

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE LITERATURA**

**Los “residuos humanos” en el Moridero de Salón de  
belleza de Mario Bellatin**

**TESIS**

**Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura**

**AUTOR**

**Carlos Zenón Batalla Sotelo**

**Lima – Perú**

**2015**



*A mi esposa Maricella y a mi hija Micaela,  
por su paciencia, comprensión y amor.*

*“Y en esto radica la contradicción del amor: el deseo aspira a consumarse mediante la destrucción del objeto deseado; el amor descubre que ese objeto es indestructible... e insustituible. Queda el deseo sin amor o el amor sin deseo. El primero nos condena a la soledad: esos cuerpos intercambiables son irreales; el segundo es inhumano: ¿puede amarse aquello que no se desea?”*

Octavio Paz, *Cuadrivio* (1965)

*“En ese momento de ruptura y muerte,  
lo recobrado es siempre la inocencia  
y la embriaguez del ser.  
El ser aislado se pierde en algo distinto a él.  
Poco importa la representación  
que demos de esa "otra cosa".  
Es siempre una realidad  
que trasciende los límites comunes”.*

Georges Bataille, *La literatura y el mal* (1962)

*“Los ‘residuos humanos’ ya no pueden trasladarse a distantes vertederos ni ubicarse firmemente en zonas prohibidas para la ‘vida normal’. Por consiguiente, tienen que encerrarse en contenedores herméticos”.*

Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (2005)

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	6
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Marco Teórico</b>	
1.1. Sobre marginalidad y el sujeto “abyecto”	12
1.2. La sociedad vista por Zygmunt Bauman	19
1.3. El concepto baumaniano de “residuos humanos”	21
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Estado de la cuestión</b>	
2.1. Producción novelística peruana a mediados de los años 90	38
2.2. Lazos literarios de <i>Salón de belleza</i> con la tradición literaria contemporánea	43
2.3. El entorno novelístico internacional de <i>Salón de belleza</i>	46
2.4. La crítica literaria ante la aparición de <i>Salón de belleza</i>	50
<b>Capítulo 3</b>	
<b>El Moridero como escenario de los “residuos humanos”</b>	
3.1. Fondo del escenario y argumento de <i>Salón de belleza</i>	63
3.2. La estructura novelesca y la presencia de los “residuos humanos”	68
3.3. El Moridero como puesta en escena alegórica de la totalidad social	96
<b>Conclusiones</b>	113
<b>Bibliografía</b>	116

## Introducción

Mario Bellatin nació en México en 1960. Creció en el Perú y ya adulto —con cuatro novelas escritas: *Las mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993) y *Salón de belleza* (1994)<sup>1</sup>— volvió a su país natal. Con esa última novela, publicada a los treinta y cuatro años de edad, cerró y abrió a la vez un nuevo ciclo de su escritura, emprendiendo la tarea personal de convertirse en un artista de la palabra.

Bellatin buscó desde entonces concretar una obra propia; distinguirse con una escritura que no fuera reflejo ni una forma protocolar de otras. El mexicano, con fuerte arraigo cultural y literario peruano, concebía la literatura como una práctica intensa; con ella eligió una forma de vida. No una vida bohemia decimonónica, con aires románticos, vitalista y, a veces, autodestructiva. Él la asumió como una especie de sacerdocio de la palabra, que no comenzaba con la escritura misma, sino antes, en los meandros de la memoria, la imaginación y la fantasía.

No fue ni es un escritor gregario, miembro de alguna cofradía, grupo o capilla literaria. Es un solitario de la narración y un cuestionador de las literaturas

---

<sup>1</sup> Utilizaremos para este estudio la primera edición de *Salón de belleza* (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994), no solo por ser la edición príncipe, que pasa del manuscrito a la publicación, sino porque esta revela tal y como concibió el autor su escritura, en ese momento histórico finisecular. Por lo demás, en tres ediciones posteriores que hemos revisado (Peisa, 1999; Tusquets Editores, 2009; y Editorial Alfaguara, 2013, bajo el título *Obra reunida*, págs. 9-37) hay ligeros cambios de adjetivos o de puntuación, y algunas frases omitidas, que no varían en absoluto el sentido del texto. En una comunicación por correo electrónico, el 13 de abril de 2015, a las 9.13 pm., Bellatin me dijo: “En efecto, casi todas las ediciones de *Salón de Belleza* tienen cambios. Pero no son correcciones, y ninguna tiene más valor que otra. Son muestras del tiempo en el que cada una de ellas fue publicada. Saludos. Mario”.

nacionales; pues el valor literario de una obra cuenta más que la nacionalidad o personalidad del que la escribe.

Como una demostración de ese pensamiento dirigió en la capital mexicana del 2001 al 2008, en una primera etapa, un centro de creadores que denominó Escuela Dinámica de Escritores. En ella planteó una alternativa a lo académico. El objetivo fue que los participantes logran concretar su propia voz o estilo de escritura. Para ello Bellatin aconsejó “leerse a sí mismo” e ir más allá de los mitos que rodean la literatura.

En esa escuela, donde participaron maestros como los mexicanos Carlos Fuentes y Sergio Pitol o el boliviano Edmundo Paz Soldán, se establecieron tres puntos básicos para todos los asistentes: 1) La literatura no se puede enseñar. 2) Está prohibido escribir (los alumnos no llevan sus textos a clase); y 3) Aprender a despejar, acampar y curar.

Quedémonos con la explicación de Bellatin del fenómeno de la escritura: “Es una pulsión, una necesidad, una enfermedad”<sup>2</sup>. El autor sobrelleva bien esa ansiedad por escribir. En ese intento, por medio del formato de novela corta que le ha permitido trabajar frase por frase, nos entregó *Salón de belleza*, que es una reflexión humana y artística que rescata del olvido, de la ignorancia o de la pura

---

<sup>2</sup> Tomado de su ponencia “El imposible arte” leída en la primera edición del Festival Internacional de Literatura (FILBA), en el domo montado al lado del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), el 17 de noviembre de 2008.

inhumanidad a una categoría de personajes marginados de la sociedad contemporánea.

Con esa idea abordaremos el análisis y la interpretación de la novela de Bellatin: enfocándonos especialmente en la construcción del espacio del Moridero y sus huéspedes, comparándolos y asimilándolos con la categoría de “residuos humanos” del sociólogo y filósofo inglés (de origen polaco) Zygmunt Bauman<sup>3</sup>.

Si bien este concepto abarca una variopinta serie de tipos humanos (emigrantes, refugiados, vagabundos, minorías de todo calibre), el corpus de la novela por estudiar se concentra en un grupo de homosexuales, que son además enfermos terminales del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA)<sup>4</sup>, lo cual agrega — desde el punto de vista de la representación de la novela— un mayor grado de discriminación social sobre ellos. Asimismo, la voz del narrador protagonista asume la de la autoridad, aunque se trata de una voz contradictoria, cambiante y compleja en la trama, especialmente en su relación con el microuniverso llamado Moridero.

Estos detritus son descritos por Bauman como una consecuencia inevitable del proceso de modernización, el cual busca el progreso económico y el orden social.

---

<sup>3</sup> El concepto aparece en *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (Barcelona, Paidós, 2013), de Zygmunt Bauman. La primera edición fue publicada en el 2005 en inglés con el título de *Wasted Lives*.

<sup>4</sup> Es la enfermedad infecciosa que desde la década de 1980 se ha convertido en la imagen de la muerte. En los años 90 aún no se contaba con la tecnología médica de hoy, por eso su carga simbólica de letalidad máxima se acentúa en *Salón de belleza*, publicada en 1994. En otros tiempos históricos cumplieron la misma función radical males como la lepra, la peste negra, la tuberculosis y la sífilis.



Un panorama del que estos residuos están exceptuados; sin poder adaptarse y condenados a vivir encerrados o agrupados en espacios residuales o vertederos. Este asunto de los “residuos humanos” y sus espacios, que se ha agudizado desde fines del siglo XX hasta la actualidad, tiene un efecto en la cultura contemporánea, pues nos revela un ángulo mezquino, visceralmente egoísta y hasta cruel de nuestras relaciones humanas.

*Salón de belleza*, narrada en primera persona, concentra en el espacio simbólico del Moridero una gran fuerza interpretativa de la realidad. Desde esa tensión narrativa que se entreteje, con sus complejos y esquemáticos personajes y su elaborada estructura novelesca, Bellatin toma riesgos y asume el reto de hacer de su artefacto estético, también un artefacto hermenéutico.

La crítica cultural que desarrollaremos nos permitirá una interpretación que parta del texto y vaya más allá de él, pues el sentido del mismo involucra instancias textuales y extratextuales, que concluyen con el lector, quien completa la cadena de significación de la novela.

La presente tesis plantea como objetivo general lo siguiente: determinar los rasgos narrativos y simbólicos de los “residuos humanos” en el Moridero de *Salón de belleza*. Asimismo, como objetivos específicos propone: 1) Explicar la intencionalidad discursiva de *Salón de belleza*. 2) Dar cuenta de la categoría “residuos humanos” de Zygmunt Bauman y su aprovechamiento en la

interpretación de *Salón de belleza*. 3) Destacar aspectos alegóricos de lo social en la reflexión literaria de la novela.

Como hipótesis general, la tesis esboza que los personajes del Moridero de *Salón de belleza*, cuyo centro gravitante es el propio narrador protagonista, representan una comunidad de parias no funcionales al sistema y conforman una especie de detritus de la modernidad. Estos desarrollan características narrativas similares a las que describe la categoría de “residuos humanos” (también denominada “vidas residuales”), planteada por el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman en su libro citado (Bauman:2013c).

Las hipótesis específicas abarcan estos tres puntos: 1) Se establece un escenario en el que el narrador protagonista pretende asumir la voz dominante (el yo gendarme, organizador y determinante en la construcción del espacio narrativo), para luego ceder y agotar su discurso de poder, convirtiéndose en otro “residuo humano” más. 2) El ámbito del Moridero, eje estructurador de la novela, es un aspecto simbólico revelador —a nivel literario— de la visibilización de los “residuos humanos” (en este caso homosexuales y enfermos terminales) que son estigmatizados en la modernidad tardía. 3) Se trata de una ficción crítica, descarnada y estética a la vez, de lo que representa la modernidad tardía o “modernidad líquida”, como dice Bauman.

La tesis estará dividida en una introducción, tres capítulos centrales, conclusiones y bibliografía. La introducción es un resumen de la propuesta de lectura con la que

abordaremos el análisis y la interpretación. En el primer capítulo se establecerá el marco teórico de la investigación, a partir de la categoría central de “residuos humanos” de Zygmunt Bauman. Una aproximación al concepto de marginalidad y del cuerpo “abyecto” complementa la aplicación de la categoría baumaniana, resaltando la explicación del origen y naturaleza de los abyectos de la vida cotidiana, generados por los procesos de modernización e impresas en la conciencia individual y colectiva de la sociedad.

En el segundo capítulo, se hace un recuento del estado de la cuestión que rodeó la aparición de *Salón de belleza* en el panorama de la tradición literaria peruana (la obra se escribió y publicó en el Perú en 1994), latinoamericana e internacional. Además, se destaca los lazos o vínculos con ciertas novelas o narrativas coetáneas de los años 90, así como su recepción crítica académica y periodística.

Finalmente, el tercer capítulo se enfoca en el análisis e interpretación de la novela a partir de la crítica cultural, teniendo como base el aspecto formal y la reflexión literaria que se genera en el proceso de lectura. Se persigue la presencia de los “residuos humanos” como personajes centrales en el discurso del relato, especialmente en el ámbito del Moridero. La presente tesis se cierra con las conclusiones y la bibliografía específica y general.

## Capítulo 1

### Marco teórico

#### 1.1. Sobre marginalidad y el sujeto “abyecto”

El libro, por sí solo, es un objeto sin vida que se hace en masa, un objeto cosificado que es concebido como acto simbólico solo cuando es analizado o estudiado como praxis y producción. Entendemos, en ese sentido, que *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, es una novela que trasunta una realidad social y cultural más amplia; es una respuesta desde el discurso literario que reelabora, transforma y hasta se apropia de una realidad contemporánea. Esta realidad, a su vez, busca someter, controlar y erradicar, en esta etapa de la modernidad tardía o posindustrial, a los sujetos desechables, a los “residuos humanos”, generados por procesos de modernización y negados, por lo tanto, para incorporarse a cualquier tipo de progreso o idea colectivos.

En el mundo novelesco de Bellatin estos elementos son descritos como seres enfermos, que han sido contagiados de una enfermedad mortal, sin curación aparente. Son personas marcadas por una peste moderna. Y también son homosexuales (personajes homoeróticos). Una condición para ser huésped en el Moridero de *Salón de belleza* es que, además, estén en una etapa terminal de la enfermedad; es decir, que nadie quiera tenerlos a la vista ni lo suficientemente

cerca para olerlos o tocarlos. Un detalle final: todos deben ser del género masculino (“hombres”, dice el narrador).

Desde el punto de vista social, son seres estigmatizados y expulsados del sistema; una especie de refugiados que al cumplir con los requisitos básicos del Moridero ocupan un espacio marginal, aunque central dentro del esquema novelesco de Bellatin.

Para entender bien esta figura, debemos precisar el concepto de “marginado social y cultural”. Es el de aquel que ha sido incapaz de adaptarse al sistema capitalista. Perdieron la condición de competitivos para la sociedad moderna en la que se desarrollaron (ya no participan). De esta forma, clausuraron sus vidas sociales.

Al haber niveles de marginalidad, según sea el grado de pérdida de la participación social en el proceso de modernización, cuando esta es completa, esto es, con una pérdida de las condiciones sociales, económicas y personales (valores morales, psicológicos, sanitarios, etc.), los propios sujetos captan esa situación, y luego sufren y padecen conscientemente sus consecuencias.

La condición final es la de ser elementos residuales en una sociedad fragmentada. El marginal o los marginales de ese tipo no tienen ninguna opción de enfrentar su situación, de oponerse a la sociedad moderna capitalista que los ha expulsado; lo harían si son capaces de motivar en ellos mismos un mínimo intento de

integración o articulación, en una especie de búsqueda del sujeto colectivo. En tanto esa situación sea una utopía —como lo es hoy—, el marginal vivirá su condición de tal. Sin otro horizonte.

La reflexión del sociólogo costarricense Javier Torres Vindas (2007) nos ayuda a comprender esa situación crítica en un contexto latinoamericano. Él señala que un marginal en América Latina sufre una doble exclusión: “a) La que padece directamente él o los afectados; y b) Por el sistema mundial de dependencia donde Latinoamérica se encuentra en situación de marginalidad-funcional al capital global”<sup>5</sup>.

A esa doble condición de marginales en un sector del mundo llamado Latinoamérica, se agrega, para el caso de los huéspedes del Moridero de *Salón de belleza*, la situación de enfermos terminales de un mal de transmisión sexual, que si bien no se indica literalmente que es el SIDA, todo hace parecer que es así. Finalmente, es clara la condición homosexual de todos los personajes.

Por otro lado, es interesante observar que los personajes que recorren el espacio bellatiniano de *Salón de belleza* son representados mayormente a través de sus cuerpos más que por sus palabras (salvo el omnipresente narrador-protagonista). Todos ellos revelan, asimismo, prácticas disidentes, en las que establecen un marco periférico de acción que los ubica en los márgenes de la sociedad.

---

<sup>5</sup> “Notas críticas sobre la categoría marginalidad”, recuperado de <http://www.alainet.org/es/active/18542>. Torres Vindas es doctor en Investigación en Ciencias Sociales con mención en Sociología, de FLACSO-México.

Estos parámetros ubican a los personajes de la novela en cuestión no solo en la más absoluta marginalidad, sino también en la disidencia sexual. Por esa razón es esclarecedor entender el concepto de lo “abyecto” desarrollado por la filósofa estadounidense Judith Butler, especialmente en su libro *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002).

En ese trabajo, Butler vincula el proceso de “asumir” un sexo con la identificación y también con “los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras” (2002:19). Por medio de la matriz heterosexual, excluyente sin duda, se forman los sujetos; dicha matriz, según Butler, requiere de la “producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son ‘sujetos’, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos” (2002:19).

Butler considera lo “abyecto”<sup>6</sup> como una condición degradada o excluida en el marco de la “socialidad”. Es algo que va más allá de la crisis del sujeto, puesto que se configura su disolución. La autora es precisa al establecer que en la “socialidad” hay zonas abyectas que grafican la amenaza de la disolución; estas zonas son espacios de “inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad pues le presentan la perspectiva de una

---

<sup>6</sup> Del latín *ab-jectio*, literalmente es la acción de arrojar afuera, desechar y excluir. Por ello, para Butler supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia.

disolución psicótica ('prefiero estar muerto antes de hacer tal cosa o ser tal cosa' [19]).

Se trata de zonas de "invivibles" o "inhabitables" de la vida social. Sus habitantes no tienen la valoración de sujetos, dice Butler, pero su espacio determinado es clave para el resto de sujetos sociales que se reconoce ante sus límites. La autonomía y vida del conjunto social se conciben en función de la dependencia y la no-vida (muerte simbólica) de los abyectos.

En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional (2002:20).

Butler entiende que la formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del "sexo". Tal identificación se realiza por medio del rechazo que genera un campo de abyección; sin ese repudio el sujeto no puede surgir y constituirse. El significado de tal negativismo crea la "valencia de la abyección", en la que se incluye la condición de amenaza para el sujeto.

Así, lo "abyecto" para Butler está en relación con la llamada Teoría *Queer*<sup>7</sup>, pues es una de sus categorías, como lo es el concepto de performatividad<sup>8</sup>. La

---

<sup>7</sup> Es el epíteto común en inglés para insultar a un homosexual. Para Culler (2014:124), "la teoría lo adopta como nombre y así lo devuelve a la sociedad. La apuesta consiste en que alardear de este nombre puede provocar un cambio de significado que lo transforme de insulto en insignia honorífica".

<sup>8</sup>Para la investigadora peruana Judith Paredes (2014), la Teoría *Queer* "estudia aquellos textos que aluden o constituyen zonas y ámbitos escasamente abarcados por los discursos hegemónicos de sexualidad. Así, esta teoría descubre los contrasentidos e indeterminaciones de la cultura, de la ideología dominante, y lo hace examinando la parodia y la performatividad" (26,27).



identidad de género es un performance para la autora, en que las personas ejecutamos actos paródicos (dependientes de convencionalismos socioculturales) que confrontan los efectos de la matriz heterosexual dominante.

Como resultado de ese “hacer” (modo realizativo), muchos sujetos se asumen como excluidos. No solo es concebido así lo femenino (como prolongación de lo masculino), sino también los sujetos subalternos que no se alinean con la matriz heterosexual dominante, y, por lo tanto, se les niega ser representados. Sin embargo, desde asedios discursivos diversos, estos elementos subalternos entran en conflicto, desestructuran y muestran los temores, odios y demás taras de ese sistema del cual fueron excluidos, minimizados o estigmatizados, dice Butler.

Lo homosexual es un elemento que se excluye ante lo heterosexual dominante que impone la dicotomía varón/mujer. Pero Butler percibe desde la Teoría *Queer* cómo este campo de excluidos abyectos se desarrolla más allá del plano de la sexualidad y el género<sup>9</sup>. Lo “abyecto” de Butler acoge lo homosexual como uno de sus puntos de vista más contestatarios desde la exclusión; es por ello que enuncian su discurso a partir de la abyección.

La performatividad es una práctica repetitiva que impone, por esa misma condición, un ritual consagratorio de importante significación, y que vuelve natural (“naturaliza”) un género. La parodia es entonces la repetición crítica de la norma.

---

<sup>9</sup> Para Paredes (2013), el tema nos lleva a pensar en seguir ampliando el espectro “y ponernos a pensar en la cuestión racial, de clase, etc. (...); de aquí que la Teoría *Queer* rebase lo meramente sexual y pueda ser vista como una categoría social y cultural” (29).

En el caso del punto de vista homosexual es una repetición crítica de la norma heterosexual. Sus cuerpos son ininteligibles, “pero a pesar de eso sirven para delimitar lo inteligible” (Paredes, 2013:33).

No hay pasividad en esos cuerpos abyectos, sino respuestas que incluso crean descontrol en el sujeto. Entonces surgen los controles sociales, que son discursos que tienden a despojar de sustancia lo “abyecto”.

Desde el punto de vista de la enunciación, es evidente que en la novela de Bellatin el narrador protagonista intenta definir, encausar y perfilar a estos seres abyectos del Moridero. De esta forma, entraría en conflicto con el poder desestabilizador de estos, que a su vez cobran dimensión significativa en tanto no asuman un rol en la dicotomía masculino/femenino, ni dejen de señalar las limitadas políticas heterosexuales “para establecer o abarcar cabalmente sus propios ideales o modelos, y de ese modo intentar desarticular dicha lógica” (Paredes, 2013:34).

Como dijimos, los personajes del Moridero, algunos con más “historia” en la trama que otros, conforman una colectividad simbólica, cuyas características y significados veremos más adelante. Pero, de todas formas, implican una figura narrativa que al verbalizarse impone sus condiciones particulares: seres marginales, abyectos, homosexuales y, especialmente, marcados por una enfermedad sexual de carácter mortal<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Michel Foucault plantea en el primer tomo de la *Histoire de la sexualité* (1976) la categoría de “poder pastoral”, como recurso de cierta gente que cuida y asiste a las almas de los otros, con el fin

¿Qué hacen estos personajes en un espacio tan reducido? ¿Qué los une y diferencia a la vez? ¿Qué espera la sociedad de ellos? ¿Cómo han sido constituidos desde la voz del narrador protagonista? Para este trabajo, estas preguntas tienen respuestas provisionales, pero certeras en la propuesta de lectura de la modernidad líquida que el sociólogo y filósofo de origen polaco, Zygmunt Bauman, ha desarrollado bajo la categoría de “residuos humanos” o “vidas residuales”.

