

De la belleza a la muerte. Tiempo de desecho y travestismo ominoso en *Salón de belleza*

Salvador Luis Raggio

De acuerdo con Zygmunt Bauman, el estado actual del mundo es el estado “líquido”, condición que contrasta con una modernidad ideal anterior y que se refiere a la manera en que los individuos contemporáneos deben organizar sus vidas en un mundo en el que las instituciones y los aparatos sociales no alcanzan a “solidificarse” (Liquid Times 1). El rápido paso del estado sólido al líquido ocasiona que la ilusión de los patrones inamovibles del proyecto moderno no sea ya predominante; aquella ilusión con la que los seres humanos pueden organizar sus vidas y trazar planes a largo plazo que permitan una existencia sólida y estable se ve comprometida cuando el proyecto ideal pasa a descomponerse. Las estructuras en la modernidad líquida, entonces, tendrían una expectativa de vida más corta, pues estarían inclinadas a la consunción y la inmediatez. “La sociedad ya no está más protegida por el estado”, anota Bauman, “o al menos es poco probable que acepte la protección que le ofrece; ahora está más bien expuesta a la rapacidad de fuerzas que no espera ni intenta recapturar ni dominar” (Liquid Times 25; la traducción es mía).¹

Este tipo de modernidad, la del miedo y los seres sobrantes, parece ser la condición que rige a muchos de los personajes de la literatura de Mario Bellatin, personajes como los de *Black-*

¹ “Society is no longer protected by the state, or at least it is unlikely to trust the protection on offer; it is now exposed to the rapacity of forces it does not control and no longer hopes or intends to recapture or subdue.”

Out: los cadáveres valen menos que el estiércol (1993),² *Salón de Belleza* (1994) o *Perros héroes* (2003), que no se adscriben a grandes proyectos estructurales, sino que se ubican en la marginalidad del ser; protagonistas que narran, de acuerdo con el propio Bellatin, “desde el silencio, desde la carencia, desde la falta, tanto en su acepción de carencia como de infracción” (“Entrevista con Mario Bellatin”).

El uso metafórico que Bauman hace de lo sólido y lo líquido es otra manera de acercarse al debate acerca de la condición moderna y posmoderna arraigado en la segunda mitad del siglo XX. Bauman, sin embargo, establece una comparación con los estados de la materia para evitar la polivalencia del término posmodernidad, sin desligarse, asimismo, de lo moderno. Algo que subraya en su tesis es que tanto lo sólido como lo líquido siguen siendo estados de lo mismo. Existe un cambio en la manera en que dicha materia opera, pero no un estigma de finalización marcado por el prefijo *pos*, ya que lo líquido es sólo líquido mientras no se encuentre solidificado. Se asume entonces que el estado líquido es un estado temporal que provoca que los individuos contemporáneos —como le sucede al narrador-protagonista de *Salón de belleza*— se desenvuelvan en un mundo episódico, en el que se refuerzan los proyectos a corto plazo y las vidas fragmentadas, así como los valores volubles y las transformaciones.

La modernidad líquida afecta al ser humano en tanto que lo fuerza a adaptarse a la incertidumbre en la que se encuentra, a la falta de instituciones sólidas y estructuras que permiten un progreso estable y desarrollado, algo que en el caso de *Salón de belleza* se sintetiza en la manera en que el narrador-protagonista altera el espacio donde trabaja y reside (a raíz de la propagación de un mal incurable) para crear uno acorde a los tiempos de la enfermedad. Así, el salón de belleza se transforma en el “Moridero”, pasa de ser un símbolo de preciosidad y vida a

² Escrita a principios de los años 90, pero publicada en el año 2007 como parte del volumen *Condición de las flores* (Editorial Entropía, Buenos Aires).

uno de repugnancia y terminación, ajustándose a lo que Bauman denomina lo desechable, lo sobrante (*Wasted Lives* 5); se trata de vidas que en la modernidad líquida son indeseadas (los pobres, los desplazados, los “otros”), ya sea porque no pueden participar ni cumplir con las exigencias que constantemente crea el sistema de mercado (lo que las desvaloriza, propagando el miedo) o por la predominancia del individualismo y la fragilidad que existe en las relaciones humanas contemporáneas. Dicha tesis cobra mayor significación cuando recordamos que la génesis de *Salón de belleza*, como ha indicado su propio autor, parte de un reportaje acerca de un peluquero que recogía enfermos de sida en la periferia de la capital peruana (“Deseo la ambigüedad”).³ Para Paolo de Lima, asimismo, “aunque *Salón de belleza* es acorde con las leyes del no-espacio y no-tiempo con que el escritor [Bellatin] rige su novelística, [...] con la construcción del Moridero se alude a los aspectos mutilados, deficientes y estructuralmente deteriorados de las sociedades latinoamericanas” (“Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos...”).

