

# La cosmética como ordenamiento: identidad, mirada y peligro en *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos

Guillermo DE EUGENIO PÉREZ<sup>1</sup>

La Universidad Carlos III de Madrid

Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura, Área de Filosofía  
geugenio@hum.uc3m.es

Recibido: 03/03/2014

Aceptado: 12/04/2014

## Resumen

El presente artículo propone un análisis de ciertos pasajes de *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos en los que se aborda la cuestión de la cosmética como una forma de construcción de la identidad de los personajes, un arte de sí en el que confluyen el conocimiento de los entornos sociales de los salones en la Francia prerrevolucionaria y el disimulo como forma de interacción con los otros. Se trata, pues, de una exploración del potencial ético y estético de los personajes de Laclos y las relaciones que se entretienen entre ellos mediante el análisis de las cartas que se intercambian. Para ello ofrecemos como base, junto con los fragmentos del texto, una breve reflexión sobre el origen y la significación del concepto “cosmética” que engloba las prácticas de modificación de la apariencia en la cultura occidental, tanto en la historia de la literatura como desde una perspectiva antropológica.

**Palabras clave:** Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, cosmética, identidad, salones, monstruo.

## La cosmétique comme mise en ordre: identité, regard et danger dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos

## Résumé

Cet article propose l'analyse de quelques fragments du roman de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses*, dans lesquels on abordera la question de la cosmétique comme une forme de construction du caractère des personnages, un art de soi dans lequel se mêlent la connaissance du milieu social des salons dans la France pré-révolutionnaire et la dissimulation comme moyen d'interagir avec les autres. Il s'agit, donc, d'une exploration du potentiel éthique et esthétique des personnages de Laclos et des rapports qu'ils nouent entre eux à l'aide des lettres qu'ils échangent. On offrira pour cela non seulement l'analyse des textes, mais aussi des considérations sur l'origine et le sens du terme « cosmétique » comprenant des pratiques de modification de l'apparence dans la culture occidentale du point de vue de l'histoire de la littérature et de l'anthropologie.

---

<sup>1</sup> Guillermo de Eugenio Pérez es miembro del grupo de investigación del Ministerio “Encrucijadas de la Subjetividad: experiencia, memoria e imaginación” (REF. FFI2012-32033) financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad, cuyo responsable es Antonio Gómez Ramos.

**Mots clés:** Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, cosmétique, identité, salons, monstre.

## Cosmetics as a Sense of an Order: Identity, Gaze and Danger in Choderlos de Laclos's *Les Liaisons dangereuses*

### Abstract

This paper analyzes passages of Choderlos de Laclos's *Les liaisons dangereuses* that concern the matter of cosmetics as a way of building the personality of the characters: as an art of self-fashioning that fuses knowledge of the social milieu in the pre-revolutionary France salons and dissimulation as a way of interacting with others. Therefore, we propose to explore the ethical and aesthetic potential of Laclos's characters and their relationships by examining the letters these characters exchange. In order to do this, we will consider the origin and meaning of the term "cosmetics", including practices of modification of personal appearance in Western culture, from both a literary and an anthropological perspective.

**Key words:** Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, cosmetics, identity, salons, monster.

**Sumario:** I. Introducción: un arte de sí. II. Elogio del cosmético. III. El monstruo interior. IV. Del auténtico retrato y la desnudez del filósofo.

### Referencia normalizada

Eugenio Pérez, G. de. (2014). "La cosmética como ordenamiento: identidad, mirada y peligro en *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 2: 309-326. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2014.v29.n2.44570](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.44570)

## I. Introducción: un arte de sí

En una de las cartas que componen la novela de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (*Las Amistades peligrosas*), Mme de Merteuil nos proporciona, con algunas pinceladas autobiográficas, información valiosa sobre cómo se construye un sujeto epidérmico, esto es, uno que ha convertido el arte de la cosmética en el instrumento principal de su desarrollo:

Entrée dans le monde dans les temps où, fille encore, j'étois vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressoit à me tenir, je recueillois avec soin ceux qu'on cherchoit à me cacher.

Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler: forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré; j'obtins dès-lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure [...] C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné.

J'étois bien jeune encore, et presque sans intérêt: mais je n'avois à moi que ma pensée, et je m'indignois qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. Munie de ces premières armes, j'en essayai l'usage: non contente de ne plus me laisser pénétrer, je m'amusois à me

montrer sous des formes différentes; sûre de mes gestes, j'observois mes discours; je réglois les uns et fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu'il m'étoit utile de laisser voir.

Ce travail sur moi-même avoit fixé mon attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies; et j'y gagnai ce coup d'œil pénétrant, auquel l'expérience m'a pourtant appris à ne pas me fier entièrement; mais qui, en tout, m'a rarement trompée (Laclos, 1782, vol. 1: 175-177).

Esta cosmética no aparece simplemente como una técnica cortesana, sino que es descrita como una verdadera forma de ascesis que combina los gestos y miradas del místico, conocimientos de teología y moral, y hasta las sublimes agonías del mártir, todo ello bajo una mirada rigurosamente científica, que observa, juzga y mide cada gesto, cada palabra. La marquesa no está simplemente dejándose llevar por el placer de la intriga, por la envidia o por la prudencia; está, de hecho, construyendo para sí un cosmos, un mundo ordenado del que ella será la única soberana. Mediante su sumisión silenciosa y bobalicona, la mujer fatal orienta los principios de su existencia, para convertirse en una fortaleza inexpugnable.



