


Peces enclaustrados,
cuerpos **putrefactos**
y espacios simbólicos marginales
en una novela latinoamericana
de fin de siglo^I
por Paolo de Lima



Nuestro propósito al estudiar la novela *Salón de belleza*, publicada por primera vez en Lima en 1994, es observar diversos aspectos dentro de ese planificado “juego de ambigüedades” o “falsas inocencias” que es la narrativa de Mario Bellatin, en relación con las condiciones comunes de los países latinoamericanos (estados ineficientes y corruptos, sociedades mutiladas, narcotráfico); condiciones que se van alineando en la novela bajo el fondo trágico de la muerte.² Precisamente, un primer aspecto a destacar es la dimensión simbólica que encierra el Moridero, del que pronto hablaremos, dentro de un entramado social más amplio.³ La idea inicial de la obra, como lo cuenta el propio Bellatin, nació de la lectura de una noticia periodística:

[p]artí de una noticia que encontré en un diario. Allí decía que había un peluquero que recogía enfermos de Sida en un barrio marginal de Lima. Esta anécdota me pare-

ció que podía ofrecer un espacio rico para crear. A partir de ese momento ingresó mi propia invención. (Coaguila 25-26)

Esta anécdota real es un dato concreto ofrecido por el propio autor. Más allá de que en su novela este hecho se haya borrado, nos estamos refiriendo a él en el sentido de que la imaginación del novelista a la hora de ejecutar la trama ha partido de una experiencia ocurrida en la realidad, específicamente en el ámbito de la marginalidad social limeña. El camino recorrido desde el inicio (el hecho real) hasta el final (la novela en sí) ha borrado diversos referentes directos –entre ellos la mención específica a la enfermedad del sida,– pero ha dejado claramente sus huellas entre las líneas del relato.⁴ Este dato objetivo de la noticia periodística como punto de partida para la imaginación creativa, nos da una pauta para realizar nuestra lectura de la novela bajo la premisa de Salman

Rushdie cuando afirma que resulta “falso crear un universo ficticio libre de la política” (citado por Edward Said en *Cultura e imperialismo*, 68).

Aunque *Salón de belleza* es acorde con las leyes del no-espacio y el no-tiempo con las cuales Bellatin rige su novelística, nuestra hipótesis es que con la construcción del Moridero se alude a los aspectos mutilados, deficientes y estructuralmente deteriorados de las sociedades latinoamericanas.⁵ Como señala Judith Butler, “ni la gramática ni el estilo son políticamente neutrales” (19), más allá de que el propio novelista sostenga que sus textos se encuentran “como suspendidos en un limbo” (Robles). Destacar el no-espacio y el no-tiempo y trasladar ese “limbo” al lugar específico donde transcurre la acción de la novela, será uno de nuestros propósitos. Para ello exploraremos sus referentes espaciales y temporales.



Salón de belleza es el relato (distribuido en el libro en dos capítulos breves) de un peluquero homosexual y travesti, dueño de un salón de belleza ubicado en la zona marginal de una ciudad innominada⁶; salón que posteriormente sirve de Moridero para verdaderos deshechos humanos en la fase terminal de una incurable enfermedad a la que se denomina con el nombre genérico de la peste o el mal. Convencido de que esta enfermedad no tiene cura, el narrador-protagonista decide convertir su centro laboral en

un Moridero para que las personas atacadas no “perezcan como perros en medio de la calle, o bajo el abandono de los hospitales del Estado” (55).⁷

Antes de configurar este singular espacio, hagamos primero un breve recuento de las referencias geográficas que se dan en la obra.⁸ El propósito al destacar los aspectos espaciales es clarificar el lugar de enunciación de la misma. El narrador-protagonista menciona el norte del país (49, 58), el exterior (27), Europa (18, 52), el Japón a través de la referencia a una familia japonesa dueña de unos Baños Turcos a donde el protagonista solía acudir para buscar hombres, y, finalmente, una vaga referencia a México cuando se refiere al origen de sus Axolotes (62). Respecto a la ciudad en sí, el narrador menciona un “río que corre paralelo” (54) a ella, el Estadio Nacional (17), dos Baños Turcos (16-20), así como las “zonas centrales” (14) con grandes, concurridas y bastantes transitadas avenidas donde, travestido, solía ir dos o tres veces por semana con sus amigos en busca de “hombres de la noche” (18, 34).⁹ Detengámonos un momento en este último dato, que nos permitirá retomar el espacio del Moridero.

