 32,056 (6 mayo), p. 11.

“The Values of the Doctrine Behind ‘Subjective’ Art”, *The Monthly Criterion*, VI, n° 1 (julio), pp. 4-13.

“Notes Regarding Details of Publication and Distribution”, *The Enemy*, n° 2 (septiembre), pp. vii-x.

“Editorial Notes”, *The Enemy*, n° 2 (septiembre), pp. xi-xxxii.

“Editorial”, *The Enemy*, n° 2 (septiembre), pp. xxxiii-xi.

“Paleface or ‘Love? What Ho! Smelling Strangeness””, *The Enemy*, n° 2 (septiembre), pp. 3-112.

1929

“Enemy Bulletin. 1929 (First Quarter)”, *The Enemy*, n° 3 (25 enero), pp. vii-viii.

“The Diabolical Principle”, *The Enemy*, n° 3 (25 enero), pp. 9-84.

“Details Regarding Publication and Distribution”, *The Enemy*, n° 3 (25 enero), p. 90.

“Notes”, *The Enemy*, n° 3 (25 enero), pp. 91-100.

“A World Art and Tradition”, *Drawing and Design*, V, n° 32 (febrero), pp. 29-30, 56.

“[Answer to a Questionnaire]”, *The Little Review*, XII, n° 2 (mayo), p. 49.

“*** !!—...? *** !!!”, *Daily Herald*, n° 9200 (25 octubre), p. 10.

“The Future of American Art”, *The Studio*, 98, n° 439 (octubre), pp. 687-690.

1930

“Our Sham Society—an Interview with Wyndham Lewis by Dr. Meyrick Booth”, *Everyman*, III, n° 75 (3 julio), p. 707.

“A Storm in that Tea-Cup Called London”, *Satire & Fiction*, 1 (septiembre), pp. 7-8.

“General Editorial Comments”, *Satire & Fiction*, 1 (septiembre), pp. 17-21.

“Circular Letter Issued by the Arthur Press”, *Satire & Fiction*, 1 (septiembre), p. 22.

“An Alibi!”, *Satire & Fiction*, 1 (septiembre), p. 40.

“Satire & Fiction”, *Satire & Fiction*, 1 (septiembre), pp. 43-62.

“An ‘Agony’ Surprise for Chelsea. One Artist and Another Artist’s Paintings. ‘For Sale’”, *Daily Express*, n° 9466 (4 septiembre), p. 1.

1931

“Hitlerism—Man and Doctrine: the Weimar Republic and the Dritte Reich”, *Time and Tide*, XII, n° 3 (17 enero), pp. 59-60.

“Hitlerism—Man and Doctrine: Berlin im Licht!”, *Time and Tide*, XII, n° 4 (24 enero), pp. 87-88.

“Hitlerism—Man and Doctrine: the Oneness of ‘Hitlerism’ and of Hitler”, *Time and Tide*, XII, n° 5 (31 enero), pp. 119-120.

“Hitlerism—Man and Doctrine: the Doctrine of the Blutsgefühl”, *Time and Tide*, XII, n° 6 (7 febrero), pp. 151-152.

“Mr. Wyndham Lewis Replies to his Critics”, *Time and Tide*, XII, n° 6 (7 febrero) 159.

“Hitlerism—Man and Doctrine: Creditcrankery Rampant”, *Time and Tide*, XII, n° 7 (14 febrero), pp. 182, 184-185.

“Nebulae in Brussels Sprouts”, *Time and Tide*, XII, n° 9 (28 febrero), pp. 255-256.

“Wyndham Lewis: the Great Satirist of our Day”, *Everyman*, V, n° 112 (19 marzo), pp. 231-233.

“The Son of Woman”, *Time and Tide*, XII, n° 16 (18 abril), pp. 470-472.

“Youth Politics. Foreword: the Everymans”, *Time and Tide*, XII, n° 24 (13 junio), pp. 703-704.

“Youth-Politics. The Age Complex”, *Time and Tide*, XII, n° 25 (20 junio), pp. 738-740.

“Youth-Politics. Youth-Politics upon the Super-Tax Plane”, *Time and Tide*, XII, n° 26 (27 junio), pp. 770-772.

“Youth-Politics. There is *NOTHING* Big Business Can’t Ration”, *Time and Tide*, XII, n° 27 (4 julio), pp. 798-800.

“Youth-Politics. The *CLASS-WAR* of Parents and Children”, *Time and Tide*, XII, n° 28 (11 julio), pp. 826-828.

“Youth-Politics. Government by Inferiority Complex”, *Time and Tide*, XII, n° 29 (18 julio), pp. 854-855.

“Youth-Politics. How Youth-Politics will Abolish Youth”, *Time and Tide*, XII, n° 30 (25 julio), pp. 883-884.

“Filibusters in Barbary. High Table: the Packet to Africa”, *Everyman*, VI, n° 144 (29 octubre), pp. 437-438.

“The Blue Sultan”, *The Graphic*, CXXXIV, n° 3230 (7 noviembre), p. 180.

“Filibusters in Barbary. Turning Dark into Whites”, *Everyman*, VI, n° 146 (12 noviembre), p. 492.

“Filibusters in Barbary. Islamic Sensations”, *Everyman*, VI, n° 148 (26 noviembre), p. 583.

“Filibusters in Barbary. A Deserted African Lido”, *Everyman*, VI, n° 150 (10 diciembre), p. 660.

“Filibusters in Barbary. Petrol-Tin Town”, *Everyman*, VI, n° 152 (24 diciembre), pp. 724, 726.

1932

“Filibusters in Barbary. The Mouth of the Sahara”, *Everyman*, II, n° 154 (7 enero), pp. 793-794.

“A Tip from the Augean Stable”, *Time and Tide*, XIII, n° 12 (19 marzo), pp. 322-324.

“A Tip from the Augean Stable”, *Time and Tide*, XIII, n° 13 (26 marzo), pp. 348-349.

“The Artist as Crowd”, *The Twentieth Century*, III, n° 14 (abril), pp. 12-15.

“Arnold Bennett as Critic: Mr. Wyndham Lewis Replies”, *Time and*

Tide, XIII, n° 16 (16 abril), pp. 423-424.

“What It Feels Like to be an Enemy”, *Daily Herald*, n° 5082 (30 mayo), p. 8.

“Filibusters in Agadir”, *Traveler*, XII, n° 16 (junio), p. 59.

“Fénelon and His Valet”, *Time and Tide*, XIII, n° 25 (18 junio), pp. 673-674.

“The Artist and the New Gothic”, *Time and Tide*, XIII, n° 26 (25 junio), pp. 707-708.

“Flaubert as a Marxist”, *Time and Tide*, XIII, n° 27 (2 julio), pp. 737-738.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XIII, n° 41 (8 octubre), pp. 1072-1073.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XIII, n° 42 (15 octubre), pp. 1098-1100.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XIII, n° 43 (22 octubre), pp. 1129-1132.

“A Historical Close-Up”, *Time and Tide*, XIII, n° 43 (22 octubre [suplemento de otoño]), p. 1154.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XIII, n° 44 (29 octubre), pp. 1174-1175.

“Wyndham Lewis and Comrade Gollancz”, *Time and Tide*, XIII, n° 45 (5 noviembre), pp. 1214-1215.

1933

“The Kasbahs of the Atlas”, *The Architectural Review*, LXXIII, n° 434 (6 enero), pp. 73-74.

“Poor Brave Little Barbary”, *The Daily Herald*, n° 5508 (10 octubre), p. 10.

“One Way Song”, *New Britain*, II, n° 30 (13 diciembre), p. 121.

“What Are the Berbers?”, *The Bookman*, LXXXV, n° 507 (diciembre), pp. 183-186.

1934

“Shropshire Lads or Robots?”, *New Britain*, II, n° 33 (3 enero), p. 194.

“Shropshire Lads or Robots Again”, *New Britain*, II, n° 34 (10 enero), pp. 226-227.

“What is ‘Difficult’ Poetry?”, *New Britain*, II, n° 42 (7 marzo), pp. 482-483.

“The Dumb Ox: A Study of Ernest Hemingway”, *Life and Letters*, X, n° 52 (abril), pp. 33-45.

“In Praise of Outsiders”, *New Statesman and Nation*, VII, n° 168 (12 mayo), pp. 709-710.

“A Moralist with a Corn Cob: A Study of William Faulkner”, *Life and Letters*, X, n° 54 (junio), pp. 314-328.

“The Dumb Ox: A Study of Ernest Hemingway”, *The American Review*, III, n° 3 (junio), pp. 189-212.

“Demos Defied”, *The Spectator*, CLII, n° 5528 (8 junio), p. 892.

“The English Sense of Humour”, *The Spectator*, n° 5529 (15 junio), pp. 915-916.

“Art in a Machine Age”, *The Bookman*, LXXXVI, n° 514 (julio), pp. 184-187.

“The Propagandist in Fiction”, *Current History* (agosto), pp. 567-572.

“Keyserling”, *Time and Tide*, XV, n° 31 (4 agosto), pp. 984-985.

