

Aproximaciones al concepto de estilo en la teoría estética de John Ruskin

Francisco Salaris Banegas*
Universidad Nacional de Córdoba
franciscosalaris@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/23
Fecha de aceptación: 2/11/23

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos de la concepción ruskiniana del estilo. Aunque Ruskin no sistematiza su significado y el “estilo” adquiere numerosos matices –a menudo contradictorios– a lo largo de su obra, trazar sus particularidades contribuye a comprender mejor la propuesta estética del escritor inglés. Nos detendremos fundamentalmente en algunos pasajes de *Modern Painters* y estableceremos un diálogo entre la condena al subjetivismo humano en la creación artística –que, con su soberbia y su debilidad, puede pretender erigirse en demiurgo– y la necesidad de marcar una forma para evitar que el objeto estético se confunda con la naturaleza. Estos dos polos nos llevarán a considerar las ideas de imitación y de verdad que contraponen Ruskin y su concepto de lo “pintoresco”, entendido como “sublimidad parasitaria”. La noción de estilo se desprenderá de una comprensión interrelacional entre estos vértices.

Palabras clave: Estilo. Imitación. Verdad. Forma.

Approaches to the Concept of Style in John Ruskin's Aesthetic Theory

ABSTRACT

In this paper we propose to address some aspects of Ruskin's conception of style. Although Ruskin does not systematise its meaning and "style" acquires numerous -often contradictory- nuances throughout his work, tracing its particularities contributes to a better understanding of the English writer's aesthetic proposal. We will focus mainly on certain passages in *Modern Painters* and establish a dialogue between the condemnation of human subjectivism in artistic creation - which, with its pride and weakness, can claim to be a demiurge - and the need to establish a form to prevent the aesthetic object from being confused with nature. These two poles will lead us to consider the ideas of imitation and truth that Ruskin contrasts with his concept of the "picturesque", understood as "parasitic sublimity". The notion of style will emerge from an interrelational understanding between these vertices.

Keywords: Style. Imitation. Truth. Form

1. Aunque John Ruskin utiliza el término *style* innumerables veces en sus obras estéticas, en ningún momento sistematiza su

significado. Los usos son variables: el estilo es o bien un conjunto de características que particularizan un objeto o una corriente estética, o bien un valor detectado en una obra de arte, o

* Licenciado en Letras Modernas (Universidad Nacional de Córdoba) y becario doctoral del CONICET. Se desempeña como profesor adjunto a cargo de Literatura Europea Comparada y es miembro de la cátedra de Literatura de habla inglesa (UNC). Es autor de numerosos artículos publicados en revistas académicas nacionales e internacionales y ha traducido del alemán a J.M.R. Lenz y a Johann Wolfgang Goethe, entre otros.

bien una serie de rasgos que definen pertenencia nacional, etc. Tal ambigüedad es constitutiva de cierto sentido común asociado con el concepto, que lo hace indispensable pero a la vez escurridizo para la crítica de arte; las “cancelaciones” y las “reactivaciones” que ha sufrido a lo largo del siglo XIX y XX son una muestra de ello y aun así su esencia sigue siendo misteriosa (Compagnon, 2015). Lo que sí resulta indiscutible es que se trata de un concepto clave de la modernidad literaria, por el énfasis que pone en el dispositivo artístico, más allá de las teorías estéticas (más o menos miméticas, más o menos “expresivas”) que lo sustentan.