Es en esa zona central de la ciudad, donde los travestis sufren los ataques de asaltantes y de las Bandas de Matababros (14, 53). En principio, vale destacar que el término cabro refiere a una procaz y coloquial expresión juvenil limeña para designar a los homosexuales, en especial a quienes se travisten para ejercer la prostitución callejera. Ese localismo ya nos da una referencia concreta de un país latinoamericano específico.¹⁰ Dichos enfrentamientos son tan feroces que

“muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores” (14). Una de las consecuencias para quienes sobreviven a estos asaltos es el trato despreciativo por parte de los “hospitales donde internaban” a los heridos, pues ni siquiera los recibían “por temor de que estuvieran infectados” (14).

Aquí surge precisamente la “compasión” del narrador protagonista, quien comienza a recoger a los compañeros heridos para brindarles cuidados en su salón de belleza. Esta es la génesis del Moridero, cuya existencia se hace posible debido al claro rechazo de la sociedad representada por esos jóvenes homofóbicos y asesinos, y por los hospitales estatales.¹¹ Llama la atención también que los padres de estos mismos “jóvenes matabros” sean los propios clientes de esos travestis prostituidos. Padres y señores de la burguesía que abusan sexualmente de ellos cuando niños, como en el caso de un amigo del protagonista al que violaron en las duchas de un Baño Turco “de categoría” a la edad de trece años (18-19). Otro de los “huéspedes”, abandonado luego de contraer la enfermedad, había sido utilizado por su amante para “transportar cocaína oculta en su cuerpo” (28) hacia el extranjero.¹² En ese sentido, es notorio también que el peluquero oponga su Moridero a otros organismos de la sociedad representada:

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 canaliza en di-

nero en efectivo, golosinas y ropas de cama. No sé de dónde me viene la terquedad de llevar yo solo la conducción del salón. (33)



Es evidente el rechazo por parte del narrador-protagonista a diferentes agentes sociales (amistades, curanderos, yerberos) e instituciones cívicas (asociaciones sin fines de lucro), religiosas (Hermanas de la Caridad) y propiamente estatales (hospitales, médicos, enfermeras, policías). Previamente a la génesis del Moridero, cuando trata de curar a un travesti atacado por los Matabros (53-55), el peluquero acude buscando auxilio tanto de representantes de la ciencia (médicos y enfermeras), como de los naturistas de origen popular, llámese curanderos o yerberos. Por lo demás, de las asociaciones sin fines de lucro, el narrador-protagonista sólo acepta como donación una lavadora industrial y la tela fallada que una fábrica le brinda y con la que, ayudado por algunos parientes de los “huéspedes”, hace algunas sábanas. No obstante, rechaza a estas asociaciones por parecerle que “hacían de la ayuda un modo de vida” (81).

Las Hermanas de la Caridad son presentadas como verdaderos monstruos morales por el peluquero, quien se resiste a pensar la posibilidad, o simplemente suponer el futuro, de su Moridero con otras reglas y regentes. Se figura que las Hermanas de la Caridad se harán cargo del Moridero. Es decir, tiene conciencia de que otros agentes sociales con-

tinuarán con su tarea (82) y está seguro de que todo será peor para sus “huéspedes” si los llevan a los hospitales del Estado o si las Hermanas de la Caridad toman el mando. Éstas, simplemente no querrán a los míseros y no podrán contra sus “conductas escandalosas”, impropias, en los lechos de muerte; se trata de modales donde ese específico tipo de moral no tiene espacio. El peluquero sabe que está muriendo, y sabe también que vendrán agentes foráneos a invadir su espacio, su Moridero, su proyecto. Además, como la enfermedad no tiene cura, lo que perturba al narrador es pensar que prolongarán los sufrimientos de los huéspedes “bajo la apariencia de la bondad cristiana”. Y, “lo peor”, que las monjas tratarán “a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando se la ofrecían a los demás” (76).

Respecto a la policía, el narrador-protagonista menciona “aventuras callejeras” que lo llevan a “celdas” después de “redadas” policiales por “peleas a pico de botella” (48) “cuando algún otro trataba de quitar(l)e un novio conseguido a fuerza de sacrificio” (49). También nos dice que “los patrulleros que rondaban la zona” donde solían prostituirse, tenían por costumbre llevarlos “a dar la vuelta de rutina” (18), con lo que se insinúa una práctica sabida a través de diversos reportajes periodísticos: los cambios de favores entre la prostitución callejera y las fuerzas de seguridad ciudadana. En cualquier caso, no es gratuito que Bellatin partiera de un reporte de periódico para escribir *Salón de belleza*.