En el presente ensayo me interesa analizar, en definitiva, la transformación del salón de belleza en la novela homónima de Mario Bellatin (el espacio embellecido convertido en espacio de desecho). Esta transformación es llevada a cabo por un personaje transgénero —un estilista travesti y marginal, una “vida sobrante”— bajo condiciones que han sido estimuladas por una enfermedad que no tiene cura y que provocan lo que podría llamarse un “travestismo ominoso” de las características identitarias secundarias⁴ (tanto del local como del protagonista),

³ Hemos tomado esta referencia de un ensayo publicado en el año 2004. De Lima, a su vez, se refiere a una entrevista realizada por el periodista Jorge Coaguila: “Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*” aparecida en el diario *La República* el 1 de enero de 1995.

⁴ Hago una adaptación del término “*secondary sex characteristics*”, definido por Susan Stryker (10), que pueda extrapolarse también al espacio. Por “*secondary sex characteristics*”, Stryker entiende el conglomerado de aspectos externos que las personas manipulan conscientemente para comunicar a los demás su identidad: peinados, vestimenta, accesorios, etc. Las características identitarias secundarias que este ensayo propone serían una extensión

replanteando así el valor simbólico del sujeto y el espacio. Sería este un travestismo de simbología inversa, que parte del orden de lo bello a la desarticulación creada por lo ominoso, oponiéndose a todo aquello que sea estéticamente edificante.

En *Salón de belleza*, el espacio y el protagonista sufren una metamorfosis obligada a causa de la enfermedad y el miedo; es así que el salón en su etapa de desecho pasa a llamarse, literalmente, “el Moridero” (el lugar donde se va a morir), y se va a morir allí porque para los apestados que el protagonista acoge no existe otra salida; se hallan inmersos en el padecimiento y en el desamparo institucional, algo que el yo narrador subraya en uno de sus monólogos explicativos: “Lo que buscaba evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o bajo el abandono de los hospitales del Estado. En el moridero tenían una cama, un plato de sopa y la compañía asegurados” (42). Este acto de caridad, no obstante, está regido por normas que el narrador-protagonista cumple fielmente (no hay remedios ni sanaciones, nada que prolongue la vida), pues el Moridero no es un hospital, es tan sólo el lugar donde los enfermos pasan sus últimos días, y donde se ha normalizado un sistema de evacuación de desechos; allí los hombres mueren, uno tras otro, resaltando la postura del narrador ante lo inevitable: “la conclusión fue simple”, dice el protagonista, “el mal no tenía cura” (42), postura que se tornará más ominosa una vez que la enfermedad también haya atacado su propio cuerpo.

Existe un impulso definitivamente tanático en el espacio del Moridero, una “pulsión autodestructiva” (492), comenta Isabel A. Quintana, la conciencia de que la muerte está instalada, pero también una suerte de arrepentimiento por lo perdido (la belleza y la plenitud en este caso, imposibles de reinstaurar en la etapa de la enfermedad y el despojo). Se trata de un

de dicha definición, que considere también el aspecto externo y la atmósfera de locales y objetos (del salón de belleza, por ejemplo), sin obviar la relación que el protagonista de la novela tiene con el travestismo.

arrepentimiento que el narrador subraya cuando rememora la llegada del primer huésped a su local, y cómo este espacio termina siendo desestabilizado a raíz de la presencia de la plaga:

La primera vez que acepté a un huésped lo hice a pedido de uno de los muchachos que trabajaba conmigo. [...] me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no lo querían recibir en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa era morir debajo de uno de los puentes del río que corre paralelo a la ciudad. [...] el muchacho que trabajaba conmigo me rogó que lo recogiéramos. Acepté sin pensar mucho en las consecuencias. De haberseme hecho ese pedido en otro momento, jamás hubiese permitido que mi salón de belleza se convirtiera en un Moridero. (42)