Alrededor de 1840 Thomas de Quincey había publicado, en la revista *Blackwood's Edinburgh Magazine*, un largo ensayo titulado *Style*, en el que intentaba explicar la poca valía que los ingleses han ofrecido al estilo literario. De Quincey parte de la clásica distinción fondo/forma, un pilar fundamental en torno a las reflexiones del estilo que será severamente atacado; advierte, sin embargo, que es una distinción poco prudente: “...hay no pocos casos en los que se produce la tenaz y misteriosa sensación de que fondo y forma están tan inextricablemente mezclados que no es posible considerar una disección por separado” (De Quincey, 2016: 49-50). Las reflexiones de Ruskin, iniciadas aproximadamente en la misma época, tienden a mostrar de qué manera tal imbricación es determinante y necesaria en el gran arte, mientras que la disección posible entre fondo y forma es típica del arte falso. En este sentido, la concepción velada de estilo en Ruskin parece revitalizar la de Goethe, quien distingue, en un famoso ensayo de 1789, el estilo de la “manera” y de la “simple imitación de la naturaleza” (Goethe, 1999). Ruskin considera, al igual que Goethe, que el estilo es la forma más elevada del arte en tanto revela la *verdad* de la naturaleza, y

por lo tanto es necesario que el artista sea, antes que nada, un gran conocedor; sin embargo, la postura religiosa desde la que escribe Ruskin hasta entrados los años 50 le agrega al problema de la representación una dimensión moral –y, por lo tanto, fuertemente condenatoria– de la que Goethe había prescindido. Intentaremos en este trabajo reconstruir la concepción ruskiniana del estilo a partir de su teoría estética, concentrándonos fundamentalmente en algunos fragmentos de los dos primeros volúmenes de *Modern Painters* [1843-1846].

2.

El prefacio a la segunda edición del primer volumen de *Modern Painters* tiene un tono claramente confrontativo: Ruskin sienta allí las bases de su pensamiento en torno al arte a partir de una crítica moral sobre la relación entre el artista/hombre y Dios. La causa del mal, dice, radica en la soberbia del individuo, que quiere igualarse al creador:

The cause of the evil lies, I believe, deep-seated in the system of ancient landscape art; it consists, in a word, in the painter's taking upon him to modify God's works at his pleasure, casting the shadow of himself on all he sees, constituting himself arbiter where it is honor to be a disciple, and exhibiting his ingenuity by the attainment of combinations whose highest praise is that they are impossible. [...] The sense of artificialness, the absence of all appearance of reality, the clumsiness of combination by which the meddling of man is made evident, and the feebleness of his hand branded on the inorganization of his monstrous creature, is advanced as a proof of inventive power, as an evidence of abstracted conception. [...]. Now, there is but one grand style, in the treatment of all subjects whatsoever, and that style is based on the perfect

knowledge, and consists in the simple, unencumbered rendering, of the specific characters of the given object, be it man, beast, or flower.

[La causa del mal está, creo, profundamente arraigada en el sistema del antiguo arte paisajístico; consiste, en una palabra, en que el pintor se encarga de modificar las obras de Dios a su antojo, proyectando la sombra de sí mismo sobre todo lo que ve, constituyéndose en árbitro donde es un honor ser discípulo, y exhibiendo su ingenio mediante la consecución de combinaciones cuyo mayor elogio es que son imposibles. [...] El sentido de artificialidad, la ausencia de toda apariencia de realidad, la torpeza de la combinación por la que se hace evidente la intromisión del hombre y la debilidad de su mano marcada en la desorganización de su monstruosa criatura, se presentan como prueba de poder inventivo, como evidencia de concepción abstraída. [...] Ahora bien, no hay más que un gran estilo en el tratamiento de todos los temas, y ese estilo se basa en el conocimiento perfecto y consiste en la representación sencilla y libre de cargas de los caracteres específicos del objeto dado, ya sea hombre, bestia o flor.¹] (Ruskin, 1900, *Modern Painters I*: xxvi-xxvii)

La interpelación de Ruskin reaviva la distinción entre *maniera* y estilo, de gran importancia para el Clasicismo alemán porque permitía trazar una distinción entre la predominancia de la subjetividad y el reconocimiento de las condiciones

