



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Magister en Literaturas Hispánicas

La agonía se viste de esperanza: heterotopía y devenir en *Salón de belleza* de Mario Bellatin

Tesis para optar al grado de
Magíster en Literaturas Hispánicas

CRISTOFER ALEJANDRO GONZÁLEZ ORELLANA
CONCEPCIÓN - CHILE
2017

Profesora Guía: María Luisa Martínez Muñoz
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Tabla de contenido

Resumen	pág. iv
1. Introducción	pág. 1
2. Revisión crítica	pág. 5
3. El ingreso de la peste como razón heterotópica	pág. 13
4. Tránsito, muerte y memoria	pág. 45
5. Conclusión	pág. 84
6. Referencias bibliográficas	pág. 87



No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido
equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio.

Mario Bellatin, *Salón de belleza*



Resumen

Salón de belleza de Mario Bellatin posee rasgos de completa insumisión frente al poder y crea espacios que escapan a la conformidad del mundo cotidiano. El salón de belleza que deviene Moridero, las peceras, la calle y los Baños de Vapor son espacios que visibilizan y textualizan el *Mal* de diversas formas que permite al protagonista sumergirse en una realidad diferente y más adecuada a las numerosas búsquedas de establecer alianzas con figuras menores. Son los conceptos de devenir y heterotopía los que posibilitan este deseo transgresor de escrudiñar sitios de mejor expresión pero que inexorablemente conducen a la muerte.



1.- Introducción¹

Salón de belleza de Mario Bellatin se inserta como un texto clave dentro del contexto literario latinoamericano, ya que despliega espacios y entidades que escapan a la configuración tradicional literaria y que, a su vez, evidencia una proliferación del mal. El narrador es portavoz de una ética que subvierte valores, generando una pulsión tanto erótica como tanática que plantea una particular visión sobre la muerte y cómo los seres son condenados inexorablemente hacia ésta. La novela a analizar proyecta, como historia y objeto de estudio, un espacio otro al que ingresan y adhieren voces menores, sujetos marginados de todo sitio que hablan desde su diferencia. Es a partir de esta última que critican y tensionan las construcciones establecidas por un dispositivo social que no los representa, y que generan una subversión al orden discursivo propuesto por el entramado normativo. Así, el proyecto textualizado por Bellatin se instala como dispositivo político que posibilita la creación de una conciencia que visibiliza vidas sin importancia y que produce un eco a partir de los cadáveres que incesantemente se presentan ante una realidad que intenta blanquear e higienizar las figuraciones del mal.

Salón de belleza textualiza el accionar de una comunidad abyecta -travestis y homosexuales enfermos- que transita hacia lo menor a través de espacios y figuras agónicas dentro de una sociedad disciplinaria. El personaje principal de esta novela se establece como regente del Moridero -lugar infectado y que deviene signo de otredad- que se contrapone a lo que instituye una sociedad normativa. Si bien el espacio azotado por la peste se instala como centro de operaciones desde el cual se establece la diferencia, a su vez permite la entrada de seres minoritarios al espacio textual que resisten ante una muerte

¹ Esta tesis fue financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT).

simbólica. Bellatin ilumina espacios heterogéneos y visibiliza cuerpos destinados a la muerte y el olvido al territorializar transgresivamente el cuerpo mediante dos aspectos que dominan este sitio, pero que adquieren un nuevo sema en el espacio del Moridero: el dolor y la muerte.

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar el despliegue de múltiples devenires y los diversos espacios heterotópicos por los que transita el protagonista como método transgresivo ante la inexorabilidad de la muerte. De esta forma, la muerte se textualiza desde una nueva propuesta ética basada en una visión eutanásica y compasiva mediante la construcción de espacios alternativos en los que las vidas irreconocibles -peces, homosexuales y travestis enfermos- puedan inscribirse, finalmente, en un espacio simbólico de memorialización. Bellatin configura *Salón de belleza* como un proyecto político de relación de cuerpos (vivos/muertos, sanos/enfermos, humano/animal) que atestiguan y denuncian la violencia a la que son sometidos, y resemantiza los espacios para así negar e imposibilitar su desaparición.

La novela de Bellatin se abre con una cita de *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata, "cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana" (2015: 83), y señala que aunque el cuerpo, el espacio y la acción se instauran como portadores o símbolos del Mal, finalmente se proyectan como humanos al ser visibilizados dentro del espacio textual. La escritura despiadada de Bellatin presenta un narrador que transforma su realidad al devenir, que crea sus propias reglas logrando relacionarse de manera particular con su entorno, que enfrenta al poder disciplinario al instaurar una biopolítica dislocada y que se aleja de la normatividad establecida.

Esta investigación considera la utilización y reflexión de un marco teórico pertinente a las problemáticas que abarca esta investigación. Así se incluyen los aportes de Michel Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* que permite el acercamiento a los contraespacios que presenta la novela (salón de belleza/Moridero, peceras, calle y Baños de Vapor), los que operan bajo una lógica de yuxtaposición y resemantización que tensiona las estrategias ejercidas por el poder disciplinario destinadas a la eliminación de toda figuración del mal; *La transparencia del mal* de Jean Baudrillard es atinente para analizar la muerte, el mal mayor, que la novela textualiza; *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* de Susan Sontag y *Vigilar y castigar* de Michel Foucault permiten comprender las nociones de salud y enfermedad en el contexto de una sociedad degradada y cómo éstas funcionan como dispositivos de control que se viralizan en el inconsciente colectivo; *Viajes virales* de Lina Meruane, texto que reflexiona respecto de cómo los homosexuales se ven afectados ante una patria represiva que ve a la nación como un espacio hospitalario y escala previa a la muerte tras el advenimiento no tan sólo del VIH, sino que además de toda una mitología que encierra esta colectividad, permite examinar la estadia y errancia de la comunidad homosexual, real y literaria, en un contexto latinoamericano.

Esta investigación aborda también la poética de Mario Bellatin, la que se configura a partir de personajes olvidados o que escapan a los designios de lo normal a través de los diversos tránsitos de sus protagonistas: estos tránsitos dentro de la novela a estudiar serán analizados desde la perspectiva del devenir, concepto expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas* y que se conecta conforme a las alianzas que se generan entre las minorías expresadas en la novela. El ingreso de vidas menores -homosexuales y animales-

al espacio literario es esencial en la comprensión del texto como política del cuerpo; *La vida de los hombres infames* de Michel Foucault reflexiona sobre el declive de los personajes heroicos -comprendidos ética y moralmente como representantes de los valores de una nación- conforme a un contexto que, finalmente, ilumina a personajes oscuros situados en la marginalidad, los que mediante su textualización se visibilizan y glorifican. *Cuerpos que importan* de Judith Butler hace patente de manera crítica la invisibilización, discriminación y castigo ejercido hacia cuerpos que la heteronormatividad invisibiliza y considera infames: mujeres, homosexuales y/o animales; *Formas comunes* de Gabriel Giorgi dialoga con Butler al plantear que es necesario textualizar la muerte de estos cuerpos para inscribirla en el tiempo.

La crítica precedente que esta investigación incorpora toma como punto de partida el análisis reflexivo del mundo planteado por Bellatin en *Salón de belleza* y cómo los personajes y espacios afectan en la comprensión de esta novela. La revisión de textos críticos considera la inclusión de los que se estiman más atinentes a las necesidades de esta investigación. El primer capítulo abordará el espacio y cómo éste se aleja de una convención normativa como método de enfrentamiento y proyección hacia una resemantización y yuxtaposición de los mismos; el segundo se centrará en el sujeto como cuerpo abyecto que transita por diversos devenires y que, finalmente, puede inscribirse en el tiempo por medio de la narración.

2.- Revisión crítica

Lo más impresionante de determinados proyectos de escritura es que después de levantar fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que permiten entender el mundo como una gran maquinaria, se advierte que no existe ningún límite. En ese punto se ven abiertas todas las posibilidades, y no queda otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente. Mario Bellatin, *Lo raro es ser un escritor raro*.

Los estudios críticos sobre Mario Bellatin² abundan en diferentes revistas tanto de habla hispana como de habla inglesa. Incluso el mismo autor comenta sus procedimientos y libros en una suerte de *autoficción*³. A la fecha se han escrito dos textos de investigaciones académicas por parte de diversos estudiosos y escritores respecto de la obra del autor

² Mario Bellatin nació en Ciudad de México en 1960. Es hijo de padres ítalo-peruanos y residió gran parte de su vida en Perú. Además de ser miembro del Sistema Nacional de Creadores de México y haberse desempeñado como director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana, es escritor y fundador de la *Escuela Dinámica de Escritores*, la que propone un método no tradicional a la preparación literaria. Estudió Teología durante dos años en el Seminario y posteriormente obtuvo un pregrado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1987 fue becado en Cuba para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños y al año 2002 fue beneficiario de la beca Guggenheim. Los textos de Bellatin están traducidos a más de quince idiomas y tiene más de cuarenta libros publicados entre los que destacan: *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993) *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2000), *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002), *Perros héroes* (2003), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Underwood portátil modelo 1915* (2005), *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *Pájaro transparente* (2006), *El gran vidrio* (2007), *Condición de las flores* (2008), *Los fantasmas del masajista* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011), *Disecado* (2011), *La mirada del pájaro transparente* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012), *La Jornada de la Mona y el Paciente* (2013), *Gallinas de Madera* (2013), *El hombre dinero* (2013) y *Jacobo reloaded* (2014). La editorial Alfaguara ha editado gran parte de sus textos en dos compilaciones: *Obra reunida* (2005 y 2013 -primera y segunda edición respectivamente) y *Obra reunida 2* (2014). Por su novela *Flores* obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 2000 y, además de posicionarse como una de las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años, *Salón de belleza* fue finalista al Premio Médicis a la mejor novela extranjera editada en Francia en el año 2000 y premiada con el Barbara Gittings Literature Award en el año 2010. Por su novela *El gran vidrio* se adjudicó el premio Mazatlán de Literatura el año 2008 y el premio Antonin Artaud el 2012 por su obra *Disecado*.

³ Se comprende el concepto de *autoficción* a partir del de *metaficción*: “Aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (Waugh, citado en Ardila, 2009: 37). Así se puede aseverar que la *autoficción* es el procedimiento que permite al escritor hablar de sí mismo, pero sin hablar necesariamente de él. Ésta remite, además, a situaciones que pasaron, que pudieron haber pasado o que pasarán.

méxico-peruano editados por reconocidos investigadores: *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica* (2012) de Julio Ortega y Lourdes Dávila y *Salón de anomalía. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (2013) de Salvador Raggio.

Su escritura fragmentaria, las múltiples escenas de horror (epidemia, marginalidad, monstruosidad, travestismo, filicidio y mutilaciones)⁴ y control (sociedad normalizadora y estados represivos)⁵ dan cuenta de una escritura que textualiza el mal y se desterritorializa, permaneciendo ambigua⁶, problematizando el proceso escritural y la dicotomía realidad/ficción en la que el mundo presentado como ficción no encuentra su reflejo en la realidad inmediata. Dánisa Bonacic menciona respecto de esta característica que "la falta de asociaciones geográficas directas está profundamente ligada a la manera en que el autor concibe su escritura. [Así, éste] pretende crear obras que no estén vinculadas directamente a una realidad específica sino que generen cuestionamiento más amplios" (2011: 159). La escritura de Bellatin deja en evidencia una carencia que se asemeja a un cuerpo sin extremidades en los que existen vacíos e infinitos silencios. Carla Albornoz señala al respecto:

La narrativa de Bellatin indaga en la vulnerabilidad de la condición humana recreando situaciones de desamparo en las que la identificación con el sufrimiento ajeno, por un lado, y la indiferencia como un sentimiento que nos distingue y nos aleja del Otro, juegan un delicado equilibrio. Sus historias traen subrepticamente a la superficie planteos sobre la vulnerabilidad y subjetividad de la condición humana (cuestión sobre la que tenemos conciencia desde el advenimiento de la modernidad) que se centran en la comprensión de la relación dicotómica de la alteridad (2011: 4).

⁴ Novelas como *Nagaoka Shiki: Una nariz de ficción* y *Salón de belleza* presentan tales características.

⁵ *Canon perpetuo*, *Efecto invernadero*, *Poeta ciego* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* pueden ser leídas desde la representación de estados de control.

⁶ Mario Bellatin hace referencia a las diversas lecturas que pueden realizarse de sus textos, sentenciando en entrevista con Jorge Coaguila: "Deseo la ambigüedad y aspiro a mantenerla" (Coaguila, 1995: 25).

Diana Palaversich plantea que si bien la literatura latinoamericana se encuentra actualmente bebiendo de una vertiente de corte realista, autobiográfico, histórico y/o hiperrealista, "la obra de Mario Bellatin surge como un proyecto original y arriesgado, cuyo objetivo es crear un universo paralelo que desafía no sólo la lógica del mundo concreto, sino también los preceptos de la literatura realista protagonizada por personajes verosímiles y caracterizada por textos que despliegan una trama transparente, fácil de seguir" (2005: 11). De esta forma, Bellatin se instala con un proyecto contundente que a simple vista parece absurdo; sin embargo, al continuar con la lectura y posterior análisis de su obra, es posible apreciar que ésta construye un espacio sólido que se rige por sus reglas y en el que pueden existir tramas laberínticas y personajes inestables, pero capaces de sostenerse por sí mismos. Alan Pauls concuerda con este análisis de los textos del autor de *Salón de belleza*:

Lo primero que hacen, siempre, es establecer coordenadas, delimitar territorios, mapear con precisión el material que se disponen a abordar. Como si la única manera de romper el silencio fuera decir: "Las cosas son así, esto sucede en tal zona, tiene este nombre, se rige por tales reglas y exige satisfacer tales y cuales condiciones". Ése sería un poco el gesto inaugural de las ficciones de Bellatin: una manera de empezar donde se mezclan la excitación despótica del juego, la monotonía administrativa del contractualismo y la fruición un poco malsana de los protocolos experimentales (2005: s/p).

Mario Bellatin señala en *El arte de enseñar a escribir* que el rol de sus narradores y los procedimientos utilizados se relacionan con los de la Escuela Dinámica de Escritores, de la que es fundador. Esta escuela desestabiliza las normas de un taller literario de la misma forma que el autor desestabiliza la escritura:

Como señalé al inicio de este texto, en esta escuela se prohíbe escribir. La escritura que se realice en ella será únicamente la inducida para buscar cierta finalidad, una suerte de simulacro de la escritura verdadera, la que se llevará a cabo dentro del espacio paralelo, íntimo, secreto, que los ochenta cursos que ofrece la escuela ayudarán a crear (2006: 12).

De esta forma, la estética Bellatin se traza como un proyecto que invalida todo concepto establecido dentro del arte en general, desdibujando las convenciones escriturales. Esta estética no sólo busca suprimir límites en el plano ficcional, sino también sistematizar una forma narrativa.

Diana Palaversich menciona respecto de la narrativa bellatiniana que ésta "se caracteriza por las historias circulares, bifurcantes o truncadas y un ambiente enrarecido poblado de seres anómalos, cuyos cuerpos extraordinarios -castrados, parálíticos, podridos por la vejez o la enfermedad, cuerpos que carecen de brazos o piernas y cuerpos que se mutan de hombre a mujer- constituyen la norma" (2005: 11); elementos que efectivamente se aprecian en muchas de sus obras. Salvador Raggio coincide con la mirada de Palaversich respecto del alejamiento de lo convencional en términos argumentales y poéticos:

En vez de exponer la perversión y su correspondiente represión, los relatos de Bellatin parecen representar lo que él llama "mundos enrarecidos" a través de una "narrativa insólita, más que malvada" [...] exponiendo la anomalía en estado puro sin recargarla de juicios morales o normativos (2013: 24).

La particular mirada escritural de Bellatin se aleja de los referentes comunes y las alusiones exceden los referentes inmediatos de una lectura realista. Ni el *Mal de Salón de belleza* remite necesariamente al SIDA ni la sociedad totalitaria de *La escuela del dolor humano de Sechuán* refiere a los gobiernos con los que el lector puede establecer analogías fáciles⁷ y es que "no es que se busque narrar desviadamente sino que lo que se cuenta es otra cosa, obedece a su propia matriz imaginaria y simbólica configurada a partir de una elección meticulosa de los materiales (escenografía, personajes, maquillaje) que conforman la creación de un sugerente artificio estético" (Quintana, 2009: 488). La lectura del artículo

⁷ Palaversich señala al respecto que "estas lecturas, recalcaremos, son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto, aplicando la lógica y las pautas del realismo a una obra esencialmente antimimética y autorreferencial" (Palaversich, 2003: 26).

"El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios" de Andrea Kottow respalda la importancia de comprender un texto como *Salón de belleza* más allá de la analogía que es posible establecer entre la peste o *gran Mal* que aqueja a los enfermos del Moridero con el SIDA, ya que el proyecto de Bellatin se instala sobre la base de la no referencialidad. Si bien se pueden tomar elementos alusivos a la realidad o que son fácilmente reconocibles, como ya se ha mencionado anteriormente, el intento de leerlos de manera referencial respecto de una realidad inmediata es inconducente⁸.

Dicho lo anterior, si bien existen puntos de encuentro con Lina Meruane respecto del texto *Viajes virales*, y que son expuestos en el primer capítulo de esta investigación, se difiere de la concepción seropositiva de *Salón de belleza*, ya que se instala una referencialidad que la poética de Bellatin evade. También cabe considerar que el carácter "altruista" del protagonista señalado por la investigadora debe ser analizado con precaución, debido a que toda palabra se encuentra dirigida o representa un tipo de discurso, y en este sentido, el altruismo se relaciona de manera intrínseca con el discurso del bien y lo que la institucionalidad dominante percibe respecto de ésta. Sin embargo, el proyecto tanático que es *Salón de belleza* se distancia radicalmente de eso, exponiendo el *Mal* en cuerpos que devienen desecho. Si se plantea el accionar del protagonista con tintes filantrópicos, es de suma consideración que se realce el dislocamiento de toda institución anteriormente representativa del entramado normativo.

⁸ Leonardo Valencia concuerda con la mirada anterior al señalar que Bellatin presenta una narrativa que se desenvuelve "en una dimensión voluntariamente opuesta a cualquier tipo de referencia histórica o sociológica inmediata. Lo que, pese a los propósitos de extrañamiento de su autor, no significa que no se afiancen en una concepción marcadamente histórica del concepto de autonomía literaria: la defensa de un género, la novela, como herramienta de conocimiento de una época que desconfía del saber racional" (1999: 75).

Lo mismo sucede en el plano de las emociones desplegadas por los personajes al interior de los textos. Éstas se alejan también de las normas y convenciones, las que se cuestionan a partir de una reflexión escritural sobre los parámetros éticos que rigen nuestras sociedades. Palaversich señala en *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana* que la narrativa *bellatiniana* postula un "universo sombrío en el cual el amor, la pasión y la compasión son cualidades no existentes [y expresa una] notoria y sobresaliente carencia de emotividad" (2005: 134). Bellatin crea mundos particulares y éstos se rigen, como plantea Pauls, por sus propias reglas. Ejemplo de lo anterior es la ausencia de medicamentos como método de experimentación de la muerte. Sergio Delgado señala que tras la ingesta de fármacos "por una parte, no se está consciente de la muerte a pesar de su inminencia. Y por otra se suspende la vida, porque o bien tiene que ser abandonada para someterse al tratamiento o no se vive lo único que queda en la vida, que es la muerte" (2011: 75). *Salón de belleza*, en ese sentido, explora en nuevas formas de amor y compasión, las que escapan a las tradicionales formas humanas de comprender estos sentimientos.

Graciela Goldchluk señala que "la escritura de Bellatin se rehúsa a reafirmar al lector en sus creencias. En ese sentido no es un lector cómplice que pueda com-padecer(se) con el itinerario de los personajes, repudiar lo mismo que ellos" (2011: 4). La obra de Bellatin no busca la identificación mimética por parte del lector, sino más bien la marginalidad respecto del canon, de las convenciones. Goldchluk se inclina por la comprensión de la obra de Bellatin a partir de la exposición de un *realismo minimalista*⁹, el

⁹ Dánisa Bonacic propone el término de *cartografía desreferencial* "con la cual se intenta borrar la esfera de lo nacional para concentrarse en la posición del sujeto en un escenario desconcertante y excluyente" (2011: 160).

que expresa un universo deformado a partir del mal presente en sus textos y deviene en extrañamiento respecto de las representaciones realistas:

Tercera proposición: En lugar de alimentar una visión del mundo, este 'realismo minimalista' acecha las representaciones del mundo, la ciudad, las relaciones humanas, la literatura, allí donde nos creíamos a salvo. El extrañamiento que provoca hace que veamos el mingitorio allí donde ya creíamos que había una fuente (2011: 7).