El salón primigenio y el Moridero tienen diferenciaciones simbólicas y temporalidades marcadas, existe un antes resplandeciente y un después que carcome lo bello. Lo bello, en realidad, pertenece ya al pasado, a los “tiempos idos que nunca volverán” (Bellatin 17), un tiempo donde se buscaba alcanzar lo perfecto y lo armonioso, no sólo como artilugio comercial para competir con otros salones de belleza, sino también como un viaje trascendente hacia un ideal estético, pero que con la enfermedad —con el arribo de los desechos de la modernidad líquida— ha derivado en la idea de que el proyecto de la belleza ya no es posible ni ejecutable. Esta apreciación, del mismo modo, se intensifica cuando se atiende a los pasajes en los que el narrador se encuentra ya infectado por la plaga, contrastándolos con los recuerdos más lejanos de los tiempos en que el mismo espacio rendía tributo a la belleza.

A través de un juego sutil de anacronías la prosa de Bellatin crea dos temporalidades y sensaciones disímiles que para nosotros se manifiestan en lo que hemos llamado el *tiempo de la belleza* y el *tiempo de desecho*. En la primera de estas líneas emotivo-temporales se halla todo aquello que realza el espacio y el ánimo del protagonista (los primeros peces, sobre todo las carpas doradas —históricamente celebradas por la realeza china—, el agua cristalina de los acuarios, la abundancia de espejos, las salidas nocturnas, las visitas eróticas a los baños, así

como las mujeres que venían a atenderse al salón). En la segunda, en contraste, lo antedicho convulsiona y se desfamiliariza, se antepone lo ominoso, y la novela aparenta estar cubierta por un grueso manto de opacidad. Bellatin logra esta oposición resaltando que el agua clara se hace oscura, los espejos desaparecen del local para minimizar los encuentros con lo desagradable (reafirmando la tesis de Aurel Kolnai sobre el rechazo hacia los materiales y objetos que provocan asco)⁵ y los paseos a los baños, así como los placeres eróticos, acaban de manera definitiva: ⁶ “para lo que tampoco tengo fuerza es para salir a buscar hombres en las noches” (17), dice el narrador. Al mismo tiempo, las alusiones a cuerpos enfermos y degradados, y el hedor que estos despiden, empiezan a desestabilizar la narración y alterar el recuento de lo bello. Fragmentos como el siguiente, en el que predomina la nostalgia, tipifican la primera línea emotivo-temporal que planteamos:

Lo más importante era la decoración del salón de belleza. Por la zona se estaban abriendo nuevos salones, por lo que era fundamental para competir el aspecto que se le diera al negocio. Desde el primer momento pensé en tener peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina mientras eran tratadas, para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. (21)

Nótese que el discurso del narrador en este fragmento tiene dos niveles; por un lado, la belleza como estética de diferenciación y consumo, convertida en género comerciable, y aquello

⁵ De acuerdo con Kolnai, el asco es un mecanismo de defensa hacia una emoción que afecta a un sujeto o sujetos. La acción que el asco suele suscitar es la de remover rápidamente la “materia del asco” para que el sujeto afectado pueda retornar a la calma eventualmente (41). En la novela, los espejos del salón, al reflejar el cuerpo enfermo, provocan el rechazo de la imagen degradada.

⁶ La única excepción en la novela será el enfermo de “belleza sosegada”, con quien el protagonista tiene una descarga emocional y sexual fugaz, y a quien abandona a su suerte con la misma rapidez. Cabe resaltar que de todos los huéspedes este es el único que es descrito como “bello”, pero a la vez como “sosegado”, lo que podría leerse como una categoría de belleza inferior a la que el salón solía cuidar, sobre todo teniendo en cuenta que el ideal estético imperante en la novela es el de la belleza femenina de las antiguas clientas, quienes nunca son calificadas como de “belleza sosegada” sino como cuerpos en los que la belleza (y la aspiración a la belleza) siempre se mantiene, de ahí que los únicos cuerpos enfermos aceptados en el Moridero sean los masculinos.

que Bauman resalta como uno de los factores que, de no fracasar en el mercado económico, previene la creación de vidas sobrantes y desechables. En segundo término, se subrayan los discursos de purificación y trascendencia, a través de la celebración del agua, símbolo de inmortalidad y fuente de la juventud desde tiempos remotos. A pesar de ello, cabe resaltar que es el agua cristalina de los primeros acuarios, aquellos adornados con “pequeños motores para el oxígeno, que simulaban cofres de tesoro olvidados en el fondo del mar” (11), y no el agua verdosa y descuidada de la última pecera que residirá en el Moridero, la que el narrador-protagonista ensalza, así como ensalza la contemplación de las carpas doradas y la calma simbólica que estas transmiten:

Es curioso ver cómo los peces pueden influir en el ánimo de las personas. Cuando me aficioné a las Carpas Doradas, aparte del sosiego que me causaba su contemplación, siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer en las noches. Ya fuera una vincha, los guantes o las mallas que me ponía en esas oportunidades. Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. (12)

El tiempo del desecho, por otro lado, y la que vendría a ser la segunda línea emotivo-temporal de la novela, tiene una relación insalvable con la muerte y con lo que ya ha sido perdido;⁷ así lo ejemplifica el siguiente fragmento, en el que desde la condición corporal degradada se hace alusión a los baños turcos, aquellos espacios que a causa de la enfermedad han perdido hegemonía en la vida del narrador:

Actualmente mi cuerpo destrozado, esquelético, lleno de llagas y de ampollas me impide seguir frecuentando ese lugar. Otro factor importante para considerar aquello como cosa del pasado es que el ánimo parece haberme abandonado por completo. Siento como algo imposible haber tenido en algún momento la fuerza necesaria para pasar tardes enteras en los baños. (17)

⁷ Cabría aquí también una asociación con los desperdicios físicos, la basura, línea en la que no ahondaré pero que Paolo de Lima trabaja en su ensayo al referirse al Moridero como “el fondo común de la basura” (6), donde todo guarda relación por “ser lo que se descarta”.

La metamorfosis anímica del protagonista tiene obviamente una relación directa con aquel gran punto de inflexión que marca el tiempo de la historia, es decir, con la llegada del primer huésped, portador original de la plaga. Es a partir de la inserción de la primera muerte en el espacio de la belleza cuando el protagonista empieza a registrar poco a poco la soledad y los cambios de ánimo (recordemos que la muerte de su madre, en el pasado, quizá por no darse en el espacio del salón, nunca subvirtió su relación con lo bello); la enfermedad, en todo caso, no sólo implica la manifestación de pústulas y cuerpos degradados, sino también una incertidumbre que de algún modo se hace patológica:

Tal vez mi mayor desgracia consista en que la enfermedad tomó mi cuerpo demasiado tarde. De haber muerto antes, mi enfermedad tal vez hubiera sido más dulce. Con mis compañeros al pie de mi cama. Pero ahora las cosas son diferentes. Tengo que vérmelas yo solo. Tengo que sufrir la decadencia sin pronunciar una queja y rodeado de caras que veo por primera vez. Hay noches en que tengo miedo. Temo lo que sentiré cuando la enfermedad se desarrolle con fuerza. Por más que haya visto morir a innumerables huéspedes. Por más que desde hace ya bastante tiempo la muerte crea tener en el salón la libertad de hacer lo que le venga en gana. Reconozco que ahora que viene por mí, no sé qué va a sucederme. (55)

De acuerdo con Bauman, en el mundo actual la belleza “en su sentido ortodoxo, como ideal al que se aspira y por el que se vive, aparenta haber entrado en una etapa delicada” (Wasted Lives 117; la traducción es mía), una etapa de pocas certezas y de considerables miedos. Este miedo es uno de los grandes demonios de las sociedades en la modernidad líquida (Liquid Times 26); un miedo que surge al experimentarse la impotencia, al saber que no se está en control de las cosas, y que parece relacionarse directamente con la incertidumbre que rodea a los individuos contemporáneos.

Como representación de uno de ellos, el narrador de *Salón de belleza* acepta en un principio rescatar al primer enfermo desplazado, brindándole un techo que lo cobije, pero al hacerlo expone el salón a los “desechos”, buscando infructuosamente, como sugiere Bauman,

“soluciones locales para problemas globales” (*Wasted Lives* 6), pues la peste en *Salón de belleza*, asociada con la epidemia del sida, puede verse como un producto de la desproporción y del derrumbamiento de las promesas modernas, como el mal que estigmatiza alegóricamente el supuesto progreso de los estados, trayendo consigo la muerte y con ella también el espacio absolutamente ominoso (el Moridero), que desplaza al salón original.⁸