“The Satirist and the Physical World”, *The Spectator*, CLIII, n° 5537 (10 agosto), p. 196.

“Rousseau”, *Time and Tide*, XV, n° 33 (18 agosto), pp. 1034-1935.

“Nationalism”, *The Bookman*, LXXXVI, n° 516 (septiembre), pp. 276-278.

“A Communist Abroad”, *Time and Tide*, XV, n° 37 (15 septiembre), pp. 1141-1142.

“Tradesmen, Gentleman and Artists”, *The Listener*, XII, n° 298 (26 septiembre), p. 545.

“‘Classical Revival’ in England”, *The Bookman*, LXXXVII, n° 517 (octubre), pp. 8-10.

“Studies in the Art of Laughter”, *The London Mercury*, XXX, n° 180 (octubre), pp. 509-515.

“An Enquiry”, *New Verse*, n° 11 (octubre), pp. 7-8.

“Detachment and the Fictionist [Part I]”, *The English Review*, LIX (octubre), pp. 441-452.

“One Picture is More than Enough”, *Time and Tide*, XV, n° 41 (13 octubre), pp. 1252-1253.

“Power-Feeling and Machine-Age Art”, *Time and Tide*, XV, n° 42 (20 octubre), pp. 1312-1314.

“Detachment and the Fictionist [Part II]”, *The English Review*, LIX (noviembre), pp. 564-573.

“Plain Home-Builder: Where is your Vorticist?”, *The Architectural Review*, LXXVI, n° 456 (noviembre), pp. 155-158.

“Letter to the Editor: The Criticism of Mr. Wyndham Lewis”, *The Spectator*, CLIII, n° 5549 (2 noviembre), p. 675.

“Art in Industry”, *Time and Tide*, XV, n° 45 (10 noviembre), pp. 1410-1412.

“Sitwell Circus”, *Time and Tide*, XV, n° 46 (17 noviembre), p. 1480.

“Art as Life”, *The Spectator*, CLIII, n° 5552 (Literary Supplement), (23 noviembre), pp. 6, 8.

“Letter to the Editor: Mr. Lewis and Mr. Murry”, *Times Literary Supplement*, XXXIII, n° 1713 (29 noviembre), p. 856.

[Carta al editor], *New Statesman and Nation*, VIII, n° 199 (Nueva Serie) (15 diciembre), p. 900.

“Letter to the Editor: Mr. Lewis and Mr. Murry”, *Times Literary Supplement*, XXXIII, n° 1716 (20 diciembre), p. 909.

1935

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XVI, n° 9 (2 marzo), pp. 304-306.

“Wyndham Lewis Asks What is Industrial Art?”, *Commercial Art and Industry*, XVIII, n° 105 (6 marzo), pp. 83-86.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XVI, n° 10 (9 marzo), pp. 332-334.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XVI, n° 11 (16 marzo), pp. 390-392.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XVI, n° 12 (23 marzo), pp. 425-427.

“Notes on the Way”, *Time and Tide*, XVI, n° 13 (30 marzo), pp. 456-458.

“First Aid for the Unorthodox”, *The London Mercury*, XXXII, n° 187 (mayo), pp. 27-32.

“Freedom that Destroys Itself”, *The Listener*, XIII, n° 330 (mayo), pp. 793-794.

“Among the British Islanders—Art and Literature”, *The Listener*, XIII, n° 337 (26 junio), pp. 1108-1109.

“Letter to the Editor: Martian Opinions”, *The Listener*, XIV n° 340 (17 julio), p. 125.

1936

“Letter to the Editor: Mr. Ervine and the Poets”, *Observer*, n° 7549 (2 febrero), p. 13.

“Left-Wingism”, *New Statesman and Nation*, XI, n° 279 (27 junio), p. 1024.

“The Big Soft ‘Centre’”, *The English Review*, LXIII, n° 1 (julio), pp. 27-34.

1937

“‘Left Wings’ and the C3 Mind”, *The British Union Quarterly*, I, n° 1 (enero/abril), pp. 22-34.

“My Reply to Mr. Aldington. A Defence of Style: the Novel and the Newspaper”, *John O’London’s Weekly and the*

Outline, XXXVII, n° 952 (9 julio), pp. 555-556.

“Count Your Dead—They Are Alive: Wyndham Lewis’s New Tract for the Times”, *The American Review*, XIX, n° 2 (verano), pp. 266-295.

“Rebel and Royalist”, *The Spectator*, n° 5701 (1 octubre), p. 553.

“Letter to the Editor”, *Twentieth Century Verse* (Wyndham Lewis Double Number), n° 6-7 (noviembre-diciembre), pp. 3-5.

1938

“Pictures as Investments: a Straight Talk; Some Possible Gold Mines of Tomorrow”, *John O’London’s Weekly and the Outline*, XXXVIII, n° 985 (25 febrero), pp. 852, 858.

“Royal Academy Attacked. ‘Prejudice against Art of To-Day.’ Wyndham Lewis Criticisms”, *The Daily Telegraph*, n° 25, 861 (22 abril), p. 16.

“Letter to the Editor: The Academy and Modern Art. Is Burlington House too Advanced?”, *The Daily Telegraph*, n° 25, 864 (25 abril), p. 14.

“Mr. Augustus John Resigns from Academy”, *The Daily Telegraph*, n° 25, 865 (26 abril), p. 18.

“Letter to the Editor: The Rejected Portrait. Policy of the Royal Academy. Art and Nature”, *The Times*, n° 47, 983 (2 mayo), p. 17.

“Letter to the Editor: The Rejected Portrait”, *The Times*, n° 47, 985 (4 mayo), p. 10.

“Letter to the Editor: The Rejected Portrait”, *The Times*, n° 47, 988 (7 mayo), p. 8.

“After Nine Years: Augustus John”, *The Listener*, XIX, n° 489 (25 mayo), pp. 1105-1107.

“When John Bull Laughs”, *The Listener*, XIX, n° 495 (7 julio), pp. 38-39.

1939

“W. B. Yeats”, *New Verse*, I, n° 2 (mayo), pp. 45-46.

“The Nude is Dying Out”, *Lilliput*, IV, n° 5 (mayo), pp. 441-444.

“Britain’s Most Advanced Painter Leads a Return to Naturalism, but—It is a New Naturalism”, *The World of Art Illustrated*, I, n° 8 (7 junio), pp. 6-7.

“Traditional versus Modern Art. A Televised Discussion”, *The Listener*, XXI, n° 543 (8 junio), pp. 1191-1195, 1223.

“The Life of an Artist”, *Lilliput*, V, n° 1 (julio), pp. 19-22.

1940

"Picasso", *The Kenyon Review*, II, n° 2 (primavera), pp. 196-211.

"The End of Abstract Art", *The New Republic*, CII, n° 14 (1 abril), pp. 438-439.

"Letter to the Editor: Abstract Art Turns Over", *The New Republic*, CII, n° 21 (20 mayo), p. 675.

"After Abstract Art", *The New Republic*, CIII, n° 2 (8 julio), pp. 51-52.

"End of Abstraction", *Art and Reason*, VI, n° 68 (agosto), pp. 3-4.

1941

"How would you Expect the English to Behave?", *Saturday Night: The Canadian Weekly*, LVII, n° 4 (4 octubre), pp. 18-19.

"Reasons why an Englishman is an Englishman", *Saturday Night: The Canadian Weekly*, LVII, n° 10 (15 noviembre), p. 34b.

1942

"That 'Now-or-Never' Spirit", *Saturday Night: The Canadian Weekly*, LVII, n° 40 (13 junio), p. 6.

"What Books for Total War?", *Saturday Night: The Canadian Weekly*, LVII, n° 5 (10 octubre), p. 16.

1945

"The Cosmic Uniform of Peace", *The Sewanee Review*, LIII, n° 4 (otoño), pp. 507-531.

1946

"Canadian Nature and Its Painters", *The Listener*, XXXVI, n° 920 (29 agosto), pp. 267-268.

"De Tocqueville and Democracy", *The Sewanee Review*, LIV, n° 4 (otoño), pp. 555-575.

"American Melting Pot", *Contact Books*, II ("Britain East and West") (octubre), pp. 56-59.

"The Art of Gwen John", *The Listener*, XXXVI, n° 926 (10 octubre), p. 484.

"Moore and Hepworth", *The Listener*, XXXVI, n° 927 (17 octubre), pp. 505-506.

1947

"Round the Art Galleries", *The Listener*, XXXVII, n° 944 (13 febrero), p. 283.

"Puritans of the Steppes", *The Listener*, XXXVII, n° 949 (3 abril), pp. 508-509.

"Letter to the Editor: Satire in the Twenties", *The Times Literary*

Supplement, XLVI, n° 2383 (4 octubre), p. 507.

"Round the Art Exhibitions", *The Listener*, XXXVIII, n° 978 (23 octubre), p. 736.

1948

"The Brotherhood", *The Listener*, XXXIX, n° 1004 (22 abril), p. 672.