El paradigma *bellatiniano* violenta las estructuras escriturales, pero su obra puede comprenderse a partir de los tres ejes que postula Raggio: el cuerpo inválido, el cuerpo excesivo y el cuerpo incompleto, claramente reconocibles en la narrativa del escritor méxico-peruano. Este trabajo propone el concepto de cuerpo en constante devenir, problema fundamental que atraviesa los tres ejes propuestos por Raggio. Los diversos cuerpos de los textos de Bellatin generan alianza con entidades menores y se desterritorializan a partir de una involución que, en términos deleuzeanos, facultan un devenir hacia un cuerpo sin órganos. Javier Guerrero aborda la temática del *biopoder* en *Salón de belleza* y establece conexiones con la idea de cuerpo en devenir:

Salón de belleza —y ésta va a ser la lectura que propongo— narra la experiencia de cuerpos obligados a la intemperie de la enfermedad, práctica que se torna en experimento sexual cuya finalidad es desafiar los límites impuestos por la materialidad del cuerpo. Estos límites heteronormativos que la novela parece cuestionar, entendidos como sedimentación estabilizada para producir un estado de frontera, hacen posible la proliferación de seres abyectos que no parecen ser generizados y que finalmente cuestionan la humanidad misma a partir de semblanzas amenazantes y perturbadoras. Proveer cuerpo a estos seres, definir una anatomía reconocible y materialmente única va a ser el alcance del experimento —frustrado o no— que se lleva a cabo en *Salón de belleza* (2009: 65-66).

Como se ha podido apreciar, existe abundante crítica especializada sobre la obra de Mario Bellatin y su novela *Salón de belleza*. Los textos críticos abordan desde diferentes perspectivas la temática del cuerpo y del espacio como lugares, o mejor dicho *no lugares*;

sin embargo, ninguno de ellos se enfoca en las características heterotópicas ni en los múltiples devenires por los que el sujeto transita. Se postula que, como señala Raggio, si bien "todo narrador entiende [...] que la escritura es en el fondo un proceso de falsificación elaborada, para Bellatin más que para otros autores el texto narrativo se transforma en una entidad puramente artificial, que se hibridiza y se manipula en busca de un efecto diferente" (2013: 41). La pertinencia de esta investigación radica fundamentalmente en ampliar aún más el campo investigativo sobre este escritor, llevándolo a nuevos espacios que ojalá permitan otras formas de comprender su narrativa.



3.- El ingreso de la peste como razón heterotópica

Y si el espacio es en el lenguaje de hoy
la más obsesiva de las metáforas,
no es porque ofrezca el ya único recurso,
sino porque es en el espacio donde, de entrada,
el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo,
determina sus elecciones, dibuja sus figuras
y sus traslaciones. Es en él donde se transporta,
donde su mismo ser se "metaforiza".
Michel Foucault, *El lenguaje del espacio*.

La literatura es el espacio, o más bien, la expresión del *Mal* en la que se evidencia un constante cuestionamiento del mundo. La transgresión y subversión frente a lo establecido permite la entrada a historias de personajes infames y lugares que resisten ante un poder disciplinario que busca normalizar, neutralizar y/o expulsar un deseo transgresor. El gran *Mal* en *Salón de belleza* es visto como la enfermedad a extirpar por medio de los mecanismos de poder para que finalmente el cuerpo, como demuestra Michel Foucault, sea dócil, útil y productivo para la sociedad. En este caso la enfermedad no es sólo física, sino que además, como toda gran enfermedad, es metáfora¹⁰ y, en este contexto, símbolo de libertad.

La poética de Bellatin se caracteriza por ser transgresiva a un nivel discursivo, sea estructural y/o de contenido, al alejarse de las convenciones literarias y ubicar en un plano central al cuerpo abyecto¹¹. El cuerpo se configura como espacio, pero, en el caso particular

¹⁰ Susan Sontag analiza las enfermedades bajo el concepto de metáforas y cómo éstas encierran cierta mitología creada socialmente. La escritora norteamericana asegura de esta forma que “las metáforas patológicas siempre han servido para reforzar los cargos que se le hacen a la sociedad por su corrupción o injusticia” (2012: 87).

¹¹ Se entenderá el concepto de abyecto por medio de las reflexiones de Julia Kristeva como el "surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde

de *Salón de belleza*, es apestado y, al igual que en los textos de Homero, la palabra cuerpo no aparece en Bellatin "sino para designar cadáver" (Foucault, 2010: 17) o enfermedad. Esta última es esencial en la novela, ya que es el elemento que conecta con la vida de las personas al ser indivisible y representar cómo los hombres se le han enfrentado en diferentes épocas. Se menciona lo anterior debido a que algunas de estas enfermedades¹² poseen toda una mitología detrás que impide que puedan ser analizadas y visibilizadas sin el velo social que las cubre. Una de las reflexiones que Susan Sontag plantea respecto de las enfermedades es que éstas "nacieron del desequilibrio" (2012: 91) que el poder disciplinario busca nivelar a través de sus mecanismos. El tratamiento de la enfermedad, de preferencia por medio de medicamentos establecidos por una institución reglamentada por el Estado, es un dispositivo que permite al enfermo relacionarse con el poder y así restaurar el equilibrio; es decir, éste busca instaurar una jerarquía donde el enfermo dependa exclusivamente de los *beneficios* que le otorga el poder disciplinario. El cuerpo, por lo tanto, pasa de la condición de inutilidad e indocilidad a convertirse en un cuerpo visible y que puede ser controlado luego de la peligrosa oscuridad e improductividad¹³.

Durante la época moderna, la medicina se erigió de manera eficaz al obtener los mayores logros ante enfermedades que habían puesto en peligro la vida de millones de personas años antes. Las metáforas utilizadas anteriormente para designar los males de la

de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura" (1988: 8-9).

¹² Sontag reflexiona que "basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa [...] Los nombres mismos de estas enfermedades tienen algo así como un poder mágico" (2012: 13-14). Así, la tuberculosis, el cáncer, el SIDA, entre otras, poseen cargas culturales. La más recurrente es la de una peste invasora de la colectividad.

¹³ El poder disciplinario busca crear crisis en instituciones y personalidades que escapan a la norma. Lina Meruane asegura que "la crisis es, paradójicamente, un evento que insta a muchos disidentes a reivindicarse, para sobrevivir, como parte de la nación. Reivindicarse pero exigir un cese a la intolerante disposición espacial de la patria (el espacio vuelto motivo ideológico) que los habría impulsado a partir o a disimular" (2012: 75).

sociedad (lepra, cólera, tuberculosis, entre otras) fueron anuladas frente al desarrollo de antibióticos que respondieron a la carencia de otros tiempos. No obstante, las enfermedades continuaron en una época en que "la premisa básica de la medicina es que todas las enfermedades pueden curarse" (Sontag, 2012: 13). *Salón de belleza* refleja una resistencia ante el poder disciplinario: las acciones de los personajes que se desenvuelven dentro de la ciudad apestada y esencialmente la particular visión del protagonista representan su contracara. En este sentido, el acto transgresivo de Bellatin en la novela es la muerte en una sociedad y época en la que pareciera que todo tiene solución.

La enfermedad es innominada en *Salón de belleza* y es preciso que sea así debido a que el proyecto de Bellatin se instala sobre la base de la no referencialidad. Al no otorgarle un nombre a la enfermedad, ésta adquiere inmediatamente el signo del *Mal* y es que "tan grande es el miedo que le tenemos al Mal que nos atiborramos de eufemismos para evitar designar al Otro, a la desgracia, a lo irreductible" (Baudrillard, 1991: 92). Sin embargo, y pese a la no identificación de ésta, se puede precisar que posee ciertos rasgos que la hacen viral y parte de un *círculo cerrado*: el contagio del *Mal* se efectúa por medio del contacto sexual; el *Mal* pareciera afectar exclusivamente a los homosexuales y éste no tiene cura.

La primera de las anteriores características es posible de inferir tras el encuentro sexual que el regente tiene con uno de los muchachos alojados en el Moridero:

También me demostró su cariño. Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer. Tampoco vayan a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente a ese muchacho. Antes de hacerlo tomé mis precauciones y no creo que haya sido precisamente él quien me transmitió los gérmenes (Bellatin, 2000: 27).

Si bien la novela no propone ningún otro encuentro sexual del protagonista con algún joven, sí se logra inferir, tal como dice el narrador, que es por medio de una "situación íntima", entendiéndose ésta eufemísticamente como el contacto sexual, que el virus se transmite y que el peluquero se contagia durante otros encuentros no explícitos en el texto. El contagio puede haberse establecido en dos sitios: la calle, espacio de heterogeneidad y prostitución que el regente utiliza durante las noches, o en una de las visitas a los Baños de Vapor. De cualquier manera, ambos espacios tienen un punto de encuentro que es la práctica de una *sexualidad abyecta*, lo que permite aseverar que es esto lo que produce contagio del *Mal*.

La segunda característica es que la identificación de ciertos aspectos en las personas hacen que éstas creen grupos cerrados que excluyen al otro por determinados comportamientos y/o prácticas sexuales. Lo anterior se observa por el grado de identificación con los personajes que afectan al narrador: compañeros peluqueros y el amante.

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. La cama donde antes dormíamos me parece ahora demasiado grande para mí. Echo de menos su compañía. Fueron los únicos amigos que he tenido (Bellatin, 2000: 31).

La tercera característica se hace explícita tras el infructuoso y único intento de restablecer a uno de los enfermos tras su internación en un hospital y la posterior administración de medicamentos.

Aquel joven murió al mes de su internamiento. Recuerdo que casi nos volvimos locos al tratar de restablecerlo. Convocamos a algunos médicos, enfermeras y yerberos. También personas que se dedicaban a la curandería. Hicimos algunas colectas entre los amigos para comprar medicamentos que eran sumamente caros. Todo fue inútil. Resultó mayor el desgaste físico y moral infligido al enfermo y a los que lo acompañábamos que el causado por aquel tratamiento.

La conclusión fue simple. El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no eran sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio. A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte en cuanto tal. Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado (Bellatin, 2010: 50-51).

La muerte es un acontecimiento que se tiende a esconder; por ende, si una enfermedad es sinónimo de muerte, ésta se esconderá como concepto o al paciente que la padece. Ante esto, el protagonista se rebela: ataca a la institución hospitalaria¹⁴ y cuestiona los métodos en que los enfermos son tratados al dejarlos desamparados producto de la inutilidad de sus medicinas o bien por el miedo que genera el contagio.

La promoción del miedo fue utilizada por ideologías autoritarias ante la invasión de "lo Otro", estigmatizando el comportamiento intolerable de quienes buscan vivir lejos de la represión y desbordar los dispositivos de poder. El temor de ser infectado, "sea en lo político, lo erótico, lo social" (Rodríguez, 2004: 20) por parte de lo que está fuera de todo orden en una ciudad apestada, genera que el poder disciplinario actúe con fuerza y por medio de otros mecanismos que se encuentran fuera de la ley, pero que igualmente son amparados. En la novela, los enfermos ya no generan ninguna contribución al estar dentro de este *círculo cerrado* llamado Moridero. En este sentido, son absolutamente contrarios a las políticas sanitarias del poder al resistirse y perfilarse como una comunidad indócil, inútil e improductiva. El *Mal*, por lo tanto, pareciera textualizarse mediante la escritura y específicamente en la crítica hacia las instituciones estatales que representan el *Bien*.

¹⁴ El narrador, al rebelarse en contra de la institución hospitalaria, se rebela contra todo el sistema estatal imperante.

Podría pensarse que el poder se desarticuló en el momento de la creación del Moridero. No obstante, el dispositivo disciplinario "fluye por todos lados pero se oculta, permanece en las sombras" (Rodríguez, 2004: 12) y actúa a través de otros mecanismos que finalmente protege, ya que si éste se hace cargo, le genera costos que no está dispuesto a pagar:

En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (Baudrillard, 1991: 90).

La *Banda de los Matabros* actúa frente a este proyecto que no se hace parte del "prometido progreso" (Meruane: 2012: 112). La agrupación, si bien actúa al margen de la ley al golpear y/o asesinar homosexuales, se escuda en la visión estereotipada de los apestados, quienes son un mal mayor dentro de la estructura social. En este sentido, el poder disciplinario actúa de manera profiláctica y permite que otra institución, como la *Banda de los Matabros*¹⁵, justifique su intervención represiva sobre aquellos sujetos que considera peligrosos y contrarios a las políticas sanitarias y de producción. Estos grupos finalmente refuerzan el control y quedan impunes ante las diversas acciones de disciplinamiento que puedan realizar, ya que protegen el bienestar del resto de la sociedad:

Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de los Matabros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con

¹⁵ El narrador de la novela no sólo identifica a la Banda de los Matabros como responsable de las vejaciones hacia los futuros huéspedes del Moridero, sino también como "asaltantes que merodeaban la ciudad" (Bellatin, 2000: 49).

desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos (Bellatin, 2000: 15).

La agresión y actitud hacia las minorías no deseables se evidencia de mejor forma durante el episodio en que el Moridero es atacado por los vecinos, quienes aseguraban "que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios" (Bellatin, 2000: 35). La violencia y agresividad con las que la comunidad irrumpe en el Moridero demuestra el desprecio que se cierne en torno a quienes se resisten al poder disciplinario. La amenaza de contagio, que es el trasfondo de la reacción comunitaria, siempre está latente en una sociedad como la que se presenta en *Salón de belleza*, pese a las diversas medidas de control impulsadas por el poder disciplinario que oculta todo deseo y visibiliza lo que hasta el momento permanecía en penumbras.

Lo interesante y trascendental de este episodio es la utilización de los dispositivos legales dentro de la novela, sean recolección de firmas y/o documentación pertinente que permita el desalojo de la propiedad. Sin embargo, es la figura policial, símbolo de poder por antonomasia, la que permite una relación de luz y oscuridad dentro de la novela. El contexto oscuro que cubre al Moridero genera una reacción en quienes desean iluminar ese espacio, ya que es en las sombras donde las más grandes atrocidades pueden perpetrarse sin que el poder lo sepa. No obstante, es tanto el miedo a lo desconocido, a ese *Mal* sin nombre, que la comunidad antes violenta no ejerció su poder y no se atrevió a entrar al Moridero. Vigilar es esencial en una sociedad disciplinaria y sin luz es imposible hacerlo. Es por esto que en el momento en que los policías llegan hasta el lugar apestado iluminan esta zona al entrar en contacto con el espacio y visibilizan el proyecto ahí presente:

Al llegar, la turba había logrado violar la puerta principal. Sin embargo, por alguna razón que intuyo relacionada con los olores o el temor al contagio, no habían entrado. La policía disparó algunos tiros al aire. La gente se dispersó al

instante [...] La policía, que no tenía ni la menor idea de nuestra existencia, comenzó a hacer preguntas. Hicieron una inspección y hablaron de cierto código sanitario. Felizmente en ese momento llegaron los miembros de las organizaciones a las que había llamado. Hablaron con los policías e incluso uno de ellos acompañó al cabo hasta la estación. Con los otros miembros, entre los que había algunos que pertenecían a una comunidad religiosa, tratamos de calmar a los huéspedes. Acto seguido construimos una especie de empalizada en la puerta para pasar la noche. En los días posteriores se hicieron los trabajos de remodelación (Bellatin, 2000: 37).

El concepto de mirada es clave para el juego de luz/oscuridad que se observa en la novela, ya que ésta funciona como dispositivo disciplinario en momentos en que los medios de coerción visibilizan a quienes iluminan. Michel Foucault analiza el poder de manera cronológica, estableciendo que el poder es lo visible, lo que se manifiesta, y a quienes osen enfrentarse al soberano se les inflige un suplicio que sólo busca mostrar quién ejerce el poder. No obstante, lo anterior no tiene como objetivo redimir ni reintegrar al individuo a una norma preestablecida como se realizó después del siglo XVIII. Fue conforme al desarrollo de las técnicas disciplinarias que el poder se transformó, siendo los sometidos quienes se visibilizan, ya que tan sólo de esta forma se garantiza el dominio total sobre sus cuerpos. Se mantiene al individuo en un sometimiento permanente al hacer de la disciplina una costumbre, algo natural que implica que ejerzan el poder por ellos mismos y en ellos mismos. No obstante, "donde hay poder hay resistencia" (Foucault, 1977: 116) y los cuerpos abyectos de los personajes de la novela abren fugas, intersticios que rompen espacios cerrados y sus divisiones:

Tuve que pararme en avenidas menos exclusivas o hacer mis cosas amparado por la oscuridad de los cines de barrio (Bellatin, 2000: 48). Llegaba el amanecer. Por alguna extraña razón, esos amantes rehuían la luz del día. Nunca se presentaron en horas que no fueran las nocturnas (Bellatin, 2000: 64).

Ambos fragmentos ejemplifican el juego de luz y sombra. Bellatin presenta zonas oscurecidas por el poder, pero imposibles de silenciar; el proyecto de Moridero sigue en pie

y no acepta la ayuda de las instituciones religiosas o estatales. La enfermedad y los enfermos, aunque estigmatizados, acusan una necesidad que el capitalismo global no es capaz de asumir. A los enfermos se les asigna una identidad nueva que los separa de la comunidad, una identidad que carga con la mancha de la abyección y que el poder disciplinario debe limpiar o extirpar. La búsqueda de la identidad es recurrente en el narrador, quien adopta otras identidades cuando se traviste. Sin embargo, la identidad que la enfermedad le entrega, o más bien que la sociedad le asigna¹⁶, es distinta a la anterior.

La construcción discursiva de una enfermedad está mediada por el lenguaje que se despliega como artefacto de poder capaz de generar una realidad en beneficio de quien lo ostenta. El enfermo por medio de esta discursividad será visto como un antisocial y la enfermedad será comprendida como método de agresión política. El protagonista intenta camuflarse ante la mirada inquisidora del poder y para ello asumirá distintos roles, dependiendo del contexto en el que se encuentre: el narrador tuvo "siempre la precaución de usar sólo prendas masculinas" (Bellatin, 2000: 18) en los Baños de Vapor, asumiendo así una identidad que le permitiera mantenerse al margen de ataques, pero en el salón de belleza y en la calle podía adoptar una forma travestida:

Sólo a las mujeres parecía no importarles la atención de unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas [...] Dos veces a la semana nos mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad. No podíamos viajar de mujer, pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones (Bellatin, 2000: 24).

La adopción de determinadas vestimentas y máscaras se remonta a ritos ancestrales que representan el cambio, la mutación o algo que ha dejado de ser y tiene un nuevo inicio.

¹⁶ Estar enfermo visibiliza "un estigma asignado por la historia" (Meruane, 2012: 75).

Sin embargo, en la época contemporánea esto supondría dejar de ser *uno* cuando *uno* es multitud en alianza con diversos *otros*, revelando características de un sujeto paradójico, ambivalente y/o contradictorio. En este sentido, por medio de la práctica travesti se refleja una identidad secreta que sólo se esconde en ciertos momentos, ya sea por temor a ser golpeados por la Banda de los Matababros o por asistir a los Baños de Vapor tal como se mencionó anteriormente, mas ésta queda al descubierto cuando el *Mal* se hace presente de manera abrupta en sus cuerpos. En este punto cabe recordar el análisis que realiza Sontag respecto de las enfermedades que afectan al rostro:

Por mucho que la filosofía y la ciencia moderna hayan defenestrado la distinción cartesiana entre mente y cuerpo, ello no ha modificado en un ápice nuestra convicción cultural acerca de la distinción entre cara y cuerpo, distinción que influye en todos los aspectos de los modales, la moda, la apreciación sexual, la sensibilidad estética, casi todas nuestras ideas de lo adecuado [...] La idea misma de persona, de dignidad, depende de la distinción entre cara y cuerpo, de la posibilidad de que la cara quede o se ponga al margen de lo que le pasa al cuerpo. Y por letales que sean las enfermedades como el infarto o la gripe como no dañan ni deforman la cara, nunca inspiran espanto (Sontag, 2012: 145-146).

Las primeras marcas en el rostro del protagonista de la novela son las que éste toma en consideración para no salir a la calle y es que el *Mal* en su cuerpo no denota solamente que él es travesti, hecho extrapolable a sus compañeros peluqueros u homosexuales, ya que es fácilmente identificable durante las prácticas travestis dentro del salón de belleza, sino que además manifiesta un cuerpo peligroso y opuesto a la norma preestablecida por el poder disciplinario. A raíz de la enfermedad brota una identidad "que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos" (Sontag, 2012: 129) y que a la vez se denota oscura, despreciable y peligrosa en un entorno que busca la normalización del cuerpo. Poner a la vista esta nueva identidad abyecta

significa sumar no tan sólo el hecho de ser portador del mal, sino además la carga moral de haberlo contraído tras el encuentro sexual ilegítimo en un contexto social coercitivo:

En uno de estos viajes noté el brote de la enfermedad. De paso me miré en el pequeño espejo que reservaba para afeitarme y vi un par de póstulas en la mejilla derecha. No tuve necesidad de palparme los ganglios para ver si estaban inflamados. Ya entonces tenía la suficiente experiencia para reconocer el más sutil de los síntomas. Casi de inmediato, quince días después a lo sumo, mi fuerza corporal empezó a disminuir levemente [...] Al descubrir las heridas en mi mejilla las cosas acabaron de golpe (Bellatin, 2000: 53-54).

La enfermedad se opone a la vida y quienes padecen la primera saben cuál es el procedimiento a seguir. El significado de este *Mal* es punitivo debido al modo en cómo fue contraído y su resultado es la sanción moral debido al horror que se transforma en metáfora adjetiva y que representa el pensamiento de la sociedad disciplinaria sobre el *Mal*. Finalmente este significado metafórico se viraliza como una nueva enfermedad sobre el mundo y divulgando la idea de que ésta es "una amenaza en acecho, algo que muta, algo furtivo, algo biológicamente innovador [que] refuerza el sentido en que una enfermedad puede ser algo ingenioso, impredecible, nuevo" (Sontag, 2012: 179).