## **1.2. La sociedad vista por Zygmunt Bauman**

Zygmunt Bauman nació en Poznan, Polonia, el 19 de noviembre de 1925, en el seno de una familia judía. Al iniciarse la Segunda Guerra Mundial (1939) viajó junto con su familia a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Se salvó así del holocausto judío de los nazis.

El final de la guerra significó el retorno del joven sociólogo y filósofo a Varsovia, donde estudió y dictó clases en la universidad local. En 1968 tuvo que exiliarse por razones políticas y llegó, con todo el significado que eso implica, a Israel, donde fue profesor en la Universidad de Tel Aviv durante dos años. Luego radicó en Inglaterra, donde decidió nacionalizarse y estudiar en la Escuela de Economía y Ciencias Políticas de Londres.

---

de, primero, conocer, y luego dirigir su conciencia. En ese sentido, la confesión sería la forma por la cual llegamos ser dominados por los discursos de la autoridad.

Desde entonces ha viajado por el mundo occidental y dictado clases en universidades norteamericanas, canadienses, australianas e inglesas. Como ciudadano inglés, Bauman empezó a tener presencia intelectual y política desde su cátedra de sociología de la Universidad de Leeds, de la cual hoy es profesor emérito.

De hecho, su nombre llegó a conocerse en los centros académicos más distantes y diversos del mundo en 1989, cuando publicó *Modernidad y holocausto*, un libro que examinó la tragedia judía durante la Segunda Guerra Mundial, donde concluyó que aquello no solo fue un hecho degradante, sino que no estuvo ajeno al desarrollo de la propia modernidad.

Si bien escribió desde los años 50, es a partir del libro mencionado y de los trabajos posteriores en la década de 1990<sup>11</sup> que Bauman enriqueció las categorías de los estudios de las Ciencias Sociales. Hasta que al finalizar esa década sistematizó el concepto de modernidad líquida<sup>12</sup>. Por ello es considerado, en los círculos intelectuales anglosajones, como el teórico más importante de la posmodernidad.

Concebida para entender la sociedad posmoderna o posindustrial, Bauman emplea una figura muy sugestiva que describe estos tiempos como de cambios y

---

<sup>11</sup> Como antecedentes están los libros *La cultura como praxis* (1973), *La posmodernidad y sus descontentos* (1997), *La globalización. Consecuencias humanas* (1998); y *En búsqueda de la política* (1999).

<sup>12</sup> Zygmunt Bauman. *Modernidad líquida* (2013), la primera edición en inglés es del 2000, y la primera en español del 2003.

flujos continuos, en los que un “mundo sólido”, estable y duradero, ya dejó de existir y en su reemplazo hay un “mundo líquido”, inestable, pero capaz a la vez de mutar al compás de la renovación de estos tiempos.

La modernidad líquida es consecuencia de los procesos de modernización y del capitalismo globalizado que, a gran escala, han generado respuestas desde la sociedad que se expresan en movimientos antiglobalización, por ejemplo.

Otros libros suyos de las últimas décadas, con reimpressiones en años recientes, son: *La sociedad individualizada* (2001), *La sociedad sitiada* (2002), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2005), *Vida líquida* (2006); y *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2011), entre otros libros en esa misma línea de análisis social y cultural.

Zygmunt Bauman tiene el grado académico de Doctor Honoris Causa, que le han otorgado unas quince universidades entre europeas y estadounidenses; además de haber sido condecorado en numerosas oportunidades. Recibió el Premio Europeo Amalfi de Sociología y Teoría Social, de la Asociación Italiana de Sociología (1989) y el Theodor W. Adorno Prize, de la ciudad de Fráncfort (1998). Su última distinción fue recibir, junto con el francés Alain Touraine, el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2010.

### **1.3. El concepto baumaniano de “residuos humanos”**

Conocer en líneas generales pero precisas, la naturaleza y los alcances de este concepto de Bauman, nos es indispensable para leer y comprender, a la luz de esta categoría, el rol cultural, social y literario de los personajes del Moridero de *Salón de belleza*.

La noción de Bauman es un elemento generado por una larga tradición en la cultura de la modernidad. Es la consecuencia de una histórica discusión. Un punto de inflexión importante en ese complejo camino lo dieron Theodor Adorno y Max Horkheimer cuando publicaron, en plena Segunda Guerra Mundial, *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Allí sorprendieron a la comunidad académica principalmente por una idea que advirtieron: si la humanidad se hundía en la barbarie, el horror y la injusticia, era porque en la propia raíz de la modernidad, en la Ilustración, estaba el germen de una “lógica” malsana; y que solo develándola, desenmascarándola, acabando con ella es que se evitaría que siga en esa dirección bloqueando sus propias intenciones (1994:64).

El quiebre de la razón ilustrada, que ya para fines del siglo XIX era evidente, consolidó una forma de asumir la modernidad. En esta manera se impuso una razón instrumental, la cual, como brazo ejecutor del poder, llevó adelante el proceso de industrialización hasta llegar a esta modernidad de nuestros días, que ha tenido que ver en su constitución con nefastas muestras de barbarie como los holocaustos de los judíos o de los disidentes soviéticos, entre otros ejemplos de persecución, discriminación y control.

Adorno y Horkheimer indicaron en el mismo libro citado (1994:64) que tal situación de la actual modernidad respondía a una lógica de la dominación (“ciego dominio”). Décadas después, esa idea sigue vigente cuando los estudiosos y pensadores tratan de precisar el origen y las causas de la pobreza extrema, la desnutrición crónica y el desamparo social, así como otras formas sociales actuales que Bauman ha conceptualizado con el término de “residuos humanos”.

Pero esta categoría se explica en un contexto mayor: el que Bauman denominó metafóricamente como modernidad líquida (ya mencionada), que es una de las formas en que ha sido entendida la etapa de la postmodernidad. En ella, la civilización y su parentesco o afinidad con el conocimiento científico es considerado en crisis, pues como el profesor español José Luis Pinillos Díaz indica:

“Después de lo que ha ocurrido en este siglo [s. XX], es difícil seguir creyendo que el progreso del conocimiento científico va a mejorar la calidad moral del ser humano. Esta circunstancia ha dado nuevas alas a la contramodernidad, y con ellas ha emprendido el vuelo el postmodernismo” (1996:167).

Entonces, es la cultura y no la civilización y sus leyes naturales y generales la que cobra protagonismo, reivindicando la libertad individual. La cultura de hoy proclama la elección o capacidad de elegir como una necesidad y un deber en la vida. Esa responsabilidad recae en el individuo que ejecuta su propia “política de vida”. De esta forma, la moral posmoderna se enfoca en una responsabilidad individual. Por lo tanto, la modernidad líquida de Bauman es “una arena donde se libra una constante batalla a muerte contra todo tipo de paradigmas, y en efecto

contra todos los dispositivos homeostáticos que sirven a la rutina y al conformismo” (2013a:18).

Ante la incertidumbre de esta modernidad se fortalece la individualización. En ese campo, el sujeto fragmentado siente la necesidad de personalizar todo y resquebrajar todo intento de unión y colectividad. El concepto de “interés común” entra en un campo inasible (2013b:158), y pierde todo valor pragmático, dice Bauman.

Aquí también se entra en un diálogo productivo con la novela de Bellatin que analizaremos, puesto que el mundo líquido es el de *Salón de belleza*: un espacio y tiempo acuosos, fluidos e inciertos, y que impone “lazos débiles” entre sus miembros.

Pareciera ser que hoy, como dice el sociólogo pragmático Richard Sennet (citado por Bauman), la situación anímica en el mundo de la economía neoliberal lleva a concluir que “las formas fugaces de asociación son más útiles a las personas que las conexiones a largo plazo”<sup>13</sup>. Bauman explica una de ellas: el comunitarismo<sup>14</sup>.

Desde el ángulo sociológico, Bauman considera el comunitarismo como una reacción previsible a la acelerada “licuefacción” de la vida moderna; sin duda, una

---

<sup>13</sup> Richard Sennet en *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (2000), p.24.

<sup>14</sup> La novela de Bellatin intenta una propuesta ante ello; una propuesta literaria, ciertamente, que busca dialogar discursivamente con otras respuestas desde la sociedad.



reacción ante su consecuencia más irritante y dolorosa: “el desequilibrio, cada vez más profundo, entre la libertad individual y la seguridad” (2013a:181).

En ese mundo que muestra la fragilidad de los vínculos humanos como uno de sus rostros más característicos ante la desaparición de las “antiguas seguridades”, surgen personajes y vidas que se debaten entre la soledad, la indiferencia y la falta de reconocimiento de su humanidad, a tal punto que son vistos como lo sobrante, como los “residuos humanos” que Bauman analiza.

El narrador protagonista de *Salón de belleza* intenta adherirse a un tipo de comunitarismo, en la forma al menos, pero, como en la realidad fáctica, termina siendo un acto sin esperanza de por medio. Más importancia tiene en el marco de acción de la novela, el concepto clave baumaniano con el que se entiende las consecuencias de los procesos de modernización de las sociedades contemporáneas.

Así, los “residuos humanos” se imponen como la población excedente, sin visos de futuro ni forma de mantenerse por sí mismos. Estos eran, en tiempos de la premodernidad, desplazados a regiones desoladas, a los extramuros de las ciudades para su ubicación y control por parte de las ciudades-estados, y luego también por los estados constituidos, cuyas comunidades, en mayor o menor medida, los rechazaban como escoria humana<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Bauman (2013) explica que la “producción de ‘residuos humanos’ o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los ‘excedentes’ y ‘superfluos’, es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la

Esos lugares de reclusión, con el avance de los procesos de modernización, se redujeron y crearon un problema de orden social, económico y cultural. Un atisbo indiscutible de esa situación lo percibió Bauman en un hecho histórico sin precedentes: el holocausto judío. El mismo autor concibió esta explicación para el caso de la tragedia contemporánea judía que se vivió durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En el libro ya citado, *Modernidad y holocausto* (1989), Bauman explica que el caso de la población judía —que empezó como un intento de expulsión y luego degeneró hacia la búsqueda de una desaparición forzada— no se debió estrictamente a la barbarie nazi y al odio gratuito del nacional socialismo alemán, sino que se trató de un fenómeno claramente vinculado con las formas particulares de la modernidad.

No eran ni siquiera los tiempos de violencia de la modernidad incipiente. El holocausto de once millones de personas (Thomas Pogge. *La pobreza en el mundo y los derechos humanos*, 2005) ocurrió en pleno siglo XX, en medio de una sociedad moderna y racional; incluso podríamos decir que en una etapa de sostenido desarrollo de la civilización occidental (131). Por todo ello, para Bauman se trataba de un asunto grave, que reflejaba un mal enfermizo de esa sociedad y cultura contemporáneas.

---

permanencia), es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad” (16).

Los judíos —o mejor dicho, el judío metafísico, el que tenemos en la mente y no en la realidad diaria— fueron considerados en Alemania, luego de años de señalamientos, acusaciones y desplantes de los nazis, no solo como extraños y ajenos a la cultura y las tradiciones alemanas, sino incluso como enemigos, como seres peligrosos para la sobrevivencia de la cultura.

Bauman destacó ese enfoque y consideró que, de esa manera, desde la propia modernidad (o en la fase de la modernidad que se vivía entonces, a mediados del siglo XX), se estigmatizó brutalmente a un grupo humano a través de un lenguaje del miedo (antisemitismo), y que esta avalancha que cosificó y exacerbó el odio contra una población, luego de la guerra se trasladó a otra figura más actual: el inmigrante, para después extenderse a otros seres humanos residuales.

El Holocausto, no obstante, no fue sólo un problema judío ni fue un episodio sólo de la historia judía. El Holocausto se gestó y se puso en práctica en nuestra sociedad moderna y racional, en una fase avanzada de nuestra civilización y en un momento culminante de nuestra cultura y, por esta razón, es un problema de esa sociedad, de esa civilización y de esa cultura (2010:14).

Pese a que este terrible hecho ocurrió hace más de setenta años, y que los resultados inmediatos parecen desvanecerse en el pasado; pese a que también esa generación que sufrió prácticamente ha desaparecido, los rasgos de la civilización occidental que antes nos eran tan familiares y que justamente el holocausto transformó en misteriosas, no han dejado de ser parte nuestra vida cotidiana. Es decir, para Bauman, estas características no han desaparecido; por ello tampoco la posibilidad de un nuevo sacrificio.

En pocas palabras, las condiciones actuales de la sociedad contemporánea no están cerradas a otro holocausto; quizás de otro tipo, más sutil y lenta, pero igual de mortal e injusta. Es la sociedad que genera sujetos sin nombre, sin reconocimiento ni identidad; parias sociales que Bauman reconoce en los inmigrantes económicos, los desocupados, las minorías sexuales y los enfermos mentales y físicos abandonados.

En ese campo social y cultural tan complejo se revela cómo surgen identidades en crisis, productos de esa construcción del orden y la búsqueda del progreso económico que establece quiénes se incorporan a sus estados de bienestar o riqueza y quiénes son los excluidos, los indeseables y no aptos para ese mundo.

Los seres humanos residuales o “residuos humanos”, propios del proceso de modernización, y en definitiva de la modernidad, forman prácticamente una población cuyo comportamiento indica que no buscan ser reconocidos, a lo que se suma que el propio entorno pretende de ellos la invisibilidad.

Las “vidas residuales” pueden llegar a ser definidas como un efecto secundario de la propia búsqueda del orden y el progreso (lemas positivistas). Bauman considera que el fin de la modernidad significó plantear “soluciones locales” a problemas o conflictos producidos globalmente. Esas “soluciones locales”, aplicadas a los márgenes de la sociedad, parecen incentivar la imaginación y el misterio de esos

mundos o espacios endeble en los que pululan los hombres y las mujeres desarraigados.

Estos son los “residuos humanos” que Bauman describe como un fenómeno social. En su configuración teórica, establece la visión de la sociedad moderna que se expresa desde la voz de la autoridad y la necesidad de hacer frente a ese fenómeno de los desechos. La sociedad busca la manera de eliminarlos o, por lo menos, ubicarlos en lugares para no hacerlos visibles ni incómodos para la sociedad de consumo, progresista y ordenada.

Es un lado oscuro de la modernidad líquida, ciertamente, pero Bauman se siente atraído poderosamente por analizar, y por lo tanto entender ese lado contradictorio aunque real de la sociedad actual. Con su punto de vista, por momentos visceralmente lúcido, el autor de *Amor líquido* nos hace entender el sentido y la naturaleza de las sociedades en las que vivimos, junto con sus procesos de vida y muerte simbólicas que implican tanto la modernización, la globalización y el consumo.

Muchos elogios se han hecho a este mundo hipermoderno, consumista y competitivo. Pero una sociedad no está hecha solo de “vencedores”, también están los seres vivos, detestados, ninguneados, estigmatizados pero vivos, que conforman otra faceta de la vida moderna.

Bauman, como Bellatin, hace una lectura a contracorriente de ese “exitismo” generalizado y le da la vuelta a los caminos de la fama, los aplausos y las sonrisas satisfechas de la civilización para ir —linterna en mano— a los laberintos de la ignominia y el abandono, del trágico silencio de los “residuos humanos”. Alguna lógica existe en ese mundo y eso es lo que el viejo profesor de Leeds explica en su libro.

El sociólogo y filósofo de origen polaco bautiza además a estos grupos como “poblaciones superfluas”, lo cual implica estar y no estar en la vida diaria; es el caso de muchos inmigrantes, refugiados y otros parias.

La nueva plenitud del planeta significa, en esencia, una aguda crisis de la industria de eliminación de residuos humanos. Mientras que la producción de residuos humanos persiste en sus avances y alcanza nuevas cotas, en el planeta escasean los vertederos y el instrumental para el reciclaje de residuos (2013c:17).

En su diagnóstico, Bauman señala una “industria de la seguridad” que vive en permanente temor de que haya, en cualquier momento, una rebelión de los marginales, de esos márgenes que asedian a los sujetos. Ese temor nace de no querer ver las consecuencias de la forma moderna que la sociedad disfruta vivir, y por la que no sentimos ninguna obligación moral o ciudadana cuando genera esas “vidas residuales”.

La actitud general es, más bien, señalarles un lugar lejos de nuestras vidas. Y, en el más corto plazo, observar cómo desaparecen. De eso se encargan “otros”, por

supuesto. Se delega esa tarea de limpieza social. Así es como Bauman percibe que es “nuestro moderno sistema de vida”.

Los que sobran (“residuos humanos”) se convierten en efectos invisibilizados o impensables. Sin embargo, es un deseo casi difícil de concretar, pues dejar de ver no es hacer invisible un fenómeno; o dejar de pensarlo no lo convierte en impensable. La reacción y protesta se hacen evidentes cuando el sistema o la industria de seguridad tienen fallas y ponen en peligro nuestra vida entre iguales, reflexiona Bauman, para quien este asunto es un problema de actualidad, pues la eficacia en eliminar las “vidas residuales” lo más pronto posible es un punto en la agenda social que no tiene cuándo acabar.

Se trata de una labor permanente y cada día más complicada de asumir con efectividad. Y es que no solo la presencia de la ausencia de esos detritus mantiene alerta la vida normal de las sociedades, sino que siempre existirá la posibilidad teórica de su rebelión. En el proceso de modernización un grupo se moderniza efectivamente, y otros pierden el camino y son reducidos a la mínima expresión: “La historia moderna ha sido, por consiguiente, una historia de diseño y un museo/cementerio de diseños probados, agotados, rechazados y abandonados en la guerra en curso de conquista y/o desgaste librada contra la naturaleza” (2013c:38).

Ese diseño social, justificado por los principios progresistas y el orden global modernos, distingue (estigmatizando) “lo que vale” y “lo que no vale”. Es un diseño plagado de errores, pero que, sin embargo, “se perpetua a sí mismo” (2013c:39).

“Un diseño a toda prueba, a prueba de riesgo, es prácticamente una contradicción en sus términos” (2013c:39). Uno de esos riesgos es, sin duda, el caos. Con ello el autor da a entender que existe en la sociedad la percepción de una amenaza potencial de lo ambiguo, que suele ser eliminado de la clasificación social imperante. Como la lepra antigua o la peste medieval, estos elementos (residuos) contaminarían el sistema, aunque ya de por sí vuelven peligroso los límites contruidos socialmente en los que suelen existir o habitar. “Todos los límites engendran ambivalencia, pero éste es insólitamente fértil. Por más que nos esforcemos, la frontera que separa el ‘producto útil’ del ‘residuo’ es una zona gris: un reino de infradefinición, incertidumbre y peligro” (2013c:44).

Otro rasgo de esa relación tensa entre el “producto” y el “residuo” baumanianos, es que ambos elementos son complementarios, y por lo tanto inseparables. Lo que ahora es residuo, antes fue parte del sistema (del producto). Ocurre que se convirtió en inservible. Por ello Bauman remarca que la idea del diseño es dibujar más espacio para “lo bueno” y menos espacio, o ninguno, para “lo malo”. “Es lo bueno lo que convierte a lo malo en lo que es: malo. ‘Lo malo’ es el residuo del perfeccionamiento” (2013c:44). Hay un fondo trágico en la senda de esas “vidas residuales” que Bauman no oculta ni maquilla:



Para quienquiera que fuere una vez excluido y destinado a la basura no existen sendas evidentes para recuperar la condición de miembro de pleno derecho. Tampoco existen caminos alternativos, oficialmente aprobados y proyectados, que cupiera seguir (o que hubiera que seguir a la fuerza) hacia un título de pertenencia alternativo (2013c:30).

Bauman es ilustrativo cuando realiza su análisis. En ese esfuerzo de imaginación crítica utiliza conceptos o términos como “residuo”, “vertedero”, “deshecho” o “basurero”, pues son imágenes válidas para esa masa creciente de excluidos de los goces de la modernidad. Así, llega a la figura de “residuos humanos”, que son, en términos generales, “víctimas colaterales del progreso” (2013c:28).

Cuando utiliza el concepto de “poblaciones superfluas”, el profesor Bauman explica que son poblaciones innecesarias frente a cualquier tipo de práctica social en el contexto de la modernidad tardía. Si uno es señalado como parte de ese grupo es como recibir una sentencia en la que la condena es ser desechable y, consiguientemente, “superfluo”. Por lo tanto, es entrar en la esfera semántica de las “personas rechazadas”, sin posibilidades de ser convocada de nuevo por nadie y para nada. En consecuencia: el destino que Bauman marca para los “residuos humanos” es el basurero de la modernidad.

Estos “residuos” vivientes son los “otros”. Así son representados. Son “los diferentes”, lo que no somos ni queremos ser. En una sociedad globalizada un producto irreductible es la incertidumbre. Los poderes estatales no pueden aplacarla significativamente, pero sí reorientarla hacia objetivos a su alcance, a los

que puedan alardear de dominar o controlar. Bauman indica que los refugiados, solicitantes de asilo, inmigrantes, los productos residuales de la globalización, satisfacen a la perfección estos requisitos. (2013c:88).

Como en la sociedad hay un excedente de angustia, las élites entonces exacerbaban el encono y hay blancos fáciles como los refugiados, dice Bauman (2013c:89). Reducidos a un espacio, en un punto marginal pero fijo (de aquí la homología interesante con el Moridero bellatiniano), se convierten en los elementos más concretos para atacar, señalar y reducir. Son el motivo de la desconfianza de los “establecidos”. Puede ser un refugiado, un desocupado, un enfermo —un gay enfermo—, cualquier “residuo humano” o visto como “residuo humano”.