objetivas de la naturaleza. El término *maniera*, que, para mayor confusión, fue traducido tradicionalmente como *estilo*, tiene en los textos de Giorgio Vasari una clara implicancia manual (Cárcamo Pino; Raposo Grau, 2022), algo que Ruskin rescata cuando hace referencia a la “*febleness of his [la del artista] hand*” [“debilidad de su mano”]. Por lo demás, los rasgos que Ruskin critica son típicos del exceso de subjetividad, que obnubila tanto la naturaleza –marco de referencia para la imitación– como la propia obra.² De hecho, el artista al que se refiere Ruskin actúa por soberbia, ya que presenta su obra “*as a proof of inventive power*” [“como prueba de poder inventivo”]. De allí su crítica –compartida por la Hermandad Prerrafaelita– a quienes utilizan la memoria como material para sus obras, emblema de la subjetividad que conduce al falseamiento de la realidad. Para el verdadero arte, el arte natural, Ruskin resguarda el concepto de *estilo*, basado en un conocimiento perfecto, y se refiere a él como “*the simple, unencumbered rendering of the specific characters of the given object*” [“la representación sencilla y libre de cargas de los caracteres específicos del objeto dado”].

Ahora bien, lo que Ruskin entiende por “simple representación” no es tampoco la imitación absolutamente respetuosa de lo visible. En efecto, es necesario hacer un contrapunto entre el pasaje citado y las ideas de imitación, verdad y belleza que se desarrollarán en sucesivos capítulos del mismo volumen de *Modern Painters*.

order” [“De hecho, Ruskin utilizó sus teorías de la belleza como una forma de resolver el problema de la subjetividad en el arte romántico. Una teoría clásica de la belleza, como la que él elige, considera la belleza como una cualidad que, al residir en el objeto, encarna un principio de orden”] (Landow, 1971: 92).

¹ La traducción es nuestra.

² Landow considera, de hecho, que la teoría estética de Ruskin puede considerarse clásica por su tratamiento de la subjetividad: “*In fact Ruskin used his theories of beauty as one way of solving the problem of subjectivity in romantic art. A classical theory of beauty, such as that which he elects, considers beauty as a quality which, residing in the object, embodies a principle of*

Al igual que Coleridge aunque en un sentido totalmente distinto, Ruskin pone a la imaginación por encima de la fantasía. La primera está asociada con el contacto con la naturaleza y con la disposición del individuo a aceptar la realidad, mientras que para la segunda se utiliza la metáfora de la jaula:

...many painters of powerful mind have been lost to the world by their suffering the restless writhing of their imagination in its cage to take place of its healthy and exulting activity in the fields of nature. [...] Fancy plays like a squirrel in its circular prison, and is happy ; but imagination is a pilgrim on the earth —and her home is in heaven.

[...muchos pintores de mente poderosa se han perdido para el mundo por sufrir el inquieto retorcimiento de su imaginación en su jaula en lugar de su saludable y exultante actividad en los campos de la naturaleza. [...] La fantasía juega como una ardilla en su prisión circular, y es feliz; pero la imaginación es una peregrina en la tierra -y su hogar está en el cielo.] (*Modern Painters II*, p. 191)³

De esta manera, Ruskin resignifica el concepto romántico de imaginación, de enorme relevancia (cfr. Abrams, 1962; Bowra, 1972), y le sustrae su carácter creativo, pero evitando volver a caer en su vertiente empirista y asociacionista. Su teoría, entonces, propone una respuesta intermedia, cuyo origen es el verdadero carácter sacro de la belleza. “*The virtue of the imagination* [dice en el parágrafo 29 de la misma sección] *is its reaching, by intuition and intensity of gaze, (not by reasoning, but by its authoritative opening and revealing power,) a more essential truth than is seen at the surface of things*” [“La virtud

de la imaginación es su alcance, por intuición e intensidad de mirada, (no por razonamiento, sino por su autoritario poder de apertura y revelación), una verdad más esencial que la que se ve en la superficie de las cosas”] (188).⁴

