



Maquillaje.

(La apariencia: iniciación de correspondencias en Charles Baudelaire).

José Miguel Arancibia

Nota preliminar

*Sea aquello que la historia ha puesto como exigencia al pensamiento o a la inversa, a saber, que una vez decantado el dogma o la teología en el cual se sustentaba la visión universal de los hombres, la historia y el pensar se vieron obligados a legitimarse constantemente – el gesto cartesiano de erigir “reglas para la dirección del espíritu” expresa muy bien este cambio de paradigma –, eso, en igual medida hubo de comprenderlo también la realización artística. No por casualidad, en la poesía europea moderna, algunas de sus más ilustres figuras líricas abandonan paulatinamente la convicción del producto de su expresión como simple inspiración o adecuación a los modelos canónicos, para constituir en ella ciertas reglas generales de producción y expresión poética: en resumidas cuentas, la poesía posee en sí una ley interna de conformación o de correlación de sus múltiples materiales. Hölderlin hablaba de cambios de tono, una serie combinatoria por la cual el poema está mediado tanto por su carácter como por su ley fundamental. No obstante lo anterior no significa que el objeto poético busque legitimación compitiendo con las ciencias: es más bien cierta afirmación de su arte dentro del territorio estético del cual proviene. En uno de los párrafos de sus Reflexiones sobre algunos de mis contemporáneos, Charles Baudelaire, estableciendo una diferencia no menor con Víctor Hugo, evoca a Swedenborg. Lo realiza, empero, adeudado con éste último: “Swedenborg, que poseía un alma mucho mayor, nos había enseñado ya que el cielo es un muy grande hombre; que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, en lo espiritual como en lo natural es significativo, recíproco, converso, correspondiente (...)” Baudelaire no participa simplemente de cierta generación artística e intelectual, sin antes proporcionar también ciertas directrices estéticas que sirven de referente para comprender la modernidad del siglo XIX, de su tiempo; es, en el concepto poético de las **correspondencias** donde las imágenes capturadas por el lente artístico se han de articular ellas mismas. Ello indicaría, muy sucintamente, cierta relación inmanente entre el pensamiento y su elaboración sensible que es propio del objeto artístico, relación tal que pudiera ser cualquier cosa menos un contubernio sin fisuras en un punto u otro: puesto que ambos no pueden sustraerse sin más del arco histórico en el que habitan, pensar y poetizar reciben así una especie de sobrepuje exterior, que se manifiesta en la tarea de dar cuenta, en el pensar y en su realización poética por el tiempo que les ha tocado vivenciar (Heidegger diría aquí; pensar y poetizar como una sola actividad atravesada por su historicidad).*

Este ensayo constituye sólo un bosquejo, una cierta iniciación especulativa respecto a la poetológica baudeleriana, entendida ésta como ley de correspondencias entre la praxis artística y su modernidad. Es de suyo, por tanto, reflexionar al lenguaje con todas las implicancias que se distribuyen dentro del documento que registra estos sobresaltos, es decir, el texto. No hay aquí, cierta estrategia omnicomprensiva o crítica, de la cual cabe suponer que nada se le escapará a sus ojos. El proyecto, por el contrario, piensa en fragmentos y se articula en ellos, en tanto tema, fuentes y disciplinas a las que acude. Solo resta decir que el autor considera este tratamiento fractal como un vehículo por el cual el objeto artístico – siempre recluido en su

universo autoproducente – pueda desplegarse abiertamente, a la espera de su santo y seña con el cual la palabra desflora sus capullos. En síntesis, vive bajo el supuesto nietzscheano de que la verdad es mujer – y, por ello, en la convicción de cuán poco sabemos nosotros de las mujeres.

Santiago, agosto del 2009.

“Un espectro atraviesa a la imagen occidental: el espectro de su apariencia.”

Esta paráfrasis, que hemos pedido prestada del *Manifiesto Comunista*, podría colocarse en el pórtico desde el cual cabe iniciar un diálogo entre lo Moderno y Baudelaire. Visto como proyecto, desarrollado ya en diversos análisis (Habermas o Foucault, por nombrar dos polos de un mismo objeto de estudio), parece vislumbrar no sólo la excesiva tarea, casi imposible de llevar a término: pone en bulto la previa exigencia para cualquier analista, esto es, preguntarnos por la actualidad de la relación entre sociedad y poesía. No otra es la pregunta que ha recorrido el propio Baudelaire respecto a su quehacer poético; en síntesis, cabe imaginar que para él la modernidad no es solamente una determinada experiencia social o, mejor dicho; sólo adviene como experiencia mientras reconozca, en el mismo momento, al pensamiento inscriptor de esta determinada forma de vida histórica y social. En otros términos, si se percibe con lo moderno al sujeto que comanda su escena, haciéndose representable por sí mismo. Ese sujeto no es otro que la obra poética bella – no obstante, como ya veremos, *su belleza* se encuentra lejos de una reconciliación o síntesis comprensible. Tal vez, más que ninguna otra expresión lírica hija de lo moderno, en la “capital del siglo XIX”, la lengua baudeleriana está presa de su presente, de su historia: si lo moderno tenía relación directa con la *nouveauté* o la sorpresa, el poeta percibe no obstante que ello no indica una renuncia sin más a la tradición; incluso más radical, Baudelaire insiste en una relación de *apariencias* que ofrece el marco de lo moderno, bastando una mirada más atenta, como el amante narrador de *Los ojos de los pobres* a su entorno: “*En la tarde, un poco fatigado quisiste pasear dentro del nuevo café, que formaba esquina con un nuevo bulevar, aún lleno de escombros y mostrando ya gloriosamente sus incompletos esplendores.*”¹ El espacio en el cual se constituye lo nuevo no es sino que el de aquellas ruinas, las cuales también en otrora brillaron con actualidad propia; aquí, el sujeto poético – la poesía – hace el papel de ilustrador de su condición vital. Pero, al precio de una adecuación muy divergente y conflictiva entre las dos fuerzas que desgarran a todo narrador moderno: por un lado, su expresión poética espiritual, su arte sin más. Por otro, las condiciones “naturales” o sociohistóricas que deja tras de sí lo moderno. En ese sentido – como también observaba Benjamin – habría que leer la confesión del artista, ésa que define el estudio de lo bello como aquel *duelo donde el artista clama de miedo antes de ser vencido.*²

¹ Baudelaire, Ch: *El Spleen de París*, en *Oeuvres complètes* (OC), p. 312.

