

## *Lo sublime y la desublimación en la temática utópica de Mikel Duffrenne*

M.<sup>a</sup> del Pilar AUMENTE RIVAS

Facultad de Ciencias de la Información.  
Universidad Complutense de Madrid.

El teórico del arte Mikel Duffrenne a través de sus consideraciones sobre el mundo del arte y de las dimensiones de lo artístico en la existencia humana, se ha interesado durante largo tiempo por el tema de las categorías estéticas. En su reflexión se ha decantado por la categoría de lo poético, en detrimento de lo sublime, como mejor vía de relación del hombre con el mundo en el medio artístico. Por virtud de lo poético se manifiesta la familiaridad del hombre con la Naturaleza, de lo humano en el aparecer (*Le Poétique*. Paris, PUF, 1963).

Gracias a lo poético, la ternura de las cosas se hace ternura en nosotros y se expresa en el objeto estético. La intimidad del hombre, su delicadeza y sensibilidad aparecen y se reconocen en los objetos poéticos. Sin embargo, el hombre puede expresar relaciones con la Naturaleza no tan íntimas ni tan armoniosas, aquellas extraordinariamente violentas en las que el aparecer del objeto artístico nos desconcierta, nos amenaza o nos exalta, peligrosamente. A través de la categoría de lo sublime la Naturaleza manifiesta su potencia y el fondo se revela en lo que tiene de inagotable e imprevisible.

La concepción romántica de lo sublime como expresión de lo conmoviente hace ver el desajuste entre hombre y Naturaleza. Duffrenne, que en muchos puntos de su estética aboca a una antropología, no se puede pronunciar en favor de lo sublime, por varias razones, algunas ya expuestas, pero fundamentalmente por su afirmación de que lo sublime es la categoría que permite la manifestación de lo pre-humano cuando se presenta como inhumano (*Le Poétique*, 254).

Este argumento escasamente desarrollado pero muy potente, se enlaza con otros más amplios, elaborados en los años ochenta, en relación con:

gunos temas que vinculan a Mikel Dufrenne con la huella que la escuela de Frankfurt dejó en la Francia de los sesenta. Al hilo de las reflexiones sobre un texto de Revault D'Allonnes en un apartado de su escrito titulado «La désublimation liberatrice» incluido en un volumen colectivo homenaje a Dufrenne (*Vers une esthétique sans entrave. Melanges Mikel Dufrenne*. Paris, UGE, 1975), —en cuyo desarrollo es frecuente la remisión a los textos del propio teórico homenajeado—, Dufrenne se adentra en la temática tan cara a la escuela frankfurtiana, fundamentalmente a Marcuse, de la sublimación y la desublimación del arte. Al tiempo de elaborar sus consideraciones sobre el tema en relación a las opciones conceptuales de Adorno y del propio Marcuse, expone algunas de las razones que caracterizan e invalidan lo que se halla bajo el halo de lo sublime o de aquello que ha sido sublimado («Sublimation et désublimation». *Esthétique et Philosophie*, tome 3. Paris, Klincksieck, 1981).

Es en primera instancia recordando a Freud, introductor del concepto de sublimación vinculándolo con el de creatividad al desviar la energía hacia fines no sexuales, cuando Dufrenne pone de manifiesto cómo la propuesta del psicoanálisis denota un mecanismo psicológico pero «connota lo sublime» (p. 75). Veamos entonces qué entiende por sublimación o proceso de aparición de lo que se relaciona con lo sublime. Dufrenne recuerda cómo en Adorno la sublimación se manifiesta como espiritualización, sin olvidar cómo en la teoría hegeliana era precisamente esta espiritualización la que introduce la jerarquía en las artes.

Otras interpretaciones, como las de Marcuse o Merleau-Ponty, nos hacen ver que el arte más espiritualizado y, por ende, más sublimado, el clasicista, se expresa con un refinamiento formal convencional que requiere para su comprensión un ojo perceptor muy habituado y cuyo entendimiento centra la percepción. Es decir, el arte sublimado, según esto, se dirige exclusivamente a aquellos que tienen el monopolio del espíritu.

La interpretación de H. Read incide en el carácter dogmático del arte sublimado y en su comportamiento como fuerza de opresión (en este caso la sublimación está entendida como espiritualización sino como normativación).

En el recorrido efectuado por Mikel Dufrenne se llega al enlace de tres términos: sublimación-clasicismo-normatividad, que forman un frente común contra el que se eleva el concepto de *desublimación*, entendido en el sentido de rechazo a la espiritualización y a la norma. Lo que en Hegel quedaría ligado al mundo prosaico y en Marcuse a la unidimensionalidad, en el mundo del desarrollo de la historia del arte estaría en conexión con la aparición del llamado no-arte, o arte que dice «no» a la complacencia y al acercamiento del arte tradicional a los poderes (en cuanto ese arte haya servido para la permanencia de un estado en el que un orden establecido se haya sentido plenamente instalado).