De acuerdo con lo que señala Quintana, los personajes de Mario Bellatin,

expulsados del derecho, construyen [un] recinto donde sobrevivir a ese estado de abandono. Es así como el salón de belleza (de la novela homónima) se transformará con el tiempo en un moridero (esa figura lejana, que nos remonta a la Edad Media y que es recuperada en la novela como escenario final de los protagonistas). (489)

La palabra sobrevivir, utilizada por Quintana, puede no obstante ser un tanto problemática, porque si bien el narrador recuerda que en algún momento él y sus amigos se ocuparon del primer huésped del salón, a partir de la muerte de este los recuentos de la enfermedad carecen de algún tipo de esperanza, y en cambio sí advierten un marcado conformismo ante lo inevitable (la muerte en sí). Quizá la aserción de Quintana sea más útil si en vez de pensar en sobrevivencia pensáramos en adaptación, pues es la adaptación ante el embate de la incertidumbre lo que parece narrar la novela, aquello que Quintana a su vez describe acertadamente como: “un *sistema alternativo siniestro* al negar todo vínculo afectivo con y entre los enfermos” (491; la bastardilla es mía); dicha adaptación, desde nuestro punto de vista, estaría guiada por un impulso tanático, que no se ocupa precisamente de cambiar las circunstancias, sino

⁸ De Lima hace una asociación similar al plantear que “una atmósfera de incertidumbre y carencia de futuro, como la que envuelve a muchos países del Tercer Mundo, cubr[e] también a *Salón de belleza*, convirtiéndola en imagen angustiante de una actualidad local en un mundo ancho, global, y para muchos de muchos todavía ajeno” (6-7). Del mismo modo, Lee Edelman en *No Future. Queer Theory and the Death Drive* sostiene que las sexualidades alternativas (en este caso representadas por personajes como el dueño del salón) se desenvuelven en un plano de “no futuridad”, cuestionando los discursos y paradigmas del orden civil, pero al mismo tiempo careciendo de futuro dentro de la norma social imperante: “the queer comes to figure the bar to every realization of futurity, the resistance, internal to the social, to every social structure or form” (4).

de continuar el curso irremediable de la muerte, ya que desde un inicio ha quedado determinado que el mal que se propaga por el Moridero no tiene cura, tiende, más bien, a provocar el vacío.

A pesar de que esta adaptación implica instituir un régimen biopolítico, el sistema de evacuación de desechos corporales que ya me hemos mencionado, la planificación y el control del espacio, como señala Quintana:

se quiebra cuando el ex peluquero comienza a vivir los primeros síntomas de la enfermedad. A pesar de la larga experiencia de la muerte a partir de la muerte ajena, es su propia muerte la que ahora se presenta recubierta de una profunda incertidumbre. [...] El ex peluquero puede efectivamente organizar el desorden que provoca la enfermedad en los otros hasta el momento en que el virus invade su propio organismo. Allí, el miedo aflora de manera violenta puesto que lo que más le aterra es morir en soledad. (491)

Aunque Quintana traza un punto de inflexión importante a partir del inicio de la enfermedad en el narrador-protagonista⁹ (nosotros preferimos adelantarlo, situándolo en la llegada del primer huésped, ya que el trato a los enfermos es distinto a partir de su fallecimiento y es además el momento en el que el Moridero aparece por primera vez), lo que resulta significativo es que la enfermedad, como variable de irrupción, perturba definitivamente el microcosmos que el protagonista ha creado alrededor de la belleza. Esto inicia el proceso que hemos denominado “travestismo ominoso”, de lo bello a lo desagradable, implicando tanto al local como a quien lo regenta. El establecimiento del aparato corruptor de la plaga suscita entonces una descomposición paulatina de la belleza y una modificación, al parecer forzosa, debido a la carencia de futuro, de las características secundarias espaciales e individuales.¹⁰

⁹ Las primeras pústulas se presentan tras una pesadilla en la que personas más cercanas al narrador parecen no reconocerlo: “me trataban como a un desconocido al que le tuvieran miedo” (44), lo que podría entenderse como una deformación onírica de su persona. Este primer brote, además, ocasiona que el protagonista arroje al fuego las ropas de mujer que usaba en el pasado, borrando así el último vestigio de lo “bello-femenino”.