² OC, p. 276. Apostemos arriesgadamente ciertas relaciones a partir de estas irreconciliables fuerzas que dan vida a la obra de arte bella. Acaso éstas no sean sino la traducción baudeleriana a la *Crítica del juicio* sublime kantiano – pues allí es donde se produce el des-acuerdo (una *disarmonía preestablecida* diría Nietzsche) entre las fuerzas de la imaginación, las que dan a representar, estremecidas por lo inmedible e impotenciable de la razón. Reservaremos, en otro informe, cómo se constituye lo sublime en tanto apariencia de lo bello baudelerianamente hablando. No obstante, el desacuerdo de la obra estética puede ser experimentado como lucha, un corte abismal entre la tierra y el mundo (o entre ser y nada, leería Vattimo) que da paso al emerger de la obra, de su puesta en operación como *alétheia*, clásica escenografía propuesta por Heidegger. Brevemente diríamos que Baudelaire sintoniza

Por consiguiente, mientras el mundo material, la naturaleza humana del capitalismo se expresa en la profusión de novedades –todas ellas bajo el *telos* del valor de cambio-, Baudelaire extrae de sus expresiones aquellos modelos paradigmáticos, encarnados en los objetos o en sujetos genéricos (la prostituta, el *dandy*, el *flâneur*, el desclasado). El *kampfplatz* para todas estas disputas es su estética del creador. Una breve nota respecto a los modelos de la pintura es aquí esclarecedora: “La introducción del retrato, es decir, del modelo idealizado en los sujetos históricos, religiosos o fantásticos, necesita una elección exquisita del modelo. Y puede, ciertamente, rejuvenecer y revivificar la pintura moderna tan inclinada – como todas nuestras artes – a contentarse con la imitación de los antiguos.”³ En tanto estética, la cantidad de los modelos modernos es profusa y, sin embargo, cada uno de ellos ha de responder a ciertas pautas conceptuales que la misma vida moderna ha impreso en sus frentes. De entre estas líneas, elevar la *apariencia* a la categoría de concepto estético pareciera ser una de las primeras tareas que Baudelaire está empeñado en realizar, puesto que el plano de la ciudad moderna que la poesía bosqueja sólo permitiría ser habitable por estas figuras: el autor, como observador de la multitud, se contenta con multiplicar sus figuras, velándose a sí mismo en su calidad de autor (“La estructura de su verso es equiparable al plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados, por pasos a través de puertas o patios”, acota Benjamin⁴). Sólo es capaz de vivir el tráfigo de la ciudad, sus serpenteantes movimientos, a costa de la anonimidad bajo las estrategias seductoras de las apariencias - en un caso, Baudelaire nos lo presenta como una bendición y, con el mismo ejemplo, la experiencia constituye una calamidad de mal augurio.⁵

1

El poder de la seducción, no obstante, es el interdicto a minimizar o controlar si se quiere permanecer en el ámbito del conocimiento (sea ontológico o signifiante); en otras palabras, si el discurso precisa de un sentido determinado, las apariencias, identificadas con el ámbito fenoménico, elevadas al rango de cosas (*Dinge*), dificultan la seria tarea del discurso. Porque, sea cual sea la apariencia que estemos pensando, todas ellas se inscriben en las superficies de las cosas y no en sus profundidades.⁶ La

así con una cadena, con el ímpetu moderno por excelencia, el que abre paso a la experiencia del ser como un *desarraigo* (Cfr. el artículo de Vattimo *El arte de la oscilación*, en *La sociedad transparente*, pp. 133-154).

³ OC, p. 636. (el subrayado es nuestro).

⁴ Benjamin, W: *El París del segundo imperio en Baudelaire*, p. 117.

⁵ Dos versiones para *La pérdida de la aureola* corroboran lo aquí expresado. El caso es el mismo; un artista, bajo los efectos del tráfico citadino, deja caer su aureola y ésta rueda por la calle, sin posibilidad de recuperarla. En el relato homónimo, el poeta exclama: “(...) me dije, no hay mal que por bien no venga. Ahora me puedo pasear de incógnito, realizar bajas acciones y entregarme a la crápula, como los simples mortales. ¡Y heme aquí, igualito a usted, como puede ver!” (*El Spleen de París*, p. 103). Y, en las notas de sus cuadernos biográficos, el personaje, mientras puede recoger su aureola, reflexiona: “pero, un instante después, penetró en mi espíritu la idea maldita de que aquello era un mal presagio; y desde entonces, esta idea no me ha querido abandonarme ya; ya no me dejó en reposo durante todo el día.” (*Mi corazón al desnudo*, p. 27).