Tras lo ya mencionado, se infiere que la conducta sexual es igualmente un dispositivo de control que funciona con un sentido unívoco que se pretende moldear. La sexualidad que presenta *Salón de belleza* se muestra como dispositivo liberador de esta concepción al dislocar su función moderna, debido a que la construcción de un comportamiento determinado ya no tiene precisamente un objetivo, liberándose así de su función primaria¹⁷. No obstante, el rechazo a este comportamiento sexual provoca la

¹⁷ Gianni Vattimo señala que "la modernidad deja de existir cuando -por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria [...] No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los demás (como sería "la historia" que engloba la historia del arte, de la literatura, de las guerras, de la sensualidad, etc.) (Vattimo et al., 2003: 10-

utilización de tecnologías de normalización hacia la individualidad y grupo biológico que atenta en contra de la vida, aspecto que el *biopoder*¹⁸ regula y vigila en pos de los intereses de instituciones disciplinarias.

Lo sexual dentro de la concepción moderna se relaciona principalmente a un sistema de reproducción, no de placer, que refleja la forma en que el *biopoder* actúa sobre la persona y la comunidad. El proyecto dentro de *Salón de belleza* y de la poética completa de Bellatin "intenta contradecir, producir un gesto de repudio y en cierto sentido deshacer la invasión entera que *sufre* la vida. Las enfermedades y la anomalía son entonces alteraciones materiales que se rebelan en contra de las sofisticadas tácticas del biopoder. La salud, la salubridad, la longevidad, la calidad de vida son tecnologías rechazadas por el experimento *Mario Bellatin*" (Guerrero, 2009: 84). La conducta sexual desviada no genera una reproducción de la especie, es decir vida, sino que produce enfermedad que finalmente se traduce en muerte. En este sentido, el objetivo principal en *Salón de belleza* consiste en visibilizar la vida que conduce inexorablemente a la muerte.

Como se ha podido observar, el poder disciplinario actúa de diversas maneras en su intento de vigilar y extirpar todo deseo inusual. La búsqueda de nuevas alternativas de grupos disidentes es intensa y pareciera que su forma inicial es el viaje, ya que éste se

11). Para Vattimo todo se encuentra en constante movimiento, por lo tanto, no existiría una manera total de observar al mundo, lo que posibilita la visualización de la tensión entre las diversas entidades establecidas en la sociedad. En consecuencia, el cuestionamiento, la revalorización de espacios y la ruptura del vínculo con los objetivos de una condición anterior, liberan la intencionalidad de las cosas y desatan la posibilidad de una historia particular que parezca más adecuada a las necesidades de cada sujeto. Por ende, ya no se puede hablar de instituciones y/o sujetos que posean objetivos claramente reconocidos por la comunidad normativa.

¹⁸ Michel Foucault en *Defender la sociedad* reflexiona que a diferencia del *poder soberano*, que se afirmaba a sí mismo, el *biopoder* es el poder que se ejerce sobre la vida, entendiéndose ésta como el factor que une a todos los individuos que comparten rasgos biológicos. Dentro de este concepto, se desarrollan dos más: *anatomopolítica* y *biopolítica*. La primera procede sobre los cuerpos individuales con el objetivo de hacerlos completamente disciplinados a través de la vigilancia y el control; mientras que la segunda opera sobre una masa viendo al hombre como especie biológica, como población. El carácter represivo en *Salón de belleza* da cuenta de los distintos dispositivos que menciona Foucault para reprimir tanto a un nivel individual como en comunidad.

configura como fuga tras el rechazo social. Caminar por zonas oscuras significa escapar de lo visible permitiendo el alejamiento de lo preestablecido. El protagonista de *Salón de belleza* no es ajeno a esta experiencia, ya que la errancia "encierra una promesa [que] no es más que otra de las utopías del mundo libre" (Meruane, 2012: 142). De esta manera, el viaje se configurará como oportunidad de deseo transgresor frente a cualquier adversidad:

En esa época me había escapado recién de la casa de mi madre, quien nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella había soñado. Como no tenía medios de subsistencia, me aconsejaron que viajara al norte del país. En aquel tiempo, el dueño de la discoteca regentaba allí un hotel para hombres que contaba con un gran salón de baile en el primer piso. Hice caso a los consejos y partí. Yo no tendría entonces más de dieciséis años (Bellatin, 2000: 45-46).

El protagonista de la novela escapa de su casa a buscar nuevas y mejores posibilidades que no le entrega su propia patria¹⁹. Este traslado no sólo permite el contacto con otros iguales, sino que también salir de un enclaustramiento determinante y así dirigirse a un ambiente menos vigilado y, por ende, más satisfactorio y fuera de los cánones morales establecidos por el poder. De esta forma el narrador puede reinventar su pasado rechazando su punto de origen, lo que entrega una apertura o posibilidad, real o fantasiosa, de seguridad. No obstante, pareciera ser que desde todo punto de vista el protagonista se siente extranjero o exiliado en su propia tierra, comprendiendo así que la identidad en su patria posee algo que si bien los incluye, de igual forma los expulsa:

El dueño [de la discoteca], unos veinte años mayor que yo, me trataba con cariño. Me aconsejaba siempre. Y sobre todo me habló con claridad de una regla fundamental. Me dijo que en ningún momento olvidara lo efímera que es la juventud. Yo debía aprovechar lo más posible los años que tenía entonces. Gracias a esa persona llevé con inteligencia mis finanzas y antes de cumplir los

¹⁹ Si se hace un recorrido desde una perspectiva histórica del sujeto homosexual latinoamericano, como plantea Lina Meruane, se observa que el protagonista de *Salón de belleza* cumple con la condición respecto de su "reflexión sobre el viejo vínculo entre homosexualidad y nociones de mal moral y físico que impulsa a los disidentes sexuales de la primera mitad del siglo XX a emprender viajes inaugurales fuera de la nación, a volverse una comunidad errante que huye de la manía diagnóstica de la medicina y de los antojos represores de la patria" (2012: 15).

veintidós años pude regresar con el capital suficiente para invertirlo en la creación del salón de belleza [...] Con respecto a mi persona las cosas eran cada vez más distintas. A medida que el negocio se estabilizaba, yo me sentía cada vez más vacío por dentro. Fue entonces cuando comencé a llevar una vida que puede llamarse algo disipada. Es cierto que cumplía con mis obligaciones diarias, pero no veía el momento de que llegara uno de los días de la semana que habíamos señalado para salir a la calle vestidos de mujer [...] Pero pese a que dentro del salón se llegó a formar algo así como una unidad y una armonía agradables, con el abuso de las aventuras callejeras mi vida fue perdiendo en algo su centro psicológico (Bellatin, 2000: 46-47).

La errancia sea fuera o dentro de la patria se configura como "un modo de estar en permanente abandono" (Meruane, 2012: 43), sin embargo durante la segunda mitad del siglo XX hay un proceso de retorno al hogar por parte de los disidentes homosexuales quienes fueron expulsados de este ambiente protegido/represivo décadas antes. Siguiendo esta línea cronológica, Meruane asegura que el hogar se ha vuelto un sitio hospitalario, un lugar que funciona de escala previa al cementerio. Frente al retorno a casa, el sujeto se ve ante una disyuntiva de respetar o no los valores morales establecidos por una patria represiva. Es esta situación la que lleva al narrador a explorar espacios dentro de la ciudad que sean más permisivos según su visión.

El salón de belleza que deviene Moridero se instala en este contexto, dando cuenta de un espacio y de personajes que escapan de la norma o que, mejor dicho, son expulsados de un contexto tradicional, tal como se señaló anteriormente. La utilización de la marginalidad en la novela de Bellatin es una herramienta que busca subvertir la relación de poder presente entre los espacios que se demarcan, ya que en el momento de delimitarlo se está circunscribiendo un comportamiento y/o conducta apropiada que hace referencia a éste. Por lo tanto, la identidad y la funcionalidad de un lugar, siguiendo las ideas de Michel Foucault, se encuentran enlazadas al conocimiento que se tiene de éste y a cómo se utiliza en la sociedad.

Los lugares presentes en *Salón de belleza* son heterotopías que se presentan como espacios con una función definida y precisa, pero que en sus intersticios sobrepasa y subvierte su función básica social, trascendiendo hacia una nueva forma de comprensión o de reterritorialización de significados y valores. Los personajes y su manera de relacionarse con el entorno expresan una dicotomía entre diferentes visiones de mundo: por un lado, la comprensión tradicional sobre la vida y la manera de asistirle representada por los hospitales y Hermanas de la Caridad; por otro lado, la comprensión particular frente a la enfermedad y la muerte que tienen el dueño del salón de belleza, sus amigos y los enfermos:

Pero la larga agonía no tenía nada que ver con los huéspedes. En ellos es una suerte de maldición. Cuanto menos tiempo estuvieran alojados en el Moridero era mejor para ellos. Los más afortunados sufrían realmente unos quince días. Pero había otros que se aferraban a la vida, igual que los Guppys de la última camada. Querían vivir a pesar de que no existía modo de atemperar sus males, a pesar de que el frío del invierno se colaba por las rendijas de las ventanas. A pesar de que cada vez era menor la ración de sopa que les servía (Bellatin, 2000: 31).

Salón de belleza presenta el conflicto entre dos fuerzas que, siguiendo a Guattari, se pueden denominar agenciamiento no territorializado y agenciamiento procesual; mientras el proyecto moderno espera que estas esferas se relacionen exclusivamente a un polo de referencia y así cumplan con su cometido, el proyecto postmoderno, comparable en cierta medida al agenciamiento procesual, espera chocar incesantemente con los límites establecidos. Los hospitales, el salón de belleza/Moridero, la calle, las Hermanas de la Caridad y los Baños de Vapor son instituciones y espacios entre los que se produce fricción en la novela; la tensión entre ambos es una respuesta social ante el incumplimiento de las funciones y normas establecidas, y no una respuesta homofóbica ante la realidad del Moridero (la intolerancia es expresada por La Banda de los Matabros).

En este sentido, la novela presenta a un regente que contraviene la norma e impide que se restaure cierto equilibrio con la clase dominante, ya que esto sería caer nuevamente en los hospitales y servicios entregados por el Estado. El *Mal* quiere ser higienizado a través de las Hermanas de la Caridad, los medicamentos e instituciones estamentales, mas el protagonista crea una sociedad de control dislocada con el motivo de trastocar en el espacio heterotópico las ideas de bien y mal. En este punto no es contradictorio que el sujeto que intenta resistir al poder reestructure el dispositivo disciplinario subvirtiéndolo, ya que por medio de este dislocamiento se permite una nueva forma de comprensión de morir a través de la creación del Moridero. Éste faculty espacios no iluminados por el poder externo, pero se rige por las normas que ejerce el peluquero, quien se alza como panóptico ante sus huéspedes:

Como creo haber dicho en algún momento, los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspecto las reglas del Moridero son inflexibles. La ayuda sólo se acepta con dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama. No sé de dónde me viene la terquedad de llevar yo solo la conducción del establecimiento (Bellatin, 2000: 31).

Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo (Bellatin, 2000: 61).

Siguiendo esta línea, la tensión entre los lugares a los que el narrador asiste expresan el cuestionamiento, la revalorización de los espacios y de las actividades que él realiza para crear una historia particular que le parezca más adecuada respecto de sus necesidades, sin relacionarse necesariamente con lo correcto y/o establecido²⁰. La historia

²⁰ La historia personal que el narrador del texto de Bellatin crea para sí mismo recuerda el concepto de *historia* de Gianni Vattimo en la que se legitiman las historias o voces menores: "Si hablo mi dialecto en un mundo de dialectos seré consciente también de que la mía no es la única "lengua", sino precisamente un dialecto más entre otros Si profeso mi sistema de valores -religiosos, éticos, políticos, étnicos- en este mundo de culturas plurales, tendré también una aguda conciencia de la historicidad, contingencia y limitaciones de todos estos sistemas, empezando por el mío" (Vattimo, 1990: 85).

del protagonista de *Salón de belleza* se disuelve y da paso a nuevos y múltiples discursos que se pueden entender desde diversos puntos de vista.

El distanciamiento de las maneras modernas de escritura crea nuevas y más complejas formas de entender al personaje. El protagonista se aleja de los mecanismos tradicionales de ayuda hacia los desposeídos y establece una nueva ética que posibilita el bien morir, objetivo principal del Moridero:

El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no eran sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio [...] Tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era una muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindársele al enfermo (Bellatin, 2000: 50).

El distanciamiento de la forma de comprender los espacios establecidos permite la búsqueda o más bien la reformulación de sitios (salón de belleza y Baños de Vapor, entre otros), que a la vez producen una profunda crítica hacia las instituciones antes mencionadas. La heterotopía, que "tiene por regla yuxtaponer en un lugar varios espacios que normalmente, serían, deberían ser incompatibles" (Foucault, 2010: 25), surge de esa resemantización de los lugares para que éstos otorguen mejores respuestas en relación con la necesidad personal. Es así que frente a la crisis de la utopía tras el proyecto moderno se generan pequeñas aperturas, pequeñas posibilidades de espacios heterogéneos que vienen a neutralizar o purificar, en términos de Foucault, lo que éstos de cierta forma están destinados a ser, borrando así límites para generar contraespacios²¹.

Estos lugares construyen sobre lo construido, alterando su significado tradicional por medio de la imaginación. La proyección de un espacio por medio de la emocionalidad

²¹ Éstos se definen como espacios que incluyen "zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas" (Foucault, 2010: 20).

conlleva a que se complemente la dimensión física de un espacio real y dimensionable con la imaginativa. De esta forma existen "lugares reales fuera de todos los lugares" (Foucault, 2010: 21); es decir, contraespacios que resisten y desafían todo sitio que se muestre liso o neutro. Frente a la anterior descripción es indudable que la novela de Bellatin presenta espacios heterotópicos que se enfrentan al poder disciplinario, que buscan transgredir espacios hegemónicos y que responden a la crisis del proyecto moderno.

Tal como se analizó anteriormente, la *heterotopología* (ciencia relativa a las heterotopías) posee principios fundamentales para identificar espacios heterogéneos. En *Salón de belleza* se cumplen estos principios en cuatro espacios fundamentales para la construcción de la novela: salón de belleza/Moridero, peceras, calle y Baños de Vapor:

1.- El salón de belleza/Moridero se instala como una heterotopía en conjunto, tanto de *crisis* como de *desviación*. En un primer momento, previo al devenir Moridero, el protagonista atraviesa por una etapa que lo excluye de la comunidad. Es por lo anterior que busca otros espacios más adecuados a su realidad particular (heterotopía de crisis). Tras la búsqueda de estos espacios, pareciera que el salón de belleza, espacio utópico que entrega belleza a quien lo desee, es el sitio adecuado. Sin embargo, no lo es:

Es curioso, pero nunca el negocio fue más floreciente como cuando el salón de belleza se convirtió en un Moridero (Bellatin, 2000: 69).

El narrador de la novela siente que posee un espacio funcional en el Moridero, al que le otorga un objetivo particular en oposición a la norma y es que "la enfermedad [sirve] para crear un espíritu comunitario" (Sontag, 2012: 69) entre los iguales. Esta heterotopía de desviación se instala para quienes se han "desviado" de la conducta normal dentro de la sociedad. Los sujetos homosexuales quedan sin espacios públicos en la novela al ser expulsados por diversos sujetos (calle, Banda de los Matababros y en los hospitales por los

mismos médicos), ya que el germen transgresor sigue vivo provocando miedo y atracción, pese al extremo control que pueda existir ante el contagio. De cierta forma, es tanta la atracción hacia el *Mal*, que el narrador acaba contagiado en el afán de llegar hasta el límite despreciando todo control, todo poder disciplinario, toda pureza envuelta en los lugares. Todo lugar se ha vuelto peligroso en ese sentido y la clausura de los sitios que anteriormente habían sido espacios de relajación, distracción y placer (calles céntricas donde el protagonista solía travestirse y el sauna de la familia japonesa), hacen que los sujetos busquen la apertura de un lugar en el que se encuentren más seguros:

Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de los Matababros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos. Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía dónde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar (Bellatin, 2000: 15).

El salón de belleza se perfila como un espacio necesario dentro de la realidad que se vislumbra ubicado en los márgenes, "en un punto tan alejado de las rutas de transporte público que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata" (Bellatin, 2000: 24). Es así como el salón de belleza devenido Moridero se distingue de otras instituciones como hospitales u otros sanatorios abiertos por religiosos conforme a su objetivo:

De cuando en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia y nos socorre con algo de dinero. Otros quieren colaborar con medicinas, pero les tengo que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero (Bellatin, 2000: 21).

Tanto los hospitales como las clínicas o instituciones de ayuda no son ya "simplemente el techo bajo el que se cobijaban la miseria y la muerte cercana; es, en su materialidad misma, un operador terapéutico" (Foucault, 2013: 202), un dispositivo

normalizador de sujetos que ve en éstos una posibilidad de revisión moral que intenta transformar al cuerpo en uno dócil y heteronormado. El Moridero de *Salón de belleza* no es llamado hospital, principalmente por el sema que esta nominación carga y además por la pretensión de contrastar sus funciones: observar permanentemente a los enfermos para ajustar los cuidados; impedir contagios por medio de la separación cuidadosa de los enfermos tras una construcción pertinente que permita ventilar los hedores contaminados que se estancan en torno al paciente y que bajan el ánimo y contagian al resto. Como se analiza, la higienización del hospital es completa buscando prolongar lo más posible la vida del enfermo, pese al costo (sea sufrimiento o monetario) que esto acarrea; mientras que en el Moridero, si bien hay una constante vigilancia, tan sólo se busca que la muerte se manifieste de la manera más concreta que pueda existir y su función es resignificar la noción de espacio hospitalario.

El Moridero surge como respuesta ante este fin terapéutico ofrecido por las instituciones de salud y ayuda, brindando atención y alojamiento a quienes poseen el *Mal* y no tienen dónde ir. La otra alternativa es morir en la calle por el virus o por la violencia reinante. Siguiendo esta línea, el Estado no interviene en este espacio, sino que es el regente quien ejerce el poder y se hace cargo de los cuerpos indeseables que ahí se encuentran. Es así como el salón de belleza/Moridero se configura también como una heterotopía de *funcionamiento variable* cuyo principio se basa en que los espacios sufren transformaciones de uso:

En el curso de su historia, toda sociedad puede perfectamente reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que habría constituido antes, o incluso organizar otras que no existían todavía (Foucault, 2010: 23).

Los sitios cambian su estructura y pasan de ser lugares importantes para la sociedad y cultura que los rodea, a ser completamente relegados según se modifica el discurso que recae sobre ellos. El salón de belleza fue un sitio vital para un grupo humano durante un periodo de tiempo y funcionó de una manera precisa y determinada en el interior de la sociedad. Sin embargo, los proyectos tienen una expectativa de vida más corta en la actualidad a causa de la inmediatez imperante. La consecuencia de esto es que los aparatos sociales no alcanzan a solidificarse²²; es decir, la inamovilidad de lo sólido es mera ilusión, ya que los seres no podrán organizar sus vidas a largo plazo. Lo anterior genera una inestabilidad dentro del proyecto moderno llevándolo a una alteración.

El sujeto en *Salón de belleza* crea, a falta de instituciones sólidas, un espacio para el tiempo de la enfermedad, un lugar heterotópico que se transforma en un sitio olvidado tras modificar la estructura de la que dependía, pero que funciona debido a las necesidades de los huéspedes. El salón en su devenir Moridero pasa de ser un símbolo de hermosura a uno de repugnancia, acogiendo vidas infames que son indeseadas por la comunidad que lo rodea, debido a que la heteronormatividad las transforma en *residuos humanos*²³. Siguiendo esta línea, si circunscribimos a la novela *Salón de belleza* y, por ende, a sus personajes dentro de esta etapa se infiere que aquellos se desenvuelven en un mundo efímero.

²² Término utilizado por Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida* (ver referencias bibliográficas), quien se refiere a estructuras sociales que se mantuvieron estables durante un largo periodo de tiempo y a ciertos estándares y límites instaurados que eran incuestionables e inalterables. En síntesis, son instituciones rígidas donde se valora la tradición y lo perdurable. Ejemplo de esto es el concepto de familia y matrimonio. Lo *líquido*, que indica que nada permanece firme en la actualidad, todo es efímero, mutable e impredecible, se contraponen a esta visión.

²³ Término utilizado por Zygmunt Bauman en *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (ver referencias bibliográficas) con el objetivo de identificar a toda la masa de poblaciones superfluas, de emigrantes, refugiados, entre otros grupos sociales, que el poder quiere invisibilizar. Sin embargo, dentro del proceso de modernización es tal la cantidad de "residuos humanos" que éste genera, que ya no es posible la desviación o reabsorción por otros lugares donde aún no había llegado este proceso.

El Moridero se configura como espacio heterotópico tras el desarrollo social en términos ambivalentes de evolución e involución. Esta última se encamina hacia una mentalidad que "se agrariza mentalmente para no perderse a sí misma" (Debray, 1996: 60). De esta forma, a medida que existen avances tecnológicos, en este caso medicinales, también existen "entidades" que se oponen a éstos:

Yo no quería que supieran que estaba enfermo. Sabía que aprovecharían cualquier descuido en mi mando para coger las riendas del Moridero. Y eso era algo que no iba a permitir. Me imaginaba cómo sería este lugar llevado por gente así. Con medicamentos por todos lados tratando de salvar inútilmente las vidas ya condenadas. Prolongando los sufrimientos bajo la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que es la vida cuando era ofrecida a los demás (Bellatin, 2000: 67).