¹⁰ Lo sufrirán sobre todo los acuarios: “[...] Conservo con agua y con dos o tres raquíuticos peces uno de los acuarios. Aunque no tiene los cuidados de antes, *me da la idea* de que algo fresco aún se mantiene en el salón. Hay alguna razón desconocida que me impide darle la dedicación que se merece. Ayer, por ejemplo, encontré una araña muerta

Lo que el protagonista de la novela impulsa al recibir al primer apestado es un quiebre del valor simbólico del salón original, lo “travestiza”, pero de un modo inverso, al despojarlo de su perfección y del simbolismo recargado de vida de sus inicios. El nuevo espacio es un espacio ominoso, lleno de sombras y de vidas fragmentadas por acción directa de la peste. Nadie agoniza de manera lenta, existe más bien la muerte breve, y la muerte como una especie de medida de tiempo: “he repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía rápida” (51), que hace que el espacio, otrora salón de belleza, se convierta en una casa dedicada exclusivamente a la terminación. Este salón metamorfoseado en moridero viene a ser la respuesta del narrador-protagonista, una suerte de adaptación a la condición que le ha traído la enfermedad, donde impera la pulsión autodestructiva que describe Quintana, y donde se transforma drásticamente un espacio que “en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres” (Bellatin 29).

Sobre la prohibición de ingreso al Moridero a las personas de sexo femenino, cabe señalar que esta se da solamente a partir del arribo de la peste y no antes. En el *tiempo de la belleza* las mujeres eran el centro de atención del protagonista y de sus compañeros de labores, venían a embellecerse y a trascender, haciendo de su estadía en el salón una experiencia que era tanto concreta como metafísica. Cuando empieza a contar el reloj del desecho, sin embargo, todas las alusiones femeninas desaparecen del local (recordemos que las Hermanas de la Caridad nunca alcanzan a poner un pie en el Moridero), no hay más clientas, y las mujeres enfermas que piden albergue son rechazadas porque, según el narrador, no se “iba a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado” (29), refiriéndose así a una virtud pasada, aquel oficio de embellecimiento femenino que ya no es más por culpa de la peste.

flotando con las patas hacia arriba” (Bellatin 19; la bastardilla es mía). El narrador-protagonista es consciente de que la última pecera es tan sólo una ilusión y no una vuelta al pasado. Este acuario, objeto del Moridero y no del salón, ya es una pecera de agua verdosa y peces en descomposición, forma parte del “tiempo del desecho”.

Para el protagonista, las mujeres “puras”, y esto puede asociarse de algún modo a su afán por alcanzar lo femenino a través del travestismo, simbolizan no sólo la belleza sino también la cima de la perfección estética, lo que carece de corrupción y fealdad. El salón de belleza parte de la premisa de celebrar y cuidar de lo femenino; la putrefacción de dicha plenitud, representada por el arribo de la enfermedad, hace que las mujeres enfermas sean rechazadas, precisamente por haber sido atacadas por la peste, ya que para el narrador lo femenino en estado puro actúa como la representación más alta de lo bello, y el tiempo de este, al menos en el local, ya ha caducado. El Moridero implica entonces una negación del oficio de estilista a partir de la idea de carencia de futuro; se trata de un espacio que ya no puede albergar nada más que lo contagiado, lo que está a punto de morir, los hombres, por ejemplo, que no son bellos (porque no son precisamente mujeres) y que a lo sumo alcanzan a tener una “belleza sosegada” (22), y los peces deformes que nadan en agua pútrida. Nunca más se atenderá o se protegerá a las mujeres, ya que eso significaría romper una norma que el protagonista instituye en el *tiempo de desecho*: la imposibilidad de la belleza femenina en un espacio que ha perdido su valor simbólico original.

Tal y como señala Alicia Vaggione, “el moridero funciona como antesala de la muerte, el ingreso a este espacio supone la pérdida de la identidad, del nombre propio y el ingreso a una temporalidad en la que se suspende, simultáneamente, la posibilidad de todo pasado y futuro que no sea el de una próxima cancelación” (482). Esa pérdida de todo pasado y de todo futuro, por lo demás, es solamente cierta para los cuerpos de sexo masculino, que son los únicos que pueden atravesar el umbral del Moridero y suspender su identidad previa, convertirse en cuerpos a los que hay que eliminar. El protagonista se adjudica dicha labor y subraya así el silenciamiento de un género con el que siempre ha tenido una relación ambigua, en diálogo (cuando deseaba

obtener satisfacción erótica) y en conflicto (cuando se travestía y asumía una identidad femenina que eliminaba temporalmente la masculinidad que le fue dada al nacer).