⁶ “(...) la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más *superficial*, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (conciente o inconsciente) para anularlo y substituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas (...) que la interpretación desdeña y destruye con la búsqueda de un sentido oculto.” (Baudrillard, J: *De la seducción*, p. 55).

determinación de la imagen de la imagen es ya una distinción importante para así diferenciar una copia de un simulacro o, dicho bajo los términos griegos, la *figura* (*eikos*; la naturalidad, verosimilitud) de sus numerables ilusiones (*phantasma*; apariencia, sueño o, para actualizar nuestro tema, el “espectro”, el *fantasma*). No otra sería la determinación platónica, por supuesto. El interrogador extranjero en *El Sofista* acredita semánticamente la distinción entre la figura de lo bello (*eikon*) de su pretendiente figurativo, el *atribuible* aparente de lo bello: “(...) lo que aparece como semejante de lo bello sólo porque no se lo ve bien, pero que si alguien pudiese contemplarlo adecuadamente en toda su magnitud no diría que se le parece (...) si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente ¿no será una apariencia (*phántasma*)?” (236b). Claro está que toda investigación respecto a la imagen en Platón tiene como correlato su distinción *eidética* de lo bello. De esta forma, es *El Banquete* el documento digno de interrogarse al respecto, pero a la vez, es también un plano que demanda sortear múltiples dificultades, debido a la profusión de las imágenes míticas con las que cada expositor cubre su relato acerca del origen del Eros – y, por tanto, de la belleza. Bastaría, en este sumario contexto establecer en dónde yace la diferenciación entre la buena y la pobre copia – dicho en términos modernos: cuál es la *mimesis* que gobierna a las restantes. La clave estaría en cierta concordancia o acuerdo entre una copia con el modelo mismo de lo bello, con su *ser en sí*. En *Hippias Mayor* (294 d-e), el poco respetuoso Sócrates debate insistentemente respecto a la belleza como imagen “adecuada” a cualquier objeto – sea una mujer o un utensilio como una cuchara –; si la belleza está ligada a la cualidad del objeto con que se la representa (la mujer como doncella, o la cuchara de oro), el problema no se resuelve allí, puesto que todo *eidós* de lo bello no participa de cualidad alguna, digamos *extra – estéticamente* del objeto presumiblemente bello. La cualidad del objeto debe entonces exhibir que aquello *tal cual sea* bello y no que lo parezca, es decir, *aparente* el rango de una belleza:

*“(...) si es adecuado lo que hace que las cosas sean bellas, eso sería lo bello que nosotros buscamos, no ciertamente lo que las hace parecer bellas. Si, por otra parte, lo adecuado es lo que las hace parecer bellas, no sería eso lo que nosotros buscamos. En efecto, lo que buscamos hace que las cosas sean bellas, pero por una misma causa no podrían hacer que las cosas parezcan y sean bellas o de otra cualidad (...)”*⁷

La *mimesis* gobernante es, si se quiere decir así, una *no-mimesis* en el sentido lato del término, puesto que lo bello en sí participa dentro de las esencias, realidades suprasensibles que no se prestan sino a una desfigurante copia por parte de sus simulacros –no obstante, en virtud de las apariencias de lo Bello podemos hacernos un bosquejo de ese cuadro ideal o, al menos concebir su existencia (lo *en sí* de la Idea platónica puede actualizarse con la expresión kantiana de una idea racional: *pura forma sin contenidos*). Pero el plano de la belleza en sí no admite sin más la simulación. En ello Deleuze precisa al definir el platonismo no como una operación dialéctica de contradictorios, sino como podría pensarse el diálogo en tanto disputa o ejercicio de la razón (*lógos*), una *amphisbetesis*, ejercicio entre rivales: “Se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros.”⁸ Si tuviéramos que expresarlo bajo nuestra actualidad, es como el ejemplo benjamineano respecto a *La Gioconda*, a saber; al no participar de su originalidad, hemos de conformarnos con su

⁷ Platón: *Diálogos* (III), p. 293.

⁸ Deleuze, G: *Lógica del sentido*, p. 258.

participación histórica, es decir, disfrutando de la reproducción del cuadro. Del mismo modo que lo bello en sí, el original brilla – *por su ausencia* – gracias a lo que Benjamin calificó de *aura* (cfr. nota 4 de este ensayo, pensando en las repercusiones que Baudelaire asume en la pérdida de la “aureola”).

Bajo esta básica fundación platónica en torno a lo bello – pues, como se sabe, el *Hipias Mayor* enfrenta dos niveles más: lo bello como objeto de utilidad y de placer, respectivamente –, diremos que su gran *diferenciación* no hace otra cosa que relegar del reino de las identidades a las apariencias, esos simulacros que podrían pervertir la condición *pura* de la belleza por medio de su poder de seducción (pues hay placer diferencial en toda obra artística, en tanto unidad en la diferencia). Ello trae como consecuencia, al menos dos cosas: 1) que el ámbito de las apariencias sólo puede reproducirse sobre el campo de su capacidad de *representación* y no así lo Bello, sin facultad de ser “representado” (recordemos que *Darstellung* significa “volver a presentar”, y por ello, la obra artística no es otra cosa que una actualización permanente de sus propios códigos expresivos⁹). Sin embargo, 2) el modelo mismo de lo Bello, elevado al plano “ideal” y por esto, sin representación posible, sigue determinando el *canon* de todas sus representaciones: es la *Stellen* misma, lo “presentable”. Esto se advierte plenamente en la imitación del modelo naturalista de la imagen (no obstante que, los efectos perspectivistas o las combinaciones de luz y sombra en un cuadro no son otra cosa que *artificios* del campo visual, que se hacen pasar por “segunda naturaleza”. Análoga es la historia que significa la tonalidad en música o la métrica en la lírica). Este pontificado que ejerce lo bello ideal no es gratuito; expresa, en última instancia, la voluntad del sentido junto a la filosofía idealista y la religión cristiana, garantes de una triple alianza a favor de la metafísica: mientras la ontología se preocupa por el “cuidado” lógico del *ser* (aquí la proposición estética reza: “es bello”), la cristiandad brinda la adecuación teleológica del sentido en la proposición de lo bello *análogo* del Bien o la Virtud (principio del *como si*). No obstante, esta triple alianza de la figura occidental platónica – digamos este *plano inmanente* – no puede perpetuarse históricamente mientras los espectros de la apariencia le hacen sombra. Por ello, la modernidad es el momento de la escisión que registra el pensamiento filosófico, paralelo a la realización artística sobre el plano de la figura. Muy rudimentariamente, diríamos que el maridaje entre filosofía y arte como objeto autónomo anima, por cierto, los fueles de la estética moderna.¹⁰