Desde esta perspectiva, la *agrarización mental* responde a la búsqueda de nuevos espacios que reflejen la magnitud de este cambio de paradigma y no la permanencia ilusoria de una democracia globalizada que establece una igualdad de condiciones cuando en realidad expulsa, evidenciando los niveles de inequidad entre los sectores socioeconómicos dentro del capitalismo mundial. Todos quienes forman parte del Moridero no se fían de los medicamentos y aceptan su condición solitaria, aislada y en compañía de moribundos²⁴.

Esta *nación moridero*²⁵ se configura como un tipo de comunidad, dentro de las muchas existentes, que no permite la normalización y que se forja a partir de factores que los sujetos comparten. De esta forma es posible analizar el desarrollo de este sitio heterotópico trazando una línea cronológica: el proceso se inicia con el cuidado de la belleza en las mujeres, siguiendo con el cuidado hacia el cuerpo enfermo para finalmente

²⁴ Lina Meruane señala lo siguiente: "Quedaremos convencidos de que la tecnología farmacológica no ha ayudado a sortear ni la enfermedad viral ni la del miedo: el cóctel no se vislumbra más que como un respiro lleno de riesgos [...] La medicación no es la cura definitiva; la vacuna es una promesa aplazada" (2012: 89).

²⁵ Se extrae este nombre a partir del apartado "Retorno a las naciones-moridero" del texto *Viajes Virales* de Lina Meruane.

llegar al cuidado de la muerte. Es por lo anterior que también existe una *heterocronía* o heterotopía de tiempo que se configura como un contra-emplazamiento que refleja la ruptura de la temporalidad de los hombres con respecto al tiempo tradicional. Así, el Moridero es un espacio otro que produce un tiempo otro al plantearse la muerte no como un suceso a combatir, sino como un acontecimiento que debe ocurrir lo más pronto posible. Otro hecho concreto que permite corroborar la *heterocronía* es desechar los espejos del salón de belleza:

Un elemento muy importante, que deseché de un modo radical, fueron los espejos, que en su momento multiplicaban con sus reflejos los acuarios y la transformación que iban adquiriendo las clientas a medida que se sometían al tratamiento de peluquería y del maquillaje. A pesar de que creo estar acostumbrado a este ambiente, me parece que para todos sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro (Bellatin, 2000: 22).

El paso del tiempo en un sitio se observa por medio del deterioro de las cosas, de los enfermos y del movimiento de los sujetos que se encuentran en el Moridero. No obstante, es el espejo, en conjunto con la muerte, quien nos enseña que "tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor, un peso; en una palabra que el cuerpo ocupa un lugar" (Foucault, 2010: 17). El regente al desechar los espejos genera que el sitio se transforme en un no lugar y que los enfermos no puedan constatar la agonía en sus propios cuerpos; por ende, no pueden ver el avance del *Mal*.

De la misma manera en que el tiempo dentro del Moridero es otro, el espacio dentro del salón de belleza logra "yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles" (Foucault, 2010: 75). La heterotopía de *espacios contradictorios* genera la creación de un microcosmos múltiple que en su

interior contradice al exterior. La novela a analizar presenta la dicotomía salón de belleza/Moridero que posee una relación de contradicción en que la función primaria de la primera no se corresponde con la segunda:

La primera vez que acepté a un huésped, lo hice a pedido de uno de los muchachos que trabajaba conmigo. Ya señalé que antes habíamos dado cobijo a una que otra persona herida por las Bandas de los Matabros o de asaltantes que merodeaban la ciudad, pero en esas ocasiones se había tratado sólo de alojamientos temporales. Pasado un tiempo, los heridos solían abandonar el salón por sus propios medios. Pero aquella vez uno de los compañeros que trabajaba conmigo me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no querían recibirlo 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 por la ciudad (Bellatin, 2000: 49).

Dentro de este binarismo se produce una tensión con la que se pretende resemantizar espacios tras la aparente contradicción que refleja la funcionalidad única de un sitio. Sin embargo, no todos los enfermos del *Mal* podían acceder al Moridero, ya que éste poseía un firme listado de reglas. Es por esta razón que esta heterotopía supone un "sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables" (Foucault, 2010: 78), porque presume un sistema de reglas, de ritos, de prácticas, cuyas condiciones son específicas e implican un comportamiento particular para entrar en ellas; es decir, permite un acceso restringido para quien no entienda ciertas conductas y normas que rigen el espacio.

2.- Otro espacio que se cierra como heterotopía es o son las peceras que el narrador compra como método de distinción de los nuevos salones que se abrían en las proximidades:

Lo más importante en ese entonces 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 adornarlo con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que

mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. Lo primero que hice fue comprar una pecera de dos metros de largo. Aún la conservo. Pero no es en ella donde se mantienen los tres peces que todavía me quedan (Bellatin, 2000: 25).

De la misma forma que el salón de belleza deviene Moridero, las peceras son heterotopías de *funcionamiento variable*, ya que la funcionalidad previa al devenir era contraria a la que posteriormente ejerció. Por medio de la metáfora de los peces se puede analizar el sentido de los personajes de la novela, quienes son un *otro* y no poseen patria, puesto que toda institución establecida les ha cerrado sus puertas. Es así como la relación con otras especies, en este caso con los peces, se entiende como un correlato en donde la pecera posee una relación especular con lo que ocurre en el Moridero. Ejemplo de lo anterior es el nacimiento, muerte y reemplazo de los peces del acuario, los que muchas veces son atacados por hongos de la misma forma que los huéspedes son atacados por el *Mal*. El binomio pecera/Moridero adquiere progresivamente tintes de degradación física y plantea una particular relación entre el humano y el animal, unidad casi indistinguible en parte de la obra de Bellatin²⁶, lo que genera un cuestionamiento a la noción de sujeto convencional.

A medida que el texto avanza y se complementa el concepto decorativo de las peceras se evidencia que éstas son heterotopías de *espacios contradictorios*, ya que encierran un micromundo paralelo y relativo al del narrador y su contexto. Es decir, el espacio encerrado del Moridero se refleja en el acuario en una suerte de somatización de lo

²⁶ Dentro de la poética de Bellatin, la relación particular entre humano y animal se reitera en el texto *Perros Héroes*, donde un hombre inmóvil entrena a treinta perros de la raza Pastor Belga Malinois, los que son controlados exclusivamente por los sonidos imperceptibles que emite el dueño.

que ocurre alrededor. El acuario simboliza el encierro y en este sentido, deja de funcionar como un mero adorno y pasa a reflejar el mundo presentado por el peluquero.

La alianza entre el regente, los enfermos y los peces se puede observar como un "uso terapéutico" frente a la muerte. Esta relación permite observar una *heterocronía*, ya que la ruptura del tiempo analizada desde un punto de vista tradicional cronológico se evidencia en el afán contemplativo del regente, quien podía pasar horas admirando los reflejos de las escamas y las colas de las Carpas Doradas²⁷. El espacio rodeado de acuarios de grandes proporciones permite que "mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie" (Bellatin, 2000: 25). El espacio se yuxtapone y también se vislumbra como un *no tiempo* en un *no lugar*.

Los acuarios y los peces son elementos esenciales dentro de la novela, al igual que el resto de las heterotopías, puesto que se les atribuye una relevancia paulatinamente mayor respecto de los humanos, de quienes no se señala ni sus nombres ni procedencia, estableciendo así una dislocación de los valores predominantes en nuestra cultura. Los personajes, por ende, se enfrentan a una crudeza que delata un mundo inhumano y en decadencia, donde la animalidad pareciera poseer mayor valor con su nominación. El cuerpo es fragmentado no tan sólo a un nivel superficial, sino que además a un nivel espiritual, desgastado por la enfermedad y comparado simbólicamente con la existencia de

²⁷ El narrador menciona: "Cuando al fin conseguí cierto dominio con otros Guppys Reales que fui comprando, me aventuré con peces de crianza más difícil. Me llamaban mucho la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas es un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí me comenzó a suceder lo mismo. Podía pasarme varias horas admirando los reflejos de las escamas y las colas. Alguien me contó después que aquel pasatiempo era una diversión extranjera" (Bellatin, 2000: 13). Se podría establecer una reflexión respecto de esta diversión extranjera como una suerte de encuentro de dos culturas (la occidental y la oriental). El protagonista del texto de Bellatin hace propia una actividad que permite establecer finalmente un enlace entre dos mundos, entre dos reinos.

unos peces enclaustrados en turbiedad. Los acuarios son puntos de fuga, pero también de encuentro, de reflejo y de angustiosa premonición en la que pareciera faltar la utopía que se vivió en los tiempos de esplendor del salón de belleza.

3.- La calle se configura como el tercer espacio heterotópico dentro de la novela y es que es en ésta donde se producen los diversos encuentros, las mezclas y fugas de personajes en un sitio que no es ni liso, ni neutro ni blanco; sino un espacio rugoso con distintas regiones:

Con respecto a mi persona las cosas eran diferentes. A medida que el negocio prosperaba, yo me sentía cada vez más vacío por dentro. Sólo entonces comencé a tener una vida que puede llamarse disipada. Es cierto que cumplía con mis obligaciones diarias, pero esperaba con ansiedad que llegaran los tres días de la semana que habíamos señalado para salir a la calle vestidos de mujer (Bellatin 2000: 47).

La calle es un *contraespacio*²⁸, sitio heterotópico por antonomasia, ya que es aquí donde se produce la mezcla que tanto busca contrarrestar el poder²⁹. Sitio donde se desatan todas las pasiones de los sujetos; sitio de libertad que fue decayendo tras el avance del *Mal* en esta ciudad apestada. La calle permite un juego de luz y sombra donde el poder no se muestra, permanece oculto en una figura que sólo desea el exterminio de quien contravenga su norma; y esto lo realiza la peste.

Este *contraespacio* permite una anti-disciplina que fluye desde los encuentros sexuales de los travestis hasta el devenir Moridero, debido a que ningún aspecto normaliza

²⁸ Foucault menciona respecto del concepto de contraespacio que existen lugares "que son absolutamente distintos; lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos" (2010: 20).

²⁹ El poder disciplinario funciona con un orden excepcional otorgándole "a cada individuo su lugar y en cada emplazamiento un individuo" (Foucault, 2013: 166) para así evitar el contagio o las mezclas, ya que éstas son peligrosas. En el caso de *Salón de belleza* los sujetos están separados por su enfermedad y por la orientación sexual que se les adjudica. Si en vez de este orden existiera una mezcla indeterminada de individuos, los resultados –según el poder disciplinario– podrían ser fatales para el desarrollo, bienestar y progreso personal e individual.

a estos sujetos, no se les hace ni útiles, ni dóciles ni menos aún productivos para el Estado. Este sitio, aparentemente abierto, no muestra al sujeto a la luz, sino que lo oculta por las noches (tiempo que carece de luminosidad), permitiendo que el juicio moralizador se disuelva. No obstante, esto fue por medio de un aprendizaje de los personajes, quienes para evitar malos [t]ratos³⁰ se debían vestir y desvestir en "jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas. Porque toda la transformación se tiene que hacer en ese lugar y furtivamente. Era una locura regresar de madrugada en un autobús de servicio nocturno vestido con las mismas ropas con la que se trabajaba de noche" (Bellatin, 2000: 20-21).

De esta forma, la calle se configura como espacio de diversas heterotopías. La primera es de *tiempo*, ya que el sitio se transforma de noche, dándole un carácter efímero a éste, generando un *no-lugar* que durante otro periodo de tiempo no existía:

Dos veces a la semana mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad [...] El paseo por el centro duraba hasta las primeras horas de la madrugada. Entonces volvíamos por los maletines y regresábamos a dormir al salón (Bellatin, 2000: 24-25).

La creación de este *no-lugar* da paso para que se postule que la calle es también una heterotopía de *espacios contradictorios*, puesto que se yuxtaponen varios espacios en ésta; es decir, la calle no sólo opera como una zona de tránsito, sino que como lugar de encuentro, en este caso de encuentros homosexuales que rompen con la estructura normalizadora. Conforme a lo anterior es que también se considera la construcción de una

³⁰ El regente señala que pasar desapercibido era salvarse "de un encuentro con la Banda de Matababros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de estos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos" (Bellatin, 2000: 15).

heterotopía *de crisis*, ya que ésta se configura para sujetos que escapan a la norma y que generan crisis en la sociedad. Sin embargo, frente a esta crisis que desaparece conforme avanza la novela, se produce una dicotomía entre el hospital y el Moridero en los que se reflejaría, aparentemente, una heterotopía *de desviación*. En el hospital se produce efectivamente este principio, debido a que el Estado instala al individuo apestado en este sitio frente a la crisis que supone la enfermedad y al contagio que se genera por el contacto sexual en la calle, Baños de Vapor, cines, etc. El hospital no es una opción para los enfermos de este *Mal*, pues allí son tratados con desdén y muchas veces ni siquiera son recibidos; por lo tanto, no es el Estado quien finalmente se hace cargo de ellos, sino más bien es el regente quien asume esa función en el Moridero. De esta forma es que existe una suerte de semi-desviación en el límite entre la calle y el Moridero, como sucede con las casas de retiro³¹.

La calle es el espacio que sirve como antesala o contraposición de lo que es el Moridero, ya que es ahí donde existe vida, donde se generan los diversos diálogos y encuentros, a diferencia del último que es un sitio que se destaca por su pulsión *tanática* y que pareciera estar cubierto por un velo opaco que alguna vez fue cristalino. Sin embargo, la calle pierde su capacidad liberadora tras el decaimiento del regente por el avance de la peste:

Para lo que tampoco tengo fuerza es para salir a buscar hombres en las noches. Ni siquiera en verano, cuando no es tan malo tener que vestirse y desvestirse (Bellatin, 2000: 20-21).

³¹ Foucault sugiere que las casas de retiro se hallan "en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que después de todo la vejez es una crisis, pero también de desviación, puesto que en nuestra sociedad, donde el tiempo libre está regulado, el ocio constituye una suerte de desviación" (2010: 72-73).

4.- Los Baños de Vapor y en menor medida los baños del cine son los últimos espacios heterotópicos identificados. Ambos espacios presentados se configuran como espacios carnalescos³², como "una forma de espectáculo sincrético de carácter ritual [...] y para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se lo representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras éstas tienen curso" (Bajtín, 1971: 311-312). La clara relación de estos espacios con el mundo al revés³³ radica en que el cuerpo homosexual rige en ciertas partes y ocasiones. Ambos lugares son heterocrónicos y efímeros, no están prefijados temporalmente y se asemejan al tiempo de la fiesta, ya que reflejan el quiebre del tiempo de los humanos respecto del tiempo tradicional. El cuerpo se muestra de dos maneras durante este tiempo de "fiesta al revés": mientras que en los baños del cine se evidencia un cuerpo maquillado, en los Baños de Vapor se muestra un cuerpo natural y sin retoques. No obstante, este último sitio tiene su contraparte al presentarse de manera no total en un comienzo:

[Los Baños de Vapor o saunas son] espacios que aparece[n] recurrentemente en el relato de la disidencia, como zona heterotópica de libre intercambio sexual, y luego de libre propagación de la epidemia [...] Señala Néstor Perlongher que los saunas tuvieron, paradójicamente, un origen higiénico, y algunos de ellos funcionan todavía al modelo terapéutico. En los más modernos saunas gay, en una verdadera perversión de la función higiénica, el del sexo desplaza cualquier otro calor: se trata de locales orgiásticos con salas especiales oscurecidas para la confusión de los cuerpos sudorosos (Perlongher, citado en Meruane, 2012: 214).

³² *La escuela del dolor humano de Sechuán* es otra novela en la que se expone el aspecto carnalesco de la poética de Bellatín. Ejemplo de lo anterior es el equipo de voleibol *Los Democráticos*, equipo en el que sus integrantes "carecen de dedos en la mano derecha [y al hacer] alarde de su destreza, mostrando cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en la pelota" (Bellatín, 2001: 33) genera la percepción de estar presenciando un mundo absurdo. También el espectáculo que da la madre al exponer a su hijo al deleite de las mujeres en los baños públicos otorgan la idea de estar presente en un espacio donde el anormal es sagrado.

³³ Bajtín señala que la fiesta faculta la inversión del orden jerárquico, la abolición de las distancias que permiten un contacto libre y familiar, la excentricidad, la profanación, entre otras categorías. Se recomienda el artículo de Lulú Rubio, "De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatín", para ampliar el campo investigativo respecto de la configuración escenográfica del espacio en relación con lo carnalesco.

El espacio de los Baños de Vapor se conforma como una heterotopía que posee su propio *sistema de apertura y cierre*, y como una heterotopía *de contradicción*. El sitio parece estar inicialmente abierto a todo tipo público, pero realmente se encuentra aislado, ya que supone un sistema de reglas implícitas o gestos para entrar en él. En este sentido, la arquitectura de este lugar se piensa para que se acceda a él sin aparente restricción, aunque veladamente está creada para una minoría específica facilitando una sexualidad "ilegal". Cabe recordar que el sauna que visita el protagonista de la novela es de baja categoría, acepta sólo a personas del sexo masculino y posee un sótano hacia el que se desciende mientras la cámara principal se llena de vapor y los cuerpos se confunden. Posteriormente, los cuerpos son despojados de las toallas, una suerte de uniforme para los visitantes, y "de allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir" (Bellatin, 2000:19).

La heterotopía de *contradicción* se hace presente en el espacio del sauna, pues se abre a otros lugares diferentes al que físicamente se vive. En este caso, los Baños de Vapor son un sitio complejo, debido a que en muchas ocasiones se mimetiza con los acuarios que el regente tiene en su salón. Así, por ejemplo, la decoración y acciones del salón de belleza/Moridero fueron una extensión de la decoración y acciones del sauna:

El local de mi preferencia lo atendía una familia de japoneses y era exclusivo para personas de sexo masculino [...] Allí había un mostrador decorado con peces multicolores [...] El primer paso era la entrega de pequeñas bolsas de plástico transparente, para que el mismo visitante introdujera en ellas sus objetos de valor. Las jóvenes daban luego un disco con un número que uno mismo debía colgarse en la muñeca (Bellatin, 2000: 16-17).

El peluquero de la novela decora las paredes de su salón de belleza con peces multicolores. Quienes llegan al Moridero son puestos en una cama y sus pertenencias guardadas en las peceras con una cinta adhesiva para así evitar confusiones. De esta manera se puede realizar un paralelismo entre estos espacios. Otro punto esencial en la relación de

este *espacio contradictorio* es que el regente se pierde en medio de cuerpos sudorosos, donde rige la promiscuidad y donde él se sentía como si estuviera dentro de uno de sus acuarios en esos momentos. Lo anterior otorga la posibilidad de que los espacios se entrelacen, creando posibilidades que un lugar plano no genera.

Las heterotopías poseen una función dentro de una sociedad normalizadora: dan un sentido de existencia al sujeto como un deseo de escape a ciertos regímenes de control. Es así como éstas generan un quiebre con ciertos dominios, otorgándole al sujeto la posibilidad de ser otro, de ser multitud, de crear máscaras transitorias. En este sentido, Bellatin acaba con las utopías al presentar a un protagonista que deja de lado las vestimentas y el maquillaje que utilizó en tiempos anteriores, dando a entender que la utopía desapareció y que sólo queda un espacio que devino Moridero. La novela actualiza el sentido de las instituciones comprendiendo que éstas fracasaron en su concepción original³⁴ y la heterotopía contribuye a este despertar en base a una nueva sensibilidad mediante los sitios que producen tensión. Estos lugares heterotópicos se levantan como método de resistencia a la muerte, como *contraespacios*, mas pareciera que no se puede optar a un mejor estado, a un mejor cielo, teniendo en consideración un contexto en que la derrota o la incertidumbre es a lo único que se puede aspirar.

³⁴ Bauman menciona que "la sociedad ya no está protegida por el Estado, o, cuando menos, es improbable que confíe en la protección que éste le ofrece; actualmente, se halla expuesta a la voracidad de unas fuerzas que el Estado ya no controla ni espera ni pretende recuperar y subyugar" (2008: 102).

4.- Tránsito, muerte y memoria

Si el hombre tiene un destino, ése sería
el de escapar del rostro, deshacer el rostro
y las rostrificaciones, devenir imperceptible,
devenir clandestino.
Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*.

En fin, gente más cercana a la muerte que a la vida.
Mario Bellatin, *Underwood portátil: modelo 1915*.

La literatura posee rasgos de completa insumisión frente al poder y crea espacios que escapan a la conformidad del mundo cotidiano³⁵ como se evidenció en el capítulo anterior. Son estos espacios los que visibilizan y textualizan el *Mal* de diversas formas para así sumergirse en una realidad diferente y más adecuada a las numerosas búsquedas de establecer bloque con figuras menores. La literatura es, por lo tanto, un espacio y un cuerpo que permite la entrada y que alberga a otros que son visibilizados o invisibilizados de acuerdo a las disposiciones del poder disciplinario. *Salón de belleza* evidencia un enfrentamiento entre los cuerpos, el de la novela como objeto de estudio y el de los personajes. Estos últimos se enfrentan a un canon que establece ciertos parámetros que dictan lo que importa y lo que no, lo que es correcto e incorrecto y lo que es el bien y el mal. De esta manera, la novela conforma un cuerpo indócil, una manada (en términos deleuzeanos) que transgrede fronteras³⁶ y establece alianza con seres abyectos dentro del plano diegético.

³⁵ George Bataille plantea en *La literatura y el mal* que la literatura sólo se torna verdadera cuando se rebela frente a todo. Lo anterior pareciera influir en la visión que posee Bellatin sobre la literatura al crear historias que se enfrentan a un canon establecido mediante personajes que se alejan y rebelan ante la dictadura de *lo normal*.