Es la imaginación, insuflada por un profundo conocimiento de la naturaleza, lo que impide que la “simple representación” se convierta en imitación, en copia. Ruskin dedica unas cuantas páginas a las “ideas de imitación”, que se insertan en la enorme discusión sobre la mimesis, de enorme pregnancia a lo largo del siglo XIX. Al igual que ciertas tradiciones del realismo —podemos pensar en el realismo alemán, por ejemplo—, Ruskin considera que la representación debe extraer de la realidad no sus detalles más nimios, sino una *idea* que traslade verdaderamente la impresión del conjunto. Sus *Técnicas de dibujo* [1857], en efecto, hacen hincapié en el contacto directo que el joven debe tener con la naturaleza y que lo instruye sobre su verdadero carácter orgánico: el dibujante avezado, indica Ruskin, debe “acatar la ley orgánica directriz” (2012: 118) de la naturaleza, que es la que une entre sí a las hojas, a las nubes o a las montañas. Ruskin no llega a hablar de “fenómenos primigenios” [*Urphänomene*] como lo hacía Goethe, pero sus concepciones efectivas del arte tienen muchos puntos de contacto.

La imitación absoluta, sostiene Ruskin, engendra un gran placer en el espectador, ya que nos muestra algo que no es *como si lo fuera*:

Whenever anything looks like what it is not, the resemblance being so great as nearly to deceive, we feel a kind of pleasurable surprise, an agreeable excitement of mind, exactly the same in its nature as that which we receive from juggling.

³ La traducción es nuestra. De todas formas, de algunos fragmentos de *Modern Painters* (este, por ejemplo) hay traducción al español. La editorial Casimiro publicó una selección muy

breve de los escritos estéticos de Ruskin, titulada *Imitación y verdad* (Ruskin, 2014).

⁴ La traducción es nuestra.

[Siempre que algo se parece a lo que no es, y el parecido es tan grande que casi engaña, sentimos una especie de sorpresa placentera, una agradable excitación de la mente, exactamente igual en su naturaleza a la que recibimos de los malabares.] (*Modern Painters*, I, 18)⁵

Ahora bien, tal placer es condenable porque es muy parecido a un placer sensual, es decir, a un placer epidérmico, que se agota rápidamente y que no deja ninguna huella.⁶ Lo interesante es que Ruskin destaca dos aspectos necesarios para que la imitación engañosa efectivamente se produzca: en primer lugar debe haber un parecido absoluto, y en segundo lugar, “*that there be some means of proving at the same moment that it is a deception*” [“que haya algún medio de probar al mismo tiempo que es un engaño”] (18).⁷ El placer surge precisamente de la conciencia del engaño, que se revela por una marcación definitoria de la *forma*. Ruskin tiene plena conciencia del material artístico, y de la distancia que este establece, ante los ojos del espectador, con respecto a la cosa representada. Tal distancia es menor en la pintura, que permite dar la sensación de volumen, de textura y de color, pero se amplía en las esculturas de mármol o en los dibujos. Tras poner esos ejemplos, Ruskin destaca la preeminencia de la forma:

It does not look like a man, which it is not, but like the form of a man, which it is. Form is form, bona fide and actual, whether in marble or in flesh –not an imitation or resemblance of form, but real form. (18-19)

[No se parece a un hombre, lo cual no es, sino a la forma de un hombre, la cual es. La forma es la forma, *bona fide* y verdadera, sea en mármol o en carne -no una imitación o semejanza de la forma, sino forma real (Ruskin, 2014: 35)]

Aunque no se introducen comentarios valorativos al respecto, es de intuir que tal marcación de la forma –que declara con firmeza la artificialidad de la obra– no constituye el cénit del arte para Ruskin, al menos no bajo ese principio. Lo que el receptor del arte debe apreciar, de acuerdo con la teoría estética ruskiniana, es esa ley orgánica que enlaza los elementos de la naturaleza, y no la predominancia del artefacto, símbolo absoluto de la intervención del artista. De hecho, este es uno de los motivos que alejó a Proust de la influencia idólatra de Ruskin: Proust critica la indiferenciación de las artes como “modos de traducción”, y destaca la predominancia de la literatura por sobre la pintura.⁸

Sin embargo, Ruskin es por supuesto consciente de la necesidad de trabajar con la forma para poder llegar al objetivo

⁵ La traducción es nuestra.