⁹ En esto descasa – matices más o menos – la posibilidad de una *imitatio* que realiza la Europa moderna de sus modelos greco latinos. Pero, como contrapartida, Baudelaire no parece inclinarse a concebir su modernidad como mero asunto imitativo con el mundo antiguo; si hace alusión a ciertos personajes de la mitología, lo realiza para encontrar en el *presente* un “ethos” de características similares (en suma, la condición *eterna* y transhistórica que incluye su concepto de lo bello): “La belleza absoluta no existe o, más bien, no es más que una abstracción desnatada de la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras propias pasiones, así también tenemos nuestras propias bellezas.” (Baudelaire, Ch: *Del heroísmo de la vida moderna*. OC, p. 670).

¹⁰ Ya la denominación propuesta por Baumgarten *cognitio sensitiva* (conocimiento sensible), para definir la nueva disciplina estética dieciochesca es, en sí, una expresión paradójica: “Algo sólo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas. En su singularidad, lo sensible aparece sólo como un simple caso de legalidad universal.” (Gadamer, H.G.: *La actualidad de lo bello*, p. 54).

2

Aún cuando los aportes establecidos por Kant y Hegel respecto a la estética como nuevo territorio de la filosofía occidental le han otorgado una carta de soberanía epistémica a la obra de arte, no es sino con Nietzsche que adquiere una significación mucho más radical. No porque el filósofo alemán realice una aproximación estética más elaborada para resolver la inclusión de la naturaleza como objeto de *Crítica* (el caso de Kant) o construya un edificio sistemático, anexándolo a los anillos en que se expresa la historia del espíritu (Hegel); su descubrimiento, referido al arte, arriesga una revalorización de las apariencias vinculadas con la verdad. El objetivo consiste en haber puesto de manifiesto que la voluntad de verdad en sí, del bien en sí y de todos los valores que de aquí se derivan, expresan la máxima refinación de lo aparente, su “mentirosa” necesidad de poder – no hay que olvidar, cuando hablamos de Nietzsche, que cualquier estrategia del pensamiento a la búsqueda de un sentido, está habitable por fuerzas contrapuestas, activas y reactivas, que buscan detentar su poder sobre las otras. El pensamiento no es sino la manifestación (*Erscheinung*) lógico-gramatical de las fuerzas triunfables. La “inversión del platonismo”, como bien nos recuerda Deleuze, es la reivindicación misma de las apariencias, afirmación de los simulacros y de sus derechos por presentarse como *mundo verdadero* en tanto máxima ficción. Pero a la vez – y con ello complementamos lo señalado por Deleuze -, la inversión es también la exhibición de la racionalidad ontológica como *apariciencia de la apariciencia*. La alegoría del tránsito histórico del pensar occidental, uno de los capítulos del *Crepúsculo de los ídolos* titulado *Como el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en fábula*, señala casi al final del escrito (en su “ocaso”, pero a la vez en el “mediodía” para Zaratustra) lo siguiente: “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿Qué mundo ha quedado? ¿Acaso el aparente?... ¡No! ¡Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!”¹¹ Podría aducirse una relación semántica que puede dar cuanta de esta inversión platónica; no es un descubrimiento tal haber mostrado que la verdad ontológica se hacía de un poder relegando a las apariencias, siendo que ella misma no es otra cosa que una imagen, es decir, una ficción. No por otro motivo, Nietzsche identifica con la palabra latina *fábula* la escenográfica del Occidente.¹² Pero, con todo, el problema de la apariciencia subsiste mientras ella no tenga un estatuto activo de funcionamiento y capacidad autoproducente (o, para decirlo nietzscheanamente: darle un valor *diferido* y positivo a la apariciencia, una voluntad de poder que la sustraiga de las representaciones dominantes del “ideal”). Por todo lo anterior, no es presuroso decir que es, en la reflexión artística donde Nietzsche construye su significación positiva de las apariencias, dándoles un lugar de interés metafísico – pensemos, por ejemplo, en el prólogo dedicado a Wagner para *El nacimiento de la tragedia*: “(...) el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.”¹³ La

¹¹ Nietzsche, F: *Crepúsculo de los ídolos*, p. 52.

¹² “Se puede decir, sin embargo, que lo que se designa bajo el concepto de ser en el discurso de la verdad se revela ficticio. Este discurso mismo era una fábula: el mundo se convierte en fábula porque ya lo era; o, más exactamente, porque lo era ya el discurso que lo constituía como tal. Fábula: *fábula*, *Mythos*. El discurso de la verdad, el *logos* no es otra cosa que el *mythos*, es decir, eso mismo contra lo que siempre ha pretendido haberse constituido.” (Lacoue-Labarthe, Ph: *La fábula (literatura y filosofía)*, p. 143).