Hay un temor que el hombre contemporáneo siente ante la mirada de esos excluidos. Es una sensación de incertidumbre fundada en el hecho de que esa condición de marginales, de “residuos humanos”, no es algo ajeno a su propia vida, potencialmente hablando. Los tentáculos de la globalización pueden transformar la vida de una persona de un día para otro. Vivimos expuestos a ese cambio dramático. Ellos podemos ser nosotros. Es el temor a ese espejo que nos recuerda lo precario que somos todos finalmente. “Transforman hasta lo irreconocible, y sin previo aviso, los familiares paisajes rurales y urbanos donde solíamos anclar nuestra seguridad duradera y fiable. Reorganizan a las personas y hacen estragos con sus identidades sociales” (2013c:165).

Remarca Bauman que dichas “fuerzas de la globalización” nos recuerdan a diario que pueden hacer todo eso en la más absoluta impunidad. En una cita muy descriptiva, el autor de origen judío dice que ello se percibe cuando vemos frente a nosotros a esas personas rechazadas, forzadas a huir para salvar sus vidas, o que luchan por sobrevivir lejos de sus casas, sin identidad ni autoestima.

Odiarnos a esa gente porque sentimos que lo que están pasando delante de nuestras narices bien pudiera ser, y pronto, un ensayo general de nuestro propio destino. Intentando apartarlos de nuestra vista, congregándolos, encerrándolos en campamentos, deportándolos, deseamos exorcizar ese espectro. Esto es todo lo lejos que podemos llegar para ahuyentar esta clase de terror (2013c:165).

Este es un punto interesante, y que sin duda se explica ya en el terreno del imaginario colectivo en torno a esa lógica perversa impuesta desde el sistema capitalista globalizado. ¿Cómo es construido imaginariamente este sujeto marginal que representa la amenaza para la aparente estabilidad de la vida moderna?

Desde el punto de vista social, los estados actuales encausan la angustia de los ciudadanos ante las crisis, señalándoles a estos marginales como corresponsables de tal situación; asimismo, los estados legitiman su poder, autoproclamándose como los defensores o regentes frente a la amenaza social, sanitaria y criminal que, en su imaginario preestablecido, se ciernen sobre las sociedades modernas. Estas amenazas suelen ser, otra vez, los llamados “residuos humanos”.

Bauman remata su lectura de los hechos, al indicar que estas “vidas residuales” — efecto colateral del orden moderno— penetran en varios niveles de la existencia humana, incluso en las relaciones de la vida íntima. Menciona en su libro (2013c:27) a la llamada “Generación X” —aquellos que maduraron durante la década de 1990, como Bellatin— como los que han generado, vivido y sufrido en forma directa los “residuos humanos”, pues en esos años de su incorporación social era pan de cada día:

La intrincada volatilidad de la ubicación social, las sombrías perspectivas, el vivir al día sin ninguna oportunidad fidedigna de un asentamiento duradero o, al menos, a más largo plazo, la vaguedad de las reglas que hay que aprender y dominar para arreglárselas. Ese conjunto de factores persiguió a toda esa “Generación X” sin discriminación (2013c:27).

Fueron las circunstancias que hombres y mujeres de fines del siglo XX vivieron con la intensidad, locura y velocidad que solo se pueden experimentar en la modernidad líquida; aquella sociedad de la inconsistencia e inestabilidad, de la fluidez y fragilidad, en una combinación que termina construyendo ante nuestra mirada atónita un mundo que el propio Bauman conceptualizó como “una civilización del exceso, la superfluidad, el residuo y la destrucción de residuos” (2013c:126).

En síntesis, los marginales de la sociedad, los abyectos de la vida cotidiana, los “residuos humanos” generados por el proceso de la modernización, han dejado una huella indeleble en la conciencia individual y colectiva de las últimas generaciones.

El análisis de Zygmunt Bauman penetra sin cortapisas ni medias tintas en una de las consecuencias más letales y deshumanizadoras de la modernidad. Aunque, a la vez, permite su puesta en escena, destacando esas “vidas residuales” como el efecto más devastador en términos sociales, políticos, económicos y culturales. Y son efectos de un proceso que continuamente excluye a gran parte de la humanidad y, en algunos casos, reduce a su mínima expresión la mirada humana ante la desgracia de los auténticos desheredados de la modernidad.

La vida humana en común es un imperativo para la humanidad, dice Bauman, pero a pesar de ello esa especie de Gran Hermano impone a los que no encajan que “supervivencia es el nombre del juego de la convivencia humana y que la apuesta máxima de la supervivencia consiste en sobrevivir a los demás”. Para Bauman debe haber algo mejor en la humanidad que ese “juego de inclusión/exclusión” con el que parece conducirse la vida humana en común. ¿Solo hay eso?, parece interrogarse el autor de origen polaco (2013c:171).

Desde su mirada teórica y analítica, Bauman parece decirnos lo mismo que piensan muchos escritores cuando construyen sus mundos simbólicos en las mismas circunstancias en las que él desarrolló su pensamiento. De aquí en adelante, cortos pasos nos separan de la novela de Mario Bellatin: *Salón de belleza*.

## Capítulo 2

### Estado de la cuestión

#### 2.1. Producción novelística peruana a mediados de los años 90

En diciembre de 1994 se presentó en la Feria del Libro Ricardo Palma —ese año se realizó en San Isidro— la novela *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin. Esa primera edición fue editorialmente sobria, uniforme y destacaba en su portada el color blanco y en el centro un cuadro de Jorge Castilla Bambarén, que intentaba ilustrar en clave abstracta la ficción novelesca. Tenía setenta y ocho páginas y venía de la imprenta a la feria con olor a tinta.

El Perú vivía un contexto político, social y económico agitado. Faltaban pocos meses para las elecciones presidenciales que serían en abril de 1995 (la primera reelección de Alberto Fujimori). La paz social generada por la captura de peligrosos terroristas como el senderista Abimael Guzmán (setiembre de 1992) había casi desaparecido de la vida cotidiana de la gente.

La sociedad peruana vivía cierto desasosiego, desesperanza y desconfianza social no solo por el tipo de sistema en el que nos manteníamos —más autoritario que democrático—, sino también por una política económica mundial, de corte neoliberal, que avasallaba a todos los ciudadanos. Ese ambiente, en el caso

peruano en especial, era consecuencia también de un hecho político traumático: el resquebrajamiento de la democracia en el país luego del autogolpe de Estado del propio presidente de la República en funciones, Alberto Fujimori, el 5 de abril de 1992.

Por ello, a mediados de la década de 1990, los conflictos sociales y políticos, la violencia de Estado y la corrupción, en menor o mayor medida, empezaron a apoderarse de los diferentes niveles o estratos de la nación peruana, cuya fragmentación social era cada vez más evidente. A ello se agregó la ansiedad e incertidumbre que siempre conlleva un conflicto armado internacional, como el que Perú sostuvo con Ecuador, en la llamada Guerra del Cenepa, justamente durante el verano de 1995.

En el plano económico, el Perú recién comenzaba un periodo de equilibrio en las finanzas públicas, en medio de un proceso que iba saneándose a costa de muchos sacrificios. Sin embargo, la anomia social y la hiperinflación de finales de los años 80, durante el primer gobierno de Alan García Pérez (APRA), se mantuvo en los años iniciales de la década siguiente, aunque con evidencias de una paulatina mejora. No obstante, los efectos de la violencia política y social de los últimos catorce años (violencia terrorista y guerra sucia) empezaban a percibirse al penetrar en el cuerpo social de una manera irreversible, sutil y constante. Los reflejos de esa etapa no dejarían de estar presentes en la literatura y en las artes en el Perú de mediados de esa década, e incluso muchos años después.

Pese a ello, o por ello —la literatura siempre genera sus propios espacios de significación—, ese año de 1994 en que se publicó *Salón de belleza* fue especialmente fértil en producción literaria. Como si se tratara de una compensación que brindaba el arte de la palabra al necesitado lector. Por esos años, el uso de las PC (computadoras caseras) habían hecho de la escritura un proceso más fluido y revisable, en el sentido de corregible; de hecho, el propio Mario Bellatin me confesó directamente que *Salón de belleza* fue la primera novela que terminó de escribir en una computadora<sup>16</sup>.

Las propuestas narrativas tan variadas en el Perú —como consecuencia de los cambios por la globalización, el avance de las nuevas tecnologías, la economía neoliberal y los nuevos espacios socioculturales— parecían determinar un nuevo aliento en la novela peruana post-Vargas Llosa.

Lo cierto es que aparecieron distintos proyectos, tanto en cuento como en novela. Éste último género literario vivió incluso un excelente momento editorial, el cual quizás haya sido algo exagerado definir como un *boom* literario, pues las ediciones de novelas peruanas de 1994 y de los años siguientes significaron muy poco más allá de nuestras fronteras. Solo los libros de los consagrados Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique lograron tener ese impacto en el extranjero por estar conectados a un enorme mercado editorial.

---

<sup>16</sup> Fue la información que me envió a través de un mensaje de correo electrónico, el sábado 13 de junio del 2015 (12.38 pm.). Esta fue literalmente su respuesta: "*Cierto....la mitad final...ya tenía una suerte de borrador....la mac llegó en medio de la idea o de la escritura*".



Pocos años antes de *Salón de belleza* aparecieron libros importantes como *La violencia del tiempo* (tres tomos, 1991), de Miguel Gutiérrez: un mural de conflictos sociales y culturales del Perú; *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez, en la que el narrador construye un universo que dialoga entre dos mundos: el andino y el occidental. Ambos libros son extensos, complejos y con varios niveles de significación. Se trata de escritores de la generación del 60 (muy cercanos al concepto de “novela total”), quienes junto con otros más jóvenes escribieron las novelas y los cuentos más vigorosos, entretenidos y sugestivos del primer quinquenio de la década de 1990.

En ese sentido, a *Salón de belleza* se sumó la obra de una poeta como Carmen Ollé, quien ya había incursionado en la narrativa con una novela-testimonio (*¿Por qué hacen tanto ruido?*, 1992); la que publicó en 1994 se tituló *Las dos caras del deseo*, un *thriller* psicológico que abordaba el tema homosexual, como también lo hizo Bellatin, aunque bajo otros parámetros y mecanismos narrativos.

Se publicó también otro texto novelesco de una escritora peruana autoexiliada, Laura Riesco, quien tituló su ficción como *Ximena de dos caminos*. Fue una novela que sedujo por su habilidad en la intriga y su trabajo literario con la memoria como motivación mayor. Igualmente, el reconocido narrador Oswaldo Reynoso (coetáneo de Vargas Llosa, de la generación del 50) nos sorprendió con una obra muy bien lograda: *Los eunucos inmortales*, en la que desarrolló una trama de resonancias históricas a raíz de su experiencia en China.

Apareció *El cazador ausente*, de Alfredo Pita; y, algo más cercanas en lo formal al trabajo de Bellatin, las novelas cortas de Patricia de Souza (*Cuando llegue la noche*), Carlos Herrera (*Blanco y negro*) y Fátima Carrasco (*El europeo*). Asimismo, *El Gran Señor*, de Enrique Rosas Paravicino, que asediaba el tema de la religiosidad andina contemporánea; *La memoria del abismo*, de César Hildebrandt, novela negra con toques de policial en un contexto social de violencia política y corrupción; y *Nocturno de ron y gatos*, de Javier Arévalo.

Otros libros interesantes llevaron la firma de Carlos Thorne, *El señor de Lunahuaná*; y *Descuelga un pirata*, de Jorge Eslava, poeta que incursionaba en la narrativa con un cuento. Todos esos libros formaron una gama de historias heterogéneas que enriquecieron las expectativas del lector peruano de fines del siglo XX.

Luego vinieron, ese mismo año, los libros de cuentos: *Amores de invierno*, de Alonso Cueto; *Señores destos reynos*, de Luis Nieto Degregori; *Agnus Dei*, de Cronwell Jara; *Malos modales*, de Fernando Ampuero; y *Me perturbas*, de Rocío Silva Santisteban. El denominador común: un rico pluralismo cultural finisecular.

Además, en ese fructífero 1994 se publicaron los tres tomos de *La palabra del mudo*, de Julio Ramón Ribeyro, de quien también aparecieron sus *Cuentos completos*, prologado por Alfredo Bryce Echenique. Asimismo, se publicaron dos

tomos de la obra de José Carlos Mariátegui, cuyo centenario de nacimiento se conmemoró también en 1994.

Fue un año de buena producción narrativa y ensayística, como se puede apreciar. Esa oleada de libros incluyó el volumen de ensayos *Desafíos a la libertad*, de Mario Vargas Llosa, quien escuchó el anuncio de su Premio Cervantes el 1 de diciembre de ese año.

## **2.2. Lazos literarios de *Salón de belleza* con la tradición peruana contemporánea**

En la narrativa de Mario Bellatin está muy presente un principio experimentador. Aunque el escritor nació en México, sus años de formación literaria, es decir, las lecturas imprescindibles de cualquier escritor en ciernes las realizó en el Perú. Por ello, es persuasivo pensar que estuvo influenciado o animado por la literatura peruana, o por lo menos por parte de ella. En ese aspecto, surge la figura de un héroe cultural como Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides), cuya novela corta *La casa de cartón* (1928), una pequeña obra de arte, fue escrita bajo el espíritu vanguardista y poético de la época, los esplendorosos años 20.

Si bien *Salón de belleza* se enmarca, en líneas generales, en un clima de rasgos posmodernos, la relación con el libro de Martín Adán no vendría por el tema o el lenguaje en sí mismos, sino por una vocación por la escritura a la vez reflexiva y lúdica en ambas composiciones narrativas.

Da la impresión de que Bellatin hubiese hallado una empatía con el Martín Adán que maneja poéticamente las atmósferas del relato y el tono de confesionario como recurso de expresión narrativa. Esto parece ser así, más allá de que el poeta de *La mano desasida* no haya abordado literariamente en *La casa de cartón* el aspecto homoerótico, aunque sí el erotismo. Pero no un erotismo como el recorrido por *Salón de belleza*, con cuerpos dañados y una alta dosis de erotización, sino uno afín a la sensibilidad que, como dice el crítico Peter Elmore (1993), “es un erotismo despojado de todo pathos sexual: los datos de los sentidos no remiten al cuerpo, sino a una conciencia irónica que los pone al servicio de la figuración poética” (60).

Para llegar a una novela peruana que al menos haya abordado una variante de la cuestión homoerótica, deberemos remitirnos a *Duque* (1934), de José Diez Canseco. En esa novela, de ambiente urbano con aires cosmopolitas, el *dandy* Teddy Crownchield Soto Menor se convierte en el amante del padre de su novia. A diferencia del anónimo travesti y peluquero de *Salón de belleza*, de extracto social bajo, habitante de un tiempo más contemporáneo y ubicado en las zonas marginales de una ciudad (¿Lima?, Ciudad de México?), Crownchield es un personaje distinguido y de doble vida de la clase alta limeña<sup>17</sup>.

Otro libro en sintonía “subterránea” con *Salón de belleza* es uno escrito a fines de la década de 1950, pero publicado años después: *El cuerpo de Giulia-no* (1971),

---

<sup>17</sup> “Teddy es frívolo hasta la caricatura y, para la sociedad limeña, el tabú no es tanto la homosexualidad —que una patriarcal encontraría monstruosa— sino el no saber guardar las apariencias” (Elmore, 1993:90).

de Jorge Eduardo Eielson. Según el crítico e investigador Marcel Velásquez Castro (2006), esta novela “articula los logros de la vanguardia narrativa con la problemática futura de la posmodernidad” (R08).

La de Eielson es una propuesta narrativa en primera persona, con un narrador protagonista (con nombre propio, Eduardo) y puntuales situaciones homoeróticas (como *Salón de belleza*). Es una novela muy distinta a cualquiera de las de esos años en que se teorizaba sobre de la “novela total”; además de los matices discursivos que la distinguían del realismo literario tradicional.

Justamente en esa década de 1960, un libro de relatos retoma en el Perú el tema homoerótico por medio de un lenguaje fresco, coloquial y hasta con inspirados momentos de poesía. Se titula *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso. En estos relatos resaltan dos personajes gay: Manos Voladoras y Colorete. En el primer caso es bastante obvio el vínculo significativo, pues era un peluquero (como el narrador protagonista de la novela de Bellatin); en dicho caso, se asumía como un personaje estereotipado, que cumplía el rol narrativo de manera directa. En el caso del segundo, Colorete, descubre o vive sensaciones homosexuales en un momento de virilidad plena: nada menos que en una pelea callejera con Cara de Ángel, otro personaje de su “collera”.

El otro ejemplo más contemporáneo de personaje homosexual en la literatura peruana es un coetáneo del anónimo peluquero de *Salón de belleza*: su nombre

era Joaquín Camino y era el protagonista de *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly.

El ejercicio novelesco de Bayly califica formalmente como “novela *light*”. Es, o quiso ser, una novela provocadora o nihilista en el contenido, donde prevalecía el consumo de drogas y un total descreimiento de las normas sociales. En una escala, el personaje de Joaquín Camino es como la versión de los años ‘90 del Teddy de los años 30 (*Duque*); aunque con un perfil más audaz y declarativo.

### **2.3. El entorno novelístico internacional de *Salón de belleza***

En un plano más internacional, la oferta narrativa de entonces estaba cubierta por escritores españoles del tipo Roy Lóriga. Este sorprendió a la crítica con su primera novela *Héroes* (1993), pues fue un éxito en ventas en España. Tal fue el mismo caso de la novela *Historias del Kronen* (1994), también una primera novela del madrileño José Ángel Mañas. Con ese libro Mañas llegó a ser en enero de ese mismo año finalista del Premio Nadal.

Hacia esos primeros años de la década de 1990, se mantuvieron en la expectativa mediática otros escritores “yuppies” en boga. Se trataba de Bret Easton Ellis, autor de *American Psycho* (1991); y de Douglas Coupland, el popular escritor norteamericano de ese tiempo por su novela *Generación X* (1991). En general, estos escritores efectistas, audaces y marqueteados utilizaban referentes narrativos similares: el rock, las drogas, la MTV, etc.

Era, sin duda, una literatura con un alto grado de estandarización; en ese sentido, alejada de la narrativa de Bellatin, cuyo interés por la experimentación y el buen manejo de la densidad narrativa era algo muy notorio en sus primeras novelas. *Salón de belleza* era la muestra más palpable de ello.

Se hablaba entonces de una “literatura generacional”, donde primaban temáticas que iban más allá de lo local, así como el sexo, las drogas y la violencia social; a nivel de estilo, se intentaba implantar un lenguaje directo, sin figuras ni metáforas, marcando siempre la historia y diferenciándola de la generación del *boom* latinoamericano —la de sus padres o padrastros literarios— encabezados principalmente por el colombiano Gabriel García Márquez y el peruano Mario Vargas Llosa; ambos también con una gran producción literaria en esos años<sup>18</sup>.

La influencia de Vargas Llosa en la literatura peruana es un trabajo por hacer, pero en el caso de Bellatin hay quizás pinceladas estructurales y de estilo en su primer libro —solo en el primero—, *Las mujeres de sal* (1986). Esta obra estaba marcada por un sesgo de realismo urbano, con cierta inclinación hacia lo oscuro, lo ambiguo, lo recargado, con cambios de tiempo y espacios de una secuencia a otra que denotaba cierto influjo de *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969).

---

<sup>18</sup> García Márquez publicó entonces la novela *Del amor y otros demonios* (1994); y Vargas Llosa, un año antes, *Lituma en los Andes* (1993).

Una prueba más de la heterogeneidad literaria de esos años —en los que cabían nuevas voces y se sondeaban nuevos paradigmas literarios (por lo menos la crítica especializada estaba abierta a esos cambios)— es que se publicaron internacionalmente una gran variedad de novelas como *Paula* (1994), de Isabel Allende, y *Sostiene Pereira* (1995), de Antonio Tabucchi.

En los primeros años de la década de 1990, escritores del Caribe iban fabulando también sobre mundos homosexuales y, lo que es más interesante, sobre espacios invadidos por el mal del SIDA. Severo Sarduy, el escritor cubano homosexual y opuesto al régimen de Fidel Castro, publicó un año antes de *Salón de belleza*, la novela *Pájaros de la playa* (1993). En ella ubica al lector en una casa antigua de una isla, donde terminan refugiados una comunidad de jóvenes atacados súbitamente por el mal del SIDA. Ellos allí son tratados por curanderos y un médico, y hay otros personajes como Siempreviva, anciana vital que busca la juventud perdida. Todos ellos forman una fauna de mórbidos.

Asimismo, otro escritor icónico de Cuba, Reinaldo Arenas, curiosamente también homosexual y activista, dejó un legado intenso y dramático en su novela *Antes que anochezca* (1992), dos años antes de la ficción de Bellatin. En esa historia de índole autobiográfica y escrita a inicios de 1990, Arenas muestra descarnadamente toda la violencia física y psíquica que conlleva el SIDA. Él mismo la padeció y murió por sus efectos mortales<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Arenas llegó a la etapa terminal de la enfermedad. Apenas pudo terminar de escribir esta gran novela latinoamericana, cuando la sombra del SIDA guio su mano para suicidarse en Nueva York,



La diferencia con Bellatin es que mientras Arenas asume su testimonio personal para darle luego forma de novela; el autor de *Salón de belleza* utiliza la novela como estructura para darle forma de testimonio al discurso de su ficticio y alucinado narrador protagonista.