⁶ Una idea muy semejante aparece en la primera versión de la carta *Sobre el romanticismo*, que Alessandro Manzoni le envía en 1823 al marqués Cesare d’Azeglio. Manzoni indica que la falsedad –es decir, el pretender ser lo que no se es– puede deleitar, pero que tal deleite es pasajero y es inmediatamente destruido por la cognición de la verdad. Al igual que Ruskin, Manzoni basaba su teoría estética en una serie de principios morales y religiosos muy firmes (Cfr. Manzoni, 1990).

⁷ La traducción es nuestra.

⁸ “Otra consecuencia de esta concepción del arte es la siguiente: si la realidad es una y si el hombre

de genio es el que la ve, ¿qué importa la materia en la que la representa, ya se trate de cuadros, estatuas, sinfonías, leyes, actas? [...] El exceso del sistema reside en no diferenciar con la suficiente profundidad los diversos modos de traducción, a causa de la unidad de la realidad traducida” (Proust en Ruskin, 2006: 98). Ruskin creía en la fórmula *ut pictura poesis*, que tuvo enorme peso durante el Renacimiento, y fue cuestionada recién hacia fines del siglo XVIII, por ejemplo, por G. E. Lessing (Cfr. Hunt, 1978). Proust, más cercano al siglo XX, propone una distinción más cabal entre las artes.

superior del arte, y en ese sentido se encaminan sus lecciones sobre dibujo. La expresión “*form is form, bona fide and actual*”, y el énfasis en “*real form*” habilitan, quizás a regañadientes en Ruskin, la dimensión de lo verdadero para el artificio. En realidad, la conclusión que desprende el propio autor es que nada es más verdadero que la propia forma marcada, pues ella no simula ser algo que no es: la estatua de mármol no tiene pretensiones de suplantar un elemento del mundo, y por consiguiente el artista no quiere pasar por demiurgo. El pasaje citado resulta revelador porque Ruskin parece descansar en el principio de la forma como la distancia necesaria entre el artista y Dios, entre las cosas del arte y las cosas del mundo. Por supuesto que hay algo más: lo *realmente verdadero* – si se nos permite la hipérbole– es aquello que logra una abstracción tal de lo real *externo a la obra* que mantenga su alma viva. La obra de arte, entonces, debe ser a la vez verdadera y artificial, debe evocar el interior de las cosas –no su epidermis– y también marcar una distancia tal que los desprevenidos no puedan engañarse. La exaltación que hace Ruskin de Turner en *Modern Painters* tiene que ver con el rescate de la verdad de la impresión, que es mucho más valiosa que la verdad de los hechos (Cfr. Beeton, 1970). La impresión no se confunde con lo real, sino que parte del

cabal conocimiento y se funde en una forma que señala las distancias entre la representación y lo representado. En tal sentido deben leerse las diferencias entre las ideas de imitación y las ideas de verdad, que Ruskin enuncia a lo largo de tres párrafos de la obra.⁹

Ahora bien, más allá de la sinceridad de la forma marcada en el arte representacional –insistimos, no pretende engañar a nadie al confundirse con la realidad–, Ruskin reflexiona sobre el potencial de belleza de la forma en el arte no representacional. Acuña al respecto el concepto de “lo pintoresco” que, en *The Seven Lamps* (Ruskin, 1900) [*Las siete lámparas de la arquitectura*] define de manera brillante como “sublimidad parasitaria”. Se trata de “*a sublimity dependent on the accidents, or on the least essential characters, of the objects to which it belongs*” [“una sublimidad dependiente de los accidentes, o al menos de los caracteres menos esenciales, de los objetos a los que pertenece”] (179);¹⁰ es decir que lo pintoresco no surge de la representación del objeto en sí, sino de una serie de contingencias externas aplicadas sobre el objeto que lo devuelven más apetecible a los juegos de la forma y del color. Los ejemplos que da Ruskin son bien conocidos:

A broken stone has necessarily more various forms in it than a whole one; a bent roof has more various curves