¹³ Nietzsche, F: *Nacimiento de la tragedia (NT)*, p. 39. Como hemos visto, la paradoja del arte en tanto objeto de reflexión consiste en poder dar carta de naturaleza *ideal* a aquello que se representa ante nosotros de manera material sensible. Kant, en este sentido, trata de resolver este dilema con al menos dos estrategias: lo bello como capacidad de erigir *formas*, y lo sublime en tanto *suscita* el ánimo, y es ese “despertar” reconozcamos una *idea* estética. Nietzsche establece otro plano del problema; si arte y pensamiento tienen algo en común, ello se manifiesta bajo un sistema de articulación de apariencias en común. Esta articulación

manera de integrar la apariencia en el territorio artístico viene dada precisamente en su primera obra, bajo la imagen icónica de Apolo, caracterizado como “el Resplandeciente” – otro juego del lenguaje, sin duda: esta divinidad de la luz, que “domina también la apariencia del mundo”, es el equivalente griego de la palabra *schein* (brillo o aparición) y, siguiendo cierta cadena significante, la *Erscheinung* o apariencia propiamente tal. En su empresa de *distanciamiento* que Nietzsche realiza contra Kant, la elección del término se justifica en virtud de que este último denominaba a los fenómenos, como objetos de intuición, con *erscheinung*, en oposición a las cosas en sí (*Dich an Sich*) u objetos del puro pensar. No obstante, la divinidad apolínea, una de las fuerzas estéticas que dan origen a la tragedia ática, no es mera apariencia fenoménica diurna o *manifiesta*, sino más bien está relacionada con todo el ámbito onírico, con las fuerzas subterráneas no domeñadas por la conciencia. Incluso Nietzsche intuye que estas fuerzas elaboran premeditadamente, esto es, son capaces de tener un código lingüístico propio con estatuto de realidad:

“En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su apariencia (...) El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también, por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad de toda distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia.”¹⁴

En el universo de los comentarios e investigaciones referidos al pensamiento nietzscheano, casi todos conceden una importancia mayor a la segunda potencia que forma parte de la tragedia, es decir, la figura dionisiaca, dejando sin continuidad los efectos de las fuerzas apolíneas. Esta elección interpretativa tiene cierto fundamento si lo contemplamos en el grueso de la obra filosófica de Nietzsche: tiene sus bases en el significado concreto con el cual se reviste a este personaje conceptual. Dionisio es la contrafigura de todas las imágenes impuestas por el pensamiento occidental cristiano (no es la imagen invertida o dialéctica del Cristo, sino su antípoda; *Dionisio contra el Crucificado*, como atestigua el final de *Ecce homo*). En este sentido, puede esgrimirse que las originarias fuerzas de Apolo, tales como la claridad, el mundo onírico como formación de las apariencias o la propensión a las formas son absorbidas por Dionisio, para así moldear el plano estético con el cual Nietzsche se opone al predominio de la imagen ideal. Nuestra hipótesis, en cambio, es otra: mostrar que las fuerzas apolíneas están en el corazón de lo que Nietzsche denomina como *Transvaloración de los valores*, precisamente al revelar no sólo el carácter apariencial de la obra artística, sino lo que ella misma deja traslucir con respecto al conocimiento lógico racional del

común no es sino un código, el *lenguaje* para ser más precisos, que también procede por apariencias. Para observar el tema del lenguaje como operación de falseamiento de la realidad (es decir, erigida a concepto como metáfora), cfr. *Verdad y mentira en el sentido extramoral*.

¹⁴ Nietzsche, F: *NT*, pp. 41-42. Esta reivindicación del mundo onírico guarda directa relación con cierta habilitación del mito griego. Puede decirse así que *El nacimiento de la tragedia* confunde dos planos complementarios, el sueño y el mito respectivamente. La dificultad para leerlos simultáneamente radica en que, siendo ambos sistemas *proyektivos* (desde cierta lectura psicoanalítica, el sueño no es otra cosa que una reasignación lingüística de las fuerzas internas inconscientes– el *rebus* freudiano o la “cadena significante” en Lacan –; mientras el mito cabe como una presentación del imaginario colectivo de una comunidad), ambos son de distinta naturaleza. La homología, tal como Nietzsche la deja sentir en sus *Consideraciones intempestivas*, es histórica: “el sueño nos reenvía al pasado del individuo, como el mito al pasado de una sociedad” (Green). Pero con ello, las dificultades interpretativas están lejos de integrarse; mientras el sueño ha de leerse como un *texto*, el mito, por el contrario, exige cierta recomposición del *con – texto* en el cual se gesta (Cfr: Green, A: *El mito; un objeto colectivo transitivo*, en *Les Temps de la reflexión*, pp. 100-106).

modelo platónico. En otras palabras, develar que toda voluntad no es sino *arte*, es decir, producción pura de apariencias. Es aquí, en el reino de la apariencia artística donde se exhibe la inconsistencia de lo erigido como “verdadero”, pero también el estatuto de toda posibilidad para *crear otras formas de existencia* – activas y como objeto de afirmación del mundo real: “Para el artista, *apariciencia* ya no significa la negación de lo real en este mundo, sino esta selección, esta corrección, esta duplicación, esta afirmación. Entonces es posible que verdad adquiera una nueva significación. Verdad es apariencia.”¹⁵ No por otros motivos, *La Gaya ciencia* puede considerarse aquí como su ensayo de transición entre la formulación apolínea de las apariencias (el *helenismo* filológico nietzscheano) y las nuevas exigencias que Nietzsche le impondrá a la tarea del pensamiento a partir del *Zaratustra*. El párrafo 54, titulado *La conciencia de la apariencia*, puede leerse ya como un modelo que interroga – sospechosamente, diremos – el depreciado valor que realiza el pensar lógico deductivo en torno a la apariencia, pero al mismo tiempo, su potencial actividad *inscriptora*, vale indicar, la posibilidad de “hacerse con la realidad” sólo como apariencia. Bajo la figuración de que “es necesario que el sonámbulo continúe soñando para que no decaiga”, Nietzsche acota:

“La apariencia es para mí la realidad activa y viviente misma que, en su manera de ironizar, va a hacerme sentir que no hay nada más que apariencias, fuegos fatuos, danzas de elfos y nada más – entre todos esas ensoñaciones, me encuentro con el conocimiento y bailo mi propia danza (...)”¹⁶