El no-arte rechaza todo sometimiento al principio de realidad (considerado como conformidad con lo dado o instaurado y por ello mismo, con los poderes) o de orden. La desublimación que pretende es una completa desespiritualización, en tanto pretende un rechazo del control del espíritu, y pretende la expresión espontánea en el grito, el azar, lo bruto y lo irreflexivo: «del dadá a lo gestual del Body art al land art, todos rechazan las normas clásicas».

Sin embargo, el concepto de desublimación es ambiguo, por ello Dufrenne se hace eco de la advertencia de Revault D'Allonnes y nos lleva a distinguir tres tipos de desublimación. La desublimación burguesa puede llegar a tener carácter represor si coharta la expresión inmediata directa y espontánea, sacrificándola en aras del orden; mantiene una actitud de olvido respecto al arte, o aun peor le recupera alienándole.

En segundo lugar, hay que destacar una desublimación efectuada por los artistas como toma de actitud política de rechazo ante una civilización materializada; como consecuencia el artista deja libre la imaginación y potencia el deseo.

Por último es necesario señalar la desublimación operada por la institución artística; esta es fundamental desde la óptica dufrenniana frente a una sublimación social que legitima y enaltece la obra. Es en este punto donde aparecen los planteamientos que enlazan con su teoría general de los años setenta.

Esta desublimación combate una sublimación efectuada por la institución que tiende a valorar la obra de arte sobre la que ha operado una determinada alienación. El objeto legitimado por la institución se muta en mercancía al ingresar en el mercado del arte. En este proceso se le impone un valor de cambio y, a mayor legitimación y reconocimiento como obra maestra, mayor desnaturalización se produce en ella. La obra es separada de su «medio vital» y se la «confisca y secuestra» en el museo. Este tipo de sublimación es reificadora y Dufrenne ve aparecer un efecto gravísimo en tanto separa a la obra del hombre común, del ser al que ha sido destinado. Su ubicación en el escalón de obra maestra hace que el respeto remplace a la familiaridad y sólo se permite al experto establecer esa relación que debería corresponder a cualquier espectador atento. «El hombre de la calle queda excluido del diálogo.» El circuito autor-obra-espectador queda reducido a una serie de seres privilegiados separados del mundo. Para Dufrenne esta reducción cuantitativa está apoyada por aquellos artistas que a su vez son reificados en su papel de seres sublimes. Este apoyo de ciertos artistas habría contribuido a que esta concepción se mantuviera en vigencia alentada desde el interior del mundo artístico.

Esta circunstancia no es nueva aunque quizá la ha llevado a sus extremos. La tentación de considerar al artista como un ser supremo y excepcional es tan antigua como nuestra civilización, y en concreto el vínculo de esa

consideración del artista a una forma de expresión específica, lo sublime, viene ya formulado desde el más antiguo de los tratados que hoy conservamos destinado a determinar los rasgos que la definen. Longino al enumerar las fuentes capaces de producir lo sublime distingue entre disposiciones congénitas del artista (orador) y capacidades adquiridas. Entre las primeras destacan la capacidad de concebir pensamientos elevados, en segundo lugar la vehemencia y el entusiasmo en lo patético o emocional (*Sobre lo sublime*, VIII, 1): Esa capacidad anima la obra como por un soplo de inspiración divina, puesto que es una cualidad, un don recibido (IX, 1). El artista a quien eso sucede se convierte en un alma grande plena de sentimientos elevados, y adornada con una gran cantidad de virtudes (que el propio Longino enumera en el XXXIV al hacer referencia a la personalidad de Demóstenes), «hombres casi divinos» en fin, cuyo espíritu es «respecto a nosotros, sobrenatural» (XXXV, 2), pues ellos están «por encima de la condición mortal» (XXXVI).

La condición especial del artista de lo sublime queda en el texto suficientemente avalada como para ejercer en la sociedad una fuerte influencia. Las recuperaciones de lo sublime en el seno de la sociedad moderna, si bien le despojan del carácter sobrenatural, mantienen el status de un ser distinto del resto. De seres tan singulares sólo pueden esperarse obras excepcionales y dignas de admiración sin reparos. El propio Longino lo había defendido así: «lo que no es usual provoca siempre admiración» (XXXV, 5), las obras de los artistas de lo sublime están libres de todo reproche y son objeto de respeto y aun de una cierta veneración. Pero en el tratado se somete al juicio de lo sublime, al consenso universal: una obra sublime agrada «siempre y a todo el mundo» (VII, 4).

