



Ginger, Andrew. *Instead of Modernity. The Western canon and the incorporation of the Hispanic (c. 1850-75)*. Manchester: Manchester University Press, 2020.

Jesusa Vega

La primera impresión que causa este libro, un auténtico desafío no solo para el autor sino también para el lector, es sorpresa y curiosidad. En su sugestivo título —*En lugar de la modernidad. El canon occidental y la incorporación de lo hispano*—, se reúnen dos ideas esenciales para los que escribimos sobre lo español —si tenemos como referente de unidad la lengua (es esencial la aproximación crítica que hace el historiador dentro de los parámetros de la semiótica y de la filosofía del segundo Wittgenstein)—, o lo hispano —si trascendemos la lengua y miramos a la comunidad histórica y cultural. Andrew Ginger se plantea cómo buscar una alternativa al concepto acuñado de modernidad y la prevalencia del canon occidental, y las dificultades relacionales de este último con la cultura hispánica; introducimos intencionalmente la palabra cultura pues, aún no estando en el título, es otra de las cuestiones fundamentales que recorren todo el texto. Cultura en este libro indica algo multifacético, más inherente a lo emotivo que a los sistemas de signos y las representaciones. No obstante, el autor rehúye cualquier definición rígida de la cultura, también del objeto de estudio, pues considera que no deja de ser una innecesaria pérdida de tiempo ya que es posible y funcional emplear el termino sin más.

Como se puede ver se trata de un reto nada fácil de asumir, pero esperable si se mira la trayectoria de este activo hispanista, estudioso del arte y la literatura del siglo XIX. Él mismo declara que su punto de partida es esa condición de hispanista, pero su objetivo ha sido mirar más allá de su “especialidad”, mirar hacia ese horizonte donde se encuentran fragmentos y obras procedentes de las supuestas potencias occidentales —Gran Bretaña (por ejemplo, Julia Margaret Cameron), Francia (entre otros, Rosa Bonheur), Alemania (Friedrich Nietzsche y su relación con Richard Wagner) y Estados Unidos (el caso de Herman Melville) principalmente—, aunque la identidad nacional no es la que marca en absoluto el discurso. Es más, se diría que es el discurso de la identidad nacional, que no la individual, la que se cuestiona al experimentar las posibles relaciones entre artefactos textuales y visuales que se encuentran en espacios y tiempos diferentes como si estuvieran en el mismo lugar y momento; por eso se repiten las referencias a las superposiciones realizadas por los juegos ópticos decimonónicos como unas imágenes de megaloscopio encontradas en Madrid. Esta manera de afrontar el cuestionamiento del canon y la integración de lo hispánico es una de las aportaciones del discurso ya que se prescinde de articulaciones e ideas como “periferia” (ni siquiera hay rastro diferencial entre lo peninsular y ultramar: la obra del peruano Ricardo Palma aparece entrelazada con la de Rosalía de Castro, por ejemplo), o del uso del plural —modernidades plurales— pues, como afirma el investigador, asumir esto último implica la aceptación de un modelo de

modernidad prevalente que delimita las restantes que, por lo general, pasan a ser de segunda o tercera categoría sino resultan inexistentes.

Para solventar los discursos sobre la modernidad al uso, el Dr. Ginger se fundamenta en dos conceptos: lo común y lo disruptivo. Si lo primero apunta a la inclusión, lo último a lo contrario, a la exclusión pero, al ser reconocido, es cuando lo excluido de la modernidad pasa a formar parte de la historia. Entonces, la narrativa histórica cambia y la contingencia y estrechez con la que se ha construido el discurso se ve alterado ya que continuamente entrelaza en un mismo plano a artistas y autores canónicos con los “hispanicos”: por ejemplo, en el primer capítulo, la imagen de Fausto en el poeta argentino Estanislao del Campo y en el pintor Mariano Fortuny se yuxtapone con *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche.