La condición identitaria del narrador-protagonista es un punto significativo en la trama de *Salón de belleza*. Como ya es usual en muchas de las obras de Bellatin, no conocemos el nombre del narrador, pero sí tenemos claro su oficio (estilista en un barrio marginal) y su pasión y deseo erótico (el travestismo temporal para obtener sexo con hombres). La categoría de travesti¹¹ ancla al protagonista en una circunstancia en la que no solamente hay un uso deliberado de atuendos distintos al género social primigenio, sino también hace que la vestimenta, como material cultural (artefactos y objetos usados para un fin social determinado, en este caso un fin de identificación), sea exaltada. Como apunta Charlotte Suthrell, los seres humanos “utilizamos la vestimenta, consciente o inconscientemente, como una de las formas en que proyectamos el yo que queremos presentar al mundo y el grupo al que deseáramos estar asociados. Es parte importante y visible de nuestra necesidad de enfatizar una identidad propia” (14; la traducción es mía). En el caso de *Salón de belleza*, y sobre todo al principio del tiempo de la historia, el narrador-protagonista utiliza momentáneamente el material cultural para pasar de un género social a otro, es decir, de una identidad a otra. La vestimenta sirve, como indica Suthrell, de mediadora y negociadora entre el individuo y el mundo (16). El sujeto travesti, en todo caso, pertenece temporalmente al género opuesto cuando no pertenece al género social en el que fue fijado, y es el material cultural, la vestimenta en sí, el que establece el valor simbólico de dicho sujeto, una vestimenta que en *Salón de belleza* primero se relaciona con lo que está vivo: lo

¹¹ A pesar de que Susan Stryker señala la condición arcaica del término travesti y, en vez del vocablo acuñado por el sexólogo Magnus Hirshfeld, opta por el más correcto (en el mundo anglo) *cross-dresser*, creemos que la definición de travesti de Hirshfeld, al menos en el caso particular de *Salón de belleza* (publicada en Perú en 1994), es más pertinente para este ensayo, ya que Bellatin fabrica un personaje central que no sólo gusta de vestir ropas del género opuesto sino que también obtiene placer erótico cuando tiene relaciones sexuales con hombres, y estando travestido. El término travesti, por otro lado, contextualiza la época y el lugar que Bellatin explota en la novela.

brillante y lo cristalino, y luego, después de la llegada de la enfermedad, se desestabiliza, modificando el material cultural del protagonista y también del espacio:

Del salón de belleza quedan los guantes de jebe, la mayoría con huecos en las puntas de los dedos. También las vasijas, las bateas, los ganchos y los carritos donde se transportaban los cosméticos. Las secadoras, así como los sillones reclinables para el lavado de pelo, los vendí para convertirlos en una serie de implementos necesarios para esta nueva etapa en la que ha entrado el salón. Con la venta de los objetos destinados a la belleza compré colchones de paja, catres de fierro, grandes ollas y una cocina a kerosene. (Bellatin 18)

La frase “esta nueva etapa en la que ha entrado el salón” dialoga directamente con la desaparición del espacio estilizado, así como con la anulación de la vestimenta y la presencia de lo femenino —la falta, como se ha indicado, de un futuro en el orden social—, y destaca de manera simultánea la dictadura fatalista que se funda en el Moridero. Es así como la novela resalta el travestismo ominoso que viene a opacar la belleza exterior e interior, trocando los relatos acerca de la contemplación de las carpas doradas —relatos de trascendencia y sosiego— por recuentos de sufrimiento escatológico: “El huésped cae en una diarrea constante que le va minando el organismo, pero sólo hasta cierto punto. El estómago se afloja cada vez más y el enfermo cada día está más decaído” (Bellatin 50), o de infección caníbal en los acuarios del salón: “La única reacción que tienen algunos peces ante la muerte es la de comerse al pez sin vida. Si es que el pez no se saca a tiempo, se convierte en comida de los demás” (56).

Según Vaggione, los cuerpos enfermos en la novela, “que son descriptos como contaminados, invadidos, aprisionados y desfigurados por la enfermedad, son presentados no sólo como cuerpos que sobran sino también como cuerpos a los que hay que eliminar” (476), algo que está presente en el texto desde un inicio, específicamente cuando el protagonista desecha con un guante de jebe al primer gupi real (macho, y no hembra, valga la mención) que estaba en el fondo de la primera pecera (10). Este precedente, que a primera vista parecería

minúsculo, vendría en realidad a inaugurar el oficio que el protagonista asumirá sin reservas a posteriori. Se trata, por decirlo de otro modo, de una analogía premonitoria: *el desechador de peces muertos será como el desechador de hombres muertos*.