Es en último extremo la experiencia perceptiva la que da el refrendo al objeto sublime: «cuando, a pesar de las diversas ocupaciones, modos de vida, gustos, edades e idiomas, todo el mundo emite a una un juicio unánime acerca de una y la misma cosa, entonces esa conciencia en la apreciación y en la aprobación por parte de gentes que no se han puesto de acuerdo; da al objeto de la admiración una fuerte e inatacable garantía» (VII, 4).

Sin embargo, lo que parece un simple refrendo universal aparece condicionado por la jerarquización de los perceptores. La dificultad de la captación de lo sublime hace que sólo sea el resultado de una «gran experiencia». Referidas sus consideraciones a lo literario, únicamente se obtendrá el verdadero placer que la obra sublime provoca cuando sea experimentada por «un hombre prudente y experto» en cuestiones literarias (VII).

Ya aquí se está elitizando al receptor y, como Dufrenne diría, el hombre de la calle queda excluido del diálogo. Así pues, cuando se define el arte por la sublimación, como actividad superior, sus productos (las obras) son objetos que se elevan al rango de lo sublime y se le desarraiga de la vida cotidiana.

Si el psicoanálisis, pese a su pretensión de desmitificación no rompe con la tradición mitificadora y el concepto de sublimación produce el mismo efecto desgajador, sólo la sublimación puede recuperar para el arte el lugar que ocupaba en las sociedades en que estaba aún a merced de la desvirtualización que la institución ejerce en él. Este tipo de desublimación no afecta a la espiritualización de la obra, en tanto el arte que se defiende es un arte popular en el que están presentes las cualidades que se reconocen como condiciones para ser tal: quienes lo practican comparten su pasión por el arte y se caracterizan por su esmero formal.

En cualquier caso, con la desublimación que Revault D'Allones llamó (siguiendo el contenido de Marcuse) liberadora se libera el arte; con ella se abre la puerta a la creatividad y «al placer más vivo, que es el del creador». El placer que provoca la obra producida desde la desublimación es un placer que nace en la ejecución de la obra en condiciones normales, rechazando los modelos establecidos, pero, además, como resultado de una actividad que se inserta en lo cotidiano sin pretensiones de genialidad.

La creatividad se exalta en una ejecución agrupada y el placer que se deriva de ello es un placer doble por el hecho de producirse conjuntamente (placer de estar con...), la satisfacción de estar con los otros.

Pero, añadido a esto, hay que tener en cuenta que este placer es el cumplimiento de un deseo: el deseo de cambio. El de «hacer» en colectivo, junto al deseo de cambio se funden en uno sólo: el deseo de justicia («Le plaisir esthétique». *Esthétique et Philosophie*, p. 138). En primer lugar hay que decir que se trata de la justicia que ha de hacerse al otro abriéndonos a él. Comunicar con el otro, hacerle justicia como alter ego, es decir, «según su diferencia y según mi dignidad».

La percepción estética hace justicia a la obra de arte (objeto estético) y la práctica del arte (realización material) hace justicia a aquéllo que pugna por llegar a ser y requiere del artista su actividad. Ambos actos de justicia culminan en un placer que es a su vez pérdida de sí. En el acto colectivo la pérdida de sí se colma en la intersubjetividad. No es que el sujeto quede abolido, sino que se produce una metamorfosis por la que el sujeto individual deviene sujeto colectivo.

Aquí vemos como surge otro de los puntos contra los que choca, no únicamente lo sublimado por las instituciones, también aquella categoría artística que busca la provocación en el espectador de los afectos grandiosos y la conmoción. Ciertamente, una de las pretensiones que siempre se ha atribuido a lo sublime es la de conmocionar al espectador. Longino reconocía que la grandeza y lo fuera de lo común (rasgos de lo sublime) son objeto de admiración: la percepción de lo sublime conduce al espectador al éxtasis (I, 4).

Admiración y éxtasis; efectos que suponen a un espectador fuera también de su condición de cotidianidad y que le hacen semejante al artista en lo que de privilegiado tiene su actividad. Lo sublime posee la capacidad de

hacer partícipe al espectador del entusiasmo de quien creó la obra (Longino, XXXII), elevando el alma del perceptor hasta hacerle adquirir «una cierta animosa dignidad» y le colma de «alegría y orgullo como si ella misma hubiera producido lo que ha oído» (VII, 2).

Sin embargo, éste no es para el Dufrenne influido por Revault D'Allonnes el placer más intenso, o, aun diríamos, el mejor de los placeres. El hombre no ha de contentarse con sentirse semejante al creador de objetos sublimes (o sublimados), sino que ha de tender al placer que no le deja aislado en su interioridad y aislamiento; se trata de aquél que le permite sentirse entre los demás, singularidad en lo colectivo. Esa experiencia intersubjetiva tiene su origen en la naturaleza social del hombre y por lo tanto, el placer experimentado en ella es el más genuinamente verdadero.