⁹ Proporcionamos algunas citas para que quede en claro lo que Ruskin entiende por ideas de imitación y de verdad: “*Whenever we perceive this in something produced by art, that is to say, whenever the work is seen to resemble something which we know it is not, we receive what I call an idea of imitation*” (18) [“Siempre que sentimos esa emoción en algo producido por el arte, es decir, cuando notamos que la obra se parece a algo que sabemos que no es, recibimos lo que yo llamo una *idea de imitación*” (Ruskin, 2014: 34, en cursiva en el original traducido)]. La condena no se hace esperar: “*These ideas and pleasures are the most contemptible which can be received from art [...] while the mind exults in what is very*

like a strictly sensual pleasure” (19) [“Estas ideas y placeres son los más despreciables que podemos recibir del arte [...] pues la mente se está regocijando en algo muy parecido a un placer estrictamente sensual” (Ruskin, 2014: 36-37)]. Ruskin establece tres grandes diferencias entre las ideas de imitación y de verdad: primero, la imitación solo se refiere a cosas materiales; segundo, la imitación involucra habilidades perceptivas, mientras que la verdad involucra habilidades conceptivas; tercero, se requiere reunir varias ideas de verdad para llegar a la imitación.

¹⁰ La traducción es nuestra.

in it than a straight one; every excrescence or cleft involves some additional complexity of light and shade, and every stain of moss on eaves or wall adds to the delightfulness of colour. Hence in a completely picturesque object, as an old cottage or mill, there are introduced, by various circumstances not essential to it, but, on the whole, generally somewhat detrimental to it as cottage or mill, such elements of sublimity — complex light and shade, varied colour, undulatory form, and so on — as can generally be found only in noble natural objects, woods, rocks, or mountains. This sublimity, belonging in a parasitical manner to the building, renders it, in the usual sense of the word, "picturesque."

[Una piedra rota tiene necesariamente más formas variadas que una piedra entera; un tejado curvado tiene más curvas variadas que uno recto; cada excrescencia o hendidura implica alguna complejidad adicional de luz y sombra, y cada mancha de musgo en los aleros o en la pared se añade al encanto del color. Así pues, en un objeto completamente pintoresco, como una vieja casa de campo o un molino, se introducen, por diversas circunstancias que no le son esenciales, sino que, en conjunto, le perjudican en cierto modo como casa de campo o molino, tales elementos de sublimidad -luz y sombra complejas, color variado, forma ondulatoria, etc.- que generalmente sólo pueden encontrarse en objetos naturales nobles, bosques, rocas o montañas. Esta sublimidad, que pertenece de manera parasitaria al edificio, lo

convierte, en el sentido habitual de la palabra, en "pintoresco"] (*Modern Painters IV*, 1900: 6)¹¹

Ruskin siente simpatía por lo pintoresco y considera sin reparos que bien puede ser materia de la pintura. La sublimidad –y Ruskin retoma aquí una vez más la corriente del romanticismo o prerromanticismo inglés– es producto de un efecto extraordinario de colores –por ejemplo, de los contrastes, de los claroscuros–, pero también de la predilección por los paisajes derruidos.¹² Ahora bien, también advierte que lo pintoresco imprime una sobrecarga de lo artificial sobre los objetos de la realidad –de ahí lo parasitario de la sublimidad– que termina ocluyéndolos. A propósito de la comparación entre un molino en ruinas pintado por Stanfield y otro pintado por Turner, Ruskin reconoce que el de Stanfield es más bello, pero indica por detrás del cuadro de Turner se encuentra el verdadero molino. Charles Dougherty, que se ocupó largamente de la crítica de Ruskin sobre el arte no representacional, lo señala así:

Any pleasures of form and color that are incompatible with the rendering of these other things, he thought, must be abandoned as the lower for the higher. In a certain sense Ruskin finds this reduction of everything to form and color an eminently heartless ideal.

[Cualquier placer de forma y color que sea incompatible con la representación de estas otras cosas, pensaba, debe ser abandonado como lo inferior por lo superior. En cierto sentido, Ruskin encuentra esta reducción de todo a la forma y al color un ideal eminentemente

¹¹ La traducción es nuestra.