³⁶ La novela se configura transgresivamente al tensionar constructos establecidos como norma revelando a personajes proscritos generalmente a un espacio invisibilizado y, al mismo tiempo, rebelando a estos mismos hacia una construcción personal de concepción más particular y adecuada a las diversas búsquedas que poseen.

Judith Butler, filósofa post-estructuralista norteamericana, en su texto *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2005) devela una realidad en la que es posible circunscribir los conceptos de cuerpo, sexo y género. Las reflexiones presentes en el texto de Butler son adecuadas para comprender la relación de cuerpo expuesto en la novela de Bellatin, ya que la autora plantea que no se puede acceder a la materialidad de una manera directa; esto sólo se hace por medio de un discurso del cual el poder disciplinario se apropia y que, en consecuencia, genera una normatividad. De esta forma es que tampoco se puede acceder a la materialidad de los cuerpos y éstos sólo adoptan una norma cultural dentro de la cual el sujeto asume un sexo que en este caso se encuentra en una relación de "pseudo-naturalidad"³⁷. Lo anterior es sólo un proceso que el poder efectúa de manera reiterada para regular e imponer un discurso:

La diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas [...] La categoría de "sexo" es, desde el comienzo, normativa [...] El sexo es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas (Butler, 2005: 17-18).

La apropiación del género se efectuará progresivamente en función de normas sociales que exceden al sujeto y los cuerpos serán construidos en base a una negociación constante con la norma social reguladora (heterosexual), cuya estabilidad radicará en la práctica de normas establecidas, repeticiones regularizadoras y obligadas que realizan los sujetos. La estabilidad de los cuerpos depende exclusivamente de la alineación entre sexo, género y sexualidad; alineación que es constantemente cuestionada y que falla

³⁷ Butler propone que la idea de "sexo natural" se organiza en base a dos posiciones opuestas complementarias, ya que esta comprensión se da exclusivamente desde la matriz heterosexual que caracteriza a nuestra sociedad. Así, el sexo es un imperativo que se otorga desde la heteronormatividad, matriz excluyente que forma a los sujetos normados y que simultáneamente produce seres abyectos que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos normados. Cuerpos que son excluidos, segregados y discriminados por esta normativa binaria del género que incluye a la mujer como minoría al encontrarse inserta en una sociedad patriarcal.

reiteradamente. En otras palabras, ser hombre y mujer son cuestiones internamente inestables. En este sentido, un sistema de recompensa y castigo³⁸ actuará sobre el cuerpo de los sujetos, dependiendo de si éstos se adaptan o no a las normas establecidas. Es aquí donde se recuerdan las razones de por qué los homosexuales de *Salón de belleza* no se dirigen ni a los hospitales ni a las Hermanas de la Caridad ni a salir de día travestidos, ya que intuyen y, en reiteradas ocasiones, viven el castigo social por parte del sistema normativo y de instituciones representativas que expulsan a quienes se atreven a contravenir este canon.

Cabe recordar que el miedo también es un aspecto dentro de esta forma de castigo-recompensa por parte del poder disciplinario, ya que si bien no lo hace de manera directa, éste somete a los sujetos de manera encubierta y mediante otros mecanismos. Dentro de la novela, este sistema de penalidad se observa en dos figuras distinguibles: la Banda de los Matabros y las Hermanas de la Caridad. El primer grupo es a quien se le entrega el ejercicio de poder para que el sistema disciplinario se perpetúe y así obtenga, con las manos limpias, una recompensa que en este caso sería la muerte de los sujetos o, en su defecto, la visibilización de estos cuerpos en los hospitales. Las Hermanas de la Caridad también funcionan como una institución representativa del sistema disciplinario, debido a que este organismo proyecta en el sujeto que transporta el *Mal* un discurso normativo para que éste modifique radicalmente su manera de actuar conforme a la ética y moral predominante en una sociedad disciplinada que busca higienizar y blanquear las acciones cometidas³⁹.

³⁸ Foucault menciona que "el castigo, en la disciplina, no es sino un elemento de un sistema doble: gratificación-sanción. Y es este sistema el que se vuelve operante en el proceso de encauzamiento de la conducta y de corrección" (2013: 210).

³⁹ Las instituciones religiosas, como es el caso de las Hermanas de la Caridad en la novela, ven "algo positivo en la peste, la posibilidad de provocar una reacción en relación al comportamiento sexual de las comunidades

Butler plantea también que la persona no es dueña de su género, sino que es por medio de una práctica social reiterada que éste se promueve en base a una normativa genérica que legitima o castiga y excluye a quien tensiona este constructo. En este sentido, el cuerpo es consecuencia de una dinámica de poder y el sexo que se le asigna al sujeto tiene efectos en la materialidad del cuerpo. De esta forma, la filósofa concluye que el sexo es una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; así, el sexo no es una descripción estática de lo que uno es, sólo es una de las normas mediante las cuales "uno" puede llegar a ser viable y, de esta manera, estar dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.

La viabilidad de un cuerpo provoca este sistema de castigo-recompensa que en el caso de *Salón de belleza* se traduce en sanción, degradación, discriminación y marginación absoluta. No obstante, pareciera que esta expulsión sirve como punto de partida y encuentro de cuerpos abyectos que hallan un espacio que brinda una mejor comprensión fuera del entramado normativo. El poder concibe estos espacios como zonas inviables e *invivibles*, en palabras de Butler, pero necesarias para circunscribir la esfera de los no excluidos: es el límite para el normado. En síntesis, la sociedad expuesta en *Salón de belleza* jerarquiza y excluye cuerpos que resisten el marco heteronormativo, señalando además que algunos importan más que otros. Butler señala que la diferenciación sexual como discurso apela tan sólo a un aspecto biológico: la reproducción sexual. Es este aspecto el pilar fundamental de la concepción del "sexo natural".

En consecuencia, los múltiples ataques sufridos por los sujetos de *Salón de belleza* se ven reflejados en lo anteriormente expuesto: cuerpos que importan más como distinción

homosexuales: obligar a las personas a revisar su propia sexualidad y su modus operandi" (Perlongher, citado en Meruane, 2012: 213).

y límite dentro de lo normado que como ser. Los cuerpos que finalmente son valorados serán los que actúen de acuerdo a la normativa de la reproducción y los que no importan practicarán sexualidades que se consideran socialmente extrañas y teóricamente misteriosas, provocando violencia en nombre de la naturaleza que es la reproducción de la especie:

La campaña de desprestigio que se generó en el barrio donde el salón está situado, hizo que en más de una ocasión temiera por mi vida cuando salía a la calle.

La campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada. Cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir hasta la misma policía [...] La primera señal de alarma la dieron unas piedras que rompieron las ventanas que daban a la calle [...] Afuera la multitud estaba enardecida (Bellatin, 2000: 34-36).

Ante la inminencia de la peste, el lugar se configuró como un foco infeccioso para la sociedad normativa, como un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia; no obstante, la resistencia se textualiza como respuesta a la higienización y eliminación de toda figuración del mal. En este sentido, las nociones de salud y enfermedad son fundamentales en *Salón de belleza*: la novela narra el contagio del gran *Mal*, el deterioro físico de quienes habitan el Moridero y el tránsito hacia la muerte de figuras agónicas que no sólo expresan su propia enfermedad, sino que también la gran enfermedad de una sociedad degradada. El autor acompaña a sus personajes hacia la muerte y, a través de esa narración, paradójicamente reivindica sus derechos a la vida escritural. Mario Bellatin emprende una curiosa empresa de salud a través del devenir de la escritura: asiste a sus personajes en el despojo en que los sume el contagio y los hace ingresar en el sueño de un espacio donde la compasión, el dolor y la muerte adquieren otro sentido:

La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso [...] El escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se

confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro [...], pero goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros? [...] La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta (Deleuze, 1997: 14-15).

La obra de Bellatin sueña con la creación de un pueblo que falta para las historias mínimas de seres sin grandes hazañas. De esta manera, tanto el autor del texto como su narrador se configuran como médicos tanto del mundo como de sí mismos y se liberan de la historia impuesta para dar paso a una nueva ética escritural⁴⁰. Es en este contexto que *Salón de belleza* mira de frente al mal y a la muerte, no los soslaya; por el contrario, los combate y recuerda que la muerte es inevitable. Así, Bellatin reivindica e incluye a sujetos abyectos que se encuentran fuera de estos patrones del régimen simbólico hegemónico y los ingresa a un espacio textual. Los personajes de la novela son rescatados del olvido, incluidos en un espacio heterotópico, y así van distanciándose de las entidades molares, desestabilizando todos los elementos afectados por el poder y así configurando un espacio que puede ser habitado por seres minoritarios.

Salón de belleza permite que el espacio textual se replete de voces menores y que éstas se desplacen por espacios cotidianos que devienen otro, quitando de estos sitios su marca de poder, desterritorializándolas y reterritorializándolas. Tanto los personajes como la escritura misma de Bellatin proponen un desplazamiento hacia lo menor, hacia las voces

⁴⁰ Bellatin señala sobre su escritura en *El libro uruguayo de los muertos*: "No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura [...] Nunca sabré cuáles pueden haber sido los motivos por los que, desde mi infancia, he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir, dispuesto a que ese ejercicio de escritura sea capaz, además, de construir realidades paralelas a las cotidianas" (2013: 486).

silenciadas, hacia el borde, y así abandonan el yo identitario con el objetivo de poblar un vacío con lo abyecto. La escritura de Bellatin, por lo tanto, deviene revolucionaria al presentar nuevos rostros de seres marginados que no aceptan ni prohibiciones ni límites.

Foucault analiza la entrada de estos hombres infames a la literatura planteando que antes del siglo XVII, la cotidianeidad de personajes miserables no podía acceder al discurso sin antes haber sido blanqueado y transfigurado por lo fabuloso; sin embargo, "desde el siglo XVII, Occidente vio nacer toda una "fábula" de la vida oscura en la que lo fabuloso había sido proscrito" (Foucault, 1996: 136). La intención narrativa no consiste entonces en contar las grandes hazañas o lo extraordinario, la gloria de los personajes valerosos, sino más bien en sacar a la luz lo que permanecía oculto, lo más prohibido y escandaloso, las bajezas de lo real⁴¹.

La literatura se instala como un gran mecanismo de poder que se despliega por todo Occidente y que permite que lo cotidiano ingrese en los grandes discursos⁴². El carácter político de la novela de Bellatin se percibe en la transgresión que supone el relato de historias menores, de hombres infames, sin gloria, quienes se encuentran destinados al olvido, a que nadie cuente sus historias y a que éstas, por lo tanto, no pasen a la posteridad. Lo anterior produce que esta literatura posea una propiedad revolucionaria al evocar no tan sólo un deseo abyecto, sino que también al textualizar estas historias:

⁴¹ Foucault plantea respecto de estas historias: "Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia, va a trazar -aunque se descubran así en ocasiones las figuras solemnes del destino- la línea de evolución de la literatura desde el siglo XVII, desde que ésta comenzó a ser literatura en el sentido moderno del término. Más que una forma específica, más que una relación esencial a la forma, es esta imposición, iba a decir esta moral, lo que la caracteriza y la conduce hasta nosotros en su inmenso movimiento, la obligación de decir los más comunes secretos" (Foucault, 1996: 137).

⁴² Deleuze y Guattari señalan respecto del acto de creación: "No hay acto de creación que no sea transhistórico, y que no coja a contrapelo, o no pase por una línea liberada" (Deleuze y Guattari, 2012: 295). *Salón de belleza* debe comprenderse, en ese sentido, como un texto que postula un valor estético, ético y político, y que desde su particularidad dialoga con la literatura universal.

Consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí misma, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la trasgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje, la literatura sigue siendo el discurso de la "infamia", a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado (Foucault, 1996: 137).

Ese discurso que viene de otra parte y que resiste los poderes hegemónicos es lo que presenta la poética y específicamente la novela de Bellatin. Foucault insiste en "¿por qué no ir a escuchar esas vidas allí donde están, allí donde hablan por sí mismas?" (Foucault, 1996: 125) y pareciera que la respuesta narrativa de Bellatin es una novela plagada de vidas infames que textualizan acciones realizadas por personajes minoritarios como homosexuales y travestis, quienes frente al poder regulador crean contraespacios como método de resistencia para finalmente bien morir. Es así como la novela se configura como un extenso relato de deseo y muerte al sumergirse en espacios poco explorados, develando lugares que pocos se atreven a atravesar, escarbando en sujetos y espacios que se precipitan hacia una pulsión erótica.

Bellatin busca voces que se han ocultado tras el avance del poder hegemónico. Así, el sujeto en *Salón de belleza* deviene frontera para entrar en un nuevo régimen alejado de las convenciones. Además se rebela contra la máquina de poder estableciendo alianzas con sujetos de borde, provocando que todo constructo oculto se deleve. Los diversos bloques que genera el protagonista de la novela con estos seres minoritarios permiten que el deseo fluya de manera permanente mientras el proyecto Moridero no sea intervenido y, de igual manera, que lo distancien de instituciones molares como Las Hermanas de la Caridad y los hospitales. Este alejamiento de las instituciones representativas del poder disciplinario y el

advenimiento de los seres sin grandes hazañas permite la entrada a múltiples devenires para habitar en lo otro.

Bellatin corporeiza el deseo en su texto: proyecta y textualiza personajes inmersos en una realidad paralela a la coercitiva expuesta en las afueras de este punto de fuga que es el salón de belleza. También establece conexión y contagio con un otro minoritario, distanciándose del concepto molar y aproximándose a la alteridad por medio de desplazamientos moleculares. El protagonista de la novela se construye un Cuerpo sin Órganos (CsO) al tomar conciencia de que son éstos los que "impedirán experimentar en vuestro rincón" (Deleuze y Guattari, 2012: 156), desechando toda construcción impuesta por la realidad externa, desde rasgos identitarios hasta espacios que posteriormente serán resignificados y establecidos como puntos de fuga para el sujeto y la colectividad que los rodea⁴³.

Esta construcción del CsO "sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él" (Deleuze y Guattari, 1985: 20). Los movimientos de desterritorialización y los puntos de fuga se producen gracias a la búsqueda constante de este desligamiento de órganos, vaciándose y abriendo posibilidades al encuentro, extirpando la subjetivación de la realidad impuesta. No obstante, el CsO nunca se consigue, nunca se puede acceder a él de manera definitiva, ya que es proceso, siendo éste pura intensidad, distribución de esta intensidad e involución, "pero involución creadora y siempre contemporánea" (Deleuze y Guattari, 2012: 169).

⁴³ Deleuze y Guattari plantean que una vez que se ha suprimido todo, lo que queda es el CsO "y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones" (2012: 157).

El poblamiento de estas intensidades provoca que el regente inicie un tránsito hacia la *desrostrificación*⁴⁴ en conjunto con los huéspedes. Éstos desechan la visión binaria impuesta por la máquina abstracta de rostricidad en la que prima el rostro de Cristo, el rostro de un hombre cargado de ciertos semas. En el caso de *Salón de belleza* son los rostros sanos y enfermos los que funcionan en base a esta dicotomía, ya que la máquina debe desempeñar un rol de juez que selecciona y rechaza "continuamente los rostros inadecuados o los gestos equívocos" (Deleuze y Guattari, 2012: 182) según las unidades de rostros elementales. Cada sujeto dentro de este mundo ficcional contiene una prefiguración de rostro que los admite como sujetos normados⁴⁵; no obstante, si éstos se distancian de aquellos parámetros son desechados por la sociedad que los rodea. Esto permite que otras instituciones al límite de la ley, como la Banda de los Matababros, se hagan cargo de ellos para eliminarlos o visibilizarlos, dependiendo de las disposiciones del poder disciplinario, pero siempre con el objetivo claro de que ellos son una expresión del mal. Es por lo anterior que "el rostro es una política" (Deleuze y Guattari, 2012: 186) de acuerdo a la relación que éste posee con la máquina abstracta que lo produce y que tiene una necesidad de esa producción social.

⁴⁴ El rostro es algo muy particular, afirman Deleuze y Guattari, es un sistema que involucra significancia y subjetivación. Por una parte "la significancia es una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y [por otra] la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias" (2012: 173). La *desrostrificación*, por lo tanto, se comprende como la caída de la significancia y subjetivación impuesta por el discurso normativo que genera rostros en serie y, por ende, la búsqueda de un rostro que escape a la categorización inmediata.

⁴⁵ Deleuze y Guattari señalan que el rostro "no supone ni un sujeto ni un significante *déjà là*, sino que es conexo a ellos, y les proporciona la sustancia necesaria. Un sujeto no elige rostros [...] son los rostros los que eligen a los sujetos" (2012: 184).

La máquina abstracta de rostricidad funciona exclusivamente en base a la rigidez de las opciones binarias⁴⁶ que presenta para que los mensajes que efectúe sean discernibles y así "el significante y la subjetividad puedan tan sólo hacer concebible la posibilidad de las suyas" (Deleuze y Guattari, 2012: 184). Cualquier intromisión contra este pacto será visto como un atentado de la alteridad. Bellatin presenta en *Salón de belleza* instituciones como Las Hermanas de la Caridad y los hospitales que le entregan un rostro específico al *Mal* y le infunden una categoría que queda inscrita en el ejercicio de poder en el conjunto de su cuadrículado (en palabras deleuzeanas). En este sentido, la máquina pretende cristianizar y visibilizar a la alteridad para generar una sociedad de control. No obstante, cuando el salón de belleza deviene Moridero se distancia de la normalización, instalándose con sus propias reglas, dislocando el concepto de control establecido en el exterior: el Moridero se instaura como un proyecto de alteridad.

El lenguaje es esencial para que la máquina abstracta de rostricidad cobre efecto, ya que por este medio se producirán rostros funcionales en base a lo que éste denota⁴⁷. Toda institución, con excepción del Moridero, se proyecta basada en esta funcionalidad; la *desrostrificación* de los apestados se instala como tránsito fundamental, debido a que desterritorializa a los sujetos expuestos conforme a la búsqueda que tienen para que así, posteriormente, puedan adquirir la calidad de huéspedes del Moridero. No obstante, ésta sólo se consigue cuando el sujeto tiene ciertas características:

Algunas veces, muchachos jóvenes y vigorosos tocaron a las puertas.
Aseguraban que estaban contagiados e incluso algunos llevaban consigo los

⁴⁶ El binarismo expuesto en *Mil Mesetas* es similar al planteado por Félix Guattari en *El nuevo paradigma estético* y se refiere al agenciamiento no territorializado, el que espera que las esferas se relacionen exclusivamente a un polo de referencia evitando la mezcla.

⁴⁷ Deleuze y Guattari exponen que "es absurdo pensar que el lenguaje como tal pueda vehicular un mensaje. Una lengua siempre está atrapada en rostros que anuncian sus enunciados, que los lastran respecto a los significantes dominantes y a los sujetos concernidos" (2012: 184).

resultados de los análisis que lo certificaban. Viéndolos en aquellas condiciones físicas era fácil imaginárselos semidesnudos, realizando ejercicios corporales o faenas en el mar. Nadie hubiera podido pensar que la muerte ya los había elegido. Aunque sus cuerpos estaban intactos, sus mentes ya habían aceptado la pronta desaparición [...] Yo tenía que sacar la misma vehemencia que mostraba frente a las mujeres que pedían hospedaje y decirles que regresaran meses después. Que no volvieran a tocar las puertas sino hasta cuando sus cuerpos fueran irreconocibles. Con los achaques y la enfermedad desarrollada. Con esos ojos que yo ya conocía. Sólo cuando no pudieran más con sus cuerpos les sería permitido entrar en el Moridero. Sólo entonces podían aspirar a la categoría de huéspedes (Bellatin, 2000: 51-52).

El regente, al aceptar a los sujetos contagiados sólo cuando poseen ciertos rasgos, traspasa el rostro que anteriormente denotaba enfermedad pero que aún no demostraba un devenir, por lo que espera que hayan entrado en un tránsito completo de desrostrificación y sean absolutamente extraños. Lo anterior se produce, ya que no es tan sólo el rostro el que deviene, sino que también se arrastra con él "a los demás volúmenes y a todas las cavidades del cuerpo" (Deleuze y Guattari, 2012: 176). Así, el peluquero espera que el rostro sea irreconocible para trazar una línea de fuga que permita la salida del recuerdo, una línea sin retorno que involucre, que contagie a los demás para que devengan clandestinos, suprimiendo un mundo exterior repleto de significancias para construir un CsO, destruyendo lo reconocible y encaminándose hacia "lo asignificante, lo subjetivo" (Deleuze y Guattari, 2012: 177).