Imagen 1: Mme de Merteuil ante el espejo, interpretada por Glenn Close (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988)

El estudio de los rostros o fisiognomía fue un antiguo arte que volvió a ponerse de moda a mediados del siglo XVIII gracias a la labor del pastor suizo Johann Caspar Lavater (1741-1801), cuya finalidad era la de descubrir el verdadero carácter moral del hombre a partir de la morfología del rostro, sin dejarse engañar por las apariencias, los afeites y otros artificios. Es, pues, la primera disciplina que la criatura cosmética debe aprender a dominar, entrenándose en fijar la atención “sur l'expression des figures et le caractère des physionomies”. Cosmética y fisonomía son, pues, dos caras de un mismo arte. Cécile de Volanges, joven pupila

de Mme de Merteuil recién salida del convento, aprende las virtudes del maquillaje como un escudo protector:

Hommes et femmes, tout le monde m'a beaucoup regardée, et puis on se parloit à l'oreille; et je voyois bien qu'on parloit de moi: cela me faisoit rougir; je ne pouvois m'en empêcher. Je l'aurois bien voulu; car j'ai remarqué que quand on regardoit les autres femmes, elles ne rougissoient pas; ou bien c'est le rouge qu'elles mettent, qui empêche de voir celui que l'embarras leur cause; car il doit être bien difficile de ne pas rougir quand un homme vous regarde fixement (Laclos, 1782, vol. 1: 29).

El presente análisis propone tratar la cuestión cosmética, no como mero dispositivo de ocultación, sino como una fuerza efectiva en la construcción de identidades. Dicha fuerza aparece vinculada a un conjunto de prácticas que tienen como sede el cuerpo pero que se extienden al ámbito de las relaciones sociales, el reconocimiento intersubjetivo y las formas en que los individuos se conciben a sí mismos. La cosmética como ciencia del orden es mucho más que un saber del adorno, pues el artificio se construye como barrera frente a lo natural, y constituye la condición necesaria de toda nostalgia, de toda vuelta a la naturaleza. La narración del buen salvaje de Rousseau es parte del relato de Laclos; ambos se tejen en torno a la narrativa de un orden perdido y recuperado, de un fondo y una superficie, de una forma civilizatoria que nos eleva al tiempo que nos condena, de lo que se va a mostrar y de lo que hay que ocultar cuidadosamente<sup>2</sup>.

## II. Elogio del cosmético

Desde el punto de vista de la antropología, la práctica humana del cosmético, entre otras formas de modificación plástica del cuerpo (tatuajes, escarificación, piercings, deformación del cráneo, prolongación de las vértebras, etc...) constituye uno de los grandes problemas de esta disciplina: la distinción entre naturaleza y cultura (Lévi-Strauss, 2001: 167). El maquillaje, la pintura corporal, son, para el hombre primitivo, la condición necesaria para que un hombre llegue a ser un hombre. De otro modo, uno permanecería en el estado de naturaleza, con las formas que ha recibido desde su nacimiento. Estas formas de inscripción de los cuerpos en el espacio social no son, pues, rasgos de primitivismo, sino signos civilizatorios. Tomando prestada la expresión de Marcel Mauss, podríamos hablar de *techniques du corps* (1936) en relación con otro concepto de la antropología de este autor, la formación de la idea de persona (1938). Así, todo hombre tiene dos cuerpos: uno biológico, genético, originario, y otro cultural, que le da la comunidad a la que pertenece y que se otorga también él mismo al participar de los ritos que esa sociedad le exige. El tatuaje, la pintura ritual, son las formas que tiene el hombre de proyectarse en el espacio trascendente de los dioses y de la cultura. Mediante la pintura corporal, el hombre duplica su presencia, crea un otro yo

---

<sup>2</sup> Vemos cómo la ambivalencia propia de la cosmética se refleja dentro del texto citado en el doble significado de la palabra "rouge", que en un caso significa "colorete" y en el otro "rubor".

desvinculado de la naturaleza, por el que se vincula con una comunidad, con un código. Este concepto fue explorado por Michel Foucault en un pequeño texto titulado *Le corps utopique*, donde el cuerpo y la ornamentación aparecen como el doble y, en cierto sentido, también como forma de acceso a las famosas *heterotopías*, lugares que a veces aparecen como “lugares otros”, ocultos a la mirada, y otras veces como lugares-red donde los cuerpos pasan de un espacio a otro:

Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard, dépose sur le corps tout un langage: tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est attaché à son espace propre et projeté dans un autre espace (Foucault, 2009: 15-16).

Mediante el maquillaje, la máscara o el tatuaje, el cuerpo se “proyecta”, según Foucault, se desdobra en nuevas dimensiones de lo simbólico. El elogio del maquillaje como elemento cultural positivo está intensamente presente en los manuales de seducción en la literatura romana, particularmente en Ovidio. En efecto, en su *Arte de amar*, en el *Remedio del amor*, pero sobre todo en el *Libro de los cosméticos*, el poeta elogia esta práctica como una forma de mejora del estado natural de las cosas: el artificio embellece. Por supuesto, esto no sólo se aplica a las mujeres. En la sociedad romana era muy frecuente que los hombres se depilasen y cuidasen de su apariencia externa:



Imagen 2: François Boucher, *La Toilette*, 1742

Los hombres de este siglo se cuidan también de su aspecto. Vuestros esposos siguen las modas de las mujeres. [...] Les gusta depilarse, cuidarse industriosamente los cabellos; ocultar las marcas de la vejez y lo desagradable de sus canas: darle a sus cuerpos un aura de juventud; incluso a maquillarse como las mujeres; a pulir discretamente la piel con unos polvos especiales; a consultar su espejo sin descanso... (Ovidio, 1991: 177).

Aquí aparece otro de los elementos más frecuentes en los discursos sobre el maquillaje: el hombre, al hacerse civilizado, no puede evitar perder algo de su virilidad originaria, natural, y tiende a hacerse afeminado. Ese es uno de los precios que paga el ser humano dentro de la economía de la representación del género al devenir civilizado. En el siglo XIX aparece la visión antropológica (en el sentido contemporáneo del término) de la relación entre cosmético y civilización, de la mano de los decadentistas franceses. Así, nos explica Théophile Gautier, “ce qui distingue l’homme de la brute, c’est précisément le sens de l’art et de l’ornement. Aucun chien ne regarde une peinture et ne se met des boucles d’oreilles” (Gautier, 1869: 75-76). Y Baudelaire, en su *Éloge du maquillage*, va aún más lejos, dando la vuelta a la lógica comúnmente aceptada: atribuye valor negativo a la naturaleza y positivo al artificio. Al fin y al cabo ¿cómo distinguirlos, si también lo natural es una forma de artificio?

Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d’une vraie civilisation, mais d’une récurrence de barbarie), pousse la dépravation jusqu’à ne plus goûter que la simple nature [...] On sait que Mme du Barry, quand elle voulait éviter de recevoir le roi, avait soin de mettre du rouge. C’était un signe suffisant. Elle fermait ainsi sa porte. C’était en s’embellissant qu’elle faisait fuir ce royal disciple de la nature (Baudelaire, 1885: 101-103).

En otras palabras, el amor por lo natural y la repugnancia hacia el artificio sólo son concebibles en individuos completamente desnaturalizados, es decir, configurados según los parámetros culturales urbanos. El hombre primitivo sólo siente apego hacia el artificio, que de alguna manera lo salva de la naturaleza omnisciente y amenazadora. El hombre civilizado, que ya es un *ciborg*, un híbrido de naturaleza y cultura, cultiva una actitud ambivalente frente a él. Sueña con retornar a la naturaleza primigenia que nunca ha experimentado realmente, lo que el profesor Fernando Broncano ha llamado, en su obra homónima, *la melancolía del ciborg*, su “desacoplamiento con la realidad” (Broncano, 2009: 25). Pero en cuanto el hombre, decidido a convertirse de nuevo en aquél que fue, se desnuda y echa a caminar por el campo, nota que el pudor le incomoda, los guijarros hieren sus pies y descubre que su ser protésico no le resulta ya prescindible, que ha llegado a formar parte de él. Esta melancolía permanente establece como lugar de partida un orden originario, una naturaleza inmaculada frente a la cual todo artificio se delata como depravación, contaminación; alteración de un orden establecido por la intrusión de nuevos ritmos y nuevas formas. Al fin y al cabo, el hombre o la mujer a la moda no son sólo representados como autómatas, sino que son *ciborgs* en el sentido más amplio del término, criaturas híbridas de naturaleza y cultura, como ha sostenido Donna Haraway (1985).

Pero para comprender realmente esta doble lógica del sentido inherente a la cosmética tenemos que remontar el término hasta su raíz. El origen de esta palabra es un adjetivo griego, *kosmetikós*, que proviene a su vez del sustantivo *kosmos*, que significa universo, pero también aquello que está ordenado, que es adecuado o correcto, que se percibe como apropiado. De él surge también otro adjetivo, *kósmios*, que define la sustancia ética de un sujeto. El hombre a quien cabe aplicar el adjetivo *kósmios* es prudente, cuerdo, arreglado, morigerado, honrado, cumplidor de sus deberes, modesto y obediente<sup>3</sup>. Encontramos también mención a esta doble naturaleza ordenadora y ornamental de la cosmética en la principal y más innovadora obra de referencia de la lengua francesa en la época de la obra de Laclous, la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, que combina los aspectos lingüísticos con un enfoque práctico de las técnicas de producción:

*COSMETIQUE*, s.m. On peut donner ce nom en général à la science de l'univers; elle renferme trois parties, la Cosmographie, la Cosmogonie, et la Cosmologie. Voyez ces mots. On peut aussi donner ce nom en général à la science des ornements dans quelque genre que ce puisse être; le même mot grec, qui signifie monde et ordre, signifiant aussi ornement (Jaucourt, 1751-1765: 291).

Esta doble dimensión significante, que es también ambivalencia de significado, articula lo externo y lo interno a partir de la noción práctica, activa y transformadora de la ordenación. El cosmético es una parte fundamental del *partage du sensible*, como diría Jacques Rancière (2000), o en terminología deleuziana, una forma de agenciamiento (*agencement*) del mundo.

Así, la estructura profunda y el adorno o apariencia externa, lo interno y lo externo, manifiestan dos modos de la misma sustancia, como diría Spinoza. Es la mirada lo que divide, distingue y distribuye los sentidos en este universo de signos. En la lógica del dentro-fuera que emplea el filósofo natural del Renacimiento y que estaba en la base de la fisiognomía, hay un microcosmos que refleja el gran orden de las cosas. En el mundo moderno la identidad se concibe como un espacio interior que se manifiesta mediante una forma determinada de estructurar semióforos (objetos o rasgos portadores de sentido) para constituir una imagen externa ordenada. Como dice Catherine Lanoë (2008: 21): “Emparentado con el *kosmos* griego, el *kosmêtikos* sugiere a la vez la idea de un ordenamiento, de una organización del mundo y la idea de su ornamento, de su valor estético”.

---

<sup>3</sup> Seguimos aquí un diccionario de uso común en Bachillerato y secundaria, el *Manual vox de griego clásico* 2004 (Pabón S. de Urbina, 2004: 354), no tanto por la ausencia de buenos diccionarios de esta lengua en castellano como para demostrar que estas acepciones son de uso común y accesibles a cualquier lector interesado en la lengua griega, y no una precisión erudita.

### III. El monstruo interior

La lógica del ordenamiento/ornamento, que conlleva una cierta concepción de las relaciones dentro/fuera, permea un conjunto de discursos, prácticas y representaciones que tienen que ver por un lado con el cuerpo, con la apariencia física, y por otro con la identidad, la personalidad y la subjetividad. Ahora bien, si algo caracteriza el funcionamiento de esta forma de pensamiento es que resulta altamente problemático, porque está expuesto a incoherencias, a conflictos cognitivos y afectivos cuya fuente es la tensión primaria entre estos dos extremos. El cosmético reposa sobre un conjunto de técnicas de la apariencia cuyo objetivo es el de sustentar una determinada concepción metafísica del cosmos fundada en el valor de las formas y en la capacidad transformadora, etopoyética, del ser humano. Textor Texel, el excéntrico personaje de la novela de Amélie Nothomb *Cosmétique de l'ennemi*, es la encarnación del carácter dual, esquizofrénico, de la psique humana. Es el *dopplegänger*, el otro oscuro, odiado, olvidado. Representa lo que, en lenguaje lacaniano, llamaríamos el retorno de lo reprimido, o lo que Jung llama la *sombra*. Y también es la encarnación, como indica su nombre, de la complejidad, de la ambigüedad performativa que encontramos en el propio texto y en la narrativa que desarrolla una identidad. Textor Texel conoce muy bien esa metafísica oculta, como él mismo, en el lado oscuro de la mente humana:

La cosmétique, ignare, est la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde. Ce n'est pas ma faute si les esthéticiennes ont récupéré ce mot admirable. Il eût été antic cosmétique de débarquer en vous révélant d'emblée votre élection. Il fallait vous la faire éprouver par un vertige sacré (Nothomb, 2001: 90).