Después de la muerte del primer huésped (el único al que ha velado y sepultado con dignidad), el protagonista asume la regencia del espacio ominoso: “este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar” (Bellatin 13), y dice más de una vez que no se considera un salvador ni un especialista médico, sino un “eliminador” de cuerpos sobrantes, el eliminador de aquellos cuerpos que “no tienen dónde irse a morir” (11). Nada, ni siquiera los peces en los acuarios (los pasajes en los que se señalan hongos en las escamas lo sintetizan de manera perversa), entra en el espacio del Moridero si no es para morir. Bajo esta regencia, el narrador recibe enfermos terminales que en el Moridero no son más que “cuerpos en trance hacia la desaparición” (22), en contraste con los cuerpos sanos de las mujeres que solían revitalizar el espacio y entrar y salir del antiguo salón de belleza sin restricciones. En el Moridero, en todo caso, y como regla asumida, todo se acaba sin ningún tipo de lazo emocional, las acciones, asimismo, son estacionarias, pues existen en la reclusión que el protagonista ha implantado; el narrador entiende así su papel en el esquema del desecho y el no futuro, y no pone en tela de juicio el control que ejerce la peste dentro del espacio que ahora administra:

Una vez que son reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en 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 cómo describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. Este es el estado ideal para trabajar. De esa forma se logra no involucrarse con ninguno en especial y de ese modo se hacen más expeditivas las labores. Se cumple así con el trabajo sin ninguna clase de traba. (36)

El Moridero de *Salón de belleza* se plantea reiteradamente como el fin de lo bello y como un receptáculo de los desechos de la modernidad líquida, una fosa que se alimenta de cuerpos

sobrantes y de la poca esperanza de futuro que puede residir en ellos; es el espacio donde aquellas fuerzas rapaces inhiben a los individuos contemporáneos de sentirse verdaderamente protegidos, un espacio en el que se experimenta, a través de la enfermedad y la infección de los cuerpos, una gran carencia de porvenir.

Aun en las últimas páginas del libro, cuando el narrador-protagonista divaga por un momento acerca del posible futuro del lugar, especulando sobre un *gran finale* en el que estaría rodeado de nuevas peceras y del pasado esplendor (60) —algo que podría leerse, si se quiere, como parte del delirio y el enflaquecimiento que le ocasiona la enfermedad, a esas alturas ya avanzada—, el cierre de la novela parece indicar otra vez que el *tiempo de desecho* es un estadio más bien irreparable. En esa línea, las palabras del narrador al apuntar que “sería inútil dismantelar este lugar que tiene todo destinado para la agonía” (61) son en cierta forma definitivas, pues espantan cualquier atisbo de una conclusión que no sea un final estrictamente ominoso en un espacio designado ya para los muertos.

Contacto:

salvador.luis.raggio@emory.edu
salvadorluis@salvadorluis.net

Obras citadas

- Bauman, Zygmunt. Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty. Londres: Polity Press, 2007.
- _____. Wasted Lives. Modernity and its Outcasts. Londres: Polity Press, 2004.
- Bellatin, Mario. Salón de belleza. Lima: Editorial Peisa, 1999.
- De Lima, Paolo. “Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo. A los diez años de la publicación de *Salón de belleza* de Mario Bellatin.” Ciberayllu. 2004.
- <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Bellatin.html>. (sin paginación).
- Edelman, Lee. No Future. Queer Theory and the Death Drive. Durham: Duke University Press, 2004.
- Kolnai, Aurel. On Disgust. Chicago: Open Court Publishing, 2003.
- Neyra, Ezio. “Entrevista con Mario Bellatin. Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias.” Proyecto Patrimonio. 2006. <<http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>>. (sin paginación).
- Quintana, Isabel A. “Escenografía del horror: Cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin.” Revista iberoamericana 227 (Abril-Junio, 2009): p. 487-504.
- Stryker, Susan. Transgender History. Berkeley: Seal Press, 2008.
- Suthrell, Charlotte. Unzipping Gender. Sex, Cross-dressing, and Culture. Londres: Berg Publishers, 2004.
- Vaggione, Alicia. “Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin.” Revista iberoamericana 227 (Abril-Junio, 2009): p. 475-486.