"The Pre-Raphaelite Brotherhood", *The Listener*, XXXIX, n° 1006 (6 mayo), p. 743.

"Augustus John and the Royal Academy", *The Listener*, XXXIX, n° 1007 (13 mayo), p. 794.

"Round the Art Galleries", *The Listener*, XXXIX, n° 1011 (10 junio), p. 944.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XXXIX, n° 1012 (17 junio), p. 980.

"Letter to the Editor: Standards of Art Criticism", *The Listener*, XXXIX, n° 1013 (24 junio), p. 1009.

"Letter to the Editor: Standards in Art Criticism", *The Listener*, XL, n° 1014 (1 julio), p. 22.

"Letter to the Editor: Standards in Art Criticism", *The Listener*, XL, n° 1015 (8 julio), pp. 61-63.

"Letter to the Editor: Standards in Art Criticism", *The Listener*, XL, n° 1016 (15 julio), pp. 99-100.

"Letter to the Editor: Standards in Art Criticism", *The Listener*, XL, n° 1017 (22 julio), p. 133.

"Letter to the Editor: Mr. Russell and the Vortex", *The Times Literary Supplement*, XLVII, n° 2430 (28 agosto), p. 485.

"Round the London Art Exhibitions", *The Listener*, XL, n° 1029 (14 octubre), p. 572.

"Letter to the Editor: America and Cosmic Man", *The Times Literary Supplement*, XLVII, n° 2437 (16 octubre), p. 583.

"End of Abstraction", *Art and Reason*, XIV, n° 166 (octubre), pp. 11-12.

"The Rot: a Narrative", *Wales*, VIII, n° 30 (noviembre), pp. 574-589.

"De Tocqueville's Democracy in America", *The Mint*, n° 2 (otoño), pp. 121-137.

1949

"The Chantry Collection at the Academy", *The Listener*, XLI, n° 1042 (13 enero), p. 65.

"Round the London Galleries", *The Listener*, XLI, n° 1050 (10 marzo), p. 408.

"Painting in America", *The Listener*, XLI, n° 1054 (7 abril), p. 584.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLI, n° 1059 (12 mayo), pp. 811-812.

"The Case Against Roots", *Saturday Review of Literature*, XXXII, n° 21 (21 mayo), pp. 7-8, 32-33.

"White Fire", *Time* (Atlantic Overseas Edition), LIII, n° 22 (30 mayo), p. 32.

"The London Art Galleries", *The Listener*, XLI, n° 1063 (9 junio), p. 988.

"Edward Wadsworth: 1889-1949", *The Listener*, XLI, n° 1066 (30 junio), p. 1107.

"The London Galleries", *The Listener*, XLII, n° 1068 (14 julio), p. 68.

"Letter to the Editor: Wyndham Lewis Comments", *Saturday Review of Literature*, XXXII, n° 31 (30 julio), p. 24.

"Bread and Ballyhoo", *The Listener*, XLII, n° 1076 (8 septiembre), p. 407.

"The Rot", *The Sewanee Review*, LVII, n° 4 (octubre), pp. 541-549.

"Round the Art Galleries", *The Listener*, XLII, n° 1082 (20 octubre), p. 686.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLII, n° 1086 (17 noviembre), p. 860.

"Ezra: the Portrait of a Personality", *Quarterly Review of Literature*, V, n° 2 (diciembre), pp. 136-144.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLII, n° 1088 (1 diciembre), p. 959.

1950

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1095 (19 enero), p. 116.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1099 (16 febrero), p. 298.

"Fernand Léger at the Tate Gallery", *The Listener*, XLIII, n° 1101 (2 marzo), p. 396.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1104 (23 marzo), p. 522.

"Contemporary Art at the Tate", *The Listener*, XLIII, n° 1106 (6 abril), pp. 610-611.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1108 (20 abril), p. 685.

"Royal Academy", *Contact*, I, n° 1 (mayo-junio), pp. 22-25.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1112 (18 mayo), pp. 878-879.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIII, n° 1120 (13 julio), p. 62.

"A Note on Michael Ayrton", *Nine*, II, n° 3 (agosto), pp. 184-185.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIV, n° 1129 (21 septiembre), p. 388.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIV, n° 1132 (9 noviembre), p. 508.

"Letter to the Editor: Henry Moore's 'Head of a Child'", *The Listener*, XLIV, n° 1135 (30 noviembre), p. 647.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLIV, n° 1135 (30 noviembre), p. 650.

"A Negro Artist", *The Listener*, XLIV, n° 1136 (7 diciembre), p. 696.e

"Letter to the Editor: Nature and Art", *The Listener*, XLIV, n° 1137 (14 diciembre), p. 745.

"Nature and Art", *The Listener*, XLIV, n° 1139 (28 diciembre), p. 839.

1951

"Letter to the Editor: Nature and Art", *The Listener*, XLV, n° 1140 (4 enero), p. 22.

"Letter to the Editor: Nature and Art", *The Listener*, XLV, n° 1141 (11 enero), p. 63.

"Letter to the Editor: Nature and Art", *The Listener*, XLV, n° 1142 (18 enero), p. 106.

"Round the London Art Galleries", *The Listener*, XLV, n° 1142 (18 enero), p. 110.

"Nature and Art", *The Listener*, XLV, n° 1143 (25 enero), p. 145.

"The Rock Drill", *New Statesman and Nation*, XLI, n° 1048 (7 abril), p. 398.

"The Sea-Mists of the Winter", *The Listener*, XLV, n° 1158 (10 mayo), p. 765.

1952

"Augustus John Looks Back", *The Listener*, XLVII, n° 1203 (20 marzo), pp. 476-479.

"Rot", *The American Mercury*, LXXIV, n° 340 (abril), pp. 91-106.

1953

“The Rebellious Patient”, *Shenandoah*, IV, nº 2/3 (verano-otoño) (“Wyndham Lewis Number”), pp. 3-16.

1954

“Doppelgänger: A Story”, *Encounter*, II, nº 1 (enero), pp. 23-33.

“Matthew Arnold”, *The Times Literary Supplement*, LIII, nº 2740 (6 agosto), p. xxii.

“Meredith as a Novelist”, *Time and Tide*, XXXV, nº 39 (25 septiembre), pp. 1269-1270.

1955

“Monstre Gai”, *The Hudson Review*, VII, nº 4 (invierno), pp. 502-521.

“Monstre Gai”, *The Hudson Review*, VIII, nº 1 (primavera), pp. 28-56.

“A Very Sinister Old Lady”, *Shenandoah*, VII, nº 1 (otoño), pp. 3-14.

1956

“Pish-Tush”, *Encounter*, VI, nº 2 (febrero), pp. 40-50.

“With Glinting Irony... With Gay Savagery... and a Slogging Pencil. The Blind Outsider Battles on at 71”, *The Daily Mail* (6 septiembre), p. 4.

“The Vorticists”, *Vogue*, CXII, nº 9 (septiembre), pp. 216, 221.

“Perspectives on Lawrence”, *The Hudson Review*, VIII, nº 4 (invierno), pp. 596-608.

1957

“A Note on Michael Ayrton”, *Spectrum*, V, nº 2 (primavera-verano), pp. 15-18

2.3. Otros artículos y textos

2.3.1. En libros

“Preface” en Clifton, H. E. y James Wood, *Mayvaley*. Cambridge: Express Printing Works, 1915.

“Preface” en Somerville, H., *Madness in Shakespearian Tragedy*. Londres: The Richard Press, 1929.

Texto en AA. VV., *Beginnings*. Londres; Edimburgo; París; Toronto; Nueva York: Thomas Nelson & Sons, 1935.

Capítulo V en AA. VV., *Freedom*. Londres: George Allen and Unwin, 1936.

“The Zoo” en AA. VV., Kimber, William (ed.), *London Guyed*. Londres: Hutchinson & Co., 1938.

“American Melting Pot” en AA. VV., *Britain between West and East*. Londres: Cole and Company, 1946.

“Towards an Earth Culture or the Eclectic Culture of the Transition” en Evans, Myfanwy (ed.), *The Pavilion*. Londres: Gerald Duckworth, 1946.

“Early London Environment” en AA. VV., *T. S. Eliot a Symposium*. Londres: Editions Poetry London, 1948.

“De Tocqueville’s *Democracy in America*” en Grigson, Geoffrey (ed.), *The Mint N° 2*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1948.

“If so the Man you Are” y “One-Way Song” en AA. VV., *The Penguin Book of Contemporary Verse*. Londres: Penguin Books, Harmondsworth, 1950.

“Ezra Pound” en Russell, Peter, *Ezra Pound a Collection of Essays*. Londres; Nueva York: Peter Nevill Limited, 1950.

Prólogo en Ayrton, Michael, *Golden Sections*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1957.

“On Canada” y “Nature’s Place in Canadian Culture”, en Woodcock, George (ed.), *Wyndham Lewis in Canada*. Vancouver: University of British Columbia, 1970.

2.3.2. En catálogos

“The Cubist Room”, en *English Post-Impressionists, Cubists and Others* [cat. expo., Public Art Galleries, Brighton]. [s. l]: [s. n.], 1913.