Podemos reconocer, al tenor de esta cita, una de las figuras conceptuales de la filosofía madura nietzscheana – la fuerte imagen del pensamiento que *danza* y se expresa de manera “ligera”, en oposición a la pesantez sin matices de la metafísica occidental. Sólo como indicación: la exigencia de *estilo* es, sin lugar a dudas uno de los temas que acercan a Nietzsche con Baudelaire, tema que reservaremos para otra ocasión (en *Baudelaire; el auditor y el lector*). Sin embargo, el que se reconozca a la figura de la apariencia por aquello que *representa*, o sea, producción de *phantasías*, aún no la habilita para suplantar estéticamente el vacío dejado tras el abandono del plano onto – teológico en que se expresa la figura de occidente – dicho fuertemente: el vacío tras la muerte de Dios. El procedimiento elegido por Nietzsche para resolver el problema, no dejando a las apariencias “flotando” en el éter de una idea y heredarle, por decirlo así, la condición misma de la realidad, es invertir la *naturaleza* de sus significados: la apariencia pasa a ocupar el plano de lo real, mientras que la “verdad lógica”, aquello que nunca puso en duda el conocimiento metafísico, sería *pura imaginación*, un acontecimiento de “fuegos fatuos”, como lo expresa Zaratustra. Los *escritos póstumos*, auténticos reveladores de este tránsito filosófico, realizan esta *introyección* de las fuerzas apolíneas. Dicho sintéticamente: lo que en *la Gaya ciencia* se manifestaba como una *potencia* de la apariencia, los escritos póstumos confirman ya esta última *en acto*: “No contrapongo por tanto *apariciencia* a *realidad*, sino que al

¹⁵ Deleuze, G: *Nietzsche y la filosofía*, p. 145. Se trata, en otros términos de indicar que la apariencia *no es verdadera* en sí – el rasgo distintivo de una apariencia radica en la mentira, un “señuelo” así como Baudelaire pronto nos mostrará -, sino que tiene como correlato cierta facultad *diferencial*, fuera de la lógica binaria entre ser y apariencia (“El arte demuestra que la dimensión del pensar no es reductible a la categoría de la lógica, *anuncia* la posibilidad de pensar en formas diferentes de aquella lógico – filosóficas”, en Cacciari, M: *Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana*, p. 87).

¹⁶ Nietzsche, F: *Le Gai savoir*, pp. 79-80. Y, como variante a este aforismo, encontramos la siguiente nota: “Mi posición frente a la existencia: he descubierto que la antigua humanidad continúa soñando en mí, sufriendo, haciendo - ¡Me despierto de sueño en sueño!” (p. 580).

contrario tomo la apariencia como la realidad, que se opone a la metamorfosis en un mundo de la verdad imaginario.”¹⁸

3

Tomar la apariencia por realidad.

¿No es este enunciado, en su *aparente* simplicidad con que se nos despliega, una invitación “seductora” a reflexionar todo objeto de apariencias? Habida cuenta que la seducción compromete toda una construcción deseante – que desea deseándose –, de cierta manera, el objeto textual baudelero vive bajo el encanto de su seducción moderna. Por esto, sus temas no responden a un puro sortilegio *inspirador*, sino que se presenta calculadamente, así como la mujer Narcisa prepara sus máscaras de galanteo. Ello quiere decir que habría cierta ley de expresión que sólo el objeto es capaz de articular. No en balde, Benjamin y Adorno elogiaban la elección temática que Baudelaire hizo de la modernidad, puesto que sólo, en la *micrología* de los objetos es posible dar cuenta del todo que los sostiene. La concisa expresión, que ya no distingue entre tema y desarrollo porque ambos se reconocen en mutua convivencia, elige una exposición intermitente, consecuente entre la fracturada letra como en el modelo elegido, por igual fracturado.¹⁹ No sería inoportuno pensar en la sugerencia textual de Baudelaire, que señala una doble incursión para su objeto literario; leerlo “cortado en trozos” o como “serpiente entera”. Pero, aún con todo lo anterior, la expresión moderna de la literatura no puede sustraerse de su con-textualidad y, por tal, toda poética oscila ontológicamente entre las partes y el todo. Para decirlo estéticamente, lo bello no puede prescindir de la envoltura de las apariencias si se quiere gozar del elemento eterno y único en el que siempre participa el objeto poético. He aquí porqué la poesía se ha de vincular con las disciplinas que cultivan el lenguaje de las apariencias (no obstante, Nietzsche diría que el *lenguaje mismo es un sistema de apariencias*, cfr. nota 13); sólo bajo el código que ofrece la apariencia sería posible articular un objeto bello. En el proyecto de prólogo (III) para *Las flores del mal*, Baudelaire escribe:

“Que la poesía se relaciona con las artes de la pintura, de la cocina y de la cosmética (*cosmétique*) en la posibilidad de experimentar toda sensación de suavidad o de aspereza, de beatitud o de horror, del complemento de tal sustantivo con determinado adjetivo, análogo o contrario; (...)”²⁰

¹⁸ Nietzsche, F: *Agosto – Septiembre* de 1885, 40 (53), p. 161.

¹⁹ En la dedicatoria para Arsène Houssane, Baudelaire realiza una comparación de su *Spleen de París*, la poesía en prosa, como si fuera un fragmento orgánico, al que basta quitarle “una vértebra y los dos pedazos de esta tortuosa fantasía se vuelven a juntar sin dificultad.” Esta elección técnica del texto parece cumplirse en una de las expresiones literarias marcadamente modernas. Diríamos que el ensayo, en tanto instrumento de conocimiento ligado íntimamente con la realidad concreta – la que, no obstante, es querellada por la lógica epistémico desde Platón, por considerar indignos sus objetos de reflexión –, no puede detener su flujo devenido a la espera de su análisis; sólo se puede contentar con la ilustración *fractal* de sus objetos particulares: “A su forma (el ensayo) le es inmanente su propia relativización; tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos, lo mismo que la realidad es fragmentaria y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos (...) la discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido.” (Adorno, Th: *El ensayo como forma*, p. 26).