Ese *vértigo sagrado* del cosmético constituye la esencia de la experiencia humana en la modernidad, que no es mero disimulo, sino auténtico reconocimiento a través de la transformación de sí. El disimulo sólo es un síntoma, cuyo epicentro se extiende de manera subterránea y pugna por emerger a cada momento. Al igual que la medicina, la cosmética pone de manifiesto tácitamente la presencia de un mal interno que hay que combatir, pero, a diferencia de esta, no lo nombra, sino que pretende vencerlo transformándolo en otra cosa. Pero, según la lógica del discurso cosmético es sólo cuestión de tiempo que el oscuro fondo salga a la luz.

Existe una delicadeza, una sensibilidad especial que se exige de la persona para aplicar correctamente sobre su piel los cosméticos; o también para hablar, sentarse o permanecer de pie con gracia y decoro. Es una cuestión frágil. Y lo es en mayor medida porque está vinculada a una función de representación cuyas normas pueden llegar a ser muy inestables. Sería, por ejemplo, una simplificación excesiva el decir que la función del maquillaje es visibilizar el lugar de cada uno en el espacio social, en lugar de ocultarlo como haría una máscara; ya que el problema resulta mucho más complejo. Los atributos de un cierto estatus social, como la blancura de la piel, son (o pretenden ser) inmanentes, por lo que jugar demasiado con lo artificial (maquillarse en público de manera ostentosa, verbigracia) implica correr el riesgo de perder la función representacional y verse reducido a la “mera” presentación.



Exhibir los propios atributos como algo que se toma prestado es un gesto plagado de riesgos, ya que pone de manifiesto la borrosidad de la frontera entre el fingimiento y la autenticidad. Es, pues, un vínculo peligroso, una *liaison dangereuse*. Es por ello que, hacia finales del siglo XVIII, los cosméticos y sus modos de aplicación van volviéndose más sutiles, excepto algunos gestos de excentricidad que son reprimidos mediante la reprobación general.

Todo lo que se aleja del buen gusto hace peligrar la respetabilidad de una clase social, en este caso la de la aristocracia, que da muestras de declive. Los nuevos valores promovidos entre las élites de la segunda mitad del siglo, un poco en contradicción con su propio estilo de vida, son la autenticidad, la singularidad, lo natural... Desde Inglaterra soplan nuevos vientos de la moda, con la llegada, del otro extremo del canal de la Mancha, de un estilo sencillo y campestre favorecido por la *gentry*, que fue adoptado en la intimidad por la reina de Francia, María Antonieta. En las primeras décadas del nuevo siglo, el estilo Imperio (1804-1815) favoreció el abandono de pelucas, corsés y un maquillaje excesivamente recargado, sustituyéndolo por trajes de vaporosas gasas y cortes que recordaban al vestido grecorromano, al menos en lo que a las mujeres se refiere. Este estilo, popularizado por los retratos de Josefina Bonaparte y muy presente en la obra de pintores como David o Ingres, no debe, sin embargo, ser interpretado como el final de la cosmética. Al contrario, marca en realidad el inicio de un nuevo régimen cosmético: el del descuido estudiado, el de la ingenuidad y la inocencia deliberadas.

Pero la historia nos habla también de experiencias dramáticas, de existencias fallidas, de identidades literalmente corroídas por el uso de cosméticos. Una de ellas es la historia de Lady Coventry, de soltera Maria Gunning (1733-1760). La historiadora del maquillaje Maggie Angeloglou resume su peripecia vital de la siguiente manera: “For two years, Maria played the part of a countess with an unexpected decorum [...] In 1756 she lost her decorum, and caused a minor scandal by receiving a lover in the box at the opera” (Angeloglou, 1970: 75). Este pequeño incidente desata una avalancha de juicios que se vuelven contra Lady Maria, quien, al convertirse en objeto de sátira por su vanidad y sus muchos amantes, abusa cada vez más de los productos blanqueantes para la piel, como la *céruse* o blanco de Venecia, de efectos corrosivos. Como resumen del trágico desenlace, la historiadora termina su relato con un símil: “As the snow dissolved in 1760 she was imitating it”, y una conclusión lapidaria: “celebrated beauties died hard” (Angeloglou, 1970: 75). Sin duda, su muerte fue poco envidiable. Su rostro desmoronándose ante sus ojos; intoxicada por sus cosméticos, abandonada por todos, incluso por su propio marido, que se había casado con la mujer más bella de su tiempo. Y como es bien sabido, no se supone que estas criaturas efímeras deban envejecer, enfermar o morir. Como la mariposa en la colección del entomólogo, su existencia se concentra en una imagen fija detrás de una vitrina. “She would, we are told, lie for hours, looking into her mirror and recognizing real or imagined blemishes. As her face withered in the final few days of her life, she ordered her room to be darkened, and in that time, nobody saw her face” (Angeloglou, 1970: 75).