“Preface”, en *Exhibition, Leeds* [cat. expo., Leeds]. [s. l]: [s. n.], 1914.

“Note for Catalogue”, en *Vorticist Exhibition* [cat. expo., Doré Galleries, Londres]. Harlesden: Leveridge and Co., 1915.

“Foreword”, en *Guns by Wyndham Lewis* [cat. expo., Goupil Gallery, Londres]. Londres: Goupil Gallery, 1919.

“Foreword”, en *Group X* [cat. expo., Mansard Gallery, Londres]. Londres: Pelican Press, 1920.

“Foreword”, en *Tyros and Portraits* [cat. expo., The Leicester Galleries, Londres]. Londres: Miles and Co. Ltd., 1921.

“Preface”, en *Thirty Personalities by Wyndham Lewis* [cat. expo., The Lefevre Galleries, Londres]. Londres: The Lefevre Galleries, 1932.

“Foreword”, en *Paintings and Drawings by Wyndham Lewis* [cat. expo., The Leicester Galleries, Londres]. Londres: J. Miles and Co. Ltd., 1937.

“Introduction”, en *Wyndham Lewis*, [cat. expo., Redfern Gallery, Londres]. Londres: The Beauchamp Press, 1949.

“Introduction”, en *Michael Ayrton & Toulouse-Lautrec* [cat. expo., Redfern Gallery, Londres]. Londres: The Beauchamp Press, 1949.

“Two Notes on the Paintings”, en *Michael Ayrton, Paintings Drawings Theatre Design* [cat. expo., Wakefield City Art Gallery]. Wakefield: John Fletcher, 1949.

“Introduction”, en *Wyndham Lewis and Vorticism* [cat. expo., Tate Gallery, Londres]. Londres: Tate Gallery, 1956.

“Introduction”, en *Wyndham Lewis and Vorticism* [cat. expo., exposición itinerante]. Londres: The Arts Council, 1956.

2.4. Antologías

EDWARDS, Paul (ed.), *Creatures of Habit and Creatures of Change: Essays on Art, Literature and Society, 1914-1956*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.

FOX, C.J. (ed.), *Enemy Salvoes: Selected Literary Criticism by Wyndham Lewis*. Londres: Vision, 1976.

FOX, C.J. y Robert T. CHAPMAN (eds.), *Unlucky for Pringle: Unpublished and Other Stories*. Londres: Vision, 1973.

FOX, C.J. (ed.), *Journey into Barbary: Morocco Writings and Drawings*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1983.

MICHEL, Walter y C.J. FOX (eds.), *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*. Londres: Thames and Hudson; Nueva York: Funk & Wagnalls, 1969.

MUNTON, Alan, *Wyndham Lewis: The Relation between the Theory and the Fiction, from his Earliest Writings to 1941*, PhD dissertation, Faculty of English, University of Cambridge, 1976. Disponible en: Wyndham Lewis Memorial Trust Archives.

MUNTON, Alan (ed.), *Collected Poems and Plays*. Manchester: Carcanet, 1979, 2003.

MUNTON, Alan (coord.), *Wyndham Lewis’s Art Criticism in The Listener, 1946-1951*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2009. Disponible en: www.unirioja.es/listenerartcriticism/

ROSENTHAL, Raymond (ed.), *A Soldier of Humor and Selected Writings*. Nueva York; Toronto: The New American Library, 1966.

SYMONS, Julian, *The Essential Wyndham Lewis*. Londres: André Deutsch, 1989.

TOMLIN, E.W.F. (ed.), *Wyndham Lewis: An Anthology of his Prose*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1969.

2.5. Epistolarios

CASSIDY, Victor (ed.), “The Sturge Moore Letters: Wyndham Lewis: Letters to Thomas Sturge Moore”, *Lewisletter*, nº7 (octubre 1977), pp. 8-23.

CASSIDY, Victor (ed.), “Letters of Wyndham Lewis to Sidney and Violet Schiff”, *Enemy News*, nº21 (verano 1985), pp. 9-31.

DANIELS, Mary F. (compil.), *Wyndham Lewis: A Descriptive Catalogue of the Manuscript Material in the Department of Rare Books Cornell University Library*. Ithaca, NY: Cornell University Library, 1972.

LONDRAVILLE, Richard and Jane (eds.), “Two Men at War with Time: The Unpublished Correspondence of Wyndham Lewis and John Quinn [Part I]”, *English*, 39, nº 164 (verano 1990), pp. 97-104; “Two Men at War with Time: The Unpublished Correspondence of Wyndham Lewis and John Quinn: Concluded”, *English*, vol. 39, nº 165 (invierno 1990), pp. 229-251.

MATERER, Timothy (ed.), *Pound/Lewis: The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Londres: Faber and Faber; Nueva York: New Directions, 1985.

ROSE, William K. (ed.), *The Letters of Wyndham Lewis*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1963.

3. Wyndham Lewis: el editor

1914

Blast: Review of the Great English Vortex. No. 1. Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, junio 1914; Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1981 (ed. facs.); Berkeley: Gingko Press, 2009 (ed. facs.); *Blast. Revista del Gran Vórtice Inglés* (trad. y notas Yolanda Morató). Madrid:

Fundación Juan March: Editorial Arte y Ciencia, 2010 (ed. semifacs. en español).

1915

Blast: Review of the Great English Vortex. No. 2. Londres: John Lane, The Bodley Head; Nueva York: John Lane Company; Toronto: Bell & Cockburn, julio 1915; Santa Rosa: Black Sparrow Press, 2000 (ed. facs.).

1921

The Tyro: A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design. No. 1. Londres: The Egoist Press, abril 1921; Londres: Cass, 1970 (ed. facs.).

1922

The Tyro: A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design. No. 2. Londres: The Egoist Press, marzo 1922; Londres: Cass, 1970 (ed. facs.).

1927

The Enemy: A Review of Art and Literature. Vol. 1. Londres: The Arthur Press, enero 1927; David Peters Corbett (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994 (ed. facs.).

The Enemy: A Review of Art and Literature. No. 2. Londres: The Arthur Press, septiembre 1927; David Peters Corbett (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994 (ed. facs.).

1929

The Enemy, a Review of Art and Literature. N° 3. Londres: The Arthur Press, marzo 1929; David Peters Corbett (ed.), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994 (ed. facs.).

1930

Enemy Pamphlet No. 1: Satire & Fiction. Londres: The Arthur Press, 1930.

4. Bibliografía secundaria

4.1. Libros y artículos

AYERS, David, *Wyndham Lewis and Western Man.* Basingstoke: Macmillan, 1992.

BRIDSON, Douglas Geoffrey, *The Filibuster: A Study of the Political Ideas*

of Wyndham Lewis. Londres: Cassell, 1972.

BROWN, Denis, *Intertextual Dynamics within the Literary Group: Joyce, Lewis, Pound and Eliot: The Men of 1914.* Basingstoke: Macmillan, 1990.

CHAPMAN, Robert T., *Wyndham Lewis: Fiction and Satires.* Londres: Vision Press, 1973.

CIANCI, Giovanni (ed.), *Wyndham Lewis: Letteratura/Pittura.* Palermo: Sellerio Editore, 1982.

COONEY, Seamus (ed.), *Blast 3.* Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984.

CORBETT, David Peters (ed.), *Wyndham Lewis and the Art of Modern War.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CORK, Richard, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age.* Londres: G.Fraser, 1976.

CUNCHILLOS Jaime, Carmelo, "Claves para una revaluación necesaria: Percy Wyndham Lewis", en *Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002): A Commemorative Volume.* Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, Universidad, 2003, pp. 21-30.

CUNCHILLOS Jaime, Carmelo (ed.), *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity.* Berna; Nueva York: Peter Lang, 2007.

DASENBROCK, Reed Way, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

DÍAZ Lage, José María, *The Construction of Modernism: Discourse, Aesthetics, History.* Tesis, Filología Inglesa. Universidad: Santiago Compostela, 2003.

EDWARDS, Paul, *Wyndham Lewis: Art and War.* Londres: Lund Humphries, 1992.

EDWARDS, Paul (ed.), *Volcanic Heaven. Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing.* Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1996.

EDWARDS, Paul, "Wyndham Lewis's Narrative of Origins: 'The Death of the Ankou'", *The Modern Language Review*, vol. 92, no. 1 (enero 1997), pp. 22-35.

EDWARDS, Paul (ed.), *BLAST. Vorticism 1914-1918.* Aldershot: Ashgate Publishing, 2000 [adaptación inglesa del cat. expo. *BLAST: Vorticism - Die erste Avantgarde in England 1914-1918*, Sprengel Museum, Hannover; Haus der Kunst, Múnich, 1996-97].

EDWARDS, Paul, *Wyndham Lewis: Painter and Writer.* New Haven y Londres: Yale University Press, 2000.

FEIJÓ, Antonio M., *Near Miss: A Study of Wyndham Lewis (1909-1930).* Nueva York: Peter Lang, 1998.