¹² Hunt sostiene que los tres ingredientes principales del pintoresquismo de Ruskin fueron “its fascination with ruins, its organization of some fresh alliance of word and image in the wake of the eighteenth-century rejection of the

traditions of ut pictura poesis, and its use of mirrors” [“su fascinación por las ruinas, su organización de una nueva alianza entre la palabra y la imagen tras el rechazo en el siglo XVIII de las tradiciones de la ut pictura poesis, y su uso de los espejos”] (1978: 796).

despiadado.] (Dougherty, 1955: 117)¹³

Lo pintoresco, entonces, es la expresión del predominio absoluto de la forma, que se arroja sobre la realidad de los objetos para volverlos más apetecibles a las percepciones apasionadas. En este sentido, lo pintoresco, entendido como una configuración particular del estilo, se acerca a la idea de *ornamentación*, que durante mucho tiempo contribuyó a sostener las distinciones entre fondo y forma: se trata de un agregado sobre la representación que tiende a dotarla de más espesor, pero que es perfectamente desechable. Las caracterizaciones de Ruskin como representante del esteticismo han sido muy extendidas, especialmente a partir de uno de los trabajos críticos más importantes de la época, el famoso *Ruskin et la religion de la beauté*. Robert de la Sizeranne, autor del libro y especialista en pintura prerrafaelista inglesa, construye a Ruskin como un sujeto apasionado por la belleza, de la que participa también como hombre de acción e incluso como amante (Cfr. Sizeranne, 1897). El tono recargado y sentimental del libro contribuye a la creación de un Ruskin esteta, algo que luego será confirmado cuando se consolide la genealogía Ruskin-Pater-Wilde. Proust, sin embargo, se encargará de desmitificar la adscripción de Ruskin al esteticismo a la vez que revisa el texto de Sizeranne. En uno de sus artículos sobre Ruskin, que luego forma parte del prólogo a su traducción de *La Biblia de Amiens*, escribe lo siguiente:

Así, quienes ven en él a un moralista y un apóstol que ama en el arte lo que no es arte se equivocan tanto como los que, negando la esencia

profunda de su sentimiento estético, le confunden con un diletante voluptuoso. Así, en fin, su fervor religioso, que había sido el signo de su sinceridad estética, la reforzó aún más y la protegió de todo ataque ajeno (Proust en Ruskin, 2006: 100).

El punto medio que intenta establecer Proust es central para comprender la teoría estética ruskiniana y, consecuentemente, su concepto de estilo: el foco de su poética representativa no debe ponerse ni en la moral absoluta – que conduce a lo que “no es arte”– ni en una belleza diletante, que tendrá su auge recién unas décadas después. Desde el punto de vista de la percepción estética, Ruskin adhiere sin duda a la larga tradición que, desde Platón, concibe el arte como una forma privilegiada de acceso al *ser* de las cosas, es decir, a su esencia (Cfr. Seel, 2010); sin embargo, la diferencia que suele señalar entre el arte –por más perfecto que este sea– y la naturaleza –expresión absoluta de la divinidad– da cuenta de la desventaja en la que se encuentra el ser humano. El pintoresquismo es una de las artimañas del hombre para burlar la debilidad de la que es consciente, y, aunque provoca un gran efecto perceptivo, no constituye el escalón artístico más elevado.¹⁴

3.

Ahora bien, hay una supuesta contradicción que estructura este trabajo y que también parece esconderse en el pensamiento de Ruskin. Por un lado, se critica el “sentido de artificialidad” que se hace evidente por la intervención del hombre y que conduce al pecado de la soberbia. De acuerdo con esto, el “gran estilo” es la representación que se contenta con la realidad, que evita los agregados. Por otro lado, se critica la

mostrar cómo Proust recusa la representación realista de la realidad a partir de sus lecturas de Ruskin, y prefiere solo aquellos objetos artísticos que transforman nuestra visión de la realidad.

¹³ La traducción es nuestra.