Cuando se presentó *Salón de belleza* en la Feria del Libro (diciembre de 1994), estuvieron en la mesa, dispuestos a hablar de la novela dos poetas<sup>20</sup>, y no dos narradores como podía esperarse. La elección podría entenderse por la lectura de una trama cargada de potentes y sugestivas imágenes, muchas de ellas nihilistas y apocalípticas como las generadas por el Moridero, cuyo espacio construyó el narrador protagonista a partir del antiguo salón de belleza.

Es por ello una especie de alegoría muy provocadora y retadora para el lector, pues establece un diálogo de propuestas ante esa noción de la literatura como un mundo paralelo al real, que sumerge a sus lectores para evadir la realidad en otros mundos más sublimes o heroicos; o, por el contrario, más nefastos e infelices. La ficción novelesca otorgaría la posibilidad de olvidar lo que se es, para ser otro; o soñar que se es otro. Pero en el caso de la ficción de Bellatin no se evade la realidad —como veremos más adelante—; más bien se ingresa a ella, pero para verla desde otra dimensión significativa. Desde allí se construye una propia lógica y retórica.

---

el 7 de diciembre de 1990. *Antes que anochezca* es su devastador testimonio personal y de resistencia hasta su final. Una obra que, sin duda, leyó el Bellatin de esos años.

<sup>20</sup> Los poetas fueron Luis La Hoz y Rosella di Paolo.

La historia de *Salón de belleza* es la de una visión de un mundo bizarro, un universo hierático y dramático; un submundo que nos revela parte de nuestra propia (in)humanidad. Nos muestra lo que somos, lo que hacemos o dejamos de hacer. Quizás el verdadero rostro del hombre de nuestros días: el de la crueldad cotidiana, la violencia soterrada y la muerte como trasfondo de lo bello.

Desde la década de 1990, el concepto de posmodernidad ha inundado el debate académico y la producción de obras artísticas literarias. La disolución de fronteras discursivas, lo híbrido como forma discursiva y la farsa o simulacro como exhibición del imaginario colectivo marcan esta tendencia actual. *Salón de belleza* es una escritura que anda en medio de esos vericuetos de la cultura contemporánea.

La literatura de Bellatin se empeñaba en construir un universo propio de significaciones, que mostrara particularmente un estilo ascético, breve, pero cargado de imágenes extremas de la condición humana moderna.

Ante una desarticulada realidad social y cultural, generadora de relaciones humanas condicionadas por lo fragmentario, lo superfluo y residual, el universo de *Salón de belleza* parece buscar una nueva forma de estructuración literaria, seguramente tan provisional como el mismo mundo que representa.

#### **2.4. La crítica literaria ante la aparición de *Salón de belleza***

*Salón de belleza* fue finalista en el 2000 del Premio Médicis a la Mejor Novela Extranjera publicada en Francia; es decir, logró ese reconocimiento seis años después de la primera edición de Lima. En el 2007, escritores y críticos latinoamericanos y españoles la catalogaron entre los cien mejores libros en lengua castellana del último cuarto de siglo<sup>21</sup>. Desde entonces hubo muchos comentarios literarios sobre esta novela. Abordaremos aquí un somero recuento de la crítica más resaltante en torno a ella.

Decir que todo empezó con una imagen estática: “Hay un señor que cría peces y recoge enfermos”<sup>22</sup>, como dijo Bellatin en una entrevista, es buscar la simplificación adrede para quizás evitar cualquier tipo de interpretación más allá de los hechos. Tarea imposible de concretarse frente a esa sucesión de acontecimientos que, uno tras otro, constituyen el armazón lógico de un discurso narrativo muy concreto, sugestivo y simbólico. Porque el objetivo último del escritor, lo dijo también Bellatin, es lograr que el lector termine de leer la novela sin detenerse.

Las primeras observaciones críticas desde los tiempos de *Efecto invernadero* (1992), destacaron el (casi) anonimato de sus personajes, lo que para el caso de *Salón de belleza* es un signo que distingue y marca la historia del narrador protagonista (peluquero-travesti), quien convirtió su local de trabajo en un

---

<sup>21</sup> Tiempo Argentino. Entrevista a Mario Bellatin. “En mi vida hubo un momento en que estuve enfermo de literatura”. <http://tiempo.infonews.com/argentina/> (1/2/2015).

<sup>22</sup> Graciela Goldchluk, “Mario Bellatin, un escritor de ficción” (reportaje). Marzo, 2000, p.4.

Moridero, y en el que acogió a los moribundos de una rara enfermedad que se ha identificado con el SIDA, pero que representa en la ficción concretamente una especie de peste invasiva y mortal.

Bellatin buscaba su propia retórica. No se sentía identificado ni reconocía como fuente directa la tradición literaria realista latinoamericana. Es que *Salón de belleza* recibió como “herencia” el canon realista.

En medio de intentos novelescos totalizadores, y a modo de un balance de la literatura de la década de 1990, Max Palacios (2006)<sup>23</sup> describe las características básicas y resalta las virtudes narrativas de *Salón de belleza*. Advierte que el mayor mérito de este fue crear un universo autónomo, con una fisonomía muy específica: personajes apenas ubicados e identificados (entorno incierto) y sin diálogo.

Destaca Palacios el papel que juega el narrador protagonista, quien busca la indefinición física del entorno. A esto se suma que se trata de un narrador algo introspectivo que privilegia las sensaciones e ideas personales, más que las descripciones físicas del ambiente. En ese enfoque, los temas más complicados que surgen son la soledad, el deterioro físico y psíquico, la muerte, por un lado; pero también, en el plano de las interrelaciones, la incompreensión humana y, por ende, la incomunicación entre pares. Todo ello deja entrever —dice Palacios— un tipo de nueva literatura, con una narrativa lacónica y hasta opresiva.

---

<sup>23</sup> Max Palacios. “¿Y ahora k pasa, eh? (Un acercamiento a la narrativa joven de los 90s)”. <http://amoresbizarros.blogspot.com/2006/08/y-ahora-k-pasa-eh-un-acercamiento-la.html>.

El crítico Carlos García Miranda (2004) desarrolla un balance de la narrativa de los años 90 bastante amplio, pero se centra en la existencia de un fenómeno que llama *petit boom* literario. “Lo conformarían aquellos que, fundamentalmente, iniciaron su producción en ese decenio” (2004). En ese ámbito, García pone de relieve la diversidad tanto temática como de formas expresivas.

Para el crítico, *Las mujeres de sal* (1986), la primera novela de Bellatin, no causó gran impresión. Pero a partir de ella, ya en la década de 1990, el autor mexicano, criado en el Perú, empezó a construir su propio mundo narrativo. Atmósferas extrañas y personajes con taras fiscales y existenciales en *Efecto invernadero* (1992) y *Canon perpetuo* (1993) prepararon el camino para *Salón de belleza* (1994).

García, no obstante, señala que los libros posteriores a *Salón de belleza* (*Damas chinas*, 1995; y *Poeta ciego*, 1998), no enriquecieron ese mundo extraño de seres marginales y complejos y de una moral degradada; más bien el autor habría caído en un “mero artificio”. Lo que se presentó como una novedad, “termina siendo un fácil recurso para llegar a las cien páginas” (2004), concluye el investigador.

Por su parte, el escritor y crítico literario Carlos Garayar afirma, en un agudo artículo (1995: 6D), que la novela de Bellatin no solo se distingue de esa narrativa realista moderna, sino que lo hace conscientemente dentro de un plan estratégico que incluye no depender de un espacio y tiempo determinados.

Garayar señala, con certeza, que la ficción de Bellatin se concentra —y allí va su apuesta— en la relación “ficción–lector”. El lector es una pieza estratégica en la construcción del sentido del discurso, pues detecta las claves y disfruta en la decodificación respectiva. Otro elemento que se destaca es el aspecto barroco de *Salón de belleza*. Para Garayar el barroquismo bellatiniano no parte de un lenguaje retorcido —que no es característico de Bellatin—, sino de la elaboración de la trama, con sus paralelismos y contrastes, el uso de las metáforas complejas y una visión negativa del mundo.

Bellatin incita al lector a vivir la historia como propia, a creer en su modelo de identificación, asumiéndola como parte de su vida. El símbolo surge de los miasmas del Moridero. El tema de la muerte completa su lectura de la novela.

Asimismo, el crítico y también novelista Iván Thays escribió un artículo (1998: 1) en el que reivindicaba la originalidad de Bellatin frente a lo que ofrecía la tradición literaria peruana. Decía Thays que existe un “sistema Bellatin”, como una forma que se va organizando en cada secuencia de sus novelas breves. ¿Qué característica tiene ese mundo representado? Pues, como ya se ha dicho: la falta de diálogos, personajes anónimos —la mayoría de veces— o con apelativos determinantes. El mismo Thays llamaría la atención sobre el estilo y tema de la “muerte estética” en *Salón de belleza*, en que se impone la relación en apariencia contradictoria de belleza y muerte.

En un ensayo (2001), los investigadores y poetas Carlos López Degregori y Jorge Eslava consideraron dos vertientes que marcaron los años 90: una vitalista y otra intimista. Por supuesto que Bellatin formaba parte del segundo grupo. Lo intimista se manifiesta en una visión formal, que se explica “en el extrañamiento, la desrealización y la desterritorialización”, con los que constituye “ámbitos autosuficientes” (234). Estos elementos llevaron a pensar a los críticos que Bellatin era exclusivamente un narrador experimental (240).

Los críticos López Degregori y Eslava aciertan al observar que la voz del narrador —Bellatin utilizaba por primera vez la primera persona—, ejecuta “frías reflexiones sustentadas en una dialéctica que opone eros-tánatos, orden-caos, vida-muerte, belleza-horror” (242). Remarcan que se trata de “una palabra incierta, ambigua y paradójica que recurre a equivalencias y símbolos” (242).

Si bien describe el lenguaje bellatiniano de *Salón de belleza* como pobre, carente quizás de vuelo retórico, el crítico Alberto Valdivia (1999) destacó de esta novela corta el poderoso componente simbólico; la capacidad del novelista para metaforizar la degradación humana, por medio de la comparación de “peces-acuario” y “personas-moridero”; e incluso proyecta la figura del peluquero como la de un dios que, al caer enfermo, pierde el mundo que creó y mantuvo mientras era poderoso (74).

Una de las observaciones críticas más interesante y polémica a la vez —que desarrolla una visión cultural del discurso en *Salón de belleza*— es la del crítico e

investigador Miguel Ángel Huamán (1996). El profesor sanmarquino hace una valiosa descripción —como preámbulo a su análisis— de la narrativa peruana de fin de siglo, que capta algunos elementos de la literatura de esos años, en general. Existe, pues, “una predilección por la marginalidad y la decadencia (...) Se habla desde la marginación social o económica, sexual o cultural, siempre desde una pérdida o carencia que se percibe como decadencia inevitable” (410).

En su ensayo se considera *Salón de belleza* como ejemplo de una “crisis de representación” al tratar de perennizar por medio de la escritura lo efímero del existir; “y más aún capturar el absoluto; de allí la idea de belleza” (420). Luego Huamán se enfila hacia el lenguaje, en donde percibe fisuras al imponer al lector una narración homodiegética ilustrada, arbitraria en tanto no da voz a lo subalterno, al verdadero marginal, cuya única imagen se vincula con la muerte.

De esta forma, se impone un solo “punto de vista de la realidad”. La escritura de *Salón de belleza* niega, para Huamán, el valor de existencia de los marginales, pese a que pareciera tratar sobre ellos o entenderlos. La novela reforzaría una mirada desde un poder dictatorial, que se volvería “natural”.

En un trabajo posterior (2000), Huamán ubica la novela de Bellatin en la “narrativa postmoderna”, una tercera instancia luego de la “narrativa indigenista” y la “nueva narrativa urbana”, según cataloga. Para Huamán, la narrativa postmoderna posee un discurso de poca densidad psíquica, revela una pasividad total y una ostensible



falta de tensión y desgarramiento; en tanto ello, se trata de una crisis de la escritura literaria (163).

Una lectura aún más sugestiva es la que presenta Miguel Idefonso (2004). En su trabajo, la pesquisa de la simbología bellatiniana concentra el interés del estudioso. Los peces, los acuarios, el salón de belleza, el Moridero, le permiten penetrar en los planos sexual y estético de la historia. Destaca el afán del autor por rebuscar en campos de significación de la realidad: la decadencia corporal, el lado grotesco de las relaciones humanas y el peso de la marginalidad.

El crítico percibe que Bellatin no pretende dar a conocer ningún personaje marcado por la heroicidad. Todo lo contrario, es un narrador protagonista centrado en su propio bienestar; es individualista, al punto que su salvación puede ser considerada como “poética”, dice el crítico. Un intento de alegorizar esa visión es el tema de las peceras y los peces-humanos o casi humanizados. Idefonso acierta al señalar que la historia de *Salón de belleza* es un discurso descreído de la utopía colectiva. El narrador protagonista es un escéptico de la vida en común, donde la incertidumbre reina por doquier.

Hay en la evaluación crítica de Idefonso una determinación por considerar amoral la actitud de este narrador. Para llegar a esa conclusión, se examina la forma en que este cuida a los peces y a los seres humanos sin distinción alguna, incluso con más preocupación por los seres acuáticos. Se indica que el motivo que

impulsa al narrador anónimo es lo estético, pues mientras menos se aprecie los efectos de la muerte en los cuerpos humanos será mejor.

Rutinas como las que ocurren en el salón de belleza (después en el Moridero), el travestismo y el maquillaje usual, redundan en ese aspecto. “No le preocupa que la muerte sea el fin, sino la manera como llega, la manera de hacer horrible lo que antes era bello. Por eso cree que puede vencer a la muerte quitándole a ella (ocultándola mejor dicho) todo el dolor posible y su sufrimiento” (párrafo 19), dice Ildfonso.

Por su parte, Paolo de Lima (2003) también dirige su crítica a reconocer en la ficción bellatiniana un modelo que representa a cualquier sociedad latinoamericana, aunque por vocablos utilizados como el de “cabro” —muy marcados en el lenguaje procaz y juvenil limeño—, puede considerarse que se refiere a una Lima marginal o cualquier otra ciudad del Perú.

Otra observación de De Lima es el de los “cuerpos abyectos”; es decir, el de los residentes del Moridero. Lo que no ocurriría con los peces de los acuarios del mismo lugar, que incluso se alimentan de los cadáveres. En el caso de los seres humanos, esos cuerpos desechos van a dar al basurero. “Son los desechos o desperdicios de la urbe o población” (párr. 24). Eso genera en la novela un pesimismo, que puede extenderse a lo social.

Asimismo, Romeo Grompone (1999) tiene una lectura sociocultural en la que se indica que la posición del narrador es distante, lo que puede justamente permitir ejercer un poder. Desde ese ángulo, propone una idea audaz, pero interesante: “Probablemente no haya tanta distancia entre el discurso despojado del narrador que el de las élites tecnócratas frente a vidas que se encuentran en situaciones límite” (171).

Un campo interpretativo fértil es aquel representado por las miradas desde el ángulo sociosexual. En ese aspecto, destaca el trabajo analítico de Judith Paredes (2013), que identifica en el narrador protagonista a un “sujeto homosexual” que acomete un acto de rebelión, pero que está condenado “a la sujeción de una matriz heterosexual”. Para Paredes, la novela de Bellatin utiliza el cuerpo como “artefacto transgresor” (96).

La estudiosa vincula al personaje anónimo con el término *queer*, donde cabe un sujeto como este, que se resiste a la imposición de identidades genéricas, rígidas, cuestionadora de las normas que controlan los intercambios sexuales. Apela a la teórica Judith Butler para examinar al narrador protagonista, cuyo cuerpo en el mundo es un recurso activo de vida, desde el que interpreta su entorno cultural.

Su afán de alejarse de los patrones masculinos, lo convierte en un ser abyecto, que es negado por los sujetos heterosexuales. Paredes indica la opresión que siente esta minoría que reivindica sus recursos para la sobrevivencia y su capacidad de resistir en las peores condiciones de violencia y discriminación.

Presentes en otras obras clásicas como *Duque* (1934), de José Diez Canseco, en la novela de Bellatin surge también un nuevo “sujeto homoerótico masculino”. Así se lo señala el crítico Marcel Velásquez Castro (2000). Tanto este sujeto homosexual masculino como el sujeto homosexual femenino promovieron la ampliación de las sensibilidades de la narrativa peruana en los años '90, “revelando diferentes significantes y desmontando discursos falocéntricos” (52).

Luego ha habido una crítica más general de *Salón de belleza*, la cual, por ejemplo, derivaba sus evaluaciones literarias hacia el narrador protagonista que, para algunos, era la prueba máxima de una “descripción objetivadora y desapasionada” (Di Paolo, 1995); otros, más sesudos, abogaban por acentuar la marginalidad de su enfoque, en la que se propugnaba una “escritura autoritaria”, que interpretaba lo narrado e imponía la alegoría como recurso de significación (Vega, 1995).

En realidad, la crítica literaria ya sea periodística o académica sobre *Salón de belleza* —algunos con más claridad que otros— no ha dejado de reconocerle méritos. Además, otro aspecto revelado por artículos, reportajes y hasta tesis académicas son sus intertextualidades. Bellatin hace, a veces, literatura de su propia literatura. Así, se detectan similitudes o paralelismos como en una novela posterior, *Perros héroes* (2006), en la que el autor pareciera repetir lo que Bellatin trabajó en *Salón de belleza* al crear a su protagonista como un “símbolo” de poder.

En *Perros héroes*, el protagonista discapacitado controla a diestra y siniestra una jauría de perros, a los que cuida a cambio de su obediencia incondicional, como ocurre en *Salón de belleza* con el narrador protagonista que regenta el Moridero. Otro elemento es que el narrador deja “vacíos” que el lector —en ambas novelas— deberá cubrir respondiendo a las interrogantes planteadas.

En resumen, podemos decir que *Salón de belleza* es una novela que surgió en un contexto histórico y social de cambios en el Perú y el mundo. Internamente, el fresco nacional dejaba en evidencia la crisis de las instituciones del Estado, la corrupción generalizada y la crisis económica; la violencia urbana y el progreso para ciertos sectores sociales en desmedro de las mayorías.

Externamente en el mundo abundaba un conjunto de ideas o tendencias de fin de siglo: conceptos como el de fin de la historia, las nuevas tecnologías, el arte y la cultura del espectáculo; o la crisis del libro impreso y las consecuencias de la modernización, una de ellas los parias que sobran en el mundo. Todo ello marcó el tiempo de la novela de Mario Bellatin.

El contexto novelesco demostraba la heterogeneidad en temas y propuestas narrativas en el Perú. Las novelas de mediados de la década de 1990, abarcaban la cultura urbana, en unos casos; y en otros la matriz andina como ejes articuladores. En ambos preponderaba la violencia explícita o soterrada, marcando el ritmo novelesco de esos años. Asimismo, la novela internacional tenía en sus filas a autores nihilistas e iconoclastas que se autodenominaron de la “Generación

X”, a raíz de la novela del mismo nombre del escritor norteamericano Douglas Coupland. Los españoles como Lóriga y Mañas daban la hora en ese tiempo finisecular.

Finalmente, las lecturas más interesantes sobre *Salón de belleza* daban cuenta de sus virtudes a nivel del lenguaje y la estructura narrativa, y resaltaban el valor de mostrar en detalle la desgarrada situación de los enfermos de transmisión sexual. Más allá de algunas objeciones por el punto de vista del narrador, que varias lecturas identificaban con una voz generada desde (incluso por) el poder establecido, la novela de Bellatin fue bien recibida por la crítica local.

## Capítulo 3

### El Moridero como escenario de los “residuos humanos”

#### 3.1. Fondo del escenario y argumento de *Salón de belleza*

“Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”, es el epígrafe de *Salón de belleza*. Se trata de una cita del escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972), premio Nobel de Literatura 1968 y a la vez un escritor refinado y sin concesiones, de espíritu lírico y simbólico. Kawabata vivió la soledad al quedarse huérfano desde muy temprana edad, ello marcó profundamente su personalidad literaria, que estuvo siempre ligada a la angustia de la muerte, la búsqueda de la belleza y la soledad como castigo y dolor. Un artista que no explotaba en grito, pero hacía sentir su lamento silencioso y persistente en cada novela que publicaba.

Con toda la particularidad de su universo ficcional, el Bellatín de los años 90 mantenía ese aire de reticencia expresiva y de intensidad poética que hallaba en escritores como Kawabata, sobre todo el de *La casa de las bellas durmientes* (1961). Tres historias breves, de pausado ritmo narrativo sobre espacios cerrados y que abordaban los temas de la soledad y el erotismo, con seguridad lo cautivaron.

Pero también está otro aspecto de la obra de Kawabata. El Nobel japonés tiene un conjunto de historias cuya composición mantuvo durante cinco décadas y que persistió hasta su suicidio en 1972. *Historias en la palma de la mano*, eran breves relatos, escenas, diálogos cortos, descripciones de atmósferas; y peripecias entre autobiográficas y fantásticas. Unos microrrelatos, especie de fragmentos de una obra mayor inexistente.

Similitudes o coincidencias, los temas del amor, el transcurrir del tiempo, la soledad y los rituales, y especialmente la muerte, no dejan de estar entre las líneas de Bellatin como una terca presencia. Y en ese campo de significaciones dentro de la ficción, se asimila, busca su lugar otro asunto o tema que Kawabata pudo intuir, pero que es esencialmente un fenómeno de los tiempos del escritor mexicano-peruano: los “residuos humanos”.