FOSHAY, Toby Avar, *Wyndham Lewis and the Avant-Garde: The Politics of the Intellect.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.

GASIOREK, Andrzej, *Wyndham Lewis and Modernism.* Tavistock: Northcote House/British Council, 2004.

GASIOREK, Andrzej, "The 'Little Magazine' as Weapon: BLAST (1914-15)", Brooker, Peter y Andrew Thacker (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 290-313.

GAWSWORTH, John,(Terence Ian Fytton Armstrong), *Apes, Japes and Hitlerism.* Londres: Unicorn Press, 1932.

GRIGSON, Geoffrey, *A Master of our Time: A Study of Wyndham Lewis.* Nueva York: Gordon Press, 1972.

HANDLEY-READ, Charles (ed.), *The Art of Wyndham Lewis.* Londres: Faber and Faber Limited, 1951.

HEAD, Philip, *Some Enemy Fight-Talk: Aspects of Wyndham Lewis on Art and Society.* Borough Green: Green Knight Editions, 1999.

HEAD, Philip, *The Gentle Art of Contradiction in the Work of Wyndham Lewis.* Borough Green: Green Knight Editions, 2001.

HICKMAN, Miranda B., *The Geometry of Modernism: The Vorticist Idiom in Lewis, Pound, H.D., and Yeats.* Austin: University of Texas Press, 2005.

HUMPHREYS, Richard, *Wyndham Lewis.* Londres: Tate Publishing, 2004.

IGLESIA, Fco. Javier de la, "Wyndham Lewis: reventador y bombardero", *Calle Mayor*, n° 6 (primavera 1987), pp. 33-54

JAMESON, Fredric, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist.* Berkeley; Londres: University California Press, 1979.

KADLEC, David, "Pound, Blast, and Syndicalism", *ELH*, 60:4 (invierno 1993), pp. 1015-1031.

KENNER, Hugh, *Wyndham Lewis.* Nueva York: New Directions, 1954.

KENNER, Hugh, *The Pound Era: The Age of Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis.* Londres: Faber and Faber, 1972.

KLEIN, Scott W., *The Fictions of James Joyce and Wyndham Lewis: Monsters of Nature and Design.* Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1994.

KUSH, Thomas, *Wyndham Lewis's Pictorial Integer.* Michigan: UMI Research Press, 1981.

MACEDO, Ana Gabriela, "Misogyny and the Carnavalesque in Wyndham Lewis's 'The Wild Body'", *Cuadernos de Filología Inglesa*, vol. 6, n°1 (1997), pp. 79-94.

MARK, Daniel, *The Laughing Man.* Londres: Michael Joseph, 1984.

MATERER, Timothy, *Wyndham Lewis, the Novelist.* Detroit: Wayne State University Press, 1976.

MEYERS, Jeffrey (ed.), *Wyndham Lewis: A Revaluation: New Essays.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 1980.

MEYERS, Jeffrey, *The Enemy. A Biography of Wyndham Lewis.* Boston; Londres; Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1980.

MICHEL, Walter, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings.* Londres: Thames and Hudson; Los Angeles: University of California Press, 1971.

MILLER, Tyrus, *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts between the World Wars.* Berkeley; Londres: University of California Press, 1999.

MORATÓ, Yolanda, "El Vorticismo. Una victoria pírrica", *ZUT*, Zut Ediciones, vol. 1, n° 1 (primavera 2005), pp. 45-60.

MORATÓ, Yolanda, "Cuando tu enemigo es 'el Enemigo': Desencuentros literarios entre James Joyce y Wyndham Lewis", en *The Scallop of Saint James: An Old Pilgrim's Hoard. Reading Joyce from the Peripheries.* S. Domínguez, M. Estévez y A. MacCarthy (eds.). Weston: Florida: Netbiblo, 2006.

MORATÓ, Yolanda, "Tarr y Self-Condemed: suicidio y autobiografía en las novelas de Wyndham Lewis", en "El suicidio literario: Aproximaciones comparativistas", Jorge Casanova et al. *30th Proceedings of AEDEAN.* Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007.

MORATÓ, Yolanda, "Timon of Athens. Redux. Shakespeare's Impact on Wyndham Lewis", en *Ensayos sobre Shakespeare / Essays in Shakespeare.* Cáceres: Universidad de Extremadura/ SEDERI, 2010.

MUNTON, Alan, "The Politics of Wyndham Lewis", *PN Review*, 1 (marzo 1976), pp. 34-39.

MUNTON, Alan, "From Charlie Chaplin to Bill Haley: Popular Culture and Ideology in Wyndham Lewis", en Cunchillos Jaime, Carmelo (ed.), *Wyndham Lewis the Radical: Essays on Literature and Modernity*. Berna y Oxford: Peter Lang, 2007, pp. 159-186.

MUNTON, Alan, "From Proudhon to Hitler (and back): the Strange Political Journey of Wyndham Lewis", *Right/Left/Right: Revolving Commitments: France and Britain 1929-1950*, Jennifer Birkett y Stan Smith (eds.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 47-60. EREA 4.2 (otoño 2006). Disponible en: <http://erea.revues.org/index220.html> y www.e-rea.org

NATH, Jogendra, *Wyndham Lewis, a Friend to the Enemies*. Nueva Delhi: Vani Prakashan, 1983.

NEILSON Maxwell, Brett, *Wyndham Lewis as Crowd*. Thesis (PhD), Yale University, 1994 (microform).

NORMAND, Tom, *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

O'KEEFFE, Paul, *Some Sort of Genius. A Life of Wyndham Lewis*. Londres: Jonathan Cape, 2000.

PEPPIS, Paul, *Literature, Politics and the English Avant-garde: Nation and Empire, 1901-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PERRINO, Mark, *The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's 'The Apes of God' and the Popularization of Modernism*. Leeds: W. H. Maney for the Modern Humanities Research Association, 1995.

PORTEUS, Hugh Gordon, *Wyndham Lewis: A Discursive Exposition*. Londres: D. Harmsworth, 1932.

POWER, Kevin (ed.), "El Vorticismo", *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, n° 9 (otoño 1980), pp. 19-56.

PRITCHARD, William H., *Wyndham Lewis*. Nueva York: Twayne, 1968.

QUÉMA, Anne, *The Agón of Modernism: Wyndham Lewis's Allegories, Aesthetics, and Politics*. Lewisburg: Bucknell University Press; Londres: Associated University Presses, 1999.

REYNOLDS, Paige, "'Chaos Invading Concept': Blast as a Native Theory of Promotional Culture", *Twentieth Century Literature*, 46:2 (verano 2000), pp. 1015-1031.

SCHENKER, Daniel, *Wyndham Lewis: Religion and Modernism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1992.

SHERRY, Vincent B., *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 1993.

STIRTON, Paul, "British Artists and the Spanish Civil War", en *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors: Goya to Picasso. Christopher Baker et al. (eds.) [cat. expo. National Galleries of Scotland, Edimburgo]*. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 2009, pp. 133-37.

TERRAZAS, Melania, "Social Implications in Percy Wyndham Lewis's 'The Vulgar Streak': A Resource Theory Approach", *The Grove. Working Papers on English Studies*, n° 9 (2002), pp. 207-218.

TERRAZAS, Melania, *Intercambio de recursos en la ficción de Percy Wyndham Lewis = A Resource Theory for Approaching Interpersonal Relationships in Percy Wyndham Lewis*. Logroño: Universidad de La Rioja, Departamento de Filologías Modernas, 2002.

TERRAZAS, Melania, *Relational Structures in Wyndham Lewis's Fiction: Complexity and Value*. Múnich: Lincom Europa, 2005.

TICKNER, Lisa, *Modern Life and Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2000.

TOMLIN, Eric Walter Frederick, *Wyndham Lewis*. Londres: Longmans, Green for the British Council and the National Book League, 1955.

TUMA, Keith, "Wyndham Lewis, Blast, and Popular Culture", *ELH*, 54:2 (verano 1987), pp. 403-419.

VILLAR FLOR, Carlos, "Wyndham Lewis, o el arte de hacer enemigos", *Fábula: Revista Literaria*, n° 24 (2008), pp. 54-60.

WAGNER, Geoffrey, *Wyndham Lewis: A Portrait of the Artist as the Enemy*. New Haven: Yale University Press, 1957.

WEES, W. C., *Vorticism and the English Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1957.

WRAGG, David A., *Wyndham Lewis and the Philosophy of Art in Early Modernist Britain: Creating a Political Aesthetic*. Lewiston; Nueva York: Edwin Mellen Press, 2005.

YUARS, J. F. "Wyndham Lewis: un artista incómodo [1995]", en *Modos de persuasión. Notas de crítica*. Barcelona: Randon House Mondadori, 2005.

4.2. Publicaciones de la Wyndham Lewis Society

Imaginary Letters, Alan Munton (ed.). Glasgow: Wyndham Lewis Society, 1977.

The Code of a Herdsman, Alan Munton (ed.). Glasgow: Wyndham Lewis Society, 1977.