Este tipo de historias de vidas fracasadas pueden entenderse como una incapacidad por parte del sujeto, en determinadas circunstancias, de apropiarse de aquello en lo que radican las formas de presentación, para preservar la propia imagen. Como consecuencia el individuo pierde parte de su identidad, es decir, pierde el reconocimiento de los demás. En la sátira de estas formas de vida colonizadas por el cosmético se produce una mirada extrañada, que considera al o a la *fashion victim* como algo ajeno, desnaturalizado. Esta mirada resulta muy similar a la actitud del observador de Descartes que en las *Meditaciones* mira fuera de la ventana, mientras se pregunta si esos hombres que ve abajo son realmente humanos, o más bien autómatas. Jonathan Swift escribe en 1730 *The Lady's Dressing Room*, poema cruel en el que un amante se introduce en el tocador de su amada. Allí descubre que el cuerpo de su dama está compuesto por prótesis de todo tipo, incluso se ofrece ante su vista la bacinilla donde escupe. La exhibición de lo prostético, lo cosmético y los restos orgánicos, contribuye a destruir la fuerza idealizadora del amor romántico, fragmentándolo mediante la observación inmisericorde y la ironía. Así aparece la imagen de la mujer como una muñeca desmontable, un autómata diseñado para el placer y la seducción, cuya base fisiológica se disgrega. En el poema, un espejo refleja amplificadas las imperfecciones de la piel, haciendo que los poros parezcan cráteres lunares, como le sucede a Gulliver al contemplar a las mujeres gigantes. En esta misma línea aparecerá, en la prensa británica de 1806, una sátira muy interesante titulada *The Man-Milliner: a sketch* y firmada por "A Woman's Man," en que se compara al nuevo dandi con una muñeca, un autómata, una marioneta de la moda:



Imagen 3: Lady Maria Gunning, Condesa de Coventry (1763-1760)

*A soft automaton in shape of man,  
Presents la necklace, or displays a fan !  
Powder'd and perfum'd, see the creature stalk  
Smile like a lady, delicately talk,  
Choose out head-dress, praise lac'd shifts to sin in,  
Or descant on the prettiest baby linen!  
Commend the muslin drawers, or advise  
The pillowy shape to swell the female size!*

(Anon., 1807: 202)

Esta relación metafórica entre el rostro, el maquillaje y la máscara permitirá desarrollar la problemática de las identidades bajo el imperio de la cosmética. Como

ya hemos dicho, las técnicas del cuerpo y la identidad personal definen en su juego recíproco la dialéctica de la autenticidad y el fraude, de la revelación y la simulación. Frente a otros planteamientos, más posmodernos, de las identidades líquidas y las subjetividades proteicas, la metafísica “clásica” de la cosmética establece unos parámetros según los cuales la autenticidad de los sujetos aparece como efecto de esas técnicas y prácticas. Si la identidad personal se construye desde la epidermis, entonces esa superficialidad debe abrir abismos insondables, como la superficie cristalina de las aguas de un lago revela el tesoro (o el monstruo) que aguarda en su interior. La interioridad sólo puede expresarse, en la modernidad tardía, con el lenguaje de lo epidérmico. Esta es, invirtiendo los términos, la opinión que nos presenta Alain Rustenholz:

Et même en ne considérant que l'aspect couvrant, le discours contemporain sur les fards est celui de l'intériorité, de l'expression de la personnalité; le maquillage ne masque plus, il révèle [...] On pourrait sans doute mettre les modes du maquillage en rapport avec l'idée qu'une époque se fait du moi, et de sa solidité. Quand règne le roman balzacien, où les personnages –ceux de la fiction comme sans doute ceux de la réalité qu'elle reflète– ont tant d'épaisseur, sont si sûrs d'eux et de leur existence, qu'on ne se maquille pas. Quand viendront le nouveau roman et le structuralisme, la mort du sujet et la dissolution du personnage, tout ce qui peut mener à une conception où je ne suis ce que je montre, sonnera aussi l'heure du retour d'un maquillage ostensible (Rustenholz, 2000: 20).

Esta aserción podría hacer que nos preguntáramos si la literatura realmente refleja las condiciones de la realidad social o si más bien las recrea con un propósito concreto. Pero sobre todo, me parece que constituye un error pensar que el maquillaje desaparece al volverse más sutil, o que la propia imagen llegue a volverse tan sólida que no necesite de ayudas “externas”. Es intrínseco a la propia lógica del cosmético el que el maquillaje se vuelva invisible, aun estando más presente que nunca. Si el yo llega a ser sólido es gracias a la cosmética, que actúa como aglutinante y catalizador de la imagen pública. No hace falta esperar a la llegada de Blanchot, Barthes o Foucault, o de los autores del *nouveau roman*, como dice Rustenholz, para ser testigos del retorno de lo cosmético. Porque los personajes de Balzac o Stendhal son profundamente cosméticos. Cuando se muestran de forma descarnada ante la mirada del novelista que, como un frío bisturí, disecciona sus emociones, están actuando ya como ministros de la moda y sus misterios. El escultor Sarrasine se deja deslumbrar por los cosméticos hasta el punto de confundir (¿o construir?) a la mujer ideal a partir de un *castrato* como en el mito de Pigmalión, y Julien Sorel es un auténtico actor, un profesional del fingimiento cuya identidad viene dada a cada momento por las ropas que viste y la identidad que éstas le otorgan. Incluso la propia concepción formal de la novela realista del XIX es, igual que la literatura romántica, el indicador de la instauración de una nueva narrativa, una nueva cosmología y, por tanto, una nueva cosmética.

Pero la relación entre la corrupción moral y el cosmético es más profunda incluso de lo que se nos mostraba el caso de Lady Coventry. En lo profundo de ese universo simbólico hay un fuerte vínculo entre el cosmético y la enfermedad cutánea. La enfermedad pone de manifiesto la corrupción de las costumbres y, por

ende, de la propia naturaleza interior del individuo. Un modo de vida insano que se manifiesta en un feo tono de la piel, según dicen los médicos. A veces la enfermedad es interpretada como un castigo divino a los pecados (Sontag, 2001). El maquillaje sirve para cubrir las marcas evidentes de la viruela o la sífilis, pero a menudo su efecto no es el deseado y, más a menudo aún, al aplicar estos productos sobre la piel ulcerada solo se conseguía complicar más la afección. Por supuesto, es bastante probable que los cosméticos fueran agravantes directos de los efectos de muchas de estas enfermedades dermatológicas que aquejaban a las poblaciones en el siglo XVIII.