En consecuencia, reconocida la importancia de lo ocurrido en el segundo tercio del siglo XIX, ya no puede ser un “post” como había venido siendo etiquetado. Frente a la dependencia referencial del pasado, ese periodo pasa a ser considerado un “momento dinámico” rico por su heterogeneidad donde es posible rastrear el continuismo y la ruptura, razón por la que, como el resto de periodos —fragmentos funcionales de los historiadores—, no está claramente definido ni separado de lo anterior o posterior. En ese marco conceptual es donde son posibles “los encuentros fortuitos” —según lo entiende Seigfried Zielinski en su *Arqueología de los medios* (Bogotá, Ediciones Uniandes, 2012). Las tres décadas desde los cincuenta hasta los setenta son consideradas como un tramo, un segmento, donde lo común se agiliza por la deslocalización y la capacidad de comunicación. Entre otros muchos encuentros culturales, se puede citar la descripción del Museo del Prado realizada por los hermanos Madrazo que nos ofrece la visión de un ramillete de promiscuidad histórica y geográfica que aparece aquí al lado de las *Flores del Mal* de Charles Baudelaire, cuya secuencia de repetidas novedades dibuja el continuo, compartido movimiento satánico de la historia. El periodo entonces pasa de ser un simple “post periodo” a una “supernova cultural”: si nuestra idea de la modernidad implosiona, en su lugar se ofrece una “comunalidad” (lo colectivo) enérgica que se alarga en el tiempo y se expande.

Es verdad que esa mirada amplia trasciende los límites de lo que entendemos por hispanismo, pero en el caso del Dr. Ginger se puede decir que su trayectoria estaba orientada en ese sentido casi desde el principio. Las primeras barreras que se saltó fueron las que delimitaban y separaban lo textual de lo visual, la siguiente la que diferenciaba funcionalmente, es decir artificialmente, los periodos, cuestionando la cronología historiográfica y las etiquetas que nos permiten reconocerlas. La última barrera trascendida remite al concepto acuñado de modernidad y la resignación a la aceptación del canon como un referente irreversible. Así, inicialmente se interesó en el periodo romántico —en 1999 publicó *Political Revolution and Literary Experiment in the Spanish Romantic Period*— e inmediatamente en el llamado post-romántico (esta misma denominación demuestra la artificialidad e impotencia de los historiadores por encontrar una etiqueta para una época crucial del siglo XIX como es el segundo tercio que es el marco cronológico del que se ocupa en el libro que comentamos). Esos años aproximados entre 1850 y 1870 han centrado sus investigaciones recientes, siempre en el marco de la historia cultural con sensibilidad hacia la literatura, el arte y la cultura visual. En este sentido cabe mencionar sus monografías sobre Eugenio Lucas Velázquez — *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain: The Time of Eugenio Lucas Velázquez* (2008)— y Antonio Ros de Olano —

*Antonio Ros de Olano's Experiments in Post-Romantic Prose* (2000)—, pero sobre todo sus aportaciones a los estudios culturales comparativos en la contemporaneidad cuyos dos resultados más recientes son *Spain in the nineteenth century. New essays on experiences of culture and society* coeditado con Geraldine Lawless y el libro que nos ocupa, ambos pertenecientes a la serie “Interventions: Rethinking the Nineteenth Century” que publica Manchester University Press.

Por lo expuesto parece que era esperable y deseable que el Dr. Ginger acometiera un ensayo como el que presentamos. El resultado es una propuesta que abre nuevos caminos de diálogo con el pasado desde el presente, incluido el que se puede establecer con esas otras culturas donde se constata que con frecuencia lo hispánico es un pasado ausente que se hace presente, como plantea Vivian Sobchack en su “Epílogo: Arqueología de los medios y la re-presentificación del pasado”, en el que el aquí y el ahora conecta proyectos y artefactos dispares y recupera segmentos del pasado que habían quedado en la sombra o completamente marginados. Este texto de Sobchack tiene versión española gracias al trabajo desarrollado por la cátedra de Análisis y Crítica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (<https://sites.google.com/view/catedraanalisisycritica/bibliograf%C3%ADa/unidad-1>). Esta circunstancia nos ofrece la oportunidad de expresar agradecimiento: por un lado, al enorme esfuerzo que están haciendo algunas universidades por poner al alcance de los estudiantes y estudiosos una literatura novedosa y crítica de compleja lectura; por otro lado, al profesor Ginger por la riqueza y extensión de la bibliografía de referencia que ofrece —actual, diversa y renovadora— para construir el fundamento de su innovador discurso, teniendo como base los escritos de las estudiosas Susan Manning y sus trabajos sobre la analogía y la historia literaria en el espacio atlántico, y Wai Chee Dimock cuyo interés por las relaciones culturales, a través de las profundidades de la historia, reconfigura nuestra comprensión de la literatura decimonónica estadounidense. Por supuesto que el estudioso ha entretejido este punto de partida con la literatura sobre la sexualidad (Tim Dean o Lisa Downing), sobre el trauma y las artes (Griselda Pollock, Dominick La Capra), la filosofía (Derrida, Kristeva y Agamben) y los estudios visuales y la tecnología (Michael Fried, Mary Anna Doane y Jonathan Crary), entre otros.