HEAD, Philip, *Vorticist Antecedents. Ware, Herts: Wyndham Lewis Society, 1997.*

Enemy News: Newsletter of the Wyndham Lewis Society, 1978-1993 (continuada por *Wyndham Lewis Annual*).

Wyndham Lewis Annual, Paul Edwards (ed.), 1994-99; Alan Munton (ed.), Plymouth: University of Plymouth, 2000-.

Lewisletter: Newsletter of the Wyndham Lewis Society, Robin Healey (ed.). Great Chishill, Royston, 1994-.

4.3. Otros soportes

"Wyndham Lewis: End of Enemy Interlude (1940)", en *Futurism & Dada Reviewed 1912-1959* [CD-Audio], James Nice (ed.). LMT Publishing, 2000.

Wyndham Lewis. The Enemy Speaks [CD-Audio], James Nice (ed.). LMT Recordings, 2007.

Emisiones y grabaciones para la B. B. C. (se conservan en la B. B. C. Sound Archives Library):

Emisiones en radio:

"Writers of today: Mr. Wyndham Lewis. Reading from his own work", 21 enero 1928

"Freedom", 30 abril 1935.

"Art and Literature", 21 junio 1935.

"When John Bull Laughs", 29 junio 1938.

"Liberty and the Individual", 3 enero 1947.

"A Crisis of Thought", 16 marzo 1947.

Emisiones colectivas en radio con la participación de Wyndham Lewis:

"Modern Art", 23 mayo 1939.

"The Visual Arts", 31 octubre 1946.

Emisiones que incluyen grabación de la voz de Wyndham Lewis:

"Cafe Royal. A Study in Conversation and Reminiscence", 28 diciembre 1955.

"Satiric Verse", 9 julio 1957.

Dramatizaciones de las novelas de Wyndham Lewis con la colaboración del autor:

"The Childermass", 18 junio 1951.

"The Human Age, Book One", 24 mayo 1955.

"The Human Age, Book Two", 26 mayo 1955.

"The Human Age, Book Three", 28 mayo 1955.

"Tarr", 18 julio 1956.

Dramatización de las novelas de Wyndham Lewis sin la colaboración del autor:

"The Revenge for Love", 23 junio 1957.

Este catálogo, y su edición inglesa, se publican
con ocasión de la exposición

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)

Fundación Juan March
Madrid

del 5 de febrero al 16 de mayo de 2010

EXPOSICIÓN

Concepto

Paul Edwards (comisario invitado),
con la colaboración especial de Richard Humphreys
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones)
María Zozaya (Coordinadora)

Organización

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

CATÁLOGO

© Fundación Juan March, Madrid, 2010
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2010

TEXTOS

© Fundación Juan March
© Paul Edwards
© Manuel Fontán del Junco
© Richard Humphreys
© Yolanda Morató
© Juan Bonilla
© Alan Munton
© Andrej Gasiorzek

De los textos de Wyndham Lewis: © by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity)

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Inés d'Ors
María Zozaya, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Gestión de imágenes: Laura Cavalié

TRADUCCIONES

Inglés/español:
© Yolanda Morató (ensayo de Paul Edwards; textos introductorios a las secciones de
"Wyndham Lewis: el artista"; comentarios a los libros de la sección "Wyndham Lewis: el escritor";
textos de "Wyndham Lewis: una antología").
© Federico Basáñez (ensayos de Richard Humphreys, Andrzej Gasiorzek y Alan Munton;
comentarios a las obras de la sección "Wyndham Lewis: el artista")

DISEÑO

Guillermo Nagore

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la sociología.

ILLUSTRACIONES

De todas las obras de Wyndham Lewis:

© by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity)

De las reproducciones autorizadas:

© Aberdeen Art Gallery & Museums Collections (Cat. 155)
© Aberystwyth University School of Art Museum & Galleries/Foto: Gareth Lloyd Hughes, National Library of Wales (Cat. 85)
© Art Gallery of Ontario, Toronto (Cat. 171, 175, 195)
© Art Gallery of New South Wales/Estate of Mrs G. A. Wyndham Lewis /Foto: Ray Woodbury (Cat. 28)
© Art Gallery of Windsor/Foto: Frank Piccolo, GXZ Design (Cat. 174)
© Arts Council Collection, Southbank Centre, Londres (Cat. 15, 69, 156)
© Colección del BNY Mellon, Nueva York (Cat. 111)
© Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham (Cat. 172)
© The Beaverbrook Art Gallery, Gift of the Second Beaverbrook Foundation (p. 31)
© David Bowie Collection/Foto: Matthew Hollow (Cat. 26, 44)
© Ivor Braka Ltd./Foto: Colin Mills (Cat. 10, 75/Paul Edwards, Fig. 3/p. 30)
© Trustees of the British Museum, Londres (Cat. 24, 142/Paul Edwards, Fig. 1/p. 22)
© Christie's Images Limited (1984) (Cat. 132, 133, 134, 135)
© Colección Bobbie y Mike Wilesey (Cat. 53, 54, 55, 56, 110)
© Colección Brian Sewell/Foto: Colin Mills (Cat. 4)
© Colección C.J. Fox (Cat. 9, 136, 179)
© Colección Hugh Anson-Cartwright (Cat. 177, 180, 181, 183, 187, 191)
© Colección Mark McLean (Cat. 185, 197, 198, 199)
© Colección del Middlesbrough Institute of Modern Art (Cat. 173)
© Colección O'Keeffe/Foto: Colin Mills (Cat. 86)
© Colección privada/Foto: Matthew Hollow (Cat. 165)
© Colección privada YMJB (p. 11)
© Colecciones privadas/Fotos: Colin Mills (Cat. 7, 16, 27, 29, 81, 88, 94, 102, 103, 109, 115, 130, 131, 137, 138, 157, 182, 202)
© Cortesía de Christie's, Londres (Cat. 11, 78, 83, 107, 108, 113, 125, 126, 150)
© The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres (Cat. 2, 3, 9, 22, 91, 112, 129, 136, 141, 143, 167, 176, 178, 179, 186 (a/b), 190, 192, 193, 205/pp. 48, 49, 52)
© The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres/Fotos: Richard Valencia (Cat. 18, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 62, 106, 145, 152, 163 y 177)
© City Art Centre: City of Edinburgh Museums and Galleries, Edimburgo (Cat. 141/p. 47)
© Durban Art Gallery (Cat. 123, 147)
© Emerson Gallery Collection of Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton, NY (Cat. 169, 201)
© Ferens Art Gallery, Hull City Museums and Art Galleries/The Bridgeman Art Galleries (Cat. 99)
© Fundación Juan March/Foto: Alex Casero (L&R cat. 1-60/pp. 231-32)
© Glasgow Museums (Cat. 144)
© City & County of Swansea: Colección Glynn Vivian Art Gallery (Cat. 154)
© Cortesía de la George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester, NY (Cat. 211 (a-h))
© Imperial War Museum, Londres (Cat. 63, 65, 71)
© Manor House & Alfred East Art Gallery, Kettering (p. 46)
© Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery) U. K./The Bridgeman Art Library Nationality (Cat. 73, 96, 153)
© Manchester City Galleries (Cat. 8, 67, 84, 92, 97/Paul Edwards, Fig. 2/p. 23)
© 2010, The Metropolitan Museum of Art, NY/Art Resource/Scala, Florencia (Cat. 101, 127)
© 2009 (imagen digital), The Museum of Modern Art, NY/Scala, Florencia (Cat. 118, 158, 168/Alan Munton, Fig.3/p. 82)
© Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa (1967-0004-1) (Cat. 90)
© National Gallery of Canada, Ottawa (Cat. 189, 196)
© National Gallery of Ireland, Dublín (p. 51)
© National Gallery of Victoria, Melbourne/Foto: Felton Bequest, 1958-1964 (Cat. 87, 166)
© National Museum of Wales, Cardiff (Cat. 79)
© National Portrait Gallery, Londres (Cat. 104, 139, 140, 206, 209, 212)
© Cortesía del Warden and Scholars of The New College, Oxford/The Bridgeman Art Library Nationality (Cat. 164)
© Pallant House Gallery, Chichester (p. 53)
© Pembroke College Oxford Junior Common Room Art Collection (Cat. 82)
© The Poetry Collection, University at Buffalo, The State University of New York at Buffalo (Cat. 170/p. 12)
© The Potteries Museum & Art Gallery, Stoke-on-Trent (Cat. 148)
© Fotos por cortesía del Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY (Cat. 100, 194/p. 14)

© Rugby Art Gallery and Museum (Cat. 151)
© Rugby School (Cat. 114)
© Santa Barbara Museum of Art, California (Cat. 159, 200)
© Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo (Cat. 95, 98)
© Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo (Cat. 210)
© Southampton City Art Gallery, Hampshire/The Bridgeman Art Library Nationality (Cat. 25, 66)
© Tate, Londres, 2010 (Cat. 46, 48, 58, 59, 76, 77, 105, 124, 128, 149, 161, 162, 208/Richard Humphreys, Figs. 1, 2, 3, 4/pp. 36, 40, 42, 51, 59/pp. 172-73)
© Tatham Art Gallery, Pietermaritzburg (Cat. 5)
© The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester (p. 29)
© UCL Art Collections, University College London, Londres (Cat. 1)
© V&A Images/Con permiso del Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity) (Cat. 6, 12, 13, 17, 23, 41, 42, 43, 51, 52, 60, 61, 116, 117/pp. 24-25)
© Vancouver Art Gallery/Foto: Rachel Topham (Cat.188/pp. 14, 79)
© 2009, Wadsworth Atheneum Museum of Art/Art Resource, NY/Scala, Florencia (Cat. 47)
© Wyndham Lewis and the Estate of the late Mrs G. A. Wyndham Lewis by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity) (Cat. 105, 140)
© Yale Center for British Art, New Haven, Conn. (Cat. 19/p. 14)

Tipografía: HTF Knockout, Akzidenz Grotesk, Times New Roman
Papel: Gardapat Kiara, 115 gr.; Cyclus offset, 115 gr.