El episodio que mejor manifiesta la naturaleza de esta relación intrínseca entre lo cosmético, la depravación y la enfermedad cutánea es el final de *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, escrita en 1782. Mme de Merteuil, monstruo de infamia femenina, se construye a sí misma mediante prácticas cosméticas y a partir del rostro, como veíamos al principio de este estudio. En sus cartas explica a su cómplice Valmont cómo ha conseguido fabricarse una imagen invencible, con la que puede seducir sin quedar expuesta, sometiendo a los hombres, y ganándose la confianza de las mujeres a las que va a traicionar. Dejando a un lado la obvia misoginia y resentimiento de Laclos hacia las mujeres, y también hacia la alta aristocracia, es interesante la forma en que el autor decide acabar con su personaje, y los comentarios que esto suscita. Tras la apoteosis de traición, cuando Valmont muere en un duelo y las cartas de la marquesa salen a la luz, ella se ve atrapada, incapaz de escapar de su propia “verdad”, ahora evidente para la opinión pública. La máscara de virtud de la marquesa se resquebraja y cae ante todos, quedando así expuesta al escarnio público. Además, como ha sido malvada, este escarnio resulta doblemente satisfactorio, ya que justifica la inquina de los ataques. El golpe de gracia lo da Laclos al hacer que Mme de Merteuil contraiga la viruela y que su rostro quede desfigurado. Así, la señora de Volanges, antigua amiga de la marquesa, se hace eco del comentario de algún hábil epigramático:

Le sort de Mme de Merteuil paroît enfin rempli, ma chère et digne amie; et il est tel que ses plus grands ennemis sont partagés entre l'indignation qu'elle mérite, et la pitié qu'elle inspire. J'avois bien raison de dire que ce seroit peut-être un bonheur pour elle de mourir de la petite vérole. Elle en est revenue, il est vrai, mais affreusement défigurée; et elle y a particulièrement perdu un œil. Vous jugez bien que je ne l'ai pas revue: mais on m'a dit qu'elle étoit vraiment hideuse.

Le Marquis de..., qui ne perd pas l'occasion de dire une méchanceté, disoit hier, en parlant d'elle, que la maladie l'avoit retournée, et qu'à présent son âme étoit sur sa figure. Malheureusement tout le monde trouva que l'expression étoit juste (Laclos, 1782, vol. 2.: 253-254).

La marquesa, que había vivido estudiando las fisionomías de los demás para darle a la suya el aspecto más acorde con las circunstancias, que había conquistado sobre sí misma un imperio extraordinario a costa de muchos sufrimientos, parece víctima de la lógica cruel del cosmético. El monstruo en que se había convertido aflora por fin a la luz mediante la enfermedad, como un precedente del *Retrato de Dorian Gray*. El artificio y el retrato se resquebrajan y caen inertes, privados de su fuerza,

para dejar a la vista la fealdad de un ser interior que se ha consumido en la epidermis. Este drama protagonizado por M. de Valmont y Mme de Merteuil es tan intenso y poderoso que ha inspirado numerosas adaptaciones teatrales, desde *Cuarteto* de Heiner Müller (1997) hasta el montaje *Barroco* de Tomaz Pandur (2007) y una imagen poderosa: un tenedor clavado en la palma de la mano, bajo la mesa, y una sonrisa en la boca.

En su versión de 1988 para la gran pantalla, *Dangerous Liaisons*, Stephen Frears sustituye el final de la novela por una versión, en mi opinión muy adecuada, de esta forma de descomposición de la imagen personal. La película comienza con la marquesa recién levantada y sigue cada uno de los pequeños gestos de la *toilette* matutina. Al final del film, después de haber sido abucheada en el palacio de la ópera, la marquesa, interpretada por una impresionante Glenn Close, vuelve a sentarse en su tocador. Allí comienza a retirarse con un pañuelo el maquillaje de la cara, mientras gruesas lágrimas comienzan a correr por sus mejillas, llevándose consigo restos de cosmético y abriendo fisuras a través de las cuales puede verse la piel. Finalmente, pierde el autocontrol y arrasa la mesa, arrojando todos los frascos de maquillaje al suelo en un ataque de desesperación. Esta imagen retrata a la perfección, de una manera quizás más sutil que la del propio Laclos, el drama de una identidad fallida convertida en algo dañino. En el último acto de la obra, la máscara cae y revela el rostro monstruoso. *Vera redit facies, dissimulata perit.*



Imagen 4: Mme de Merteuil (Glenn Close) se despoja de la máscara de cosmético, escena final de *Dangerous Liaisons*

#### IV. Del auténtico retrato y la desnudez del filósofo

Mientras permanezcamos dentro de la lógica de la autenticidad, parecerá siempre que el yo interior es, por naturaleza, lo mejor que hay en el hombre, y que toda corrupción proviene de fuera. Pero la doble lógica cosmética del contagio y la representación nos pone en el camino de una concepción opuesta, la reflejada en la

novela de Robert Louis Stevenson, *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Este camino que recorren los principios y valores vinculados a la evolución decimonónica de la identidad ilustrada es oscuro y angustioso. La sospecha de que algo inconfesado acecha en nuestro interior y pugna por salir se vuelve más fuerte al intensificarse también la relevancia del individuo privado en la cultura romántica. También Oscar Wilde abordaba en su novela *El retrato de Dorian Gray* una reflexión en torno a los límites del cosmético, de la capacidad humana para producir una representación ordenada de sí, todo ello desde el punto de la vista de una estética de la existencia. Es el relato de un mal interior que trata de alcanzar el mundo y la lucha de la cutícula en su esfuerzo civilizatorio por mantenerlo preso, desviándolo, alejándolo de la representación pública. Por eso, quizás, empieza a operarse un cambio a otros niveles, que dará luz a la cultura del siglo XIX. Las patas de mesas y sillas se cubren en la época victoriana, para ocultar dentro de lo posible la obscenidad fálica de esos miembros enhiestos del mobiliario. En este caso, la “represión” no consistiría tanto en la inhibición completa de los impulsos como en su desviación hacia formas de expresión que no alcancen a la imagen pública o lleguen estilizadas, sometidas a una estructura cosmética, esto es, ordenada, adecuada, regulada<sup>4</sup>. Dicha estructuración es una forma de distribución de los espacios y los afectos en la que ciertos elementos son iluminados, mientras que otros permanecen en la sombra, aunque no por ello dejan de insinuarse, evocando imágenes obsesivas.