Un tema de trabajo como el de estas formas humanas residuales en una obra de ficción tiene particularidades que debemos considerar antes de cualquier análisis cultural. Hay preguntas que uno se hace desde el ¿por qué? Desprenderse de las cosas, tomar distancia de los hechos, concentrarse en unos pocos elementos, construir un propio mundo y darle normas, reglas, convenciones, y aun así no estar convencido de lo establecido, de si es justo o no, bueno o no. Esto es lo esperable en un contexto que, luego de más de dos siglos de modernidad no ha establecido un código ético universal, ni se sabe si algún día podrá haber realmente uno respetado por todos y, especialmente, puesto en práctica. Son inquietudes éticas y morales relevantes que, a pesar de los cambios de los últimos



treinta o cuarenta años en la cultura, tiene sentido hacerse ante una novela como *Salón de belleza*, que mantiene una estructura narrativa profundamente enraizada en la matriz cultural contemporánea.

Bauman reflexiona en *Ética posmoderna* (2009) sobre la incredulidad generalizada respecto a ese código, al parecer, inalcanzable por el momento<sup>24</sup>. Para el autor inglés, de origen polaco, la ética contemporánea es un conjunto de experiencias en cuyos campos no se evidencia una jerarquía o escala de valores determinada, manteniéndose una indiferencia por las normas. Hay una gran desconfianza de los modelos de autoridad que ostentan ser dueños de una verdad absoluta. Se trata de una apertura moral, pero puede interpretarse también como una crisis en la que el individuo tiene la responsabilidad (no hay otra opción viable a la vista) de sostener por sí mismo un criterio o punto de vista moral y ético.

Dicha tarea no hace mejor la vida del individuo. Al contrario, la vuelve más complicada pues las consecuencias de ello son impredecibles y él será el único responsable. Ese es el trance que vive y explicita el narrador protagonista de la novela de Bellatin, pues con su gesto iconoclasta de transformar su pequeño negocio, trastoca el funcionamiento, el proceso y la dinámica social y económica de una “institución” (salón de belleza), por más sencilla que fuese.

---

<sup>24</sup> En este terreno se mueven el narrador protagonista y sus huéspedes del Moridero en *Salón de belleza*, como veremos más adelante.

En *Salón de belleza*, los huéspedes que ocupan el Moridero, y el propio narrador protagonista no solo cumplen con las características de los “residuos humanos” o “vidas residuales” en la sociedad que los engloba, sino que impregnan en sus cuerpos dos roles claves de esa condición: el de ser enfermos terminales de una rara enfermedad mortal de transmisión sexual (o, más sencillamente, de SIDA) y el de ser homosexuales (el narrador es además un transexual<sup>25</sup>). Ese doble estándar social y sanitario los coloca directamente en una marginalidad que el propio sistema de poder busca permanentemente controlar, aislar, y si no hay otra opción, destruir por ser un peligro para la moral pública (defendida por la comunidad frente a la que existe el Moridero) y la vida sana, ordenada y progresista impuesta como modelo de existencia.

Frente a ese mundo —iluso o no— que impone un código para las interrelaciones humanas, sociales y sexuales (matriz heterosexual), se levanta un telón de fondo, un escenario, los actores y el narrador protagonista anónimo.

¿Qué particularidades simbólicas poseen estos seres anónimos en la novela?  
¿Cómo viven su singular marginalidad y homosexualidad? Son preguntas claves para apreciar en el mismo corpus de análisis cómo funcionan en la escritura estos entes inasimilables a la sociedad moderna.

---

<sup>25</sup> Desde la perspectiva *Queer* una persona vestida con ropa del género opuesto (travesti) contiene en sí misma una naturaleza subversiva y transgresora. Como performance implica, según Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. (2009), “la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada” (48).

La novela de Bellatin tiene como elemento importante el tema gay y la enfermedad contagiosa del SIDA<sup>26</sup>. Los personajes se asoman al mundo representado desde esa óptica, pero Bellatin les da un valor adicional: enriquece su complejidad al darles una dirección, un camino que recorren, ya no por su reivindicación o reconocimiento a una identidad gay, sino por la propia necesidad de existir. Seres humanos, más allá de toda condición, que buscan sobrevivir con dignidad, comprensión y amor, incluso en medio de la rigidez emocional de una pretendida voz autoritaria, construida e impuesto desde el narrador protagonista<sup>27</sup>.

Así, se establece los principios de una moral nueva o distinta desde la voz del narrador, con lo que se propugna una ética individual, que permita que cada quien concrete, en lo posible, sus particulares códigos de conducta.

Este taciturno narrador es, a la vez, un peluquero gay, un travesti y un amante de la vida nocturna. Abre una peluquería después de algunos años de ejercer la prostitución en la zona norte del país, y con los ahorros generados por su oficio, invierte en un pequeño negocio y se convierte en una especie de emprendedor, que sueña con transformar su recién inaugurada peluquería en un verdadero salón

---

<sup>26</sup> Recordemos que el tiempo de escritura de la novela, a comienzos de la década de 1990, fue el de peor presencia del SIDA por falta de prevención en varios países del mundo. A esto habría que agregar la poca información sanitaria pública y el estigma falaz de que era solo una enfermedad de "homosexuales". *Salón de belleza* se publicó años antes de los retrovirales poderosos de comienzos del siglo XXI, es decir, cuando el SIDA era irremediamente sinónimo de muerte. De esta forma la sexualidad se vivía bajo amenaza.

<sup>27</sup> Jorge Guerrero (2009) dice en su estudio: "En *Salón de belleza*, el rector reorganiza la narrativa de la enfermedad (...): El virus no se combate; por el contrario, se espera que se desarrolle, obliga a que se somatic. Si el biopoder incide en la extensión de la vida y en la disciplina de los cuerpos, el experimento de *Salón de belleza* parece oponerse" (p.84).

de belleza. Lo logra con mucho esfuerzo y hasta tiene empleados que serán los únicos amigos de su historia.

Un día, uno de sus amigos peluqueros le pide acoger a otro amigo enfermo de un mal incurable que ha sido rechazado en los hospitales y solo le queda morir debajo de un puente. En ese momento, el narrador protagonista acepta ayudarlo. Buscan apoyo de religiosos y médicos, pero nada se puede hacer. Tanto desgaste físico y espiritual para ver morir horrendamente al amigo gay en desgracia.

Entonces, el dueño del salón de belleza, que ya había adornado de peceras pequeñas, medianas y grandes su local, empieza a acoger cada vez a más personas enfermas, pero solo a las que están en estado grave, solo hombres, no mujeres; sin medicinas de por medio ni ayuda religiosa. Acepta, sí, dulces y dinero de los parientes como apoyo. El salón de belleza se metamorfosea hasta ser un verdadero Moridero, donde van a parar los que el narrador considera solo huéspedes, es decir, los que están de paso y no adquieren por ello ningún derecho.

### **3.2. La estructura novelesca y la presencia de los “residuos humanos”**

El desarrollo de la novela se encamina a mostrar un universo redondo, casi sin fisuras, donde la intriga está en función no a los hechos exteriores (reducidos al mínimo), sino a la enfermedad. Es ese mal pernicioso el que genera el conflicto en la narración. La voz narrativa asumida por el personaje, consolidada en un inicio,

empezará a fragmentarse —la causa será nuevamente la enfermedad y los males que genera— desde la propia voz del narrador, que irá perdiendo el sentido de poder y dominio que se empeñaba en imponer a sus huéspedes. Es una voz que revela “debilidad”, ya sea en actos de ternura explícita con algún personaje del Moridero o en sus dudas continuas sobre su tarea de regente; expresando, por instantes, un desconcierto ante su propia dureza e intransigencia con las reglas del Moridero.

En sus dos novelas anteriores, *Efecto invernadero* (1992) y *Canon perpetuo* (1993), Bellatin había construido mundos ficcionales con espacios físicos indeterminados. Su afán era no depender de lugares específicos, ciudades o países, entornos urbanos que condicionaran sus historias. Así, el lector, sin esa información adicional, se concentra en las peripecias del relato. Mientras en *Canon perpetuo* no hay nombre de la ciudad donde habita la mujer protagonista anónima; en *Efecto invernadero* se revela el nombre de Antonio y hay algunos datos descriptivos que podrían llevarnos a pensar que es una zona de Lima en los años 30<sup>28</sup>, tiempo en que se desarrolla la acción.

En el caso específico de *Salón de belleza* el espacio físico es también indefinido. Podría ser cualquier urbe del Tercer Mundo y sus fronteras marginales por donde

---

<sup>28</sup> “Luego de arropar a la Madre, la Protegida salía tres noches a la semana. Tomaba el tranvía nocturno y cruzaba la ciudad hasta llegar a la casa de la Bajada. Desde la entrada gritaba el nombre de Antonio para que la abriera y la dejara entrar” (1992:33). Si bien esa descripción no define rotundamente el lugar donde se desarrolla la acción, coincide con los hechos reales de la época que demarca el entorno de Barranco de los años 30.

recala el narrador protagonista y su salón de belleza<sup>29</sup>. Aunque, para ser justos, hay un momento en la ficción donde se deja traslucir algún dato.

Bellatin escribió *Salón de belleza* en el Perú, lo cual no es demasiado relevante pues la ficción demarca su propia ubicación. Los datos en la novela en los que se indica que está en una zona periférica y peligrosa, lejos del centro de la ciudad, no ayudan mucho, pero sí este otro dato: ocurre cuando el narrador cuenta que recibió a su primer huésped porque de otro modo “su única alternativa hubiera sido morir debajo de uno de los puentes del río que corre paralelo a la ciudad” (1994:51), lo que nos lleva a pensar, con fundada razón, en el río Rímac de Lima.

La historia de *Salón de belleza* sigue una línea confesional a lo largo de todo el discurso del relato. Enunciada en primera persona, el narrador es a la vez, como se ha anotado, el protagonista de los sucesos. La historia del salón de belleza y su otra cara o fase, el Moridero, constituyen el relato del que daremos cuenta en este capítulo.

Pues bien, el relato en primera persona del protagonista es un vaivén que va del presente al pasado de la narración y viceversa, en una larga etapa de varios años. La etapa más antigua que se relata es la adolescencia del narrador, cuando vive

---

<sup>29</sup> En una encuesta realizada por Gustavo Buntix (1998), y con casi cuatro años de residencia en Ciudad de México, Bellatin confesaba: “Vivo actualmente en México porque aparte de peruano también soy mexicano. Estoy en proceso de descubrimiento de los elementos que puedan permitirme desligarme de las ataduras de una u otra nacionalidad. Este proceso ya lo había comenzado a poner en práctica en mis libros, donde traté de encontrar un contexto libre de restricciones de espacio y de tiempo que me permitiera hacerme preguntas de otra índole en lugar del simple cuestionamiento del hombre frente a su entorno inmediato” (p.174).

aún con su madre y luego se aleja voluntariamente de ella, dejándola incluso enferma. Pocos años después se enteraría de su muerte. En tanto, la etapa más reciente es el insoportable presente narrativo en que el narrador empezará a sufrir los estragos de la enfermedad mortal, casi en el umbral de la curva terminal de su vida.

Entre esos recorridos temporales de la historia, que pueden abarcar entre quince a veinte años de existencia, el narrador relata la exploración y la búsqueda del disfrute de su vida como gay y travesti<sup>30</sup>; enuncia estos aspectos de su vida como un testimonio final. En tal relato se establecen secuencias del discurso que saltan y retornan al presente lacerante, pero que puesta en una línea de tiempo —forma cronológica — para efectos del análisis, nos revela que el punto traumático —y uno de los climas de la novela— es la irrupción del primer síntoma de la enfermedad. Una enfermedad que, como anotamos antes, no deja dudas de que se trata del SIDA.

La aparición de este mal o peste de índole sexual en la vida del protagonista marca dos tiempos del relato, claramente distinguibles: un “tiempo del antes” (preenfermedad) y un “tiempo del después” (enfermedad). El cambio es importante porque a la vez implica un matiz, una variante en el acto enunciativo de la historia asumida por el narrador protagonista.

---

<sup>30</sup> Según Jean Baudrillard (2001), los travestis “viven unos signos exagerados, unos signos carnívoros de la sexualidad” (27).

La distancia que la escritura de Bellatin marca entre el narrador y los huéspedes del Moridero, y la presencia de esa voz de la autoridad que se impone en la constitución del nuevo espacio que nace del salón de belleza, y que se mantiene sólido en el *tempo* de la preenfermedad, varía luego de saberse del contagio. Entonces es cuando se empieza a construir, línea por línea, párrafo a párrafo, una sensibilidad que crece y enriquece el discurso de empatía con los huéspedes, con los infectados, y que concluye prácticamente con la identificación con ellos, para finalmente apreciar la integración en la venidera muerte masiva de ese simulacro de comunidad estigmatizada.

*Salón de belleza*<sup>31</sup> está presentada para el lector en dos partes: en la primera (señalada con el número 1), hay un equilibrio entre la historia pasada del personaje (construcción de lo gay), la situación inicial y las reglas del Moridero, así como la presencia simbólica y metafórica de las peceras y los peces en el salón de belleza (las peceras son un elemento transversal que recorre, con sus transformaciones, toda la novela). Es una parte que podemos llamar también, pese a todo, “tiempos de prosperidad”.

En la segunda parte (indicada con el número 2), el narrador enuncia cada vez más información sobre su propio proceso de la enfermedad; sus dudas y afirmaciones en la inflexibilidad de las normas y los reglamentos del lugar de descanso de los moribundos, y sus temores ante la muerte, no por la muerte en sí, a la que

---

<sup>31</sup> Reiteramos que nos basaremos en la primera edición de la novela (1994).



aparentemente ya no teme, sino por el futuro de su creación: el mejor lugar del mundo para morir entre iguales. Una parte que podríamos llamar “tiempos de miseria humana”<sup>32</sup>.

La visión del narrador protagonista recorre tres momentos en su percepción como sujeto social: 1) Etapa de formación y adquisición de la experiencia gay.

2) Etapa de empoderamiento y emprendimiento como sujeto gay en su salón de belleza. 3) Etapa de regente, guardián o voz autoritaria del Moridero: observación de huéspedes como “residuos humanos”.

Luego de ello, tras un proceso de sufrimiento degenerativo del cuerpo, viene el de la integración física y espiritual de su propia persona también como otra “vida residual”.

El narrador protagonista de *Salón de belleza* construye ante los ojos del lector la figura de los “residuos humanos”. No son entes o detritus que surgen de cualquier lugar e invaden el salón. Como todo acto enunciativo, son palabras, secuencias y escenas narrativas las que le prestan corporeidad y representación<sup>33</sup>.

Existe en la novela, y alrededor de estas “vidas residuales”, una atmósfera opresiva, densa y oscura; como si Bellatin tuviera en claro lo que el crítico y

---

<sup>32</sup> La primera parte tiene 17 secuencias cortas (separada por un espacio mayor al de los párrafos); mientras la segunda parte posee 20 secuencias también cortas, salvo las tres últimas.

<sup>33</sup> Por otro lado, no hay en esta novela corta de Bellatin una alta pretensión poética más allá de la natural y necesaria musicalidad de su prosa; ni tampoco hay experimentos estilísticos, aunque su lenguaje resume intensidad, contención expresiva y un *in crescendo* del suspenso en la trama.

pensador francés Georges Bataille (1897-1962) sabía muy bien: la literatura y el mal son inseparables. Sin este último elemento, la primera sería anodina<sup>34</sup>. Considerado como una autoridad intelectual y artística sobre la naturaleza de la literatura contemporánea, Bataille señalaba desde fines de los años 50 que la literatura nos permite “ver lo peor y hacerle frente, saber superarlo”.

Una observación general antes de analizar e interpretar la presencia de los “residuos humanos” baumanianos: se percibe en la lectura de *Salón de belleza* una permanente tensión. Una sensación que acompaña a la lectura hasta el final con el Moridero, el cual, como veremos, es un espacio de muerte, de mal a la deriva, una especie de final de la muerte, valga la paradoja.

La escritura de Bellatin construye esa senda por medio de la voz del narrador protagonista, que otorga sus enunciados en forma fragmentaria, variando de tiempos y espacios, con el hilo conductor de una voz que aspira a la autoridad, pero que cae luego de una dura lucha en la oscuridad y en una visión fatalista de la existencia. Por eso mismo, puede calificarse a esta como una “narración autoconsciente”, pues no solo pone de relieve que viene explicando la historia, sino que, luego de asumirse como enfermo, expone sus dudas sobre cómo expresar esa explicación. A propósito Culler (2014) indica que “la narración autoconsciente coloca en primer término el problema de la autoridad narrativa” (107).

---

<sup>34</sup> En una entrevista de Pierre Dumayet a Georges Bataille en 1958, en el programa de televisión francesa “Lectura para todos”, se aborda el contenido de *La literatura y el mal*, libro publicado justamente ese mismo año.

El narrador transforma su salón de belleza al mismo tiempo que hace lo mismo con la trama de la novela. El sujeto de la enunciación construye la historia al compás de su propia confesión: a más información suya, la historia se va reduciendo en espacios y acercándose al presente terrible en que la enfermedad terminal conquista el cuerpo del que narra. Es una historia por capas, que el lector debe levantar y superar. El texto de Bellatin es un cuerpo que pierde piel como si de un fruto se tratara.

La historia es de un mundo donde vivió, amó y sufrió el narrador protagonista; luego es el barrio en la periferia donde se estableció; después se redujo al salón de belleza, empresa propia; para finalmente, allí mismo, abrirse el selectivo espacio del Moridero, un pequeño lugar para la muerte, que acoge a los “residuos humanos” en su orfandad más absoluta.

Este esquema temático puede graficar aproximadamente la forma en que se narra por espacios y personajes en la novela de Bellatin. Es una especie de pirámide invertida, que parte de una base general, y en que el hilo conductor seguirá siendo hasta el final la voz apocalíptica del narrador:

<b>Sociedad = norma general</b> Médicos, policías, religiosas
<b>Barrio = comunidad particular</b> Vecinos, clientas, hombres en baños turcos
<b>Salón de belleza = puente con la vida</b> Compañero de trabajo, amigos travestis, peces

<b>Moridero = espacio cerrado, prisión</b> Huéspedes, “residuos humanos”
<b>Muerte = enfermedad terminal</b> Narrador protagonista, “residuo humano”

En la parte 1 (con 17 brevísimas secuencias), el narrador protagonista asume el relato de su vida personal (gay y prostituta), laboral (peinador y decorador acuático) y, por último, como regente-conductor (Moridero). Por medio de constantes *flashback* el narrador va modelando la forma en que surgió, primero, el salón de belleza; y luego el espacio previo a la muerte.

Es una narración que se elabora a partir del mismo material que se va anunciando y expresando bajo el ritmo incesante y la lógica única que impone el narrador protagonista. Una escritura en mosaico, que abarca diversos momentos del pasado más remoto del narrador, un pasado reciente en el salón de belleza y observaciones muy puntuales de su presente ya enfermo y en el Moridero. Un relato tan meticuloso como desgarrador es el que elabora el protagonista de Bellatin. El lector es asediado por ráfagas de diversas facetas.

En esta parte 1 es esencial el detalle descriptivo en el tema de las peceras y los distintos tipos de peces que el narrador protagonista atesoró por largos años para distinguir su salón de belleza del resto: otras salas de su barrio periférico, que se debatían entre la pobreza y mediocridad del servicio. Desde el primer párrafo, peces, acuarios y Moridero conviven en el imaginario del narrador, transfiriéndole al lector esa atmósfera opresiva que empieza a funcionar con efectividad.

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tiene dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (1994:9).

Un ingrediente no poco valioso que se revelará en las líneas siguientes a este párrafo es que el narrador es un sujeto que duda, que se interroga y vive, ya no en el plano del conocimiento, sino en el de la intuición y especulación. No sabe a ciencia cierta y eso lo lleva a especular sobre el por qué los peces mueren en los acuarios de su salón de belleza<sup>35</sup>. Hay un principio de indeterminación latente, incluso en esos detalles.

Dejar sin nombre a un personaje denota cierta idea de negarle a éste identidad; en el caso de *Salón de belleza* parece ser, además, parte de una estrategia narrativa, pues es más difícil imaginar su rostro, sus señas particulares, así como, de esta forma, el lector se concentra más en sus movimientos y gestos, en el discurso del relato.

Por eso sentimos más acentuadas situaciones como el de los guantes de jebe que antes eran usados en el proceso de embellecer a las clientas del salón y ahora, es decir, en el presente narrativo, como un instrumento que ayuda a retirar los peces muertos de los acuarios.

---

<sup>35</sup> “Tal vez sea que el agua corriente está llegando demasiado cargada de cloro o quizás que no tengo el tiempo suficiente para darles los cuidados que se merecen (...)” (1994:9).

Lo macabro y las creencias populares también son aspectos abordados desde un inicio, marcando así la pauta, el tono y el punto de vista del narrador, quien siempre está evaluando cada circunstancia del salón de belleza, y esa evaluación es como “escribir” en las paredes, pisos, objetos y cuerpos. La descripción recurrente de la vida acuática salvaje que algunos peces protagonizan en los acuarios del salón, por ejemplo, sirve al narrador personaje para ir construyendo en el imaginario del lector los grados de violencia en las interrelaciones que en el relato parecen proyectarse hacia la vida humana. Es como si fuera un espejo acuático de la vida humana, y que además se percibe como verosímil.