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
Encuadernación: Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):
ISBN: 978-847075-575-0 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-847075-575-0 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid
Edición en español (rústica):
ISBN: 978-847075-576-7 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-847075-576-7 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid
Edición en inglés (cartoné):
ISBN: 978-847075-577-4 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-847075-577-4 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Depósito legal:
Spanish edition (cartoné): M-4152-2010
Spanish edition (rústica): M-4150-2010
English edition (cartoné): M-4151-2010

Ilustraciones de interior de cubierta e interior de contracubierta:
Alvin Langdon Coburn, ocho fotografías de Wyndham Lewis, 1916. Por cortesía de la George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester, NY (Cat. 211 (a-h))
Foto de contraportada: C. G. Beresford, Wyndham Lewis as a Bohemian, 1913 (Wyndham Lewis de bohemio), National Portrait Gallery, Londres (Cat. 209)



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77
E-28006 Madrid
Teléfono: +34 (91) 435 42 40
Fax: +34 (91) 431 42 27
www.march.es



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en febrero de 2010 | **P** Exposición en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

1966

CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL.

CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]

Texto de Fernando Zóbel

Ed. bilingüe (castellano/inglés)

Edición del Museo de Arte

Abstracto Español, Cuenca, 1966

1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]

Texto de Gustavo Torner, Gerardo

Rueda y Fernando Zóbel

Edición del Museo de Arte

Abstracto Español, Cuenca, 1969

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*

Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]

Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

Ed. bilingüe (castellano/inglés)

Edición del Museo de Arte

Abstracto Español, Cuenca, 1974

(2ª ed. corr. y aum.)

1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*

Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL

Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

JEAN DUBUFFET

Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI.

Colección de la Fundación Maeght

Textos de Jean Genêt, Jean-Paul

Sartre, Jacques Dupin y Alberto

Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

ARTE USA

Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*

Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO

Textos de Rafael Alberti, Gerardo

Diego, Vicente Aleixandre,

Eugenio d'Ors, Juan Antonio

Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José

Camón Aznar, Guillermo de Torre

y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL.

18 pinturas y 40 grabados

Textos de André Malraux y Louis

Aragon (en francés)



ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO.

COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

[Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

ARS MEDICA

Texto de Carl Ziggrosser

FRANCIS BACON

Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS

Textos de Hans M. Wingler, Will

Grohmann, Jürgen Joedicke,

Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein,

Oskar Schlemmer, László Moholy-

Nagy, Otto Stelzer y Heinz

Winfried Sabais

Edición del Institut für

Auslandsbeziehungen, Stuttgart,

1976

KANDINSKY: 1923-1944

Textos de Werner Haftmann,

Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO.

COLECCIÓN DE LA

FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*

Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX.

NATURALEZA MUERTA

Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE.

Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados

Textos de Jean Paulhan, Jacques

Prévert, Christian Zervos, Georges

Salles, André Chastel, Pierre

Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES

Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*

Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL

Texto de Barbaralee Diamonstein y

Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*

Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

MINIMAL ART

Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*

Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960

Texto de John Szarkowski

Ed. en inglés (separata con el texto

de John Szarkowski en castellano)

Edición de The Museum of

Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945

Textos de Jean-Louis Prat

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]

Texto de Gustavo Torner, Gerardo

Rueda y Fernando Zóbel

1982

PIET MONDRIAN.

Óleos, acuarelas y dibujos

Textos de Herbert Henkels y Piet

Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY

Textos de Juan Manuel Bonet,

Jacques Damase, Ramón Gómez

de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA
ESPAÑOLA: 1960-1970
Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS
Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS
DE ARTES PLÁSTICAS

1983

ROY LICHTENSTEIN:
1970-1980
Textos de Jack Cowart
Ed. en inglés
Edición de Hudson Hill Press,
Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER
Texto de Antonio Bonet Correa y
Fernand Léger

PIERRE BONNARD
Textos de Ángel González García

ALMADA NEGREIROS
Textos de Margarida Acciaiuoli,
Antonio Espina, Ramón Gómez
de la Serna, José Augusto França,
Jorge de Sena, Lima de Freitas y
Almada Negreiros
Edición del Ministerio de Cultura
de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
EN LA COLECCIÓN DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Catálogo-guía del Museo de Arte
Abstracto Español]
Textos de Julián Gállego

GRABADO ABSTRACTO
ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Julián Gállego
[Esta publicación acompañó a la
exposición del mismo título que
itineró por 44 sedes españolas
entre 1983 y 1999]

1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN
UN MUSEO HOLANDÉS:
EINDHOVEN
Textos de Jaap Bremer, Jan
Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de
Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL
Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL
Texto de Francisco Calvo Serraller
Madrid y 

JULIA MARGARET CAMERON:
1815-1879
Textos de Mike Weaver y
Julia Margaret Cameron
Ed. en inglés (separata con el texto
de Mike Weaver en castellano)
Edición de John Hansard Gallery
& The Herbert Press Ltd.,
Southampton, 1984

JULIUS BISSIER
Texto de Werner Schmalenbach

1985

ROBERT RAUSCHENBERG
Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-1930.
Museo y Colección Ludwig
Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA
EN EL SIGLO XX
Textos de Gunther Thiem
Ed. en alemán (separata con todos
los textos en castellano)
Edición del Institut für Auslands-
beziehungen, Stuttgart, 1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS
Textos de Simón Marchán Fiz

1986

MAX ERNST
Textos de Werner Spies y Max
Ernst

ARTE, PAISAJE Y
ARQUITECTURA. *El arte referido*

*a la arquitectura en la República
Federal de Alemania*

Textos de Dieter Honisch y
Manfred Sack
Ed. en alemán (separata con los
textos introductorios en castellano)
Edición del Institut für
Auslandsbeziehungen, Stuttgart,
1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA
YORK: 1950-1970. *Colección Amos
Cahan*
Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO
DE WUPPERTAL.
De Marées a Picasso
Textos de Sabine Fehleman y Hans
Günter Wachtmann

1987

BEN NICHOLSON
Textos de Jeremy Lewison y Ben
Nicholson

IRVING PENN
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés
Edición de The Museum of
Modern Art, Nueva York, 1984
(reimp. 1986)

MARK ROTHKO
Textos de Michael Compton y
Mark Rothko

1988

EL PASO DESPUÉS DE EL PASO
EN LA COLECCIÓN DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO
EUROPEO. *Colección Lenz
Schönberg*
Textos de Dieter Honisch y
Hannah Weitemeier
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI
Textos de Calvin Tomkins, Judith
Goldman, Gabriele Henkel, Leo
Castelli, Jim Palette, Barbara Rose
y John Cage

1989

RENÉ MAGRITTE
Textos de Camille Goemans,
Martine Jacquet, Catherine de
Croës, François Daulte, Paul
Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER
Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO.
FONDOS DE LA FUNDACIÓN
JUAN MARCH
Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

ODILON REDON.
Colección Ian Woodner
Textos de Lawrence Gowing,
Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA.
Obras de la Galería Nacional
Textos de Jiří Kotalík, Ivan
Neumann, y Jiří Šetlík

ANDY WARHOL. COCHES
Textos de Werner Spies, Christoph
Becker y Andy Warhol

COL-LECCIÓ MARCH.
ART ESPANYOL
CONTEMPORANI. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art
Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet
Eds. en castellano, catalán, inglés y
alemán

1991

PICASSO. RETRATOS
DE JACQUELINE
Textos de Hélène Parmelin, María
Teresa Ocaña, Nuria Rivero,
Werner Spies y Rosa Vives

VIEIRA DA SILVA
Textos de Fernando Pernes, Julián
Gállego, M^a João Fernandes, René
Char (en francés), António Ramos
Rosa (en portugués) y Joham de
Castro

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en febrero de 2010 |  Exposición en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*
Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed., 1ª ed. 1988)

1992

RICHARD DIEBENKORN
Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY
Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY
Texto de Marco Livingstone

1993

MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*
Textos de Eugeniya N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manon de Falla*
Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN
Textos de Magdalena M. Moeller

1994

GOYA GRABADOR
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI
Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*

Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

FERNANDO ZÓBEL.
RÍO JÚCAR
Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

©

1995

KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO
VIENÉS: 1898-1918
Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