²⁰ Baudelaire, Ch: *Les fleurs du mal*, p. 231. (El subrayado es nuestro.)

Claramente se expresa aquí un artista del Romanticismo, sobre todo si relacionamos este término a la ambiciosa empresa *sinestésica* que propugna Goethe o Robert Schumann (“La estética de un arte es la estética de todas las artes”, divisa sobre la cual Wagner sería el modelo que intenta realizarla como proyecto operístico, aclamado por el *auditor* Charles Baudelaire). En una primera instancia habla el romántico, al menos en *apariencia*. Sin embargo, la posición estética baudeleraiana no tiene una predilección afectiva con toda la carga *sensualista* dieciochesca que sí parece tener una continuación en la expresión del hombre romántico – dicho en estos términos; la ruptura desarrollada en la primera generación artística e intelectual del romanticismo no se distancia del *retorno a la naturaleza*, puesto que aún Rousseau es un referente a considerar. En este sentido, la obra de arte, aún cuando corrige aquello que representaba como naturaleza, no hacía más que elevar a ésta al plano ideal o de modelo absoluto, propio de la estrategia que garantiza cualquier imagen, es decir, modelo y copia, la imagen de Occidente mismo. Basta con que la obra de arte bella se exprese *como si* fuera sinónimo del bien o la virtud para que se reintroduzca su condición de modelo “ideal” (Kant). No es, evidentemente, la naturaleza humana en tanto sociedad la que pudiera garantizar un modelo de esta especie, un modelo para lo bello; se confutaría con sólo observar el panorama desolador del capitalismo mercantil del siglo XIX.

Baudelaire se opone a esta concepción idealista, asignándole a lo bello una misión mucho más delicada; no se trata simplemente de copiar o reproducir aquello que la naturaleza nos coloca ante nuestros ojos, sino realizar un estudio racional y calculado de lo bello – la poesía es calculable, anunciaba Hölderlin. Aún más claro: no hacer de lo bello un objeto de *contemplación*, sin antes volverlo un *objeto de seducción*:

“Pasemos revista, analicemos todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del hombre puro de la naturaleza, y no encontraremos sino cosas horribles. Todo aquello que es bello y noble es el resultado de la razón y el cálculo (...) la virtud es artificial, sobrenatural (...) el mal se realiza sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte.”²¹

Extenso plano el que aquí nos presenta el poeta. Bastaría retener la consideración ética del artista moderno, en tanto sospecha respecto a la ecuación Bien=Bello que ya propugnara unos años atrás Sade. Pero, al tenor de nuestro tema recortemos, a favor de las apariencias, el carácter artificial de la obra artística, nexos por el cual la vestimenta y la cosmética participan de esta proyección de seducciones. Sin embargo, pese a sus diferencias, obedecen a una misma estrategia textual: hacer del objeto bello un signo puro. Y, arriesgando aún más la interpretación propuesta, señalar que es el campo de la reflexión sobre el *maquillaje* el que nos introduciría más claramente en la poética de Baudelaire, vale decir, el juego de *correspondencias* que

²¹ Baudelaire, Ch: *Éloge du Maquillage*, en OC, pp. 903-904. Ya en las notas que acompañan al *Salón de 1846*, a cuyo público burgués se dirige, Baudelaire expone sintéticamente este postulado sobre la obra de arte como arti – fictio, vale indicar, el objeto de lo bello reelaborado como lenguaje de apariencias: “El dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista; sería más fácil que el artista triunfara que comprendiera mejor las intenciones de la naturaleza. No habría nada que copiarle, pero sí interpretarlo en un lenguaje más simple y luminoso.” (OC, p. 636). Por cierto, hay aquí una retención hegeliana del tema; la mera imitación de la naturaleza no es garantía para la belleza en tanto expresión, sino que constituye el nivel más epidérmico que la imagen realiza de suyo. Cuando ejemplifica mediante el cuadro que representa uvas, y donde el ingenuo pájaro picotea el lienzo confundiendo el artificio por naturaleza, Hegel acota: “(...) se pone, en suma, el recuerdo en la base de la reproducción artística. Ello es privar al arte de su libertad, de su poder de expresar lo bello.” (Hegel: *Introducción a la estética*, p. 42).

se presenta entre las apariencias, la seducción y el signo.²² La cosmética aplicada, un objeto de banalidad absoluta – al menos, para los sensualistas, acota Baudelaire -, es aquella actividad moderna que consiste en “perfeccionar” y corregir todos los trazos que la naturaleza impone en los cuerpos, sus imperfecciones. El objeto de la cosmetología no sería muy distinto de aquella intención del aborigen que cubre su cuerpo con los atuendos más connotados y vistosos, porque el uno como el otro persigue un fin similar; abandonar el plano de lo real creando su sobrenaturalidad o, dicho así, darle estatuto real a todo su sistema de apariencias: “*El salvaje y el niño testimonian, en sus ingenuas aspiraciones hacia lo brillante, las plumas abigarradas, las telas tornasoleadas, las majestuosas formas artificiales, su asco por lo real y así, sin saberlo ellos, demuestran la inmaterialidad de sus almas.*”²³ Cabe pensar, al menos súbitamente, que el sistema de apariencias basado en estos adornos no es privativo de un determinado estadio social o histórico. Anticipando los estudios de campo realizados por Lévi-Strauss, Baudelaire intuye una cierta práctica etnográfica comparativa en la cual, determinados comportamientos y actitudes sociales expresan – a su manera – una performática de lo bello. Pero también cabe registrar este párrafo de acuerdo a la línea “social” que el psicoanálisis freudiano exploró como relación *filogenética* entre las edades infantiles y la “infancia de la historia” - si cabe expresarlo así - que supone una sociedad tribal (en ese sentido, el *espectro* de la apariencia deviene mito, tema que compromete en sí a la apariencia como proyección). En cualquiera de los dos casos, la estrategia de la apariencia busca establecer un paso, un puente de enlace que *seduzca* no sólo a la vista de la naturaleza singular, sino tanto para el niño y el primitivo, que seduzca a los ojos del Padre (lacanianamente, diríamos: el símbolo seduciendo a su Símbolo).