En relación con este rico “aparato crítico” interdisciplinar se encuentra otro de los aspectos más sugerentes del libro como es la evolución en el planteamiento y la aproximación a la temática. El punto de partida era ese reconocimiento de un recorrido paralelo de la cultura hispánica y la narrativa sobre la construcción de la modernidad, tratando de buscar aquellos aspectos que podían integrarse en ella, no de modo subsidiario y como añadido yuxtapuesto, sino entrelazado en un parámetro de igualdad como enriquecimiento a la comprensión de la complejidad y riqueza de ese avance en la modernidad que dejaba atrás el romanticismo. Se buscaban paralelismos entre: el tratamiento de la palabra y los signos en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer y la prosa de Flaubert; o entre el ángel de la historia de Walter Benjamín y la visión del sacrificio histórico en el pintor Jean-François Millet y en el prosista Antonio Ros de Olano; o entre el heterogéneo mundo de reflejos del Crystal Palace londinense y del Gabinete de Historia Natural de Madrid. Es decir, si se partía de la voluntad de introducir la cultura de habla hispana en la concepción cronológica de la construcción de la modernidad post-romántica para incorporarla a esa historia de nombres propios occidentales donde no parecían tener cabida, la propia reflexión e investigación, le llevaron a buscar lo que había en común, fácil de integrar en el

discurso, en la misma medida que aquello que perturbaba por diferencia y que consistentemente había quedado fuera, entre otras razones porque suponían una disrupción que amenazaba de frente la cronología al uso y el discurso canónico. Desde esta nueva atalaya tanto la temporalidad como el concepto de modernidad saltan por los aires, entre otras razones porque se da visibilidad a un sector de la población que el estrecho y limitado concepto que se ha venido manejando —en arte la reductiva visión “francocéntrica” aceptada y reforzada por la academia estadounidense— había marginado.

Una vez ubicados en ese otro lugar, además de reconocer aquellos elementos culturales que resultaban integradores —los que a modo de excepcionalidad se incorporaban para reforzar ese discurso—, era posible considerar en términos de igualdad los que perturbaban esa narrativa, los que separaban lo hispánico del discurso, aunque no fueran menos constructores de lo moderno, y proceder a su experimentación. Al desvelar cómo están interrelacionados —bien sea directamente, como en la traumática conquista de las Américas (referente continuo del discurso) que empuja el mundo hacia un atavismo universal en el primer tomo de *El capital* de Karl Marx, bien a través de los ecos que emergen entre autores al parecer alejados, como en la visión global de la historia que vislumbramos desde la posición tangencial ofrecida por Charles Darwin, Benito Pérez Galdós, Juan Valera y Henry David Thoreau—, se constata que no solo no son excluyentes, sino que no podrían existir los unos sin los otros. La clave la ofrece Andrew Ginger desde el principio aunque no se toma conciencia de su alcance hasta que no se procede a la lectura. Me refiero al ejemplo visual elegido para explicar la estrategia desarrollada para moverse dentro y fuera a la vez, que es enormemente ilustrativo: el dibujo del pájaro y la jaula que a través del movimiento en un taumatropo se integran visualmente en nuestro cerebro y nos engañan al ver un pájaro enjaulado; y lo mismo ocurre con el verso de Walt Whitman: ¡Yo estoy dentro y fuera del juego a la vez... / Y lleno de asombro! (“Song of myself” [4], *Leaves of Grass* 1855). Y es que en esa búsqueda de lo compartido y lo disruptivo trabaja con obras de arte, giros del lenguaje, figuras del discurso, imágenes del pasado y del presente sobre una superficie que tan pronto se abre a un horizonte infinito como queda reducida a un momento y lugar concreto.