Quando la hembra preñada parió, se desató una persecución implacable. Las hembras querían comerse a las crías. Sin embargo, los recién nacidos tenían unos poderosos y rápidos reflejos que momentáneamente los salvaban de la muerte. De los ocho que nacieron, sólo tres quedaron vivos (1994:10,11).

Hay asociaciones sutiles de la vida y muerte de peces y hombres, como cuando el narrador indica que los peces muertos (detritus animal) los arrojaba al wáter que quedaba detrás del galpón donde vivían el protagonista y sus amigos peluqueros, hasta que estos murieron también.

Los amigos peluqueros del narrador, con los que vive la parte más intensa, emocionante y vital de su existencia (son los únicos a quienes recuerda en el peor momento del mal que lo llevaría a la muerte), representan esa voz popular estigmatizada y que vive en medio de supersticiones. Curiosamente son ellos los que se opusieron a tener acuarios en el salón de belleza, porque más allá del

aspecto estético que es lo que defendía el narrador protagonista, para ellos la “afición por los peces” les traería mala suerte.

El pobre, el marginado, el antisocial, el apestado achacan todos sus males no a los actos personales equivocados o a los errores propios o actitudes negativas; para ellos se trata de haber hecho algo que les trajo “mala suerte”. Se incorpora así uno de los generadores de sentido más arraigados en la sensibilidad popular; remarcando, a la vez, el ambiente en el que surge el salón de belleza.

El relato de cómo se organizan los acuarios en sus más mínimos detalles es remarcado por la voz del narrador, el personaje principal de la historia; es así cómo se revela el pensamiento meticuloso de este sujeto que, por momentos, es inasible y abiertamente contradictorio. Esa misma fijación por el orden y las reglas, pero también por la manipulación —de los peces, en primer lugar; y luego de los huéspedes— se desarrollará remarcando aún más su idea de regentar y ordenar el mundo del Moridero. A todo ello se suma el carácter de voyerista que, desde la primera secuencia de la novela, añadía como parte de su temperamento:

Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré que en ciertas culturas era un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a sucederme lo mismo. Podía pasarme horas admirando los reflejos que emitían las escamas y las colas. Alguien me contó después que aquella contemplación era una diversión extranjera (1994:12).

Es en la segunda secuencia de esta parte 1 que los huéspedes —neologismo que el narrador utiliza para los “residuos humanos”— llegan a ser directamente

mencionados, en un contexto verdaderamente calamitoso. Como una mirada contrapuesta a esa contemplación estética y hedonista de las Carpas Doradas, surge en el ejercicio memorístico del narrador la imagen de esas personas que, en un inicio, apenas se atreve a mencionar:

Lo que sí no es ningún tipo de diversión, es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no son solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen dónde pasar sus últimos momentos (1994:12).

En el gran marco de la sociedad dentro de la cual funciona el Moridero, el narrador protagonista mantiene contacto social público, ya sea grupal o solitariamente. En el primer caso, lo hace luego de la jornada laboral en el salón de belleza, al lado de sus dos amigos y trabajadores, homosexuales como él, y con quienes salía los sábados por la noche, luego de cerrar el local (incluso cerraban más temprano para irse), hasta una concurrida avenida, donde se cambiaban de ropa y ya como travestis ejercían la prostitución por dinero, pero también por diversión, por disfrute. Las calles o los cines del centro de la ciudad les permitían vivir con intensidad su libertad.

En esas aventuras nocturnas sufrían a veces el acoso de la policía, pero también de un grupo homofóbico de asaltantes urbanos que se hacían llamar Bandas de Matabros. A veces esas peleas —siempre en desventaja para ellos— terminaban en el hospital o en la comisaría, donde eran indistintamente maltratados.



Por otro lado, el caso de la actividad sexual solitaria era casi un ritual. Se desenvolvía en los baños turcos “exclusivo para personas de sexo masculino” (1994:15), que administraba una familia japonesa. Curiosamente, en ese ambiente de relajación y mediano lujo, “había un mostrador decorado con peces multicolores y con dragones rojos tallados en alto relieve” (15). Era un ambiente de ceremonia previa antes de ingresar a las duchas del sótano, que eran como cualquier otra, lejos del “glamour” de la entrada del local. Allí tenía encuentros sexuales también. Espacio de libertad, pero también de peligro para el narrador, quien no duda en comparar ese ambiente de vapor y riesgo con un acuario:

En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. El agua espesa, enturbiada por las burbujas de los motores del oxígeno y las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de esos baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes que buscan comerse a los chicos. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígido que pueden ser las transparentes paredes de los acuarios eran una realidad que se abría en toda su plenitud (1994:18,19).

Conforme va experimentando la enfermedad que degrada su cuerpo, el narrador protagonista reduce su espacio de acción: deja de ir a las avenidas a buscar aventuras sexuales; a pesar de que, como dice, puede disimular las manchas o llagas en el cuerpo con maquillaje; y también deja de ir a los baños turcos. Empieza un proceso de inmersión narrativa —el más importante para efectos de observar la presencia de los “residuos humanos” en el salón de belleza— al reducir los espacios y concentrar los tiempos del relato. Una práctica, además, en la que se empieza a sembrar mayor incertidumbre y a elevar el sentido de impredecible de los actos del narrador a mando del Moridero.

Al recibir al primer huésped, quien era un amigo de sus compañeros trabajadores, rechazado por todos los hospitales en donde intentó ingresar (encaminado a morir debajo de un puente de la ciudad), es que el narrador protagonista inicia el proceso de acogida a esos desdichados, o con más precisión, desamparados de la sociedad. Desocupó algunos acuarios, que antes eran para entretener a sus clientas y hacerlas sentir como sumergidas en “aguas cristalinas”, para darles funcionalidad como depósitos de objetos de los nuevos visitantes<sup>36</sup>; incluso ideó etiquetas para colocar los nombres de estos y no confundir de quiénes eran los “objetos” y “golosinas” que de vez en cuando recibían del exterior. “Solo permito que las familias aporten dinero, ropas y golosinas. Todo lo demás está prohibido” (1994:13).

Otra medida radical fue acabar con los espejos colgados en las paredes del salón; instrumento de belleza o proyección de la belleza del antiguo salón que ahora sería contraproducente para los huéspedes, pues reproduciría la idea del mal, de la debacle y la muerte en sus lacerados rostros. Este proceso “intrauterino”, de paulatino aislamiento social coincide con otro que el propio narrador vive en carne y espíritu.

Con el “cuerpo esquelético” y el ánimo acabado, las fuerzas lo abandonan para sus proezas sociales y sexuales, habituales en él desde hace años. Entonces es

---

<sup>36</sup> En los tiempos finales del Moridero solo una de las peceras se mantuvo con apenas tres famélicos pececillos que, en medio de una maloliente agua turbia, resistieron la debacle del local.

cuando su imaginación y temperamento obsesivos invaden su conducta diaria y, más importante aún, su visión de la vida y de la muerte. El narrador expresa:

Ahora tampoco tengo casi tiempo para ocuparme de mi persona. Tengo que regentar este Moridero. Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas del mal en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado. Y lo tengo que hacer yo solo. Las ayudas son bastante esporádicas (1994:20).

El narrador insinúa un mandato (“tengo que”...) y marca su territorio, casi como un animal que por instinto de sobrevivencia determina dónde deben moverse él y los suyos, sin la intervención de extraños que vendrían a ser los “otros”. Su propia definición del nuevo salón de belleza lo indica así: “No es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero” (1994-20)<sup>37</sup>.

Lacónico, certero y cuidadoso de sus silencios, el narrador de esta novela deja constancia del cambio total en el salón de belleza. Los instrumentos del antiguo salón que pudieran servir fueron reutilizados, y los que no, vendidos para comprar implementos “necesarios para esta nueva etapa en la que ha entrado el salón” (21). Desde colchones, catres, hasta ollas grandes y una cocina a kerosene llegan como indispensables para la vida en común de esos moribundos. Telas de confección fallida donadas por una fábrica eran convertidas en innumerables sábanas con la ayuda de los familiares de los huéspedes, quienes finalmente ayudan en el lavado de las ropas de sus familiares. La vestimenta de los abandonados era tarea del regente (21).

---

<sup>37</sup> Solo en un momento el narrador parece dar señales de la ubicación del salón de belleza. “El salón está situado en un punto tan alejado de las líneas de transporte público, que para viajar en un autobús hay que efectuar una fatigosa caminata” (1994:23).

Se establecen así las primeras reglas del Moridero. El hecho de que tampoco puedan ingresar mujeres ni niños enfermos, no solo muestra la dureza de las normas que establece el regente narrador, sino también su preferencia por el mundo dominante —gay, pero adulto y masculino— con el que se relaciona desde un ángulo casi patriarcal<sup>38</sup>.

El narrador es un ser que se va endureciendo conforme avanza la novela. Empieza a disfrutar del poder o de la mirada del poder sobre su entorno. En algunos momentos, ciertamente, parece dudar de lo que hace, pero aun así prosigue con su plan. Lo que fue una actividad pública, transparente, de cierta forma integrada al sistema comercial capitalista (sociedad) con su pequeño negocio, se transforma, por sus opciones jugadas al límite de la convivencia — luego abiertamente rebelde a ella— en un verdadero “peligro” para esa sociedad. La misma sociedad que lo venía admitiendo pues cumplía un rol dentro del sistema.

La calidad de “peligroso” tuvo su primer brote serio cuando, al no dejar pasar a mujeres y niños enfermos del mal, el barrio empezó a percibir lo que estaba ocurriendo. Entonces el rechazo y encono social empezaron a asediar el Moridero. El narrador lo dice explícitamente en este párrafo, donde tras superar las súplicas y la animadversión de la gente del barrio, en primera instancia, y la mala fama

---

<sup>38</sup> El narrador trató de justificar su conducta discriminadora señalando que “había embellecido hasta la saciedad a las mujeres [y] no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajos sacrificados. [Por eso] nunca acepté a nadie que no fuera del sexo masculino” (1994:34,35).

después, admite que “en más de una ocasión temiera por mi vida cuando salía a la calle” (1994:35).

Los efectos de la enfermedad en el cuerpo —la cual al no ser identificada claramente se hace más letal en el imaginario del lector— van generando en el narrador una mirada distante y recelosa. Es aquí cuando se percibe o se siente que es una mirada identificada con el poder (“voz del poder”). Y hay fundadas razones para pensar así en una primera lectura, si no, solo leamos este nuevo momento crítico del narrador protagonista:

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. He llegado un estado en el que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía. Incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición (1994:25).

Salvo una historia personal e íntima que el narrador cuenta someramente (parte de sus dudas y contradicciones como regente “inflexible”) en la que tuvo una relación sentimental y encuentro sexual con un huésped de una “belleza sosegada” (1994:25), y que conocía desde antes de que cayera enfermo; salvo ese detalle que al final fue circunstancial<sup>39</sup>, el narrador protagonista crea un muro sólido ante sus internos, a los que describe y valora funcionalmente como “residuos humanos”.

---

<sup>39</sup> Luego el narrador vuelve a su actitud hierática, estricta y autoritaria: “Pero como ya dije antes, mis gustos cambian con frecuencia y de un momento a otro dejó de interesarme por completo. Retiré la pecera del costado de su cama y lo traté con la distancia que me impongo para todos los huéspedes. Casi al instante, el mal atacó totalmente su cuerpo y no tardó mucho en morir” (1994:27).

Estrictamente hablando, el narrador protagonista regenta el Moridero como si fuera una cárcel o, peor aún, como si fuera el vertedero de una cárcel (en la cárcel por lo menos los seres humanos buscan la regeneración, volver de alguna manera a ser de nuevo útiles para la sociedad). En el caso del Moridero bellatiniano es el lugar previo a la muerte, es decir, a la desaparición final.

Desde ese nivel, la estigmatización a partir de la enunciación del narrador protagonista recae en aquellos seres humanos que alguna vez formaron parte — en mayor o menor medida— de la vida social, política, cultural o económica de la comunidad en la que se desarrollaron (sociedad moderna). Desde ese punto de vista, la mirada crítica y autoritaria se centra en la marginalidad propia de su condición, pero especialmente en los signos revelados en el cuerpo de las víctimas.

Siendo incapaz de individualizar a este grupo humano, el colectivo que se forma pierde para el narrador su derecho como personas. Para él, cualquier intento de aplacar el dolor físico, espiritual o, si hubiera, religioso, es inaceptable e innecesario incluso; por eso rechaza sistemáticamente a médicos, personal sanitario y religiosas. El narrador genera sentidos de deterioro muy penetrantes. Sus huéspedes son percibidos como cuerpos enfermos, degradados y en vías de extinción.

Hay unas líneas de la novela que para efectos de este trabajo son importantes, y que tal vez puedan pasar desapercibidas en una lectura recreativa. Para más

evidencia aún, es una observación del narrador provocada por la muerte del joven por el que sintió el mayor sentimiento humano (como en ningún otro caso en el Moridero). Es decir, el caso más cercano al narrador, y por el que podría guardar alguna consideración, termina siendo el peor tratado.

En algunas ocasiones el tono de su voz se alzaba más que el adecuado y opacaba con sus palabras exaltadas las quejas de los demás huéspedes. Me parece que después fue atacado por una tuberculosis fulminante, pues falleció luego de un acceso de tos. Para ese entonces, el cuerpo del muchacho sólo significaba un cuerpo más al que había la obligación de eliminar (1994:28).

Es un fragmento revelador de la crueldad del punto de vista, pero especialmente porque define el rol que cumple o quiere cumplir el narrador en esta historia, a la vez tan breve y compleja como pocas en la literatura de Bellatin. Y es que su escritura construye esa mirada subjetiva dotando a un sujeto como el narrador que impone su control al objeto mirado (“residuo humano”). De esta forma, obsesiva y ritual, expone al objeto en términos simbólicos, ya no en un espacio público abierto sino en uno privado marginal, pero con connotaciones de escenario y performance.

Los peces y las peceras (acuarios), que al comienzo de la novela parecían que ocuparían un lugar destacado en la trama, terminan en un lugar específico como telón de fondo de este drama de la vida moderna (uno de los muchos dramas que generan los procesos de modernización en las últimas décadas).

Pero se trata de un telón de fondo salvador, lúdico, estético, que logra, por instantes, oxigenar el relato y atenuar así la dureza inmisericorde de la historia. La narración, en ese sentido, intercala pasajes del Moridero con las vivencias de los peces y sus distintas resistencias a la muerte. El día que murió el joven amante, también sucumbieron las tres Monjitas, unos peces de tonos negro y blanco. El narrador cumplía aún las reglas necesarias para mantener vivos los acuarios, solo por esa razón objetiva consideró que la muerte de peces al mismo tiempo que la del joven era solo “más que una casualidad” (1994: 29)<sup>40</sup>.

Este personaje tiene, además de una fascinación morbosa por el Moridero, otra atención desesperada por los acuarios. Belleza y vida, o simulacro de belleza y vida es lo que también representan los peces y las peceras. Un lugar de salvación pírrica es lo que construye a duras penas esa voz narradora.

A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua verdosa con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida. A pesar del olor del agua estancada, puedo sentir todavía una cierta frescura (1994:30).

Su fascinación por comparar, asimilar y retroalimentar ambos campos de sentido: el de las peceras y el Moridero, llega a tal punto de observar que en los dos viven en el más absoluto abandono; por eso las coincidencias del holocausto de peces

---

<sup>40</sup> Páginas más adelante, el narrador expresa su arrepentimiento por ese *affaire* con el joven y las atenciones que le dio (fue el único a quien compró un ataúd y pagó un lugar en el cementerio, el resto era llevado a la fosa común); admite que ello ocurrió porque no había perfeccionado sus técnicas de distancia y rigor con los huéspedes. Incluso llega a percibirlo con gravedad de cuartelero o empleado penitenciario: “Esto casi podría considerarlo como una mancha negra en mi oficio” (1994:45).



junto con el de los huéspedes, ya vistos como “residuos humanos”. El final de estos no había por qué prolongar ni ayudar a prolongar, pues es una maldición para ellos una larga agonía (1994:31).

Múltiples tipos de peces pasaron por esos inmensos acuarios instalados en el salón. Pero hubo uno que deja huella en el lector por su monstruosidad física y su ferocidad brutal: eran unos peces mexicanos llamados Axolotes<sup>41</sup>. Animales acuáticos, rosados, con agallas en el cuello y patas como reptiles; cabezones y con los ojos rojos y muy agresivos. No soportaban a otros peces, y si se dejaba a alguno con ellos no tardaban en devorarlo. Si tenían hambre excesiva no dudaban en comerse entre ellos.

El narrador relata que para muchas clientas esos peces eran diabólicos, por eso ni querían verlos. Peces más agresivos hubo en los acuarios; “sin embargo, lo chocante de los Axolotes era lo repudiable de su estilo que, aunando a su desagradable aspecto, les daba al asunto de criar peces un carácter diabólico” (1994:60).

Los peces son esencialmente solitarios, porque aun en grupo nunca dejan de parecer animales de la soledad. La soledad quizás no sea un tema central en

---

<sup>41</sup> Hemos hecho la corrección de la palabra “Axolotes” porque en la primera edición de 1994 estaba escrito “Oxolotes”.

*Salón de belleza*, pero dibuja también el perfil extremo del narrador, alguien capaz de vivir con relativa tranquilidad la muerte de los otros, incluso su propia muerte.

Por ello la soledad más desolada lo puede lastimar, pero no hundir.

Mis compañeros de antes, con los que trabajaba en los peinados y en la cosmetología, han muerto hace ya mucho tiempo. Ahora, ocupo yo solo el galpón de la parte de atrás. La cama donde antes dormíamos juntos, se me hace ahora demasiado grande para mí solo. Extraño su compañía. Fueron los únicos amigos que he tenido. Los dos murieron infectados y en el momento de la agonía los traté con la misma rectitud que al resto. Todavía tengo colgadas en el perchero las ropas con las que solíamos salir a las avenidas (1994:31,32).

Es un sujeto que se resiste a dejar de ejercer su poder sobre los cuerpos y destinos de los “residuos humanos”. Como los detritus de Bauman, los cautivos del Moridero no tienen escapatoria, menos derechos ni consideraciones. Son los que nadie quiere ver, escuchar, oler y menos recordar (ni siquiera sus familiares más cercanos salen en su defensa).

Por ello son castigados si se lo merecen, según el narrador solitario. A la menor posibilidad de un escape, el narrador carcelero sacará el azote, pues parece decir que fuera no sirven y los pondrá en regla nuevamente. Es lo que hace literalmente con el nieto de una anciana que le había dejado todos sus ahorros para cuidarlo.

Cierta noche lo encontré tratando de huir del Moridero y fue tal la paliza que le propiné que muy pronto se le quitaron las ganas de escapar. A partir de entonces se mantuvo acostado en la cama, esperando pacíficamente que su cuerpo desapareciera después de pasar por las torturas de rigor (1994:33).

Un punto máximo de esta especie de “locura coherente” que termina siendo el narrador protagonista de *Salón de belleza*, se da hacia la mitad de la ficción, cuando no satisfecho con el poder fatal que poseía sobre los “residuos humanos”, muestra un lado narcisista —una especie de complejo de no reconocimiento, si cabe la expresión—, cuando trajo nuevos peces, pero nadie pareció darse cuenta de ello. Arbitrario como nunca, el narrador no percibía ya que la mayoría simplemente se estaba muriendo de a pocos o de a muchos, y que unos pececillos de estreno no eran importantes para sus cuencas vacías. Pero igual, el regente, en un raptó de egolatría les impreca su conducta:

Que no bastaban las palabras con las que ellos o sus familiares me pedían alojamiento. Ni tampoco las cosas agradables que de vez en cuando les escuchaba. Faltaba que me expresaran su agradecimiento de una manera más tangible. Por ejemplo, admirando los peces que aún quedaban con vida o tal vez haciendo alguna alusión agradable hacia mi cuerpo, como haciendo ver que aún se mantenía en buena forma (1994:34).

Esa voz de la autoridad que configura al sujeto de la enunciación tiene, como hemos visto, una performance particular. Obsesivo, detallista, ególatra, sádico, violento y determinista, el narrador vive su propio proceso de desintegración de la personalidad. Su fijación en los cuerpos de los infectados del Moridero y en su propio declive físico, convierte a los miembros de su comunidad forzada en seres abyectos, como dice Butler. Les da una identidad perturbadora cuyo único destino será la muerte.

El regente es un hombre que acaba con la más mínima esperanza en los ojos de sus huéspedes. “La enfermedad es igual para todos” (1994:62). Se regodea en

varios momentos de la novela describiendo los pasos previos a la muerte. La espera final:

El cuerpo cae en un extraño letargo donde no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo. Por lo general, este estado suele durar de una semana a diez días. Depende del cuerpo y la vida que el huésped haya llevado antes de ser alojado en el Moridero (1994:62).

Si hay todavía dudas de que no estamos ante “vidas residuales” o “residuos humanos”, como los describe sociológicamente Bauman, va esta otra intervención del narrador regente, donde “bendice”, como la mayor gloria, la “agonía rápida”. “Ni para los huéspedes ni para mí, significa una ventaja eso de estarse muriendo en forma interminable. [Se ocupa] una cama más tiempo que el señalado” (1994:63), advertía preocupado por los enfermos a los que el mal les atacaba por el estómago, pues estos eran los que duraban más tiempo.

No hay en el narrador administrador del Moridero el más mínimo gesto de líder espiritual o material. Su temperamento, de una soterrada violencia, que se refocila con los indefensos “residuos humanos”, termina en una escena sintomática que desenmascara su oportunismo e individualismo.