Placer, sin embargo, temido por los poderes. Para Dufrenne este placer es liberador, y en ello se relaciona con el juego. Ninguno de los dos garantiza la docilidad de los ciudadanos a las normas y al orden establecido.

Es interesante comprobar que en esta relación de lo desublimado (o lo que tiende a no dejarse sublimar) con el juego la encontramos invertida en Adorno. Es cierto que en su reflexión sobre lo sublime, el teórico de la escuela de Frankfurt señala el rasgo de nihilismo humano de la caracterización de lo sublime en Kant (el equivalente a esa observación en Dufrenne sobre lo in-humano de lo sublime); en otro sentido Adorno ve la convergencia del juego y lo sublime en lo cómico. Lo sublime debería ser la grandeza del hombre como espíritu que domina la naturaleza, «pero si por el contrario es el espíritu quien se ve reconducido a su medida de naturaleza... a causa del triunfo de lo inteligible en el individuo, que así puede resistir a la muerte, este se hincha como si, portador del espíritu, fuera él mismo absoluto. Y, esto le convierte en figura cómica» (*Teoría Estética*. Madrid, Taurus, 1980, p. 261). El arte más avanzado encuentra en la comedia una vía que apoya la lucha contra la instalación de lo sublime entendido como grandeza avasalladora y como complicidad con el poder.

Los efectos cómicos de lo sublime cuando falla en la adecuación de las exigencias del planteamiento y su posible realización son los que aparecen utilizados en el arte actual que explota estos recursos. Sin embargo, para Adorno lo cómico, tanto como lo trágico, al igual que lo sublime aboca a la negatividad.

Lo cómico en el arte anterior «se alimentaba del sentimiento de lo pequeño, de lo amanerado e insignificante y hablaba casi siempre en favor del poder establecido» (Adorno: *Op. cit.*, p. 262). Recordemos que Longino decía que «La burla mordaz es de alguna manera el engrandecimiento de la pequeñez» (XXXVIII).

Lo cómico, para Adorno se diluye en la nada a causa de sus «exigencias de relevancia, exigencias que anuncia por su mera existencia y mediante la que se pone del lado del enemigo»: el poder y la grandeza. Lo trágico y lo

cómico, no obstante, sobreviven a través del arte nuevo. Ese arte es para Dufrenne aquel que se hace incompatible con la seriedad que garantiza los poderes establecidos («Le plaisir esthétique» *Esth. et Philo.* 3, p. 139). El impulso liberador del juego hace posible el desarrollo de un planteamiento subversivo. En los divertimentos, en la gaité, en los momentos de alborozo, en la libertad que juega con las normas y valores instituidos y que es irrespetuosa y anárquica.

La finalidad del juego es la de conseguir una vida distinta de la que nos permite el trabajo y el sufrimiento a que nos ata la vida institucionalizada (Dufrenne: «Le jeu et L'imaginaire». *Esth. et Philo.* 2, p. 143). Ese impulso liberador sólo tiene salida en la utopía que transforma los objetivos del trabajo en fines internos asemejando el juego y transformando la vida. El dominio del juego, como lo quiere la línea utópica iniciada por Schiller; el trabajo convertido en juego como lo ve la teoría Marcúsiana. La vida inundada de actividad libre, pero también creativa. Estado estético (Schiller), como Estado creativo. Vida plena exaltadora de la creatividad (Dufrenne: *Art et Politique*, p. 247), donde todos los hombres pueden sentir, en un proceso conjunto, el placer más vivo, el placer del creador.

Como afirma Revault D'Allonnes la desublimación liberadora no es la de los objetos o los valores del arte. Lo es de sus actividades: creación y placer; y su rasgo último es que estas actividades que ella autoriza están abiertas a todos, es decir, son universales (Revault D'Allonnes: *Op. cit.*, p. 196). Las instituciones han propiciado una impregnación extensiva a todo arte, de las características que se han atribuido antaño a lo sublime, que es preciso combatir para la salvación del arte. En la desublimación de este se atisba la solución no sólo para el arte, sino también para el hombre singular en el seno de la colectividad (subjetividad en el seno de la actividad intersubjetiva).

En estos planteamientos se aprecia perfectamente la línea de vinculación de Mikel Dufrenne con las elaboraciones de algunos de los integrantes de la denominada Escuela de Frankfurt, fundamentalmente Marcuse, pero sin olvidar el carácter de impulsor que respecto a algunos temas tiene la aportación de Adorno. No obstante, todo este proceso se realiza al calor de las revisiones de Revault D'Allonnes, quien ha sido sin duda uno de los grandes acicates de la teoría dufrenniana en los años setenta y comienzos de la siguiente década.