La cosmética sería, por el contrario, la secularización de esta divina seducción, donde el ojo de la mujer ataviada con sus polvos de arroz, su traje que combina el negro y rojo, a la búsqueda de esa “*unidad abstracta en el tono y el color de la piel*” – dice Baudelaire -, provoque por sí misma, en su unidad, alcanzar su autoseducción, y en esto radica su seducción en tanto *signo* exclusivamente moderno. El soporte de este campo de apariencias es la mujer “contrafigural” de la virgen bella de Hipias, la hechicera, la sacerdotisa (los modelos baudelerianos de *femmes fatales* son de nutrido número. Bastará recordar la imagen de *Las joyas*, en *Las flores del mal*, p. e.). Aquí, el lenguaje no aparenta enfatizar algo, sino que lo enfatiza:

*“La mujer está en su derecho e incluso cumple una especie de deber aplicándose en parecer mágica y sobrenatural: es necesario que ella sorprenda, hechice; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe tomar prestado de todos los recursos de las artes y elevarse por encima de lo natural para subyugar mejor los corazones y herir los espíritus. Importa poco que las astucias y los artificios sean conocidos por todos si el acontecimiento es certero y el efecto sea totalmente irresistible (...) El maquillaje no es para esconder o evitar ser adivinado; por el contrario, quizás es ostentar, si no con afectación, al menos con una especie de candor.”*²⁴

¿Enfatizar qué? No es el tema de la mujer por sí misma o ni siquiera el derecho de las apariencias por querer ser reconocidas como elementos de un conocimiento

²² He aquí la proposición central que busca realizarse como objeto de investigación: dar cuenta de la técnica de *correspondencias* baudeleriana como espejo de la producción moderna. Razón por la cual este ensayo se precisa abierto, a la espera de sus “trozos magnéticos” con los que tendrá que dialogar: diremos, no hay aquí *serpiente entera* (Nota del autor).

²³ Baudelaire, Ch: *Éloge...*, en OC, p. 904

²⁴ Baudelaire. Op. Cit, pp. 905-906.

claro y distinto: es el texto mismo, aquí, el que se ha *maquillado* como mujer para asaltar los excitados nervios del lector moderno. El texto enfático, como diría Barthes, no es sino la representación de lo real, pero no entendida este último como simple confirmación de lo que vemos o percibimos sensualmente, sino de lo que tiene – o aspira a tener – *posibilidad de existencia*. Nuestras primeras instructoras que nos permitirían descubrir este *tejido* “imposible” (de acuerdo a la formulación de Lacan que relaciona esto con lo Real) son precisamente las apariencias. El texto ha de ser una mujer frente al espejo, en su tarea por *artificializarse*, borrando todas las huellas de la naturalidad, para así constituirse en un gran signo. Como nota introductoria, a la espera de sumergirnos en la estética de correspondencias baudelerianas, el maquillaje advierte ya una primera entrada, entendida como texto, como campo seductor de inmanencias. La tarea es aquí sólo un acicate, pues habría que poblar *trópicamente* – en el sentido fuertemente lingüístico, es decir, como *tropos* – las zonas que Baudelaire trata de iluminar de su vorágine moderna, no tan distinta de aquella en que actualmente nos encontramos.

Bibliografía

BAUDELAIRE, Charles:

- *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. 1951.
- *Les Fleurs du Mal*. Édition de 1861. Editions Gallimard. 1972.
- *El Spleen de París*. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. LOM ediciones. Santiago de Chile. 2008.
- *Mi corazón al desnudo*. Prólogo y traducción de Agustín Eclansans. Editorial Apolo. Barcelona. 1947.

- ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura. Obras completas 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal ediciones. Madrid. 2003.
- AA. VV.: *Les temps de la réflexion*. Série dirigée par J.-B. Pontalis. Gallimard. 1980.
- AA. VV.: *Teoría literaria y deconstrucción*. Estudio introductoria, selección y bibliografía de Manuel Asensi. Arco / Libros S.A.
- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. Ediciones Cátedra. Madrid. 2000.
- BARTHES, Roland: *El placer del texto*. Trad. de Nicolás Rosa. Ediciones Siglo XXI. México. 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid. 1998.
- CACCIARI, Massimo: *Desde Nietzsche. Tiempo, Arte, Política*. Trad. de Mónica Cragolini. Editorial Biblos. Buenos Aires. 1994.
- DELEUZE, Gilles:
 - *Lógica del sentido*. Trad. de Miguel Morey. Ediciones Paidós. Barcelona. 1989.
 - *Nietzsche y la filosofía*. Trad. de Carmen Artal. Editorial Anagrama. Barcelona. 2000.
- GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991.
- HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la estética*. Trad. de Ricardo Maza. Península. Barcelona. 1997.
- KANT, Emmanuel: *Crítica del juicio*. Trad. de José Rovira Armengol. Editorial Losada. Buenos Aires. 1993.

NIETZSCHE, Friedrich:

- *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Alianza editorial. Madrid. 1996.
- *El nacimiento de la tragedia*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Alianza editorial. Madrid. 1995.
- *Estética y teoría de las artes*. Trad. de Agustín Izquierdo. Editorial Tecnos. Madrid. 1999.
- *Le Gai savoir*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Traduits de l'allemand par Pierre Klossowski. Gallimard. 1967.
- PLATÓN. *Diálogos* (vol. III – V). Trad. De J. Calongue Ruiz y N. Luis Cordero. Editorial Gredos. Barcelona. 2004
- VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente*. Trad. de Teresa Oñate. Editorial Paidós. Barcelona. 1994.