Ahora bien, en cuanto al aspecto temporal, la historia de la novela no es lineal ni tampoco progresiva aunque, como sostiene

Estela Vieira, un momento crucial se da al final de la primera parte del relato cuando la vecindad intenta atacar, tumbar y quemar el salón (41). Este hecho de incertidumbre y espanto (la posibilidad de desalojo y destrucción violenta por parte de la ciudadanía) provoca en el peluquero la búsqueda de auxilio de diferentes agentes. Miembros de una comunidad religiosa lo ayudan tratando de calmar a los “huéspedes”, asustados por esta perturbación de su espacio. Va también buscando el auxilio de la policía, la que “no tenía ni la menor idea” del Moridero, por lo que sólo atina a hacerle preguntas y a hablarle de un código sanitario. Miembros de unas instituciones que siempre habían querido ayudarlo con medicinas y a las que también llamó, se encargan de hablar con los policías. Hay que indicar que estos pedidos de auxilio se dan previamente a la génesis del Moridero y, luego, cuando el mismo se ve amenazado y en peligro de destrucción.



Este momento, crucial y climático a su vez (la amenaza de la turba contra el Moridero), guarda relación con los aspectos vinculados a la temporalidad de la novela. El narrador-protagonista había empezado su relato con una demanda nostálgica que clamaba por un pasado de aparente armonía y belleza: “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, en el que van a terminar sus días quienes no tienen dónde

hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo” (9). Este pasado resulta importante en la medida en que, como dice Edward Said, ejerce un peso sobre actitudes culturales actuales (54), en este caso representado en la significación simbólica del propio Moridero. Así, cerca ya de la muerte, después de revelarnos aspectos de su historia personal y, por extensión, del mundo representado, el narrador fantasea la posibilidad de regresar el salón a su “pasado esplendor”.

Esta idea le nace después de pensar en algunas posibilidades para el Moridero antes de la cercana hora final; ideas que van surgiendo conforme va concluyendo su relato. Aunque ignora el futuro concreto del Moridero, es consciente de que los agentes externos inevitablemente próximos y contra los cuales nada puede hacer para librarse (82), se harán cargo de su local. Este insoportable hecho (ellos cambiarán todas sus reglas) le provocan una sucesión de ideas sueltas: quemar el Moridero con todos los huéspedes dentro (77), idea que descarta de plano por “poco original”; otra posibilidad es inundarlo (78) hasta convertirlo en un gran acuario, idea que también desecha “por absurda”. Sí piensa más bien en borrar todo tipo de huellas, hacer del Moridero nuevamente un salón de belleza, como ya dijimos (78). Aunque desecha esta última idea por “inútil” (81), lo que es acorde con su nihilismo, pero también con un sentido práctico pues, ¿con qué objetivo dismantelar un lugar “que tiene todo destinado para la agonía”? (81-82). Él narrador-protagonista pareciera encontrar sin embargo cierta sensación de triunfo o gozo ante la idea de que las Hermanas de la

Caridad y las asociaciones sin fines de lucro lo encuentren en su local “muerto pero rodeado del pasado esplendor” (81).

La mencionada actitud nihilista ante la vida que muestra el narrador-protagonista va de la mano con su estilo austero y despectivo, de frases cortas. Actitud que se hace patente en la detallada mención a las costumbres y especiales cuidados de diferentes tipos de peces (Guppys Reales, Carpas Doradas, Goldfish, Monjitas, Escalares, Peces Lápiz, Peces Basureros, Peces Peleadores, Axolotes y Pirañas Amazónicas, nombres que aparecen en mayúsculas) en contraste con la ausencia de descripción de los cuerpos putrefactos, llagados y agonizantes de los “huéspedes” del Moridero, a los que el protagonista ni siquiera individualiza: sólo nos ofrece la historia de “uno en concreto” (27), quien se había visto envuelto en el mundo del narcotráfico. El destino común de todos estos cuerpos es ir a dar a una “fosa común” (48).¹³ Para el crítico Carlos Garayar:

Hablar de una muerte es, inevitablemente, hablar de la muerte, pero en la novela la historia adquiere dimensiones de metáfora cuando a aquel contraste extremo se le suma un paralelismo que nos obliga a proyectarla sobre nuestra existencia. El peluquero, aficionado a unos peces ornamentales a los que la peste acosa en sus acuarios tanto como a los hombres alojados en el Moridero, termina siendo más que un individuo; es el sepulturero, el representante de la muerte que cada día extrae del acuario a un hombre y lo deshecha.