El camino hacia lo subjetivo se traza desde las fugas del regente, las que suceden esencialmente en lugares abyectos, en los bordes. Sin embargo, la búsqueda de nuevos sitios no se refiere sólo a lugares externos por reterritorializar, sino que también involucra flujos internos por los que atraviesa el narrador y protagonista, quien deviene otro⁴⁸ al

⁴⁸ Deleuze y Guattari señalan respecto del devenir que éste "no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...] El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el vasto dominio de la simbiosis que

establecer alianza con dos entidades claramente identificables: las mujeres y los peces. Es ahí donde se desatan los diversos deseos y devenires para que finalmente el protagonista se introduzca en un juego de "movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud" (Deleuze y Guattari, 2012: 278) con las personas que lo rodean, con los peces, las mujeres e incluso consigo mismo. El protagonista señala al principio que se aburre pronto de todas las cosas y por esa razón se encuentra en continuo movimiento hacia zonas heterogéneas, pero su involución es cada vez mayor⁴⁹. Así, el regente pasa del movimiento al reposo; no obstante, lo anterior sólo es bajo la mirada de lo imperceptible, puesto que éste siempre se encuentra en movimiento, mas en un movimiento de lo infinito, en un flujo de involución hacia un devenir-imperceptible⁵⁰. Para Deleuze y Guattari el devenir "es el proceso del deseo" (Deleuze y Guattari, 2012: 275) y, de acuerdo a eso, el sujeto vaga por diversos devenires en medio de espacios marginales que, como se evidenció anteriormente, posibilitan la desrostrificación y la desterritorialización del cuerpo, tanto del sujeto como de la escritura del autor.

Este tránsito, sin embargo, no es inmediato, es paulatino y avanza a medida que el personaje principal de la novela pareciera ser rescatado por los espacios heterotópicos que

pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible" (2012: 244-245).

⁴⁹ Meruane señala que, ante la estigmatización moral de la homosexualidad, los homosexuales erraron parte del siglo XX bajo una consigna referente a que "la nación es el punto de fuga, el destino siempre cambia" (Meruane, 2012: 115). No obstante, posteriormente al éxodo se retorna a una patria hospitalaria que de igual manera se inscribe como espacio problemático de reclusión. De esta manera, luego de un continuo movimiento, el peluquero opta por regresar para finalmente verse sumergido ante su última fuga: la muerte.

⁵⁰ Para Deleuze y Guattari devenir imperceptible es "ser como todo el mundo, [...] reducirse a una línea abstracta, a un trazo, para encontrar su zona de indiscernibilidad con otros trazos, y entrar así en la haecceidad con la impersonalidad del creador. Entonces uno es como la hierba: ha creado una multitud, ha hecho de todo el mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas. Ha cambiado el 'todo', el artículo indefinido, el infinitivo-devenir y el nombre propio al que uno está reducido. Saturar, eliminar, ponerlo todo" (2012: 281-282). En síntesis, es pasar desapercibido, ser un desconocido que elimina toda relación con su molaridad: es crear multitud.

se enfrentan al poder disciplinario. Con el paso del tiempo y en la medida en que el *Mal* se apodera del cuerpo del regente, éste atraviesa diferentes zonas: primero establece alianza con rasgos femeninos que lo seducen, luego se deja arrastrar por los peces del acuario, por la enfermedad y, finalmente, por la estaticidad de la muerte. Lo anterior se evidencia en el episodio de la quema de vestidos que el regente y sus amigos utilizaban en la época que salían a bailar y/o prostituirse:

Al descubrir las heridas en mi mejilla las cosas acabaron de golpe. Llevé los vestidos, las plumas y las lentejuelas al patio donde está el excusado e hice una gran pira. Olió horrible [...] Ese día había estado tomando aguardiente desde temprano mientras cumplía con mis labores en el Moridero [...] Al encender la pira me había puesto uno de los trajes y estaba totalmente mareado. Recuerdo que bailaba alrededor del fuego mientras cantaba una canción que ahora no recuerdo. 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 también al fuego. Ser envuelto por las llamas y desaparecer antes de que la lenta agonía fuera apoderándose de mi cuerpo. Pero parece que el canto mitigó mis intentos suicidas [...] Así fue como la pira poco a poco se fue apagando hasta que no quedó sino un humo leve emanando de los restos achicharrados. Yo estaba echado de costado. Uno de los ruedos de mi traje había sido alcanzado por el fuego y el raso que decoraba el vestido estaba completamente chamuscado. De igual modo sentí el cabello y las pestañas. Pese a todo continué echado, maravillándome con las leves volutas de humo. Las canciones habían cesado. Además de la crepitación final del fuego, el único ruido que se podía oír era el de los gemidos que reinaban en el salón principal (Bellatin, 2000: 54-56).

Es significativa la mención a los vestidos, las lentejuelas y al baile, ya que éstos se asemejan a las escamas y movimientos que realizan los peces en el agua y que lo relacionan con un devenir animal, como se analizará más adelante. Como se evidenció en el fragmento anterior, el regente pasa de un estado de movimiento a uno de estaticidad dejándose arrastrar por la muerte tras al descubrimiento de su enfermedad. De esta manera es que él se configura como un *outsider* por el que pasan todos los devenires hasta trazar una fuga con lo imperceptible. El narrador, sujeto anomal, también deviene infame: contagia y atrae a

otros sujetos "infames" y crea una sociedad apartada de los estándares establecidos por el Estado regulador.

Tanto Bellatin como el protagonista de *Salón de belleza* traicionan su condición de poder y su molaridad al textualizarla. Traicionan "a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría -¿acaso hay otra razón para escribir?- traicionar también a la escritura" (Deleuze y Parnet, 1980: 54) y establecen alianza con un mundo menor, en este caso, con la mujer. El devenir mujer es la llave de acceso a otros devenires por medio del cual los demás se despliegan, ya que se debe reterritorializar el cuerpo tras la desterritorialización adquirida durante la vida. Siguiendo lo anterior, Bellatin traviste su escritura y al personaje de la novela estableciendo una alianza con partículas cargadas de feminidad.

El flujo con el cual comienza este devenir mujer se inicia con la sentencia de la madre, quien nunca "perdonó que [el protagonista] no fuera el hijo recto con el que ella soñaba" (Bellatin, 2000: 45). Así el regente escapa de su casa a los 16 años hacia el norte del país en búsqueda de nuevas experiencias⁵¹. Lo anterior produce una visión en que la misma mujer, madre del regente, se mantiene en una posición tradicional e influida por lo molar: no ha creado alianza con las partículas femeninas que permitirían establecer bloque con este mundo menor, es decir, no ha desterritorializado su cuerpo para posteriormente reterritorializarlo y así generar alianza con lo otro. El protagonista, por el contrario, traiciona su orden y busca nuevas posibilidades de comprensión ante esta realidad; es decir,

⁵¹ Deleuze y Guattari señalan: "Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad. ¿Fascinación del afuera? ¿O bien la multiplicidad que nos fascina ya está en relación con una multiplicidad que nos habita por dentro?" (2012: 246). En este sentido, es necesario aclarar que si bien el regente va en busca de sitios de mejor expresión particular, esta acción es más bien metáfora de una colectividad, de una manada, en la misma búsqueda, ya que el sujeto que deviene busca alianza, por lo tanto el devenir nunca es un tránsito aislado.

toma conciencia de sí mismo y se desplaza hacia zonas heterogéneas trazando una línea de fuga que tiene su punto más alto en el salón de belleza que deviene Moridero:

En una línea de fuga siempre hay traición. Nada de trampear como un hombre de orden que prepara su porvenir, sino al contrario, traicionar, traicionar a la manera de un hombre simple que no tiene ni pasado ni futuro. Traicionar las fuerzas estables que quieren retenernos, los poderes establecidos de la tierra. Lo que define el movimiento de traición es el doble alejamiento: el hombre aparta su rostro de Dios, que a su vez aparta su rostro de hombre. Y en este doble alejamiento, en la separación, en la distancia que media entre los rostros, es donde se traza la línea de fuga, es decir, la desterritorialización del hombre (Deleuze y Parnet, 1980: 49).

El regente del salón traiciona todo constructo que lo rodea; abandona su calidad molar al establecer contacto con la feminidad y posteriormente al crear una sociedad dislocada y apartada de la ética dominante. El protagonista del texto de Bellatin abandona su identidad y rostro, desapareciendo (deviniendo imperceptible) y/o deviniendo desconocido, en este caso deviniendo mujer. El travestismo en la novela se muestra como una herramienta que enfrenta a la heterosexualidad predominante, tal y como lo asegura Butler:

En este sentido, pues, el travestismo es subversivo por cuanto refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad (2005: 185).

No obstante, se debe considerar que no todas las formas del travestismo son nocivas para el entramado normativo, ya que en ciertos casos la heterosexualidad produce para sí misma formas no perniciosas. Lo anterior se evidencia en películas cómicas y/o programas televisivos que el poder disciplinario utiliza para sondear y vigilar los límites y fronteras, y así establecer sus propias barreras contra la invasión de lo "anómalo". *Salón de belleza* se distancia de esta dinámica de travestismo, ya que no busca "ni imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en

la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, [...] crear la mujer molecular" (Deleuze y Guattari, 1985: 277).

Siguiendo la línea anterior, se considera que el regente se traviste⁵² y prostituye como asimilación del contexto en el cual se encuentra: pese a que tenía éxito como peluquero, el travestismo y la prostitución son líneas de fuga dentro del sistema capitalista que encierra el salón de belleza y la sociedad que lo rodea⁵³, por lo que continuar con esta actividad sería contraria a la búsqueda que el sujeto realiza y a los múltiples devenires por los que transita.

El devenir produce una línea de fuga que no tiene vuelta y al entrar en el tránsito de travestismo y prostitución no hay retroceso, sino involución que continúa con el cese de esa función tras *el abuso de las aventuras callejeras* y el abocarse absolutamente a la regencia del Moridero. Lo anterior textualiza la inmersión del sujeto dentro del régimen de la vida al inscribirse al interior del deseo sexual, del dominio de la belleza y al establecer bloque con las mujeres (arreglarlas y travestirse como ellas) en el pasado. Sin embargo, posteriormente salta hacia el régimen del hombre, que sería el de la muerte y enfermedad. Esto se evidencia tras el advenimiento del Moridero, en el punto en que el narrador no recibe a

⁵² Meruane señala que "la lógica libertaria del mercado y sus capitales [se destinaron] a cambiar las costumbres sexuales y a destruir la especificidad de las comunidades travestis [...] La entrada masiva de la ideología gay gringa amenaza con hacer desaparecer a la loca incorrecta bajo la figura más aceptable de un homosexual viril y viral; si, como afirmó desde México Carlos Monsiváis, *el gay latinoamericano es el travesti*" (Meruane, 2012: 54). Siguiendo la línea expuesta, el personaje de Bellatin se traviste como método transgresivo que acentúa una identidad latinoamericana por sobre una extranjera.

⁵³ Bellatin manifiesta lo anterior en base al sentido de competencia y distinción que el regente deseaba para así, posteriormente, demostrar con mayor intensidad el dislocamiento y tránsito hacia el proyecto tánático que es el Moridero: "Lo más importante en ese entonces 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 adornarlo con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. Lo primero que hice fue comprar una pecera de dos metros de largo. Aún la conservo. Pero no es en ella donde se mantienen los tres peces que todavía me quedan" (2000: 25).

mujeres, porque eso sería volver, recordar, es decir, dirigirse a los esquemas de la memoria, la que se opone al devenir, ya que este último forma bloques a través de líneas y no puntos ubicables en ciertas coordenadas como los realiza la memoria.

Pareciera que el proyecto *Salón de belleza* se configura de manera contradictoria con el proyecto escritural de Bellatin, puesto que mientras el texto precipita a los sujetos a la muerte y al espacio del olvido, el autor, al textualizar estas vidas anónimas, las hace entrar en el régimen simbólico de una vida memorializable. De esta manera es que, por medio de la escritura, Bellatin transgrede la equivalencia biopolítica "entre muertes físicas y simbólicas; es decir, la literatura deviene testimonio de estos cuerpos contagiados, marcados y marginados que se funden en el espacio que ésta configura" (Torres). La escritura de Bellatin, portadora del mal en términos de Baudrillard, es escritura política que tensiona las estrategias ejercidas por el poder disciplinario y las invierte para generar un proyecto dislocado en el que los propios enfermos se separan de los sanos y no al revés como se comprendería en un sistema de sociedad moderna como lo asevera Andrea Kottow:

El experimento que la novela propone es el de la inversión: los enfermos terminales se organizan y se crean un espacio del cual excluyen a aquellos que se erigen como el soporte de la sociedad moderna, marginando los elementos indeseados. Basado en un sistema racional que pretende la conservación de la vida, la eliminación de la enfermedad y la negación de la muerte, el discurso social dominante evidencia sus lógicas de funcionamiento al ser torcidas en el Moridero de Bellatin. Situándose al otro costado de la razón moderna, en un extraño espejismo que rompe con los valores que la sostienen, Bellatin nos entrega una distanciada y fría narración que devela los mecanismos de exclusión de la modernidad (Kottow, 2010: 252).

Todo devenir es devenir-minoritario mencionan Deleuze y Guattari, y es que el tránsito del regente hacia otro devenir es fundamental en la comprensión de la novela.

Devenir animal es un asunto de brujería para los filósofos franceses particularmente por

cuatro puntos: porque implica una primera relación de alianza con un demonio; porque ese demonio ejerce la función de borde de una manada animal en la que el hombre entra o deviene, por contagio; porque ese devenir implica una segunda alianza, con otro grupo humano; porque este nuevo borde entre los dos grupos orienta el contagio entre el animal y el hombre en el seno de la manada. La relación que establece el peluquero con los peces cumple con los puntos antes mencionados, ya que la comprensión identitaria del sujeto radica finalmente en que ésta es contigua a la identidad de los peces, figuras demónicas en las que encuentra resguardo⁵⁴, pero de las que también se contagia para posteriormente configurarse como *outsider* dentro de la manada Moridero. Un devenir animal pone en entredicho la relación tradicional de hombre-animal, debido a que deconstruye toda taxonomía anteriormente impuesta, otorgando a la literatura la posibilidad de tensionar ciertos límites. El texto de Bellatin, por lo tanto, se construye en los bordes y desde los bordes.

Se debe recordar que el regente se inscribe en dos regímenes, anteriormente expuestos, que de igual forma se explicitan en los peces: las Carpas Doradas se relacionan con el tiempo del salón de belleza, tiempo pasado, tiempo de belleza y dominio de la mujer; mientras que "en el tiempo del Moridero [del hombre] son los peces de color blanco y negro, llamados Monjitas, los que atraen al protagonista, especie que también se ve afectada por el *mal* que domina dicho espacio" (Torres). El dominio de la mujer se evidencia en el primer intento del peluquero de criar peces, ya que dentro de un acuario puso a una "hembra preñada, otra todavía virgen y un macho con una larga cola de colores.

⁵⁴ Se considera que el protagonista de *Perros héroes*, novela del mismo autor, se involucra de la misma manera con la figura animal. Respecto de lo anterior, Juan Francisco Marguch señala: "El hombre [...] encuentra amparo y protección en las figuras monstruosas de estos pastores belgas. En cierta forma, el perro es leído como un prójimo" (2010: 5).

Al día siguiente el macho amaneció muerto. Estaba echado boca arriba en el fondo del acuario, entre las piedras blancas" (Bellatin, 2000: 12). De la misma manera, cuando el narrador describe que las clientas que frecuentaban el salón de belleza iban a enmascarar su vejez con la esperanza de rejuvenecer su aspecto con los tratamientos de belleza que se brindaban, se evidencia el intento de esconder la muerte, pues estos cuerpos deformados por la vejez están en la etapa más próxima a la muerte, por lo tanto se encuentran en un límite que intentan camuflar. Al contrario, el dominio de la enfermedad, del hombre, se constata durante la penúltima vez que el regente, ya enfermo, se dirigió a la tienda de peces, y éste al encontrarse con los peces de colores sintió remordimiento por hallarse "rodeado de todas aquellas criaturas plenas de vida" (Bellatin, 2000: 32). Ante esto, el protagonista se trasladó donde estaban los peces Monjitas, debido a que ese espacio era el único carente de color⁵⁵. Lo anterior textualiza y hace más clara la relación respecto de que el sujeto ya se encuentra en una transición hacia el dominio de la enfermedad por lo que, a diferencia del pasado esplendor en el que le atraían los peces Goldfish, su fijación se centra en su proyecto mortuario:

Si bien es cierto que en aquella época el acuario había dejado atrás su antiguo esplendor, aún mantenía una buena cantidad de ejemplares. Casi todos eran esos peces llamados Monjitas, negros con aletas blancas. No sé, en esa época había dejado atrás los colores y lo que mi ánimo exigía era el blanco y negro (Bellatin, 2000: 28).

⁵⁵ De manera simbólica, el color negro al igual que la oscuridad representan el mal, a diferencia de lo blanco y la luz que simboliza el bien. En este sentido, lo primero se refleja en distintos aspectos dentro de la novela y que permite que se desarrolle lo que el poder no desea que se efectúe. Uno: los amantes visitan a los huéspedes sólo en horas nocturnas, relacionando la oscuridad y los sujetos portadores del mal con sexualidades insondables. Dos: el ataúd que adquirió el regente para el único muchacho a quien le ofició una ceremonia sepulcral es de color oscuro reflejando que tanto él, como sujeto, como su muerte representan a alguien indeseado socialmente. Tres: La oscuridad expuesta en los Baños de Vapor posterior al cierre de las puertas y en las salidas nocturnas expresan la práctica de una sexualidad contraria a los dictámenes del poder disciplinario.

Para Deleuze y Guattari "resulta que las relaciones objetivas de los animales entre sí se repiten en ciertas relaciones subjetivas del hombre con el animal, desde el punto de vista de una imaginación colectiva, o desde el punto de vista de un entendimiento social" (2012: 242). En este sentido, la conexión de los peces al interior de su hábitat es similar a la condición de los hombres y del espacio en el que se encuentran. Así, lo que sucede al interior de los acuarios en *Salón de belleza* es un reflejo de lo que sucederá posteriormente en este Moridero. Es decir, el deplorable estado en que cae el salón de belleza que deviene Moridero se nutre de la fauna y vida al interior de los acuarios que poco a poco demuestran una conexión con este mundo exterior deteriorado:

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 tienen dónde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. Tal vez sea que el agua corriente está llegando con demasiado cloro o quizá que no tengo el tiempo suficiente para darles los cuidados que se merecen (Bellatin, 2000: 11).

El tránsito hacia un devenir animal se configura en la novela con la fijación que el regente tiene hacia los peces y que establecen relación con el tapiz de los Baños de Vapor (sitio heterotópico) a los que éste acudía y es que él mismo, en los momentos que los visitaba, tenía la sensación de encontrarse dentro de uno de sus acuarios⁵⁶. En primera instancia el protagonista pareciera tan sólo buscar que sus clientas "tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie" (Bellatin, 2000: 25); sin embargo, éste, por medio del travestismo, busca

⁵⁶ El protagonista menciona que en ese momento revivía "el agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecían al sótano de estos Baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes cuando buscan comerse a los chicos. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las transparentes paredes de los acuarios, eran una realidad que se abría en toda su plenitud" (Bellatin, 2000: 19-20).

establecer bloque con la figura animal a través de adornos que se asemejaran a los detalles de las Carpas Doradas⁵⁷. El protagonista comienza a emitir partículas cargadas de animalidad que permiten construir una alianza con los peces y que reflejan una conexión singular con estos mismos, es decir, una coexistencia. Deleuze y Guattari señalan respecto de este tránsito:

Sólo se deviene animal si se emite, por medios y elementos cualesquiera, corpúsculos que entran en la relación de movimientos y de reposo de las partículas animales, o, lo que viene a ser lo mismo, en la zona de entorno de la molécula animal. Sólo se puede devenir animal molecular. No se deviene perro molar ladrador, sino que al ladrar, si se hace con bastante coraje, necesidad y composición, se emite un perro molecular. El hombre no deviene lobo, ni vampiro, como si cambiara de especie molar; pero el vampiro y el hombre-lobo son devenires del hombre, es decir, entornos entre moléculas compuestas, relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, entre partículas emitidas (2012: 277).

En relación al travestismo, es importante señalar que el verbo que utiliza el protagonista en una ocasión para designar esta práctica sea mudar⁵⁸, esto debido a que el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) establece como acepciones de éste: "1. tr. Dar o tomar otro ser o naturaleza, otro estado, forma, lugar, etc.; 5. tr. Dicho de los gusanos de seda, de las culebras y de algunos otros animales: Soltar periódicamente la epidermis y producir otra nueva" (2014). Tanto el primero como quinto significado de este verbo se relacionan con la concepción de devenir animal, ya que el protagonista adopta cierta naturaleza de los peces en su actuar cotidiano y además traviste su figura por medio de otra

⁵⁷ Respecto de la vestimenta, en *Salón de belleza* se evidencia lo anterior: "Es curioso ver cómo los peces pueden influir en el ánimo de las personas. Cuando me aficioné a las Carpas Doradas, además del sosiego que me causaba su contemplación, siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer por las noches. Ya fuera una vincha, los guantes o las mallas que me ponía en esas ocasiones" (Bellatin, 2000: 15).

⁵⁸ El texto aclara el sentido del verbo mudar: "El salón está situado en un punto tan alejado de las rutas de transporte público que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata. En el local trabajábamos tres personas. Dos veces a la semana nos mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad. No podíamos viajar vestidos de mujer pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones" (Bellatin, 2000: 24). La letra ennegrecida y el subrayado no son propios del texto original.

piel que, en cierta medida, le parece más cómoda. Siguiendo esta línea, la piel del sujeto pareciera renovarse con cada salida⁵⁹, y al igual que los animales anteriormente mencionados, le entrega una vida más placentera en la búsqueda de su deseo. Es así como por medio del travestismo y de su afición a los colores, el regente adquiere partículas de cierta animalidad que posibilitan su devenir.