Aquella situación ocurre cuando el vecindario (barrio), luego de amenazas y advertencias, decide quemar el Moridero. Las razones eran una mezcla de miedo, prevención y discriminación. Se hablaba de “focos infecciosos”, “desalojo en 24 horas” y de “echar fuego como símbolo de purificación”. (1994:36). Ante la negativa del regente, la intervención vecinal empezó con piedras en los vidrios de

las ventanas, que asustó a todo el Moridero, cuyo coro de lamentos atormentó al narrador, quien, ante la amenaza de la “multitud enardecida”, no tuvo problemas en escapar por el galpón donde dormía.

El hombre que regía los destinos de esos moribundos desahuciados, a quienes acompañaba hacia una muerte rápida, los dejó, simplemente. Este desenmascaramiento ante su propia comunidad fallida, es más que alegórico; es estructurador en la novela pues todo parece reducirse a una falsa autoridad, o por lo menos da las señales de que no hay más que alguien enfermo y temeroso de la muerte en el mando de este grupo. El narrador protagonista es un “residuo humano” más, en busca de amparo y sosiego.

Tuve entonces que escaparme por la parte del galpón donde dormía. Salí por una pequeña ventana y dejé a los huéspedes a merced de la turba. Con lo que tenía de fuerza corrí varias cuadras. Era de noche y mientras corría imaginaba que los vecinos habían entrado al salón llevando sus antorchas en alto. Podía ver cómo los huéspedes apenas sabrían qué era lo que estaba ocurriendo y seguirían aferrados a esos colchones, a esas colchas que yo había cambiado por los antiguos instrumentos dedicado a la belleza (1994:37).

Entonces, en medio del caos y el desconcierto, el narrador acudió a las instituciones, a las personas —policías, médicos y religiosas— cuyo apoyo había rechazado por años. Era su forma de volver a la sociedad. Con los policías al lado dispersaron a la turba que no quemó ni entró siquiera al local —el miedo al “otro”, el terror a los “residuos humanos” los paralizó—, y con la ayuda de las religiosas y los miembros de otras instituciones pudo estabilizar la situación del Moridero.

La parte 1 acaba así, y solo es el inicio del verdadero rostro del narrador. Su perfil se va resquebrajando, según avance el proceso del mal encubado en su cuerpo. Como el resto de los huéspedes de ese espacio ya “inhabitable”, el regente pierde calidad de sujeto (sujeto descentrado) y acentúa no solo los cuerpos “abyectos”<sup>42</sup> envueltos en sus propias carnes, sino sobre todo la presencia de un horizonte de poder que el propio narrador vislumbra como inevitable.

Los cuerpos “abyectos” del que nos habló Butler, desde los cuales se hace frente a la sociedad y el poder en ella presente, tienen una lógica y justifican su presencia en la novela como respuestas simbólicas desde lo marginal y lo abyecto, y desde los “residuos humanos”. Estos seres del Moridero tienen pocas o nulas opciones de proponer una alternativa real a la norma que los reduce a la mínima expresión. Los “lazos débiles” que indicaba Bauman como habituales entre ellos, está claramente visto en la trama de la novela y, centralmente, en la performance del narrador protagonista.

Este narrador parece fracasar en su intento de mantener el espacio de sujeción en que mantenía a sus huéspedes (expresión, a estas alturas, irónica). Su reivindicación simbólica está en que, perdido en su mundo personal, termina integrándose al grupo de los “residuos humanos” con una curiosa lucidez y cierta firmeza que ni el discurso apocalíptico del final de la historia puede variar.

---

<sup>42</sup> Jorge Guerrero (2009) indica en su estudio que esa escena de la turba al pie del salón, sin atreverse a ingresar es “la mejor representación de lo abyecto. En *Salón de belleza* se muestra el retorno del cuerpo a las escenas pre-subjetivas de sexuación. No puede haber sujeto sin género, no puede haber género sin cuerpo. En este tránsito por la materialización del cuerpo, los seres abyectos optan por crear un reinado particular; diversificar estrategias que imanten sus cuerpos a fin de obligar y re-direccionar la mirada [fóbica] del otro” (2009:70).

Un instante sintomático e ilustrativo de esa situación es la que escenifica el narrador al descubrir las heridas en su mejilla. Con la idea de saberse en camino a una muerte solitaria y dolorosa, el regente hace una fogata con los vestidos, las lentejuelas y plumas de sus amigos travesti y de él mismo, cuando la vida los recibía y ellos la disfrutaban.

Recuerdo que bailaba alrededor del fuego mientras cantaba una canción que ahora no recuerdo. Yo me imaginaba a mí mismo bailando en la discoteca con esas ropas femeninas y con la cara y el cuello totalmente cubierto de llagas. Mi intención era caer yo también dentro del fuego. Ser envuelto por las llamas y desaparecer antes de que la lenta agonía fuera apoderándose de mi cuerpo. Sin embargo, parece ser que el canto mitigó mis intentos suicidas (1994:57).

Es una de las escenas más auténticas del drama que vive el narrador anónimo, cuyo dolor desgarrado se podía sentir en cada detalle de esa imperecedera imagen: en el cuerpo algo chamuscado, en el vestido brillante revolcado entre las cenizas de la fogata que se extinguía; en las canciones que salían de su boca reseca, y finalmente en los lamentos y gemidos que iban en aumento desde la sala principal del Moridero (1994:58).

Lo que pudo ser una actividad o proyecto de resistencia de estas formas de vida, terminó en aparente derrota. El narrador levanta de la nada su fortaleza, y en una primera protesta grave del vecindario la abandona; para luego retornar brevemente, pero ya con la enfermedad avanzada y totalmente desinteresado,

hasta sentir finalmente cómo lo creado por él se pierde, junto con él, en la bruma de la soledad, el silencio y la muerte.

Ante la posibilidad, utópica ciertamente, de que se haya podido resistir y, aún más, hacer retroceder o alterar al menos los mecanismos de poder regulatorios del cuerpo, la novela de Bellatin parece responder escépticamente. Al final de cuentas, los “residuos humanos”, esos seres deslegitimados que Bauman resalta como personajes de la modernidad tardía, dejan su huella indeleble en la mente e imaginación del lector de *Salón de belleza*. Porque lo que se traza en esas breves páginas es una experiencia de las posibilidades de existir aún en las peores condiciones, y deja al lector la misión de imaginar esas mismas condiciones, cubriendo así cualquiera de los vacíos que, adrede, nos deja sembrado el narrador.

### **3.3. El Moridero como puesta en escena alegórica de la totalidad social**

Michel Foucault (2007) ha establecido que aproximadamente desde el siglo XVII, a partir del cuerpo, el poder ejerce su presencia sobre la vida, en dos dimensiones entrelazadas por sus relaciones: el cuerpo como máquina y el cuerpo como especie. Al primer caso, el francés la denominó “anatopolítica”, pues se basa en el cuerpo y “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad” (2007:168); en tanto que en el segundo caso, que Foucault denominó “biopolítica”, se centra en la mecánica de los cuerpos vivientes y la estructura de los procesos biológicos: “La



proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad” (168).

Estos dos campos enlazados generan una organización del poder sobre la vida, que finalmente Foucault le dio el nombre de “biopoder”. Su poder no es matar, sino invadir la vida enteramente (2007:169); motivando de esa forma su prolongación.

Como puede comprobarse a la luz de lo indicado hasta ahora, el micromundo del Moridero no se presenta como un espacio ético de solidaridad entre iguales enfrentados a una enfermedad letal. No es un lugar de igualdad y apoyo ante un mal sin salvación, o de lucha colectiva contra la enfermedad, como el biopoder podría imponer.

Para algunos investigadores como Javier Guerrero (2009) el “experimento de *Salón de belleza*” es un espacio que parece oponerse al biopoder, el cual incide “en la disciplina de los cuerpos” (84). En efecto, en el Moridero la enfermedad no es atacada, sino más bien se busca la asimilación y el sometimiento a ella. Sin embargo, el hecho explota simbólicamente porque lo que se genera al final no es una resistencia hacia la vida, sino hacia la muerte, donde el sufrimiento o la angustia no es menos que los que pueden sentirse en los canales tradicionales del biopoder.

A esto hay que añadir la construcción de la voz del narrador protagonista, regente y guardián absoluto del Moridero hasta la última línea de la historia. El poder que pudiese representar este narrador es uno alternativo, ciertamente, pero es tan autodestructivo que solo la muerte deseada parece desvanecer. Sucumbe como cualquier otro “residuo humano” del Moridero ante el mal. La resistencia como grupo es fallida; lo real es una sociedad que retoma el mando más allá de cualquier sueño o pesadilla narrativa.

El discurso del poder en *Salón de belleza* revela lo que Foucault alguna vez dijo: “Si se ha constatado el desarrollo de tantas relaciones de poder, de tantos sistemas de control, de tantas formas de vigilancia, fue precisamente porque el poder seguía siendo impotente” (2012:117). Pero, en el caso del narrador regente tampoco es el discurso de un disidente, el de una resistencia coherente. El narrador no tiene ni la fuerza moral para una aventura sacrificada en una resistencia y reivindicación del cuerpo, ni tampoco el cinismo o la audacia para adoptar los supuestos dictados del poder.

Es un narrador que, dirigiendo el funcionamiento endógeno del Moridero, termina quebrándose, desgarrándose, fantaseando y delirando, a pesar de su dureza y crueldad. Lo que resulta es una historia que asume sus contradicciones, sus falencias y su falta de creencia en los grandes relatos y valores de la modernidad.

Contra la muerte no hay oposición posible. Atrás quedarán los contratiempos de este afiebrado regente y sus esfuerzos por adoptar a los dependientes cuerpos

inertes<sup>43</sup>. Ante el mínimo error o irresponsabilidad del regente —modo carcelario— es el colectivo, el vecindario, finalmente la sociedad la que retoma su papel.

Incluso apela a la purificación del fuego, en un ritual de reminiscencias atávicas con que amenazan retornar al Orden ante estos “residuos humanos”. (1994:36,37). Porque ninguno de ellos puede estar libre, y si no desaparecen por sí mismos habrá que ayudarles a desaparecer, parecen decir los dictados del poder.

La escritora y ensayista norteamericana Susan Sontag (1996) dice que son las sociedades, en cada época correspondiente, las que indican una enfermedad para centrar en ella el mal de su época. El poder del lenguaje es uno solo con el lenguaje del poder y establecen la mirada que asumirán los individuos sobre la enfermedad. Mayormente son metáforas que canalizan los miedos y las ignorancias. De esta forma, hay una carga punitiva y estigmatizadora sobre los enfermos que la padecen mortalmente, como los “residuos humanos” del Moridero de *Salón de belleza*.

Las sociedades occidentales y sus satélites del Tercer Mundo han desarrollado ese temor desde los años 80 sobre el SIDA. Han señalado el peligro de esa peste de fines del siglo XX, y los destierros simbólicos, sociales, culturales y económicos

---

<sup>43</sup> En la historia de Occidente se entiende que la enfermedad es parte elemental de la instauración de los cuerpos como constructos culturales. Ya Foucault había identificado la aparición de la figura del perverso en medio de las relaciones del poder enlazadas con el placer y el sexo. Estas conexiones se han reproducido, han perfilado el cuerpo y penetrado en las conductas (2007:63).

de los infectados. Para ellos, la vida en sociedad se acabó. Están vivos, pero en realidad son como muertos en vida, gente que sobrevive en su condición — controlada, hacinada y regimentada en lo posible— hasta que desaparecen.

Este estigma, este señalamiento social lo viven a diario las minorías sexuales de todo tipo, estén o no contagiadas con el virus del SIDA (VIH). Porque el discurso del poder (heteronormatividad) dice que son un peligro latente. No pacientes, solo un peligro, que deberían terminar sus días en sitios como el que describe el narrador anónimo de la novela de Bellatin.

El narrador protagonista, al establecer el Moridero como un espacio para morir en paz, logra de alguna forma el efecto contrario, pues expone a los enfermos; y, ocultándolos en un salón de belleza, además, genera la expectativa necesaria para anunciar al mundo (barrio o vecindario) el secreto de esa comunidad martirizada. Se lanza con ello una especie de llamada de atención, que no llega a dar la medida de una resistencia o una rebeldía a las tácticas invasivas del biopoder. Esto porque sus fuerzas no parecen suficientes para alterar ese sistema<sup>44</sup>.

En la parte 2, la novela retoma el discurso sobre los peces y las peceras. Destaca la resistencia de algunos peces, pues la muerte los acecha como a los enfermos, y muestra cómo en paralelo la vida se extingue por periodos más rápidos o más

---

<sup>44</sup> El rechazo del narrador protagonista a la salud, la calidad de vida y la longevidad, desde un inicio, es interpretado como una forma de resistencia al biopoder. Pero lo que el narrador protagonista construye en el Moridero es más un anhelo de inmolación de los huéspedes, vistos más como 'residuos humanos' que como rebeldes a un sistema determinado.

lentos, tanto en peces como en humanos. De los peces solo quedan tres hasta el final.

A veces los “residuos humanos” mueren por oleadas, pero de nuevo otros ocupan sus lugares. El Moridero no es un espacio que pueda quedarse vacío por mucho tiempo, lo cual apoya la idea de la permanencia. El narrador, por su parte, como buen regente desarrolla una capacidad de predecir “de una sola ojeada (...) cuánto de vida tienen por delante” (1994:43) estos moribundos que la modernidad ha desterrado de sus espacios sociales ante su inactividad.

En un acto escénico que simula a la perfección los patrones con los que el sistema normativo (heteronormatividad) busca uniformizar a las personas y mantener el control y el poder en la totalidad social, el regente del Moridero impone un mismo estado de ánimo para todos. Al llegar a ese lugar de muerte, la mayoría de los huéspedes están desesperados, otros están alicaídos, y otros tan derrotados por la vida que apenas arrastran los pies. La cita extensa está completamente justificada por la importancia de la explicación del alucinado narrador:

Una vez que son reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos a un mismo punto con respecto a sus estados de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría bien cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por él mismo. Éste es el estado ideal para trabajar. De esta forma, logras no involucrarte con ninguno en especial y de ese modo haces más expeditivas tus labores. Cumples así con tu trabajo sin ninguna clase de traba (1994:44).

Para el narrador —curiosamente parte del párrafo está escrito en una segunda persona, dirigido a un lector hipotético o deseable— su labor no es ni humanitaria ni ética; es un oficio, un trabajo, cuyo fin principal es hacer cumplir las reglas o normas impuestas por él mismo o por las circunstancias que lo ubican dentro de la sociedad (el “Responsable”). Y ciertamente es el responsable de su vida y la de otros incluso (los dos amigos travestis a quienes dio trabajo y cobijo, y los huéspedes del Moridero).

Se sabe pocas cosas de la historia personal del narrador protagonista antes de su función en el Moridero, pero lo que está claro es que fue un emprendedor que hizo de todo y disfrutó de todo lo que pudo, aunque nunca dejó de estar reglado por el trabajo en su propio negocio. Si bien la idea de acoger al primer enfermo surgió de la pena y súplicas de sus amigos travestis, la experiencia cambió algo su perspectiva de las cosas. Pero solo cuando la enfermedad abatió su cuerpo, con el mal incurable fijo en su imaginario —desactivándolo de la realidad—, es que se convirtió en el regente, en una especie de dictador, en el amo y señor del Moridero.

En ese rol, los cuerpos enfermos se convirtieron en referentes sobre los cuales se depositaba el temor al “otro” de la sociedad en su conjunto. En un proceso complejo, el narrador ejecuta un ejercicio de ubicación de esos cuerpos degradados (dañados, marcados, como cualquier otro paria social) en un escenario ideal desde el cual, por un lado, intentar proteger a sabiendas de que la enfermedad acabaría con ellos; pero, por otro lado, teniendo claro desde su punto

de vista que eran “vidas residuales” que deberán desaparecer y que él está dispuesta a “eliminar” (los manda a la fosa común), salvaguardando como consecuencia los cuerpos sanos, productivos y vitales de la modernidad líquida.

En su trayectoria personal, el narrador destaca el orden que adquirió su vida con la experiencia de regente. No fue del modo que él hubiese querido<sup>45</sup>, dice, pero era la forma que tenía para responder al desorden en que se debatía. Logró estabilidad en su pequeño negocio, pero no en su conciencia. “Yo me sentía cada vez más vacío por dentro (...) es cierto que con el abuso de las aventuras callejeras mi vida había ido perdiendo su centro psicológico” (1994:48).

Los huéspedes llegaron en la madurez del narrador, junto con los acuarios de los distintos peces. Pero la bonanza del salón de belleza en tiempos de las clientas fue tal que el narrador protagonista tuvo que establecer también reglas para ellas<sup>46</sup>.

¿Qué tipo de sociedad está representada en la novela? Quizás sea menos importante saberlo para la literatura, pero si queremos terminar de dibujar una imagen poderosa del marco cultural y social que envuelve esta ficción novelesca; si queremos tener ese dato de los “residuos humanos”, es interesante detectar la información de las ideas e imágenes que la propia novela nos proporciona.

---

<sup>45</sup> “Pero triste me parece la forma de haberlo obtenido” (1994:46).

<sup>46</sup> “Las clientas se amontonaban en la puerta, porque tres veces a la semana abríamos a las doce del día. Por eso tuvimos que establecer un rígido ritmo de citas, que curiosamente se cumplieron en forma religiosa. Es cierto que yo tuve que imponer las reglas para que esto sucediera. Nunca acepté que una clienta llegara tarde, tampoco hice caso a urgencias de última hora ni tampoco a las que pedían entretornos” (1994:50).

Hay otro elemento interesante: el narrador protagonista explica al lector el momento en que aceptó recibir en su negocio al primer moribundo (“vida residual”): lo hizo cuando pensaba que su existencia era “absurda y vacía”. Y remarca: “De haberseme hecho ese pedido en otro momento, jamás hubiera permitido que mi salón de belleza se convirtiera en un Moridero” (1994:51).

Una confesión sincera y lúcida, sin duda, y que le sirvió para justificar todo su discurso estigmatizador posterior. Al ser testigo de la muerte irreparable de esa primera vez (pese a todos los esfuerzos colectivos), el narrador asume una posición consciente.

La conclusión fue simple. El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vanos intentos de estar en paz con uno mismo y con su conciencia. No sé dónde nos han enseñado de socorrer al desvalido es tratar de apartarlo a cualquier precio de las garras de la muerte. A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte como muerte. Lo que quería evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle, o bajo el abandono de los hospitales del Estado (1994:52).

La transformación paulatina del narrador en otro “residuo humano” empieza cuando descubre los primeros síntomas del mal en su cuerpo, pero se vislumbra ya al aceptar al primer huésped, el primer “residuo humano” de la ficción. Al enterarse de su propio proceso se inicia el reconocimiento del mal ante sus pares en el Moridero y ante sus vecinos y el resto de la sociedad.



En las últimas secuencias de la novela, que es un final prolongado, el narrador concentra su discurso del relato en desprenderse (otra vez las capas que se desmontan) de todas sus fobias, temores y resentimientos contra el Moridero, que estableció él mismo. Va muriendo convencido de que lo dio todo por él, pero que poco o nada es lo que recibió a cambio.

Un logro literario de Bellatin es haber construido un narrador autoconsciente y anómalo a la vez; distorsionante de la realidad, que intuye y puede expresar su posición de respuesta o crítica a las viejas instituciones que olvidan y degradan la dignidad del hombre, pero inmediatamente, como si fuese algo natural decir, actuar o exigir del “otro” lo más denigrante, lo más humanamente odioso que uno pueda imaginar.

Muestra su fastidio, por ejemplo, por los llamados de los amantes que desde afuera, siempre en la madrugada, pedían la atención de sus amados. Buscaban entrar, pero él no les dejaba. “¿Y entrar para qué? Solo para encontrarse con alguien que no era más que hueso y pellejo. Alguien que además del decadente aspecto, no significaba otra cosa más que la de ser portador del mal” (1994:67).

Del fastidio pasó a una abierta envidia:

Debo confesar que la visita de esos hombres me producía fastidio. Nunca nadie vino por mí. Me pregunto entonces de qué me sirve tanto sacrificio en la administración de este salón. Sigo solitario como siempre. Sin ninguna clase de retribución afectiva. Sin nadie que venga a llorarme la enfermedad. Creo que esto es el resultado de haberme preocupado tanto por el salón de belleza en su momento de esplendor y también por la dedicación que les ofrecí a mis compañeros de trabajo mientras estuvieron

a mi lado. Estoy seguro que de estar vivos, ellos sí se preocuparían por mí. Verían la forma de mantenerme entretenido (1994:68).

Su largo lamento prosigue: soledad, decadencia, muerte, son las palabras que el narrador, cual volcán humano, derrama sobre los hechos y el espacio que él mismo creó, promovió y donde dictó reglas, procedimientos y normas tan duras que él mismo pareciera sufrirlas finalmente.

Los peces mueren también y él se siente el único que lo percibe. Su visión personal o la necesidad de mostrar su poder sobre los otros lo lleva a hacer pequeños pero crueles experimentos: como el de dejar a los peces muertos para que sean devorados de a pocos al fondo de la pecera. O dejarlos sin alimento para ver cuántos días son capaces de resistir sin comerse unos a otros.

En una retahíla incesante, el narrador critica la falsa bondad de los cristianos y la nefasta manera de dar esperanza de los médicos. Y por primera vez piensa realmente preocupado por el Moridero. Lo asume como su proyecto, como cuando uno hace planes y está pendiente de lo que pasará con lo suyo, como haría quizás cualquier persona en sus mismas circunstancias (al menos en este aspecto).

Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa bastante. Incluso más de lo que ahora me interesa la administración del local. Tal vez sea porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de que yo lo haga. Y no es que este suceso me alarme mayormente. Lo triste es la forma cómo lo harán (1994:71).

Hay un pasaje clave en este delirio casi de moribundo en que coloca a los lectores como testigos de sus especulaciones sobre el futuro del Moridero. En ese pasaje hace una declaración y admisión de que sus huéspedes no pueden tener un lugar más que ese para vivir sus últimos días, porque solo allí los pueden admitir. “A algunos los remitirán a los asquerosos hospitales del Estado y a otros sencillamente les cerrarán las puertas” (1994:71).

El narrador parece vislumbrar una verdad precisa e inevitable: que sus huéspedes —prácticamente pacientes— no son más que “residuos humanos”. En un futuro inmediato —el de su muerte— especula fundadamente que “lo más probable es que no quieran saber nada de los más míseros, ni de los de conducta más escandalosa (...) No puedo imaginarme a las Hermanas de la Caridad lidiando con aquel tipo de personajes” (1994:71,72).

Algo quiere hacer para morir en paz. Entonces delira, fabula, a costa de la lógica o zarandeándola al menos. Dice imaginarse el Moridero incendiado con todos los huéspedes dentro; luego retrocede en esa idea “poco original”; y entonces piensa inundarlo (“hacer del salón un gran acuario”), pero acusa su propio plan de absurdo. Hasta que finalmente decide el “borrado total de huellas”, porque debe hacer ver “como si en este lugar nunca hubiera existido un Moridero” (1994:72,73).

¿Juegos de palabras, ironía crítica de su papel de resguardo social? El significado de sus palabras, en todo caso, nos da una idea del delirio que invade los días finales del narrador. Cuando siente ya el poder tambalear y las propias fuerzas

físicas y mentales desfallecer, recién recobra la extraña lucidez de la locura. Eso lo demuestra cuando imagina deshacerse de los utensilios del Moridero y recobrar los del salón de belleza.

Una vez que los huéspedes hayan muerto, arrojaré los colchones y los catres a un basural. También las bacinicas y la vajilla de fierro enlozado donde sirvo las sopas. A alguien interesado le venderé la lavadora industrial que nos donaron el mes pasado. No lo hago por falta de dinero, sino para no levantar sospechas arrojándola a un descampado así porque sí (1994:73).

Su alucinación retributiva del salón de belleza anterior a toda la hecatombe simbólica que fue en su vida el Moridero, le otorga al narrador la condición de “residuo humano” (este sí con voz propia) en la etapa final de su enfermedad.

Nuevas peceras, nuevos peces con vida, harán olvidar a las viejas peceras desterradas en el campo, para que alguien, “algún traficante de basura” (otro “residuo humano”) se las lleve. Ese es el plan del moribundo narrador. Y su plan se completaría con un solo cliente: “Yo solo, muriéndome en medio del decorado” (1994:75). Si lo molestaran los samaritanos permanecería en silencio, hasta que seguramente sospecharían y derribarían la puerta. “Entonces me encontrarían: muerto pero rodeado del pasado esplendor” (1994:76).

Pero el gran regente guardó lo último de lucidez para darse cuenta de que todo sería inútil. Que el Moridero quedará tal cual, con sus implementos para hacer frente a la muerte; que seguramente las Hermanas de la Caridad tomarán las riendas del local, y entrarán niños y mujeres, y su esfuerzo por hacer el mejor

salón de belleza y el mejor Moridero no se conocerá (1994:76). Admite que en algún momento: “Me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro” (1994:77).

Mario Bellatin crea un mundo de palabras, un simulacro con una lógica propia, alucinada, impredecible y audaz. Una de las imágenes más sugestivas y potentes de toda su obra escrita. Una alegoría que va de lo social, con sus enfrentamientos o desplantes con el poder, su intento fallido de resistir o promover una rebeldía no admitida hasta el último; a una alegoría, diría, personal, en la que los “residuos humanos” son lo más real de su discurso altamente ficcionalizado. El lector allí puede asimilar y ocasionalmente entender en qué consiste la gravedad de esas existencias endebles. Y más real y ficticio a la vez, cuando el propio narrador se incorpora como otro “residuo humano”, como una “vida residual” que toda la sociedad de la modernidad líquida espera no apreciar en su existencia de placeres, diversiones y frivolidades<sup>47</sup>.

En síntesis, *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, es un mundo, un código en sí mismo. Un universo cerrado al ámbito exterior, pero abierto a sus entrañas, a sus fibras más sensibles, a sus complejos y miedos más graves<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Un paria con el privilegio de tener una voz, que muchos dirían de un poder degradado, pero aun con la fuerza necesaria para imponer una política de la exclusión.

<sup>48</sup> El estudioso Facundo Ruiz dice: “Si en el micromundo bellatinesco nunca nada es exterior, entonces es el tiempo el que dirige el movimiento. El tiempo es agente de cambio en las peceras del *Salón* (...) Se produce el relato sin necesidad de moverse, de desplazarse espacialmente: solo con estar, con quedarse quietos o ‘ser así’. Se diría que posan como relatos, que producen relatos fotográficamente” (2008:205).

Se aborda aquí, desde el universo de la literatura, una de las formas más modernas de la marginalidad: el ser homosexual y el ser enfermo, ambas situaciones en un proceso degenerativo que, aunque cruel, discriminador y egoísta, no olvida el valor de la vida y de lo bello como atenuantes ante la barbarie de la convivencia en la modernidad líquida.

Una propuesta literaria que no concede nada a la ligereza, al excesivo morbo o a la superficialidad de mucha narrativa alrededor del tema, y que es en su mundo formal, suficientemente sugestivo, directo y descarnado; pero en la reflexión de su literatura capaz de entender situaciones culturales y sociales de reciente constatación.

La historia de *Salón de belleza* tiene un trasfondo, un telón de fondo, estético, plástico y lúdico, que incluye imágenes poderosas como el de los acuarios y los peces, los espejos y los utensilios de un salón de belleza de estreno; pero su historia de fondo, la que importa contar y leer, es en verdad la del Moridero, un espacio creado de las cenizas del salón de belleza que es ocupado por los que eufemísticamente el narrador protagonista llama huéspedes, pero que son los homosexuales contagiados de SIDA en estado avanzado. Doblemente marginales por sus condiciones sexuales, sanitarias y sociales, estos seres son claramente los parias de la modernidad, los “residuos humanos” que no debemos ver ni saber si viven o no, aunque la dude mate por dentro.

Para acercarnos a ese mundo, a ese campo que establecen las fuerzas opuestas de la marginalidad y el poder, Bellatin construye a su narrador protagonista, un sujeto contradictorio y autoritario, fragmentario finalmente, y que se transforma en la novela en lo que no quiso ser, pero que las circunstancias de su vida lo llevaron a ser: otro “residuo humano” en un mundo que los rechaza.

Si la novela funciona en un principio con un narrador que parece representar la voz de la autoridad (poder), el regente inflexible que todo lo ordena y encausa, y que “protege” a los demás de los detritus humanos; pues sigue funcionando aun cuando cae en contradicciones de su visión del mundo, ya como narrador enfermo y acabado por el mal. Un narrador que delira y va cambiando hasta sostener un discurso apocalíptico, pero coherente con su posición personal ante la vida.

Lo que pudo ser un acto o gesto de resistencia o rebeldía al sistema de control del poder, se convierte por circunstancias personales del narrador en un discurso del dolor, de la dura prueba que es vivir sin nada ni nadie auestas, en un horizonte sin expectativas mayores que sobrevivir.

Este capítulo comprueba la existencia de una voz del poder en pugna por el dominio y el control, pero también de los “residuos humanos” o “vidas residuales” en disputa por la palabra. Aquí lo marginal no triunfa, ni tiene cómo hacerlo, pero está presente como un acuario con peces sobrevivientes en medio de aguas verdes, en donde apenas queda algo de espacio para respirar.

A partir de lo anotado, analizado y comentado, podríamos decir, como Zygmunt Bauman sobre el holocausto judío, que el Moridero de *Salón de belleza* no es un cuadro, sino una ventana por donde ver “cosas que suelen permanecer invisibles”.

El mundo representado de *Salón de belleza*, con su narrador desgarrado e incierto, que se avecina al poder, pero termina abrumado en el no poder; un mundo con un salón de belleza, de espejos y peceras, de peces y colores, un espacio de regeneración de lo bello y esperanzador, pero también un mundo de degeneración física y moral, de enfermos terminales y dolor, lamento y muerte, es un espacio de contrastes, con extremos en la construcción de su simbología narrativa.

La novela de Mario Bellatin llega a establecer y convencernos de una atmósfera alegórica que nos involucra y nos habla del poder y sus vicios, de las dos caras de una cultura en crisis, de una sociedad que detecta y persigue a sus detritus humanos, esos “residuos humanos”, que no somos todos, pero que podríamos serlo en cualquier momento.



## Conclusiones

1. El acercamiento crítico al Moridero de *Salón de belleza* revela en sus personajes los rasgos básicos de los “residuos humanos”, conceptualizados por el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman. Estos rasgos, como el de la superfluidad, el deterioro social, la neutralización de los residuos en ámbitos cerrados, la precariedad física y moral, la inutilidad, la condición de “extraños cercanos” que trae consigo temores e inseguridades, son, entre otros elementos, los que marcan la rutina, el comportamiento y la presencia de los personajes anónimos de la novela bellatiniana.
2. Los “residuos humanos” de *Salón de belleza* son homosexuales y enfermos terminales de SIDA, y considerados como “daños colaterales” por un sistema que antes les reconocía funcionalidad y calidad de sujetos “establecidos”. Con el mal en sus cuerpos, rechazados por la institucionalidad, deben alejarse, buscar refugio provisional o simplemente desaparecer si no hay otra opción.
3. El refugio aparece en la novela de Bellatin como Moridero, regentado por un personaje anónimo, el narrador protagonista de la historia. Este personaje, homosexual como todos y en una primera instancia aun libre del mal, impone las leyes en su mundo cerrado. Tanto el Moridero como el narrador

protagonista son los ejes de significación de la novela, a partir de los cuales los otros personajes, también anónimos, cobran sentido.

4. El texto desarrolla la voz del narrador como “voz del poder” en gran parte de la novela. Hay una réplica de modelos autoritarios y una cosificación de los sujetos que pierden su individualidad en un ente colectivo, masivamente dispuesta a una especie de holocausto social.
5. El narrador protagonista, a su vez, sufre cambios radicales en su punto de vista, en su relación con los huéspedes, a quienes ha señalado y considerado como “residuos humanos”; y también en su propia conciencia física, lo que redundará en su precaria vida psíquica y emocional. Con la cordura al límite, inestable y autoimponiéndose la función de regente del Moridero, el narrador termina reconociendo el propio mal del SIDA en su cuerpo y aceptándose, en consecuencia, como un nuevo “residuo humano”.
6. Consideramos que *Salón de belleza*, desde el ámbito de lo literario, no representa un discurso del poder, y si lo representa en algún grado, ella misma revela las fisuras de ese poder, sus dudas y temores, el rostro de su esencial debilidad, pese a su prepotencia histórica.
7. Pero, a la vez, señalamos que *Salón de belleza* tampoco logra articular un discurso de la resistencia o la rebeldía a ese poder. Así lo indican el escepticismo y descreimiento ante la afectividad y la solidaridad, el radical

individualismo y la sensibilidad fragmentada en el discurso del narrador protagonista, cuyo mundo cerrado ejerce una influencia decisiva en cada personaje de la obra.

8. En consecuencia, evidenciamos que ningún personaje de *Salón de belleza* escapa a la esfera de pertenencia de los “residuos humanos”. Tanto el narrador protagonista —en un proceso complejo, en el que incluso trató de salvarse rodeándose de signos de lo estético y lúdico con los peces y las peceras— como los huéspedes, conforman un universo narrativo autónomo, sólido y coherente.
9. Los “residuos humanos”, en los que se representan las figuras de lo anómalo y lo deforme, de lo degradado y lo inconforme, se convierten, después de *Salón de belleza*, en una de las contraseñas para acceder al singular universo literario de Mario Bellatin.

## Bibliografía

### Bibliografía primaria

Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna*. Madrid, Siglo XXI (primera edición en inglés, 1993; primera edición en español, 2005).

Bauman, Z. (2010). *Modernidad y holocausto*. Madrid, Editorial Sequitur (primera edición, 1989).

Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. México, Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2013a). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica (primera edición, 2011).

Bauman, Z. (2013b). *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica (primera edición, 2000).

Bauman, Z. (2013c). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Madrid, Paidós (primera edición, 2005).

Bellatin, M. (1986). "Las mujeres de sal". Lima, Lluvia Editores.

Bellatin, M. (1999). "Efecto invernadero" y Canon perpetuo". Lima, Peisa.

Bellatin, M. (1994). "Salón de belleza". Lima, Jaime Campodónico Editor.

Bellatin, M. (1999). "Salón de belleza / Damas chinas". Lima, Peisa.

Bellatin, M. (2009). "Salón de belleza". Barcelona, Tusquets Editores.

Bellatin, M. (2013). "Salón de belleza". En "Obra reunida", pp. 9-37. Madrid, Alfaguara.

### Bibliografía secundaria

Adorno Th. / Horkheimer M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta (primera edición de 1944).

Aguilar, C. (2014). *Ética marica: solidaridad y resistencia en 'Salón de belleza' de Mario Bellatin*. Universidad Austral de Chile.

Amico, A. (2011). "El asomo postmoderno: crisis social de la modernidad en 'Salón de belleza' de Mario Bellatin (2011). Lima, PUCP (tesis).

Andrade M. (2014). *Los héroes disecados de Mario Bellatin*. Estudios avanzados 21 (Ensayo realizado en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°1100148. "Imaginario y representaciones perrunas en la Literatura Hispanoamericana").

Arenas, R. (1996). *Antes que anochezca* (novela). Barcelona, Tusquets Editores.

Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com.

Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama.

Bianchi, P. (2009). *Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos* (2009). Buenos Aires, Orbis Tertius (tesis).

Buntix, G. (1998) "¿Por qué no vivo en el Perú? (Una generación después)", revista Márgenes, año XI, N° 16, diciembre. Declaraciones de Mario Bellatin en pp.174-175.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.

Carria, R. (2013). *Uma estética da existencia: vida e escritura em Mario Bellatin*. Universidad de Sao Paulo, Brasil.

Cuartas, J. P. (2014). *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. La Plata, Argentina, Universidad Nacional La Plata (tesis).

Cuartas, J. P. (2013). *Mario Bellatin, ¿qué clase de espanto puede generar una escritura semejante?* La Plata, Argentina, Universidad Nacional La Plata.

Culler, J. (2014). *Breve introducción a la teoría literaria* (primera edición, 2000). Madrid, Editorial Austral.

Curiel, A. (2015). *Narrativa mexicana de hoy*. Universidad Autónoma de Yucatán, México.

Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores / El Caballo Rojo Ediciones.

Da Silva, N. (2013). *Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin*. Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil (tesis).

De Lima, P. (2003). *Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo*. Seminario «Cuerpo y política en la narrativa hispana», Universidad de Ottawa, Canadá. Obtenido del URL: [http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL\\_Bellatin.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Bellatin.html)).

Di Paolo, R. (1995). “Perder con orden”. Revista *Debate*, pp. 77-78.

Donoso, A. (2007). ‘Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción’ o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio*. Washington University in St. Louis, EE.UU.

Entrevista de Pierre Dumayet a Georges Bataille en 1958, en el programa de televisión francesa “Lectura para todos”.

Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. (2009). “La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”. Revista “Sociológica”, año 24, número 69, enero-abril de 2009, pp. 43-60.

Foucault, M. (1984). Historia de la sexualidad. *La preocupación sí mismo*. Tomo III. México, Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Tomo I. México, Editorial Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1976) *Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*. París, Éditions Gallimard.

Garayar, C. (1995). “De un salón de belleza como parábola de la existencia”. Diario *El Mundo*, p. 6D.

García Miranda, C. (2004) “De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. (obtenido de la URL <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/peruana.html>)

Goldchluk, G. (2000). “Mario Bellatin, un escritor de ficción” (reportaje). Marzo, 2000, p.4.

- Guerrero, J. (2009). "El experimento 'Mario Bellatin'. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo". Caracas, Revista *Estudios*, 2009: 63-96. Enero-junio.
- Grompone, R. (1999). *Las nuevas reglas de juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*. Lima, IEP.
- Huamán, M. A. (1996). "¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la novela peruana última". Revista *Lienzo*, n° 17, pp. 409-428.
- Huamán, M. A. (2000). "La narrativa peruana del siglo XX". Revista *Socialismo y Participación*, n° 87, pp. 147-168.
- Huerta G. (2014) *Polo inverso e Ipseidad: la disolución fáctica del sujeto en Salón de belleza de Mario Bellatin*. Universidad Autónoma de Querétaro, México (tesis).
- Ildefonso, M. (2004). "La postmodernidad en tres novelas de Mario Bellatin". En *Mundoalterno*; obtenido del  
[URL: mundoalterno.com/decimas/colaboración/miguel\\_ildefonso4.htm](http://mundoalterno.com/decimas/colaboración/miguel_ildefonso4.htm)>
- Iriarte, J. (2012). *Jacobo el mutante y la poética de Mario Bellatin: una lectura desde la enunciación del discurso*. Lima, PUCP (tesis).
- Lacan, J (1954). *Los seminarios de Jacques Lacan* (Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud. Clase 18. El orden simbólico).
- López Degregori, C. y Eslava, J. (2001). "La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa". Revista *Lienzo*, n° 22. Pp. 233-280.
- Marguch, J. F. (2010). "Las huellas del animal". Revista *F@ro – Estudios*, Universidad de Playa Ancha, Chile.
- Mateo, J. (2008). "Zygmunt Bauman: una lectura líquida de la posmodernidad". Revista *Académica de Relaciones Internacionales*, n° 9.
- Mente, B (2013). *Salón de belleza de Mario Bellatin: las huellas de la reterritorialización*. VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética. "Las lenguas del archivo". La Plata, Argentina, 2013.
- Morales, J. [comp.] (2010). *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Moreno, J. A. (2010). *Deseos de comunidad en el personaje intersticial y marginal: en la novela y el cine de los noventa en México*. Universidad de Kansas, EE.UU. (tesis).

Palacio, M. (2006). “¿Y ahora k pasa, eh? (Un acercamiento a la narrativa joven de los 90s)”. <http://amoresbizarros.blogspot.com/2006/08/y-ahora-k-pasa-eh-un-acercamiento-la.html>

Paredes, J. (2013). *Sucesos de escritura. Cuerpo y la representación homoerótica en la narrativa de Mario Bellatin: los casos de Efecto invernadero y Salón de belleza*. Lima, Editorial Paradiso (tesis del 2009 en la Universidad Nacional Federico Villarreal).

Paredes, J. (2014). *Posvanguardismo, homoerotismo y alegoría en Salón de belleza de Mario Bellatin*, tesis para graduarse como magister en Literatura peruana y latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Parra, R. (2012). “Alienación, crueldad y escritura: Salón de belleza de Mario Bellatin”. Lima, *El Muro*. Revista de Cultura y Política (<http://www.revistaelmuro.com/colaboradores.html>).

Pauls, A. (2008). “El problema Bellatin”. *El interpretador* 20 (nov. 2005) (<http://www.elcoloiquidelosperros.net/numerobellatin/bepau.html>).

Pimentel, L. (2012). *El mundo de-forme en Mario Bellatin*. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela (tesis).

Pinillos, J.L. (1995). “Ética y postmodernidad”. Ponencia del 20 de febrero de 1995. Universidad de La Rioja, España. En: *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, n° 73, Año 1996, págs. 159-174.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI Editores.

Ruiz, F. (2008). “Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXIV, No. 68. Lima-Hanover NH, 2º Semestre de 2008, pp. 201-210.

Sarduy S. (1993). *Pájaros de la playa* (novela). Madrid, Tusquets Editores.

Sennet, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Madrid, Anagrama.

Sontag, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*. Madrid, Taurus.

Thays, I. (1998). “Del fanatismo y sus fantasmas. *Poeta ciego*, la última novela de Mario Bellatin”. Suplemento cultural del diario *Expreso*, pág.1.



Torres Vindas, J. (2007). "Notas críticas sobre la categoría marginalidad". Publicado en el website *América Latina en movimiento*, recuperado de <http://www.alainet.org/es/active/18542>.

Valdivia, A. (1999). "La palabra desnuda de Mario Bellatin". Revista *Hipocampo de oro*, pp. 73-75.

Vásquez, A. (2008). "Individualismo, modernidad líquida y terrorismo hipermoderno: de Bauman a Sloterdijk". *Konvergencias*, filosofía y culturas en diálogo, 122-130.

Vásquez, A. (2014). "La influencia de la Escuela de Frankfurt en Zygmunt Bauman y Richard Rorty: de la teoría crítica a la modernidad líquida y el pragmatismo norteamericano". Revista de filosofía *Eukasia*, 139-157.

Vega, S. (1995). "Reflexiones sobre la joven narrativa peruana de los noventa". Revista *Cuestión de Estado*, n° 2, pp. 75-79.

Velásquez Castro, M. (2006). "Novela peruana contemporánea (1970-2000)". Suplemento Dominical, *El Comercio*, p. R08.

Velásquez Castro, M. (2000). "Nuevos escenarios y sujetos de la novela peruana en los 90". Revista *Ajos & Zafiros*; pp. 43-53

Walter, C. (2009). *Mario Bellatin: imágenes literarias*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires.