Con lo expuesto no resultará extraño que la narrativa, la organización y la interrelación del discurso no respondan al modo habitual en la literatura académica. El libro se organiza en cinco capítulos incluido el introductorio, verdadero exordio sin el cual resultaría infructuosa la lectura. El propio autor avisa que la secuencia de los restantes capítulos no es la única posible, ni siquiera el orden de lectura interna en ellos tiene porqué ser el que se ha fijado. Es decir, la prosa no avanza de una forma lineal porque se prescinde de la articulación acostumbrada de causa y efecto, o de la búsqueda de razones y sus consecuencias. Del mismo modo se problematiza el contexto (y se cuestiona no solo uno de los pilares de los estudios culturales, sino también se critica abiertamente el nuevo historicismo) y, para ello, le basta con partir de una hipótesis imaginaria al comienzo de cada capítulo.

En definitiva, cada uno de esos capítulos entonces podrían plantearse como un pequeño libro independiente, cada uno de los cuales explora una disposición o actitud (*mood*) a través de la que se forman conexiones geográficas e históricas —la de reunirse, la del partir, la del sacrificio y la del reposo—, pero todos ellos precisados de esta introducción donde se va “desde la modernidad a la apreciación histórica de la historia”. Y es que para esta reescritura del periodo ha sido necesario enunciar

nuevos conceptos como, por ejemplo, “ventriloquía”, es decir, la adopción de formas empleadas por escritores o artistas del pasado. Este concepto facilita rastrear la continuidad de voces anteriores, una práctica que no es objetiva, pero permite introducir elementos dispares en la conversación y facilita la comunicación de la experiencia. Las hipnóticas palabras de un magnetizador decimonónico (“Mire Vd a su hermana [muerta]”, “Va a verla ahora mismo”), o de Marx (“el empujón” violento dado por un extraño Dios a los viejos dioses de Europa), o de Wittgenstein (“seguir”, *to go on*) aparecen y reaparecen a través del discurso como ecos que hilvanan elementos en apariencia dispares. A su vez es preciso afrontar la complejidad de la experiencia, una palabra en sí misma confusa, referida no solo a la multiplicidad de la experiencia del parecido, de la conectividad, de la persistencia, de la estética..., sino también al componente sensorial —mas allá de lo háptico y las texturas—, la impresión emocional interna y la sensibilidad, y la habilidad y el pensamiento, subsumiendo lo que es instrumental y lo que es un fin en sí mismo.

En los capítulos se confrontan o relacionan diferentes nociones, imágenes y frases en un ir y venir a través del espacio y el tiempo que, como explica el profesor Ginger, pueden ser recurrentes en muy diferentes circunstancias. Por esta razón habla de “pulsaciones/vibraciones” (*pulsations*) donde se percibe la forma continuamente mutando en otras; “guiños” (*flickers*) cuando dos imágenes separadas parecen alternativamente fundirse y separarse; “burbujas” (*bubbles*) cuando un lugar y un tiempo parecen acompañar un fenómeno no cronológico; y bucles (*looping*) cuando algo es atrapado en una penosa repetición sin final. Por ejemplo: vibraciones son las que muestran las fotografías de Juan Laurent y de José Martínez Sánchez en el primer capítulo; guiños los que se encuentran en la obra de Marx y Manet en el segundo capítulo; una burbuja es lo que se construyó en la sala de Isabel II del Museo del Prado, en este mismo capítulo; y atrapada en un bucle se encuentra la Andrómaca de José Vilches en el tercero. En este sentido es clave el índice onomástico y de conceptos que se incorpora al final del libro. Como se puede ver, estas breves líneas se quedan cortas en relación con el sugestivo contenido y la rica propuesta que ofrece el libro, pero es de esperar que sean suficientes para invitar a su lectura y su consideración al mirar nuevamente a esa época tan relevante pero tan desdibujada del siglo XIX.