Es importante aclarar que el devenir es un fenómeno de manada que siempre actúa por contagio, nunca por filiación: “El universo no funciona por filiación. Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por el contagio” (Deleuze y Guattari, 2012: 247-248). La empresa mortuoria que emprende el estilista constituye una patria para quienes llevan la marca de la otredad en sus cuerpos, quienes son excluidos de los espacios del bien o que son buscados con el objetivo de reformarlos. Así, el impulso o deseo sexual posibilita que el sujeto cree una manada que desestabiliza toda imaginación dicotómica o sistema de control y que, finalmente, permite una nueva concepción ética: la muerte es inexorable, por lo que debe ser digna y su agonía breve.

El salón de belleza que deviene Moridero se encuentra en un sitio de indistinción entre *lo humano*⁶⁰ y lo animal, ya que tanto enfermos como peces son insignificantes en términos de muerte social y política al no realizárseles un ritual funerario. Gabriel Giorgi en su texto *Formas Comunes* plantea que es precisamente este *pacto sepulcral* lo que distingue

⁵⁹ En relación con lo anterior, el peluquero reflexiona: "Es cierto que cumplía con mis obligaciones diarias, pero esperaba con ansiedad que llegaran los tres días de la semana que habíamos señalado para salir a la calle vestidos de mujer. Adoptamos [con mis compañeros] la costumbre de vestirnos así, [como mujeres], para atender a las clientas, pues me pareció que de ese modo se creaba un ambiente más íntimo en el salón" (Bellatin, 2000: 47).

⁶⁰ El uso de la cursiva se debe a que dentro de lo humano podemos encontrar una distinción entre cuerpo y persona. Esta última está constituida por un cuerpo que importa y que finalmente será memorializado, a diferencia del primero que incluye tanto a la persona como a la no persona. En este sentido, el cuerpo como no persona se haya disponible para la muerte, por ello habrán más cuerpos que personas.

y separa a la *persona* de la *no persona*; es decir, distingue entre vidas que merecen el reconocimiento comunitario y su memorialización, de vidas que no merecen ningún tipo de inscripción jurídica, simbólica, ni temporal: el ritual humaniza la muerte, ya que con éste inscribimos una vida como vida humana. En este sentido, se es persona cuando se reconoce, recuerda y memorializa a alguien. Conforme a lo anterior, se logra inferir que los cuerpos dentro de *Salón de belleza* se encuentran más cercanos a la muerte al categorizarse como no personas, al tener vidas no memorializables. Estas *no personas* entran en intersección con el mundo animal (lo orgánico) y lo inorgánico (cuerpo cosa, objeto, fósil). Este rasgo político del texto de Bellatin expresa que "la diferencia entre lo humano y el resto de los seres vivos: *es una diferencia política, no ontológica*" (Giorgi, 2014: 201). *Salón de belleza* se transforma en un terreno donde el cadáver resiste, se obstina a permanecer, donde aparecen cada vez más espectros, *no cuerpos* que jamás serán reclamados⁶¹ como método de "contestación de los regímenes que los marcan" (Giorgi, 2014: 203). El resto corporal nunca desaparece del todo y, de cierta manera, siempre se encuentra presente. *Salón de belleza* tensiona la visión de muerte y a partir del procedimiento de escritura hace "visible y tangible esa persistencia y esa presencia" (Giorgi, 2014: 203) en vez de la ausencia, presente durante tantos años en estos *no cuerpos*.

Estos espectros, no cuerpos en términos de Giorgi, son expuestos al olvido con excepción de uno, a quien el regente le realiza un rito sepulcral a diferencia de los demás sujetos:

⁶¹ Respecto del reclamo de los cuerpos, el regente menciona: "Cuando vienen los familiares a preguntar [por sus parientes] me limito a informarles que ya no están más en este mundo" (Bellatin, 2000: 45). Lo anterior da cuenta de la imposibilidad de un proyecto que perpetúe el régimen simbólico de memorialización, ya que éstos son olvidados con los demás enfermos que caen en la fosa común.

No he contado algunas cosas, pero a pesar de la indiferencia que mostré cuando [el muchacho] entró en la recta final debo confesar que secretamente me preocupé por el tipo de sepultura que recibiría. Tal vez lo hice movido por la considerable cantidad de dinero que me entregó antes de ser admitido como huésped. El caso es que su cuerpo no fue a dar como los otros a una fosa común que hay en las cercanías. Me interesé en que recibiera una sepultura más digna. Fui a una funeraria y adquirí un ataúd de color oscuro. Aparté los muebles del galpón donde duermo e improvisé un velorio donde yo fui el único deudo. Contraté además una camioneta negra y separé un nicho no muy alejado del piso. Lo que no me atrevo a realizar, y estoy casi seguro que nunca haré tampoco es visitar el cementerio a decorar su tumba con flores (Bellatin, 2000: 44).

El fragmento anterior es fundamental para comprender el proceso de muerte de los enfermos del Moridero a partir de dos aspectos: primero a partir del rito funerario y segundo en relación con el cementerio. El ritual sepulcral que le realiza el peluquero al muchacho permite que se separe este tiempo de muerte constante que existe en el Moridero, ya que hay una ceremonia y duelo, a diferencia de los otros cuerpos que no importan. En primera instancia se podría pensar que la historia ha dado un vuelco en su proyecto al otorgar una posibilidad diferente a este cuerpo que representaría a alguien inscrito en el régimen simbólico de la vida. Sin embargo, la biopolítica "refiere, en este sentido, no sólo a esa trama de decisiones y de administraciones en torno a quién vive y quién muere [...] es también, y de modos cruciales, la trama de gestiones en torno a quiénes viven o sobreviven desde la muerte" (Giorgi, 2014: 202). El regente genera una biopolítica dentro del Moridero que se observa en las distinciones que establece entre el muchacho y los demás enfermos. Estos intentos son, sin embargo, insuficientes; el muchacho ingresa de todas maneras al espacio del olvido. Esto se evidencia primero al retirar la pecera que el protagonista dispuso al lado de su cama, al considerar aquello como "una mancha negra en [su] oficio" (Bellatin,

2000: 44) y posteriormente al no establecer un contacto con él después de su sepultura⁶² (no visitar ni decorar con flores su tumba). Lo anterior se debe a que el protagonista se encuentra en un régimen distinto al de la vida y en un tránsito de devenir, por lo que ese proyecto no se perpetúa en el tiempo. Esto permite que el mecanismo tanático se imponga, es decir, que la relación sea exclusivamente con la muerte.

Uno de los objetivos del Moridero es efectuar una cultura dislocada del oprimido para dominar la conciencia de las figuras espectrales que ahí se hallan por medio del "aletargamiento total" (Bellatin, 2000: 43) y del dolor⁶³. Esto se consigue a través de la figura vigilante y móvil del regente; éste, tras la visibilización de la muerte y del dolor, sitúa al cuerpo en un espacio, de la misma manera en que lo hacen el espejo, la muerte y el amor⁶⁴. Es particular la relación que establece el protagonista con estos tres aspectos que en un comienzo, en el régimen que la mujer impone en el salón de belleza, parecieran coincidir. Primero: el salón de belleza está decorado con espejos para que las clientas pudieran observarse y así notar los cambios posteriores al tratamiento. Segundo: el protagonista se encuentra en una constante búsqueda y satisfacción de su deseo amoroso y/o sexual visitando las calles o los Baños de Vapor. Tercero: la relación del peluquero con la muerte se visibilizó con el advenimiento de la peste, el fallecimiento de sus compañeros y del primer muchacho que pidió ayuda, ante lo que él decidió no tratarlos con medicamentos ni visitar hospitales nunca más.

⁶² El protagonista menciona que cuando el muchacho murió también lo hicieron tres peces Monjitas, lo que le parece curioso y no una mera casualidad. En este sentido, la muerte se manifiesta de manera estrecha dentro del Moridero, sitio que se plantea como espacio que somatiza lo que ocurre dentro de las peceras.

⁶³ *La escuela del dolor humano de Sechuán*, además de presentarse como texto carnavalesco, evidencia este sistema dislocado mediante la acción dramática a través de la que sus protagonistas pretenden sacar el máximo de provecho al dolor adaptándolo a las diferentes instancias de la vida cotidiana.

⁶⁴ Si bien en el capítulo anterior se manifestó la importancia de estos elementos dentro de la novela y que permiten fijar al cuerpo, es atinente su revisión conforme a la disposición del tiempo o régimen al cual hacen referencia y que no es estudiado con anterioridad.

Lo anterior se condice con la relación expuesta anteriormente respecto del régimen de la mujer y del hombre: mientras el primero es análogo al espejo y el amor, el segundo es equivalente al de la muerte. Ante el azote de la peste, el salón de belleza deviene Moridero y el protagonista, sujeto apestado, decide desechar la posibilidad de las salidas nocturnas y visitas a los Baños de Vapor, frente a lo que la posibilidad del amor y/o deseo queda reducida o sencillamente eliminada:

Pero aquellos son tiempos idos que estoy seguro nunca volverán. Actualmente mi cuerpo esquelético me impide seguir frecuentando ese lugar. Otro factor importante para considerar aquello como cosa del pasado, es el ánimo que parece haberme abandonado por completo. Me parece imposible haber tenido en algún momento la fuerza necesaria para pasar tardes enteras en los Baños. Pues aun en los mejores tiempos de mi condición física, salía de una sesión totalmente extenuado (Bellatin, 2000: 19-20). Se acabaron las aventuras callejeras, las noches pasadas en celdas durante las redadas, las peleas a pico de botella cuando algún otro trataba de quitarme un novio conseguido a fuerza de sacrificio (Bellatin, 2000: 45).

El tenor con que el protagonista menciona lo anterior da cuenta de un registro cercano a la nostalgia, asumiendo que ese tiempo representa una etapa ya inviable. También desecha los espejos al reflexionar que, si bien cumplen el objetivo de multiplicar, éstos remiten en su especularidad a otros momentos de los rostros que reflejan:

Un elemento muy importante, que deseché de modo radical, fueron los espejos, que en su momento multiplicaban con sus reflejos los acuarios y la transformación que iban adquiriendo las clientas a medida que se sometían al tratamiento de peluquería y maquillaje. A pesar de que creo estar acostumbrado a este ambiente, me parece que para todos sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro (Bellatin, 2000: 22).

De esta forma es que el dolor, en consonancia con la muerte, es lo transversal dentro de la novela y lo que permite finalmente situar al cuerpo, disponiéndolo a su existencia. Es así como el proyecto mortuorio de Bellatin dialoga con la estética propuesta por Paul Virilio en *Un arte despiadado*, quien reflexiona sobre la situación del arte en el siglo XX y

cuestiona los límites éticos de éste. Su planteamiento aborda el problema de la validez de nuevos procedimientos en nombre de la libertad creadora:

Si el arte pretendidamente antiguo todavía era *demostrativo*, lo que ocurrió hasta el siglo XIX con el impresionismo, el arte del siglo XX se convirtió en *mostrativo*, en el sentido de que es contemporáneo del *efecto de estupor* de las sociedades de masa, sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los MASS MEDIA y esto, al igual que el terrorismo o la guerra total, *llevado a los extremos* [...] DESPIADADO, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo (Virilio, 2003: 54-55).

El arte contemporáneo desafía las complacencias, porque "escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie" (Adorno, citado en Traverso, 2001: 133) o, como plantea Picasso en una entrevista: "¿GUERNICA? ¡Es obra de ustedes, yo no fui su autor!" (Virilio, 2003: 54). Este proyecto tanático que es *Salón de belleza* pretende indagar en las posibilidades estéticas y éticas que el arte, y específicamente la literatura, despliega a través de un procedimiento despiadado que se relaciona estrechamente con la muerte y un *saber narrativo*⁶⁵, en palabras de Jean-Francois Lyotard. Éste, a diferencia del saber totalizador, no necesita legitimación, debido a que el lenguaje no es algo estable, como se evidenció anteriormente con Deleuze y Guattari.

El acto político de *Salón de belleza* plantea una ética que se establece como una nueva manera de relación entre la vida y la muerte, una correspondencia indivisible y que halla en el arte contemporáneo un medio para su expresión. En este sentido no se intenta ocultar a la muerte, sino más bien textualizarla por medio de procedimientos que impacten tras su invisibilización. Dentro de la novela, el regente infringe la norma biopolítica que

⁶⁵ Lyotard plantea que el saber no debe comprenderse "solamente, ni mucho menos, [como] un conjunto de enunciados denotativos, [sino que] se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación del único criterio de verdad, y que comprenden a los criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual), etc." (Lyotard, 1987: 44).

tiene como fundamento eliminar el cadáver y "destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad" (Giorgi, 2014: 199). El protagonista del texto de Bellatin prefiere una relación exclusiva y directa con la muerte y con su colectividad, la que se vería destruida si permitiera la asistencia hospitalaria o la intervención de las Hermanas de la Caridad.

Salón de belleza transgrede la existencia de "cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no pueda establecer ningún lazo" (Giorgi, 2014: 199-200). Cabe recordar que el cuerpo pasa desde un sistema disciplinario individual a uno de especie o de comunidad; en este sentido, al individualizar al cuerpo y dejarlo sin comunidad se estaría fortaleciendo el hecho de que éste encierra vidas sin importancia por las que nadie se interesará. Sin embargo, y a pesar de que a nivel diegético el regente elimina de cierta manera estos cuerpos al echarlos en una fosa común, éstos son textualizados y visibilizados en el mundo narrativo. Estas vidas, cuerpos y no-personas se inscriben dentro de un lenguaje representativo de una comunidad que será, por lo tanto, memorializable en la medida en que esas subjetividades son textualizadas y expuestas en el mundo narrativo.

Como se señaló en un comienzo, la literatura posee rasgos de insumisión y frente a eso se instaura como espacio privilegiado. Siguiendo esta línea, existen aspectos a analizar en *Salón de belleza* que evidencian un arte despiadado que trasciende la relación que se establece entre seres humanos y que traspasa hacia el reino animal. La novela se presenta entonces como un quiebre político de la dicotomía humano-animal. Jacques Derrida señala que lo animal se ha domesticado, pero los textos de Bellatin escapan de esa lógica. *Salón de belleza*, expresa cómo el animal adquiere un sema distintivo, un rostro y lenguaje propio. En este sentido, la violencia, agresión y muerte expuesta en la novela retrata un arte despiadado del que el animal no queda exento, sino que refleja un paralelismo con lo

humano. Ambos conviven en un estado de muerte biológica y simbólica similar que se evidencia en el derrotero de los homosexuales y los peces tras su muerte: los primeros son llevados a una fosa común donde nadie los reclama, mientras que los segundos son arrojados al escusado cual desecho:

La única reacción que tienen algunos peces ante la muerte es la de devorar al pez sin vida. Si el pez no se saca a tiempo se convierte en comida de los demás. Algunas veces los dejé a propósito varios días en el fondo del acuario. En esas ocasiones la muerte tenía cierto sentido. Pero no hice de esto una costumbre. Casi siempre recogía al pez al día siguiente. Me gustaba el absurdo de la desaparición que se desarrollaba en los acuarios. De ese modo me sentía más tranquilo, pues a veces no podía dormir en las noches cuando sabía que el pez estaba siendo despedazado por sus compañeros (Bellatin, 2000: 66).

Los peces poseen un rostro distintivo y que escapa al rostro del bien que tradicionalmente se les asigna. Esto queda demostrado con la violencia ejercida entre ellos y su visión de despedazar al "otro", particularmente reflejada en la figura de los axolotl, quienes se encuentran inscritos dentro de un espectro latinoamericano tanto desde una perspectiva histórico-cultural como literaria. La perspectiva histórico-cultural se refiere a la imagen de un anfibio de origen mexicano que se relaciona con el dios Xólotl, quien, según la mitología azteca, es el hermano gemelo de Quetzalcóatl y que se niega a morir tras la creación del Sol en Teotihuacán. Ante esto "Xólotl se esconde transformándose primero en una mazorca doble y después en un axolotl, aunque termina siendo sacrificado" (González, 2002: 49). Roberto Moreno de los Arcos relaciona el nombre del anfibio con la capacidad transformista del dios, pudiendo recoger "como ideas centrales la *duplicidad*, la *servidumbre*, la *anormalidad* o *deformidad*, y la *transformación*"⁶⁶ (Arcos, citado en Dakin, 2004: 195).

⁶⁶ Moreno de los Arcos destaca del dios Xólotl los siguientes rasgos: "Es hermano gemelo de Quetzalcóatl; aparece como paje o siervo de su gemelo; se presenta como perro; se transforma en seres dobles o anormales

Desde esta perspectiva pareciera que la elección de Bellatin por este animal no es arbitraria, ya que permite una relación directa con la figura del travesti, quien participa de los elementos señalados por Arcos. Los axolotl "parecen estar a mitad de la evolución" (Bellatin, 2000: 56) y proyectan eventualmente un "estilo repudiable, que, aunado a su desagradable aspecto [da la impresión de un] carácter diabólico" (Bellatin, 2000: 58). Deleuze y Guattari comprenden la evolución a partir de rasgos molares; la figura del axolotl, *a mitad de la evolución*, se encuentra en cambio en un *entre* y éste posee posibilita el devenir. El carácter diabólico de las figuras fronterizas expresa un asunto de brujería⁶⁷ que se cruza con el regente y los huéspedes en su tránsito involutivo.

La referencia a los axolotl remite necesariamente al cuento Julio Cortázar, el que expone, dentro de muchos otros, dos temas esenciales y que son análogos a los expuestos en *Salón de belleza*: en primer lugar, la violencia ejercida por parte del hombre europeo contra los pueblos de Latinoamérica durante el proceso de conquista y colonización; y, en respuesta a lo anterior, la mirada hacia un Otro como método de comprensión, diálogo, identificación y apertura hacia un nuevo imaginario fuera del pensamiento hegemónico occidental⁶⁸ mediante un devenir-animal. En este sentido, la relación entre Bellatin y Cortázar pasa por una figura que refleja a sujetos oprimidos: por un lado, el axolotl de Cortázar es quien refleja la historia de los pueblos latinoamericanos y la fractura que

en general; es el dios de los gemelos y los *monstruos*" (Arcos, citado en Dakin, 2004: 194-195). Estas conclusiones sirven como punto de partida, reflexión y particular paralelismo con la figura del axolotl, sobre todo por su relación con lo doble y lo monstruoso.

⁶⁷ Deleuze y Guattari señalan que "si el escritor es un brujo es porque escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc." (2012: 246).

⁶⁸ Cortázar menciona al respecto: "Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar" (2006: 170).

vivieron al ser objeto de violencia y constante discriminación⁶⁹. Por otro lado, y como se evidenció anteriormente, el axolotl de Bellatin puede representar al homosexual y travesti como sujeto repudiable para el entramado normativo.

Cortázar y Bellatin permiten la entrada de la figura animal a un espacio textual, no dominándolo, ni objetivándolo, ni apropiándose, sino que admitiendo la expresión de su naturaleza como metáfora de lo Otro que escapa a la domesticación; ponen en entredicho las fronteras entre lo humano-animal y posibilitan que lo histórico-cultural y lo literario se relacionen de manera intrínseca y coherente. Cabe eso sí señalar una diferencia sustancial en la figuración del axolotl expuesta en ambos textos y que se acerca a una reflexión respecto del contexto en el que se encuentran. Por una parte, el protagonista de Cortázar siente una atracción hacia el axolotl, lo que le permite generar un bloque con él y devenir-animal. El peluquero de Bellatin, por el contrario, jamás siente atracción hacia estos animales, como sí le sucede con otros peces, como por ejemplo las Carpas Doradas o los peces Monjitas. Es más, el axolotl de Cortázar nunca es generador de violencia, lo que sí es propio de los axolotl presentes en el texto de Bellatin. Es este punto el que permite proponer que la violencia latinoamericana ya no sólo se efectúa desde el conquistador, sino que también desde la posición que han asumido los conquistados. Así, el axolotl

⁶⁹ Robert Lane Kauffmann declara que no se debe olvidar que Cortázar era un hombre europeo-argentino y que por medio de este cuento asume una postura política que solidariza con los pueblos oprimidos de Latinoamérica. Esto lo evidencia en múltiples aspectos: "Que el ajolote sea de origen mexicano, que sea un animal 'ambiguo' ya que es anfibio, que sea nómada (también se encuentran ejemplares en África), que sea una forma larval (perpetuamente 'subdesarrollada'), y que haya sido consumido y explotado por los europeos: antes se usaba como hígado de bacalao, por su valor terapéutico; ahora se encuentran estos ejemplares cautivos, objetos de curiosidad en un acuario parisino" (2001: 227). De esta manera, se puede inferir que el axolotl representa a una Latinoamérica anterior a la Conquista y un modo de reflexión respecto de lo que aconteció históricamente después de la Conquista.

simbolizaría la violencia⁷⁰ de unos sobre otros: los axolotl, soterrados y agresivos, y los peces, representativos del imaginario homosexual. Es así como la fauna que puebla dentro de los acuarios se repleta de asco y agresividad que recuerda no tan sólo el rechazo social que producen los cuerpos enfermos⁷¹, sino que además reproduce la violencia extrema de la Banda de los Matababros hacia los homosexuales y travestis.

Bellatin pone en cercanía estas voces silenciadas que anteriormente no entraban en el espacio de la memoria y, por medio de la somatización humano-animal y del tránsito del protagonista hacia un devenir animal, *Salón de belleza* se asienta como un espacio de relación entre cuerpos. Este tránsito se explicita en el episodio en que el regente sumerge su cabeza dentro de una pecera con el agua estancada:

A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua 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 allí algo de frescura. Me sorprende lo fiel que se ha mostrado esta última camada de peces. Pese al poco tiempo dedicado a su crianza se aferran de una manera extraña a la vida. Me hacen recordar la curiosa muerte que se sentía en los Baños de Vapor. Allí también la agonía era larga, y sin embargo estaba más allá de la energía vital que mostraban los visitantes al abrir y cerrar todo el tiempo las puertas de las cámaras de vapor. Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que acudían en las buenas épocas al salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas (Bellatin, 2000: 29-30).