También se produce un claro cambio en la percepción y construcción social de lo monstruoso, del prodigio humano como foco de atención, de curiosidad científica y de repugnancia; una repugnancia constituida a partes iguales de reconocimiento y extrañamiento. Enanos como el célebre Boruwlaski (2010), que vivió entre 1739 y 1837, así como otros “prodigios” que durante el siglo XVIII habían viajado por las cortes europeas, agasajados por príncipes y duquesas e invitados a reuniones sociales donde podían dar muestras de un ingenio agudo, se verán recluidos en jaulas como animales con la llegada de los *freak shows* de origen anglosajón (Fiedler, 1981: 86). El otro, el monstruo, ya no es considerado como una especie aparte en el discurso científico, sobre todo desde que los Geoffroy de Saint-Hilaire acabaran con la teratología en tanto que conocimiento de los prodigios y la reformularan como ciencia de las malformaciones humanas. Pero en la sociedad, las personas cuya apariencia es distinta se ven marginalizadas, invisibilizadas mediante los mecanismos más sutiles, pero también por ello más efectivos, de la ingeniería social emergente.

El monstruo puede ser una poderosa imagen del ser interior que hay que enterrar bajo las capas cosméticas de la civilización. Ese ser, ese otro malvado que habita en nuestro interior, se manifiesta a veces como una cáscara de la que no podemos

---

<sup>4</sup> Estas afirmaciones siguen en gran medida la línea sostenida por el historiador y sociólogo Richard Sennett en torno a la transformación de las formas de socialización en los siglos XVIII y XIX (cfr. Sennett, 2002 [1977]: 47-106).

liberarnos, el doble proyectado que acaba apoderándose de la identidad de su yo original, o bien como algo que se esconde en lo interno, el retorno de lo reprimido. En el siglo XVIII, Rousseau y sus seguidores se aferran a la primera concepción y se niegan a admitir la segunda. Pero en muchas de sus prácticas, en muchos de los relatos que constituyen esa cultura pueden entreverse las líneas guía de ese conflicto, que comienza ya a perfilarse. Maquillar la realidad consiste en reconstituirla dejando fuera lo que no nos gusta o no somos capaces de asimilar, y participa en un complejo juego de identificación, des-identificación y contra-identificaciones. La metafísica sutil del cosmético trata de reforzar las fronteras entre lo animal y lo humano, lo natural y lo social, la barbarie y la civilización. Pero lo hace de una manera ambigua, porque el moralista siempre parece estar en ambos lados de la barrera. No se atreverá a elogiar lo cosmético como marca de civilización, porque representa precisamente lo peor de la civilización. Y por otro lado, tampoco pierde de vista la similitud de ciertos pueblos, llamados “primitivos” con los petimetres y las coquetas que se pintan la cara y adornan con plumas de avestruz. El maquillaje no sólo sirve para agrandar, también es una forma de aterrorizar al otro, de hacerle sentir el poder del yo a través de un cuerpo artificialmente modificado, como las pinturas de guerra. También las relaciones causales del cosmético con la enfermedad son ambiguas, ¿es el maquillaje lo que produce la deformidad o lo que sirve para ocultarla? En el caso de Mme de Merteuil, la enfermedad se interpreta como una epifanía de su “verdadero” ser. Aquí el maquillaje actúa como un dique que contiene los envites del mar, o como el sello sobre una botella que mantiene encerrado a un genio maligno.

Además, el universo simbólico vinculado a las prácticas cosméticas no sólo puede ser interpretado en términos de pasividad y ocultamiento, sino que también produce, moldea. Crea una identidad social cuya consistencia y visibilidad a menudo relegan el propio concepto de yo interior a una confusa forma de indefinición, ¿quién soy yo? y ¿qué o quién es el otro? Ese otro interior, ajeno y propio a la vez, el doble, es el enemigo que a veces viene de dentro (el invasor, el parásito, el animal-humano) y otras se produce fuera, como una excrecencia que brota en el trato con los demás y se hace con el control. Es el propio reflejo en el espejo que nos hace gestos, la sombra que se independiza de su dueño, la máscara que toma vida, el autómatas. Aquí es donde la metáfora del dentro/fuera queda inane, pierde todo su potencial explicativo y nos fuerza a adoptar otros instrumentos heurísticos. Pero los mitos y las metáforas continúan siendo peligrosos, continúan funcionando como si explicaran algo, nos hacen pensar que entendemos el mundo y que nos entendemos a nosotros mismos. Y de hecho lo hacen, pero cada metáfora incluye su propia lógica, y muchas veces éstas se superponen sin llegar a chocar. Por eso lo anfibológico, la metamorfosis, el desdoblamiento y la fragmentación son los conceptos más adecuados para entender la modernidad, un lugar y un tiempo en el que las certezas ontológicas se ven cada vez más lejanas.

No hay mecanismos de exhibición que no lo sean también de ocultación, y viceversa. Por eso la pregunta sobre la autenticidad de la persona es tan difícil de responder. Probablemente el mayor monumento a la autenticidad del siglo XVIII

sea el retrato de cuerpo entero de Voltaire que hizo el escultor Pigalle entre 1770 y 1776, cuando el filósofo contaba con 81 años. En esta obra se da uno de los testimonios más sinceros, más “auténticos”, y al mismo tiempo la forma de anti-cosmética más convincente, ya que lleva consigo una forma de implicación del sujeto, de *parresia* si se quiere, expresada a través de la imagen. Es también, de manera bastante clara, una forma de exhibicionismo. El sujeto se implica con el proyecto de mostrarse tal cual es de una forma que no deja fisuras a la vista. Esto, que no consigue hacer Rousseau en sus *Confesiones*, quizás por estar demasiado empeñado en hacerlo, lo consigue un artista. En uno de sus más célebres retratos, Rousseau aparece vestido con gorro armenio y abrigo de piel, como un personaje exótico salido de alguna obra teatral sobre el Oriente.