¹⁴ Muchos críticos se han ocupado de marcar las vinculaciones entre la teoría estética de Ruskin y la de la *Recherche*. Sophie Bertho (1996), por ejemplo, parte del análisis de las pinturas para

voluntad de copiar del artista, que puede llevar al desengaño voluptuoso, sensual y por eso mismo también pecador: la obra, mediante su forma, debe dejar en claro su proveniencia humana, para evitar así una confusión con la naturaleza divina.

Sin dudas, el problema de la artificialidad marcada –que es el problema del estilo, es decir, la marca del trabajo del artista y por lo tanto el hincapié en el carácter de *creación* de todo objeto– desestabiliza cualquier posición que exalte el arte como forma de acercamiento a la parte divina de las cosas. El artista, según Ruskin, debe pivotear entre el riesgo de la imitación y lo que podríamos llamar el riesgo de la pasión, o las marcas prepotentes de la subjetividad en el acto de crear. Este último aspecto es lo que alejó a Goethe –la comparación continúa siendo válida– de su etapa *stürmer* para abrazar el reconocimiento de lo real, una objetivación en la que, por otra parte, el artista consigue revelarse en su verdadero esplendor, alejado de sus impulsos enfermizos.

Hay un aspecto que ayuda a resolver la supuesta contradicción. Si la forma marcada es verdadera en tanto no simula ser lo que no es, entonces hay ya una *responsabilidad* del medio de la representación en la construcción de una distancia con respecto a la realidad. Tal responsabilidad, por lo tanto, no debería ser acrecentada por un exceso de subjetividad. Sobre este medio, que declama su artificialidad, el artista deja volar una libertad siempre restringida por los patrones del mundo objetivo. El estilo debe partir de un profundo conocimiento para abstraer la ley orgánica de la naturaleza, procedimiento que se lleva a cabo a través de las virtudes de la imaginación y de la distancia que advierte el medio.

Aunque Ruskin no sistematice su significado, el concepto de estilo es fundamental porque nuclea, bajo la

órbita de valores positivos –el “gran estilo”– ciertas reflexiones en torno a la representación que reconocen el carácter artificial y a la vez absolutamente natural de la obra de arte. Tras esta acepción no se encuentra tan solo una serie de características detectables materialmente en las pinturas, en las esculturas o en la escritura, sino también una forma de entender el hecho estético y su relación con Dios y con el hombre.

Referencias bibliográficas

- Beeton, D. R. (1970). The early Ruskin: The truth of art. *de arte*, 5, (7), 10-21.
- Bertho, S. (1996). Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne. *Littérature*, 103, 94-112.
- Cárcamo Pino, M. A. & Raposo Grau, J. F. (2022). Mano, manera manuje. En *Las Vidas* de Giorgio Vasari. *Escritura e imagen*, 18, 101-119.
- Compagnon, A. (2015). El estilo. En A. Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* (197-223). Barcelona: Acantilado.
- Dougherty, C. (1955). Ruskin's views on non-representational art. *College Art Journal*, 15, (2), 112-118.
- Hunt, J. D. (1978). Ut pictura poesis, the picturesque, and John Ruskin. *MLN*, 23, (5), 794-818.
- Landow, G. P. (1971). *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manzoni, A. (1990). *Scritti di teoria letteraria*. Milán: Rizzoli.

Ruskin, J. (1900). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. 1-2, *Modern Painters*. Nueva York: The Kelmscott Society Publishers.

Ruskin, J. (2006). *La Biblia de Amiens. Prefacio de Marcel Proust. Edición de Juan Calatrava*. Madrid: Abada.

Ruskin, J. (2012). *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Laertes.

Ruskin, J. (2014). *Imitación y verdad*. Madrid: Casimiro libros.

Seel, M. (2010). Un paso al interior de la estética. En M. Seel, *El balance de la autonomía. Cinco ensayos* (15-35). Madrid: Anthropos.

Sizeranne, R. (1897). *John Ruskin et la religion de la beauté*. París: Hachette.