⁷⁰ El regente describe a los axolotl como animales agresivos, "tan feroces y tan carnívoros que no aceptaban ni por un instante la presencia de un Pez Basurero" (Bellatin, 2000: 57).

⁷¹ Dentro del entramado normativo, el poder evita y elimina la mezcla buscando espacios que separen los mundos y los tiempos a los que se circunscribe cada uno. Siguiendo esta línea, la biopolítica ha separado el tiempo de la vida del de la muerte, por ende el del cuerpo significativo del insignificante, el cuerpo sano del enfermo, la muerte significativa de la insignificante. *Salón de belleza* entrega una aparente relación de lo anterior reflejado en la conexión humano-animal. El protagonista señala que en su contagio se "sentía como aquellos peces invadidos por los hongos, a los cuales rehuían incluso sus naturales depredadores" (Bellatin, 2000: 62). También señala que "los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables, [y que] cualquier pez con hongos sólo moría de ese mal" (Bellatin, 2000: 63). Se podría pensar que *Salón de belleza* continúa con este constructo socialmente aceptado, mas su ética tanática transgrede aquello y la tensiona al textualizar la muerte y otorgarle un espacio, permitiendo que ésta se visibilice de la misma manera que lo hace la vida. En este sentido, vida y muerte son inseparables.

Bellatin transgrede la norma no tan sólo con este devenir animal, sino que mediante las diversas analepsis se logran establecer dos tiempos resumibles en una línea de *Eros* y *Tánatos*, previamente expresadas como régimen de la mujer y del hombre, de la vida y la muerte. Lo anterior permite una reflexión respecto de la muerte: todo se encuentra cercado por ésta. Las peceras donde los huéspedes depositan sus pertenencias⁷² tienen aspecto de ataúdes en sus dimensiones y esto señala una relación cercana con la muerte. No se intenta esconderla ni blanquearla, ni acceder a ella de manera profiláctica, como plantea Baudrillard. Existe un devenir de *Eros* a *Tánatos* y no sólo como efecto de la peste, sino que también por el espacio que habita y por la fauna acuática expresada en las peceras que presentan una somatización de lo externo.

Salón de belleza bien podría leerse desde una perspectiva panóptica, pero dislocada, donde el narrador, figura anomal, vigila esta sociedad ficcionalizada "tal como lo hace el vigilante instalado en la torre central del panóptico inventado por Bentham" (Triviños, 2004: 37). Esta vigilancia expone un secreto dentro de una sociedad secreta que, como lo señalan Deleuze y Guattari, contiene el deseo de ser imperceptible: la muerte es inevitable, por lo que debe ser digna y breve. Se dice sociedad secreta debido a que ésta instaure dos leyes principales que rigen el movimiento del contenido:

1°) Toda sociedad secreta lleva implícita otra sociedad todavía más secreta, bien porque percibe el secreto, bien porque lo protege, bien porque ejecuta las consecuencias de su divulgación (ahora bien, no hay ninguna petición de principio para definir la sociedad secreta por la sociedad secreta que lleva implícita: una sociedad es secreta desde el momento en que implica ese redoblamiento, esa sección especial); 2°) Toda sociedad secreta implica su modo de acción, a su vez secreto, por influencia, desplazamiento, insinuación, filtración, presión, irradiación negra, de donde nacen las "contraseñas" y los

⁷² Respecto de lo anterior, el regente señala: "Lo primero que hice fue comprar una pecera de dos metros de largo. Aún la conservo. Pero no es en ella donde se mantienen los tres peces que todavía me quedan" (Bellatin, 2000: 25).

lenguajes secretos (y eso no supone ninguna contradicción, la sociedad secreta no puede vivir al margen del proyecto universal de penetrar a toda la sociedad, de introducirse en todas las formas de la sociedad, trastocando su jerarquía y su segmentación: la jerarquía secreta se conjuga con una conspiración de los iguales, la sociedad secreta ordena a sus miembros estar en la sociedad como peces en el agua, pero ella también debe ser como el agua entre los peces; tiene necesidad de la complicidad de toda una sociedad circundante) (Deleuze y Guattari, 2012: 288).

La biopolítica encerrada en el Moridero expresa una realidad en la que no todos pueden ser huéspedes, ya que la idea de nación no es unívoca. Esto conduce a que algunos sujetos busquen nuevas aperturas y organicen un orden paralelo en espacios alternativos y con un código propio. Si bien este sitio se presenta en primera instancia como inadmisibles, la sociedad secreta Moridero procede mediante la figura del anomal, el peluquero, quien se desenvuelve dentro de la sociedad, puesto que igualmente debe formar parte de ésta. En este sentido, previo a su contagio y ya siendo regente del Moridero, el protagonista continúa visitando las tiendas de peces, los Baños de Vapor y las calles. En cierta medida se encuentra implícita la relación que existe detrás de ello: el sujeto se despliega como contraespía de esta sociedad secreta, él la protege al percibir y detectar a quienes quieren descubrirla, en este caso las Hermanas de la Caridad y los vecinos del sector, quienes actúan como espías. De esta manera, el Moridero funciona como frontera entre los enfermos y la comunidad.

La sociedad secreta opera en base a dos movimientos: por influencia hacia figuras públicas y por redoblamiento de fuerzas. El primero de estos movimientos se evidencia en que, a pesar de que el cuerpo enfermo puede considerarse como metáfora de una contraseña, la alianza que se genera con la institucionalidad tiene el mismo objetivo: morir. La institucionalidad, al no hacerse cargo de estos sujetos, no hace reparos en que alguien más se haga cargo de éstos si es que eso no genera algún costo. Sin embargo, en este

sentido la muerte no es lo más relevante, ya que es inevitable, sino que lo importante se afínca en la forma en la que se hace y el mensaje inscrito en ella. Es por lo anterior que la policía interviene tímidamente en el episodio en que los vecinos cuestionan el funcionamiento del salón de belleza y lo intentan quemar, pero todo se disuelve y vuelve a su origen. El segundo movimiento actúa en relación con el *Mal*, ya que, si se quisiera acabar con el Moridero, lo que finalizaría sería el proyecto tanático del regente, pero no se acabaría con la peste que azota la ciudad. Así, lo que refuerza y funciona como sociedad aún más secreta es el *Mal* que se perpetuaría posteriormente a la muerte del protagonista.

La sociedad secreta, al igual que el regente, transitan finalmente hacia un devenir imperceptible. Cobra sentido el concepto de *haecceidades* (Deleuze y Guattari), entendido como un modo de individuación donde todo en ellas es "relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder afectar y de ser afectados" (2012: 264); es un grado, una intensidad, un individuo que se compone de otros individuos. Nuevos significados se desprenden o desterritorializan a partir de las haecceidades; sin embargo, estos desprendimientos se facilitan cuando surge una intensidad tal que un individuo deja de ser lo que es, en función de lo establecido, para abrir nuevas posibilidades:

Si el devenir-mujer es el primer cuanto o segmento molecular, y luego vienen los devenires animales que se encadenan con él, ¿hacia dónde se precipitan todos ellos? Sin duda, hacia un devenir-imperceptible. Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica (Deleuze y Guattari, 2012: 280).

Siguiendo esta línea, el narrador de *Salón de belleza* se aburre de su heteronormatividad (se va de la casa en busca de nuevas experiencias y prefiere ver su realidad como homosexual) impuesta en primera instancia por su madre, representante de la normativa social, y luego revierte la función que expresa el proyecto salón de belleza que

deviene Moridero. Es entonces, y posteriormente de manera más explícita, donde deviene-mujer-animal-imperceptible. Así como "el lobo, o el caballo, o el niño dejan de ser sujetos para devenir en acontecimientos, en agenciamientos que son inseparables de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida" (Deleuze y Guattari, 2012: 266). El narrador igualmente deviene acontecimiento, mujer y animal al salir a la calle en búsqueda de experiencias, y finalmente deviene imperceptible en su relación de movimiento y estaticidad en la espera de la muerte. De esta forma, al mismo tiempo que el narrador compone la calle, es la calle; mientras administra la muerte, es la muerte.

Esta sociedad secreta que es *Salón de belleza* terminaría con la muerte del regente que, si bien, no se textualiza, se proyecta e infiere. En este sentido, cuando el protagonista se imagina cómo sería el Moridero si él no estuviera, cuestiona todo un entramado en relación con la muerte y su tratamiento desde una perspectiva tradicional:

Con medicamentos por todos lados tratando de salvar inútilmente las vidas ya condenadas. Prolongando los sufrimientos con la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando era ofrecida a los demás (Bellatin, 2000: 67).

El protagonista textualiza tres posibilidades ante el futuro del Moridero: 1) quemarlo; 2) inundarlo; 3) convertirlo nuevamente en salón de belleza. Desecha la primera posibilidad no sólo "por remordimiento o por miedo, [sino que] parece una salida bastante fácil y carente por completo de la originalidad que desde el primer momento [se le quiso] imprimir al salón de belleza" (Bellatin, 2000: 68-69). El protagonista desecha rápidamente la segunda posibilidad "por absurda" (Bellatin, 2000: 69) y, finalmente, desistió de la tercera, ya que "sería inútil dismantelar este lugar que tiene todo destinado para la agonía. Incluso la decoración, con la pecera de agua verde, es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo" (Bellatin, 2000: 72). Es coherente la decisión

que el protagonista toma respecto de la relación con el tránsito involutivo hacia lo heterogéneo, debido a que un devenir se construye:

a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeñan, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En este sentido, el devenir es un proceso del deseo (Deleuze y Guattari, 2012: 275).

Las partículas más próximas al regente y con las que se conecta son las de muerte, la enfermedad y "la soledad que se aproxima" (Bellatin, 2000: 74), las que conducen a un devenir imperceptible, evento final del deseo y que permite la resemantización total de la construcción de la máquina de poder expuesta en una sociedad normativa. *Salón de belleza* se instaura como sitio hospitalario, como "un espacio entre lo vivo y lo muerto como interrogación de lo común; el cadáver como umbral desde donde se piensa e imagina la comunidad como comunidad de cuerpos" (Giorgi, 2014: 227) y donde lo esencial es mirar los otros cuerpos desde una mirada inclusiva. Lo fundamental es que estos cuerpos que no importan puedan ser observados desde una configuración cultural alternativa fuera de los designios y/o patrones del régimen simbólico hegemónico, que en este caso es el del hombre heterosexual.

Tal como lo propone Giorgi, dentro de muchas prácticas estéticas contemporáneas se volvió un asunto urgente "ese momento en el que el cuerpo muerto ya no puede significarse y simbolizarse bajo el 'pacto sepulcral' y al contrario se vuelve el terreno de una política de la vida y de la muerte [...] allí donde la materialidad del cadáver interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos" (2014: 203). *Salón de belleza* se erige dentro de esta perspectiva, despiadada en términos de Virilio, en la relación que el regente tiene con su espacio, la

forma violenta -columna vertebral del texto- que no tan sólo se expone en el trato hacia los travestis y homosexuales en el exterior, sino que también en la relación existente entre los peces. Lo anterior permite que la muerte se instituya como elemento fundamental para su comprensión y devenir, y que el cadáver de todos estos no-cuerpos sea precisamente el "espacio mismo de contestación" (Giorgi, 2014: 203) que obstinadamente persiste.



5.- Conclusión

El imaginario literario latinoamericano está poblado por imágenes de dolor, muerte y deseo. *Salón de belleza* se inscribe dentro de esta perspectiva en la que el mal rodea todos los aspectos de la obra, desde los personajes y las acciones que realizan hasta los espacios que éstos habitan. En este sentido, la muerte pareciera ser el único destino frente al deseo abyecto que proyecta el protagonista de la novela. Siguiendo esta línea, el regente no es tan sólo portador del mal, sino que también es quien desarticula todos los valores establecidos dentro de un entramado normativo que intenta perpetuar un deseo regulador por sobre la abyección. La crítica precedente seleccionada dialoga con lo anterior y plantea que la novela funciona como una máquina que se rebela contra el poder y que, al mismo tiempo, escucha el rumor del mal, develando lo más oscuro, lo peor, lo infame. De esta manera, la novela se instala como una herramienta que traspasa fronteras, disuelve reglas y códigos para establecer un proyecto disciplinario dislocado, una sociedad secreta que atenta contra un imperativo social que norma la salud y el orden de los cuerpos.

Salón de belleza se instaure como un espacio otro al que ingresan y adhieren voces menores, sujetos marginados que hablan desde su diferencia y que, a partir de ésta, critican y tensionan las construcciones establecidas por un dispositivo social que no los representa. De esta manera, Bellatin genera una subversión al orden discursivo propuesto por el entramado normativo y abre camino a una propuesta estética, ética y política; la mirada compasiva y eutanásica que la novela discute permite reflexionar respecto de una sociedad contemporánea que intenta extender al máximo la vida y, por consiguiente, apartarla de las garras de la muerte, a pesar del sufrimiento y dolor. Lo anterior se sustenta en dos premisas:

en primer lugar, que la muerte es el gran mal y, en segundo lugar, que todo puede ser curado. De esta forma es que la muerte se oculta conforme a las disposiciones del poder disciplinario.

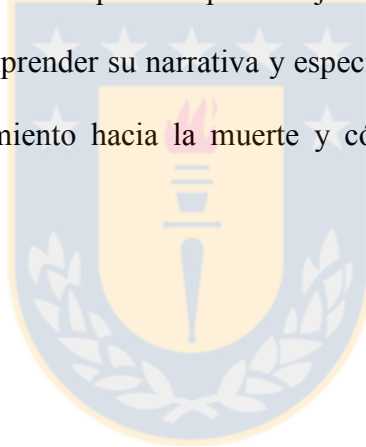
El carácter político de la novela no puede ser soslayado, ya que el texto de Bellatin retoma la figura del travesti como representante identitario de la homosexualidad latinoamericana frente a la homonormatividad impuesta por lo extranjero que intenta uniformar los cuerpos. Los homosexuales adoptan una máscara que los traviste, entregándose de manera salvaje a un carnaval que los condena irremediabilmente a la muerte. Sin embargo, estas vidas son iluminadas tras la oscuridad predominante durante mucho tiempo. Así, Bellatin construye un espacio textual que cobija a estos sujetos marginados, la que establece una diferencia entre las vidas protegidas y las abandonadas, y que reacciona generando espacios heterotópicos que dislocan funciones socialmente aceptadas.

Bellatin crea una propia biopolítica centrada en la indivisibilidad de vida y muerte, y cómo ésta se relaciona fuertemente con el saber-morir, semejante al concepto de saber-vivir propuesto por Lyotard. El saber-morir adquiere una nueva dimensión en la novela de Bellatin y permite reflexionar éticamente respecto de una necesaria mirada compasiva ante la inexorabilidad de la muerte⁷³, ante “el tema de la ‘muerte’ del sujeto como tal –esto es, el fin de la mónada, del ego o del individuo burgués autónomo–, con el consiguiente hincapié (bien como nuevo ideal moral, bien como descripción empírica) en el *descentramiento* del sujeto antes centrado, esto es, de la psique” (Jameson, 1996: 36). *Salón de belleza* se

⁷³ Cabe recordar que el protagonista desea que la agonía de sus huéspedes sea digna y su muerte breve.

establece así como un espacio de inscripción para cuerpos abandonados, para vidas irreconocibles, para "las no-personas de los nuevos ordenamientos biopolíticos" (Giorgi, 2014: 209) que exigen como espectros y desde la muerte un espacio de memorialización que se otorga mediante su textualización en la novela.

La pertinencia de esta investigación radica fundamentalmente en ampliar aún más el campo investigativo sobre Bellatin, quien aborda desde diferentes perspectivas la temática del cuerpo y del espacio como lugares, o mejor dicho *no lugares*; sin embargo, ninguno de ellos se enfoca en las características heterotópicas, en la inscripción del cuerpo en el tiempo, ni en los múltiples devenires por los que el sujeto transita. Así, es de esperar que esta investigación permita comprender su narrativa y especialmente *Salón de belleza* como una nueva manera de acercamiento hacia la muerte y cómo ésta debiera plantearse de manera dialógica con un otro.



6.- Referencias bibliográficas

- Albornoz, Carla. 2011. "La pedagogía del dolor en la escritura fragmentaria de Mario Bellatin". En *Hipertexto*, Invierno N° 13, pp. 3-23.
- Ardila, Clemencia. 2009. "Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana". En *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 25, pp. 35-59.
- Bajtín, Mijaíl. 1971. "Carnaval y literatura". En *Revista Eco*, N° 129, pp. 311-338.
- Bataille, George. 1971. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *La modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ . 2005. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ . 2008. *Archipiélago de excepciones*. Madrid: Katz.
- Bellatin, Mario. 2000. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets.
- _____ . 2001. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México: Tusquets.
- _____ . 2006. *El arte de enseñar a escribir*. Chile: Fondo de Cultura Económica
- _____ . 2013. *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.
- _____ . 2014. *Obra reunida 2*. México: Alfaguara.
- Bonacic, Dánisa. 2011. "Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatin". En *INTI*, N° 73/74 (primavera-otoño), pp. 159-170.
- Butler, Judith. 2005. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

- _____ . 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Coaguila, Jorge. 1995. "Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*". Entrevista a Mario Bellatin. Diario *La República*. Enero, pp. 25-26.
- Cortázar, Julio. 2006. *Al final del juego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Dakin, Karen. 2004. "El Xólotl Mesoamericano: ¿una metáfora de transformación Yutonahua?". En Mercedes Montes de Oca Vega: *La metáfora en Mesoamérica*. pp. 193-222 México: UNAM.
- Debray, Régis. 1996. *El arcaísmo posmoderno: Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G.; Parnet, C. 1980. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 1985. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____ . 2012. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, Sergio. 2011. "Estética, política y sensación de la muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin". En *Revista Hispánica Moderna*, año 64, N° 1 (junio), pp. 69-79.
- Foucault, Michel. 1977. *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno.
- _____ . 1996. *La vida de los hombres infames*. Versión electrónica.
- _____ . 2000. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ . 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión.
- _____ . 2013. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- _____.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Goldchluk, Graciela. 2011. "Lecciones de realismo para una liebre muerta. Sobre la obra de Mario Bellatin". *Simposio internacional. Imágenes y realismos en América Latina*. Leiden, Holanda.
- González, Yólotl. 2002. "Xólotl y Quetzalcóatl", en Beatriz Barba de Piña Chan: *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. pp. 45-52. México: Plaza y Valdés.
- Guattari, Félix. 1995. "El nuevo paradigma estético", en Dora Fried Schnitman: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. pp. 185-212. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, Javier. 2009. "El experimento *Mario Bellatin*. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo". En *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, N° 33, Vol. 17, pp. 63-96.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kauffmann, Robert. 2001. "Julio Cortázar y la apropiación del otro: *Axolotl* como fábula etnográfica". En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 63, N° 4 (oct.-dic.), pp. 223-232.
- Kawabata, Yasunari. 2015. *La casa de las bellas durmientes*. Barcelona: Austral.
- Kottow, Andrea. 2010. "El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios". En *AISTHESIS*, N° 47, pp. 247-260.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lyotard, Jean-Francois. 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: REI.
- Marguch, Juan. 2010. "Las huellas del animal". En *Revista F@ro*, año 6, N° 12.

- Melgar, Francisco. 2007. "Mario Bellatin: La escritura no tiene nacionalidad". Entrevista a Mario Bellatin. Diario *El Comercio*. Enero. Sin compaginación.
- Meruane, Lina. 2012. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Palaversich, Diana. 2003. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". En *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 32, N° 1, pp. 25-38.
- _____. 2005. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- _____. 2005. Prólogo de *Obra reunida* de Mario Bellatin. México: Alfaguara.
- Pauls, Alan. 2005. "El problema Bellatin". En *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, N° 20. Sin compaginación.
- Quintana, Isabel. 2009. "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, N° 227 (abril-junio), pp. 487-504.
- Raggio, Salvador. 2013. *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*. Lima: Ediciones Altazor.
- RAE. 2014. "Mudar". *Diccionario de la lengua española*. 23ªed. Madrid: España. Consultado el 29 de noviembre de 2016, de <http://dle.rae.es/index.html>
- Rodríguez, Mario. 2004. "Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión". En *Atenea*, N° 490, pp. 11-32.
- Rubio, Lulú. 2009. "De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin". En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 40. Sin compaginación.
- Sontag, Susan. 2012. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Argentina: Debolsillo.

- Torres, Patricio. (En imprenta). "El espacio heterotópico del Moridero en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin". En *Theuth. Revista de Humanidades*.
- Traverso, Enzo. 2001. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- Triviños, Gilberto. 2004. "Mariluán de Alberto Blest Ganna: Panóptico, utopía, alteridad". En *Atenea*, N° 490, pp. 33-57.
- Valencia, Leonardo. 1999. "Cuerpos fugitivos: cinco narradores peruanos de los noventa". En *Kipus: revista andina de letras*, N°10 (I y II Semestre), pp. 71-78.
- Vattimo, Gianni. 1990. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- _____ . 2003. "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?", en Gianni Vattimo et al.: *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Virilio, Paul. 2003. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