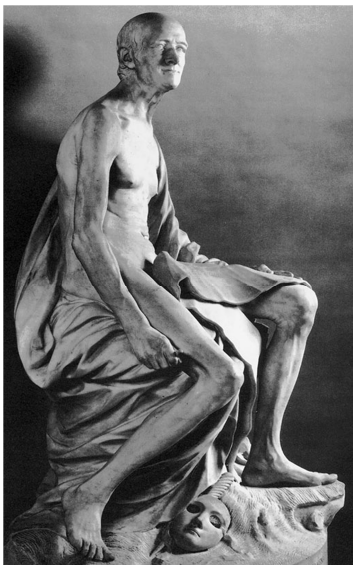


Imagen 5: Estatua de Voltaire sentado, por Jean-Baptiste Pigalle (1776).

El filósofo de la autenticidad se disfraza para ocultarse en la representación. Por el contrario, el mundano Voltaire se nos muestra en el mármol, descarnado y decrepito en la gloria de su carne senescente, por obra y gracia del cincel de Pigalle. El cuerpo desnudo del anciano es terrible, casi monstruoso, pero al mismo tiempo hermoso y conmovedor. Con la cabeza erguida pero los hombros ya arqueados bajo el peso de los trabajos y los días, bello en la exhibición de su decrepitud natural, el filósofo se muestra por una vez sin máscara. Esto queda explícito en la obra, ya que una máscara a sus pies da fe del acontecimiento. El filósofo desenmascarado no es el cantor de la inocencia, Jean-Jacques, sino François Marie Arouet, el cáustico, el revoltoso Voltaire, quien se desnuda ante la mirada de la humanidad.

Por supuesto, Voltaire nunca llegó a desnudarse realmente, ya que Pigalle tomó la cabeza de su modelo, y el cuerpo de otro menos ilustre. Lo importante en este caso no es la “verdad” de la representación en términos de mimesis naturalista, sino el significado de la obra y el que Voltaire consintiera en ser retratado de esta manera. Hay, como decíamos, un cierto placer exhibicionista en la peripecia, pero ello no empaña el mérito de la obra. Aparece rodeado por un manto, pero no envuelto como un cónsul romano, sino que el paño apenas le cubre los genitales y está dispuesto en torno suyo como una concha o un sudario preparado para acogerle en su última morada. La *dignitas* no pertenece a la indumentaria, sino al cuerpo. Su mirada, perdida a lo lejos, no es incisiva ni displicente; las comisuras de su boca no se curvan en una amarga mueca de desdén contenido, como en los bustos de Voltaire que se encuentran por doquier. Así captado por la mano del artista, parece muy vulnerable, fuera de sí y al mismo tiempo más en sí que nunca. *Voltaire au naturel, Voltaire démasqué.*



El personaje de la marquesa de Mme de Merteuil en *Les Liaisons dangereuses* constituye el reverso negativo de la concepción de la identidad que trataba de representar Pigalle. El desenmascaramiento como recurso a la justicia poética, como irónica forma de ajusticiar al malvado es perfectamente compatible con la lógica de la cosmética como ordenamiento del mundo. La ciencia del orden, la cosmética, es un mecanismo narrativo y de construcción de la imagen sin piedad. Poner de manifiesto (mostrar) al monstruo y ajusticiarlo no es una forma de negar la eficacia del cosmético sino que, por el contrario, la confirma como patrón eficaz sobre el que evaluar el valor de las conductas y las palabras.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angeloglou, M., (1970) *A History of Make-up*. London, MacMillan.
- Anon. (“A Woman’s Man”), (1807) “The man milliner: –A sketch” in *The spirit of the public Journals for 1806*. Vol. X, London, James Ridgway, p. 202.
- Baudelaire, C. P., (1885) “Le peintre de la vie moderne” in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Vol. III. Paris, Calmann Lévy, pp. 99-104.
- Boruwłaski, J., (2010) *Memorias del célebre enano Joseph Boruwłaski, gentilhombre polaco*. Madrid, Lengua de Trapo.
- Broncano, F., (2009) *La melancolía del ciborg*. Barcelona, Herder.
- Fiedler, L. A., (1981) *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Middlesex, Penguin.
- Foucault, M., (2009) *Le corps utopique – Les Hétérotopies*. Paris, Éditions Lignes.
- Gautier, Th., (1869) *Ménagerie Intime*. Paris, Lemerre.
- Haraway, D. J., (1985) *A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s*. Center for Social Research and Education, pp. 173-204.
- Jaucourt, L., (1751-1765) “COSMETIQUE” in Denis, D. & J. D’Alembert, (eds.) *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Vol. IV, pp. 291-292.
- Laclos, C. de, (1782) *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société, & publiées pour l’instruction de quelques autres*. 2 volumes. Paris, Durand.
- Lanoë, C., (2008) *La poudre et le fard*. Paris, Champ Vallon.
- Lévi-Strauss, C., (2001) *Tristes Tropiques*. Paris, Terre Humaine Poche.
- Mauss, M. (1936) “Les techniques du corps” in *Journal de psychologie*. Vol. 32, nº 3-4, pp. 365-86.
- Lévi-Strauss, C., (1938) “Une catégorie de l’esprit humain: la notion de personne celle de ‘moi’” in *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 68., pp. 263-281.
- Müller, H., (1997) *Cuarteto (No. 2)*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Nothomb, A., (2001) *Cosmétique de l’ennemi*. Paris, Livre de Poche.
- Ovidio, (1991) *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*. Madrid, Akal.

- Pabón S. de Urbina, J.M., (2004) *Diccionario Manual Griego clásico-español*. Barcelona, Vox.
- Rancière, J., (2000) *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique.
- Rustenholz, A., (2000) *Maquillage*. Paris, Eds. Du Chêne.
- Sennett, R., (2002 [1977]) *The Fall of Public Man*. London, Penguin.
- Sontag, S., (2001) *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. London, Picador.