ROUAULT
Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL.
Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler
Textos de Robert Motherwell

©

1996

TOM WESSELMANN
Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig
Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC.
De Albi y de otras colecciones
Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*
Textos de Manuel Millares

© P

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (castellano/catalán e

inglés/alemán)

PICASSO. SUITE VOLLARD
Texto de Julián Gállego
Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)
[Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por cinco sedes españolas y extranjeras]

1997

MAX BECKMANN
Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

EMIL NOLDE.
NATURALEZA Y RELIGIÓN
Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA.
Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics
Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella © P

EL OBJETO DEL ARTE
Texto de Javier Maderuelo

P ©

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

1998

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

PAUL DELVAUX
Texto de Gisèle Ollinger-Zinque
RICHARD LINDNER
Texto de Werner Spies

1999

MARC CHAGALL.
TRADICIONES JUDÍAS

Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA.
Colección Ernst Schwitters
Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzmann, Lola y Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH
Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*
Texto de Enrique Juncosa
Ed. bilingüe (castellano/catalán)

P

FERNANDO ZÓBEL.
Obra gráfica completa
Textos de Rafael Pérez-Madero
Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999

© P

2000

VASARELY
Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL.
Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*
Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES.
Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll
Texto de Manfred Reuther

P ©

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Texto de Rodrigo Muñoz Avia

©

EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES
Texto de Pablo Ramírez

P C

2001

DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*
Textos de Sabine Fehleemann

ADOLPH GOTTLIEB
Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*
Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS
Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko

P C

2002

GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS
Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*
Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*
Textos de Dolores Durán Úcar

C

RIVERA. REFLEJOS
Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales

C

SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura

C P

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES

Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*
Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN
Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO
Texto de Javier Maderuelo

C P

GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES
Texto de Barbara Rose

C

ESTEBAN VICENTE. *Collages*
Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning

C

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz

P

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. FUNDACION JUAN MARCH. PALMA [Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán)

2004

MAESTROS DE LA INVENCION DE LA COLECCION E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE
Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*
Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos
Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA
Texto de Anna María Guasch

C P

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR
Texto de Guillermo Solana

P

LUIS GORDILLO. DÚPLEX
Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

C P

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*

Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán)

C P

2005

CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*
Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACION JUAN MARCH
Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes
Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*
Texto de Sabine Fehleemann
Ed. bilingüe (castellano/alemán)

C P

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA
Texto de Miguel Sáenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

LICHTENSTEIN. EN PROCESO
Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

C P

ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*
Textos de Francisco Caja
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

2006

OTTO DIX
Textos de Ulrike Lorenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*
Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl
Eds. en castellano, inglés y alemán
Edición de Prestel, Múnich/
Fundación Juan March, Madrid, 2006

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en febrero de 2010 | P Exposición en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

Publicación complementaria:
Hermann Bahr, CONTRA KLIMT
Texto original de Hermann Bahr
(1903) y textos de Christian
Huemer, Verena Perlhefter, Rosa
Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966.
*El nacimiento del Museo de Arte
Abstracto Español*
Textos de Santos Juliá, María
Bolaños, Ángeles Villalba, Juan
Manuel Bonet, Gustavo Torner,
Antonio Lorenzo, Rafael Pérez
Madero, Pedro Miguel Ibáñez y
Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE
LUZ. *Obras de la Colección del
Kunstmuseum Wolfsburg*
Texto de Holger Broecker
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

GOYA. CAPRICHOS,
DESASTRES, TAURAMAQUA,
DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-
Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979)
[Este catálogo acompaña a la
exposición del mismo título que
desde 1979 ha itinerado por 173
sedes españolas y extranjeras,
traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN.
DE PRINCIPIO A FIN
Textos de Jack Cowart, Juan
Antonio Ramírez, Ruth Fine,
Cassandra Lozano, James de
Pasquale, Avis Berman y Clare Bell
Eds. en castellano, francés
e inglés

Publicación complementaria:
Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS,
DIBUJOS Y PASTELES. UNA
TESIS
Texto original de Roy Fox
Lichtenstein (1949) y textos de
Jack Cowart, y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL
PAISAJE. *Del Romanticismo*

nórdico al Expresionismo abstracto
Textos de Werner Hofmann,
Hein-Th. Schulze Altcapenberg,
Barbara Dayer Gallati, Robert
Rosenblum, Miguel López-Remiro,
Mark Rothko, Cordula Meier,
Dietmar Elger, Bernhard Teuber,
Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti
Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria:
Sean Scully, CUERPOS DE LUZ
Texto original de Sean Scully
(1998)
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS
REALES
Textos de Michèle Dalmace,
Fernando Marías y Tomàs Llorens
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

ANTES Y DESPUÉS DEL
MINIMALISMO. *Un siglo
de tendencias abstractas en la
Colección Daimler Chrysler*
Catálogo virtual disponible en:
[www.march.es/arte/palma/
antiores/CatalogoMinimal/
index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp)
Eds. en castellano, catalán, inglés y
alemán
P

2008

MAXImin. *Tendencias de
máxima minimización en el arte
contemporáneo*
Textos de Renate Wiehager, John
M Armleder, Ilya Bolotowsky,
Daniel Buren, Hanne Darboven,
Adolf Hölzel, Norbert Kricke,
Heinz Mack y Friederich
Vordemberge-Gildewart
Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL.
*Arte conceptual en Moscú:
1960-1990*
Textos de Boris Groys,
Ekaterina Bobrinskaia, Martina
Weinhart, Dorothea Zwirner,
Manuel Fontán del Junco, Andrei
Monastyrski e Iliá Kabakov
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

Edición de Hatje Cantz,
Ostfildern/Fundación Juan March,
Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER:
1906-1999
Textos de Andreas Feininger,
Thomas Buchsteiner, Jean-
François Chevrier, Juan Manuel
Bonet y John Loengard
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA
DISTANCIA DEL DIBUJO
Textos de Valentín Roma, Peter
Dittmar y Narcís Comadira
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

Publicación complementaria:
IRIS DE PASCUA. JOAN
HERNÁNDEZ PIJUAN
Texto de Elvira Maluquer
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN
MARCH. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte
Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y
Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)(2ª
ed., 1ª ed. 2005)

2009

TARSILA DO AMARAL
Textos de Aracy Amaral, Oswald
de Andrade, Mário de Andrade,
Tarsila do Amaral, Haraldo de
Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge
Schwartz, António Ferro, Manuel
Bandeira, Emiliano di Cavalcanti,
Jorge de Lima, Ribeiro Couto,
Sérgio Milliet, Carlos Drummond
de Andrade y Regina Teixeira de
Barros.
Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias:
PAU BRASIL
de Oswald de Andrade
Ed. semifacsimil en castellano
HOJAS DE RUTA
de Blaise Cendrars
Ed. semifacsimil en castellano

CARLOS CRUZ-DIEZ:
EL COLOR SUCEDE
Textos de Osbel Suárez, Gloria
Carnevali y Carlos Cruz-Diez
Eds. en castellano e inglés
P

Publicación complementaria:
Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN
SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y
ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989)
Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH;
ARTE DE DIBUJAR
Textos de Christina
Grummt, Helmut Borch-Supan, y
Werner Busch
Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACION JUAN
MARCH. Palma
[Catálogo-guía del Museu
Fundación Juan March]
Textos de Miquel Seguí Aznar
y Elvira González Gozalo, Juan
Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. en catalán, castellano, inglés y
alemán

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)
Textos de Paul Edwards, Richard
Humphreys, Yolanda Morató, Juan
Bonilla, Andrzej Gasiorek y Alan
Munton
Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias:
William Shakespeare y Thomas
Middleton, TIMÓN DE ATENAS/
TIMON OF ATHENS
Con ilustraciones de Wyndham
Lewis, traducida y anotada por
Ángel-Luis Pujante y Salvador
Oliva
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

BLAST. Revista del gran
vórtice inglés
Traducción y notas de Yolanda
Morató
Ed. semifacsimil en castellano

Para más información:
www.march.es

NOTA TIPOGRÁFICA

Wyndham Lewis (1882-1957)

está compuesto en Knockout como tipografía de titulación y Times New Roman y Akzidenz Grotesk como tipografía del texto

Aa

Knockout, diseñada en 2000 por Jonathan Hoefler fue inspirada en los posters circenses de finales del XIX con sus fuertes tipografías grotescas. Se ha elegido por la similitud con las letras sin serif que abundan en las publicaciones de Wyndham Lewis, tales como *Blast*, en las que el espíritu rebelde del autor se expresa mediante una utilización atrevida de gruesas tipografías con gran impacto en las páginas

Aa

Times New Roman es el contrapunto a la Knockout que representa el lado clásico del Lewis tardío. Nada mejor para expresarlo que mediante esta tipografía típicamente británica encargada por el *Times* de Londres y diseñada en 1931 por Stanley Morison y Victor Lardent como la interpretación moderna de la tipografía del venerable periódico, que se había quedado anticuada









WYNDHAM LEWIS (1882-1957)

FUNDACIÓN JUAN MARCH
2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957)