Valga precisar que los “huéspedes” son todos de sexo masculino. Y es que “un salón que había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado” (37). Por más que algunas pidiesen alojamiento para morir con sus hijos en brazo, el peluquero no acepta alojarlas. En cualquier caso, esta muerte, una y todas, anuncia su reino en este mundo a través del simbolismo de los peces: “[a]hora, cuando yo también estoy atacado por el mal, sólo quedan los acuarios vacíos” (13), nos informa prácticamente al inicio de la novela el narrador-protagonista. “Todos menos uno”, subraya, y es ése precisamente al que “trata a toda costa de mantener con algo de vida en el interior” (13). Esos peces son los que dan sentido a la vida del personaje, a quien no sólo le gusta verlos sino que incluso llegan a influir en su estado de ánimo. Las Carpas Doradas, por ejemplo, le dan sosiego pero también lo motivan a travestirse de dorado en las noches, cuando aún puede salir a ese tipo de aventuras nocturnas (14). Así, el peluquero nos dice:

[...] sentía que le faltaba todavía algo para que el salón fuera un lugar verdaderamente diferente. Fue entonces cuando pensé en los peces. Serían el toque que daría al local el matiz algo extraño en el barrio donde está ubicado. (50)¹⁴

Este toque de categoría que otorgan los peces como motivo de contemplación dentro de sus acuarios, se trastoca dramáticamente ante la realidad de la muerte. La reacción misma de los peces ante este hecho es singularmente percibida por el narrador-protagonista, quien extrae una lección de ello:

La única reacción que tienen algunos peces ante la muerte es la de comerse al pez sin vida. Si es que el pez no se saca a tiempo, se convierte en comida de los demás. Hubo veces en que a propósito los dejé varios días al fondo del acuario. Cada mañana veía cómo los demás iban desapareciéndolos de a pocos. En esas ocasiones la muerte tenía cierto sentido. (74)

Los peces no caen dentro de la abyección porque tienen sentido del cadáver como alimento. Como sostiene Julia Kristeva, un cadáver, como el más repugnante de los desechos, resulta el colmo de la abyección: la muerte infesta la vida. A su vez, lo abyecto perturba absolutamente todo pues no acepta las reglas (delimitar, controlar) que cualquier orden, sistema o identidad busca establecer para garantizar su continuidad o supervivencia (10-11). Reglas que el narrador-protagonista se empeña por mantener en su Moridero y a las que constantemente hace referencia en su relato. Los cadáveres de los peces sirven como comida, pero los cuerpos de los “huéspedes” se pudren y terminan siendo arrojados a la basura, a la fosa común, como ya vimos. Parecida suerte corren sus efectos personales, así como los implementos que sirvieron para auxiliarlos en el Moridero:

Una vez que los huéspedes hayan muerto, arrojaré los colchones y los catres a un basural. También las bacinicas y la vajilla de fierro enlozado donde sirvo las sopas.



A alguien interesado le venderé la lavadora industrial que nos vendieron el mes pasado. No lo hago por falta de dinero, sino para no levantar sospechas arrojándola a un descampado así porque sí. (78)

El narrador-protagonista abandona también la pecera en el “mismo descampado donde irían destinadas las bacinicas y la vajilla” (79): “Lo más probable es que algún traficante de basura se tropezara con ella. Seguro que se sorprendería por lo extraño de su hallazgo. Entonces arrojaría el agua y los peces para luego llevarse el acuario a venderlo” (80). Colchones, catres, bacinicas, vajilla de fierro, peceras, cuerpos muertos: todo termina en el fondo común de la basura, son los restos o residuos de la ciudad. La basura significa el otro lado del límite, esos desechos caen o terminan siendo arrojados para que el organismo (individual y social) continúe su proceso vital. Estos desechos y cadáveres (o cadáveres desechables también, si nos atenemos a lo dicho por Garayar) en el mundo de la novela tienen en común ser lo que se descarta para seguir viviendo. Igual pasan a formar parte de ese basural que tanto da para traficar como para reciclar.¹⁵

Vieira anota cómo el mundo de los peces es paralelo a la realidad del otro lado del cristal, donde se da un proceso de deshumanización. La supervivencia del más apto parece ser la filosofía que reina en ambos mundos, donde el efecto más fuerte de esta representación alegórica es la crítica subyacente de la dislocación de los valores y las emociones. El narrador-protagonista insiste constantemente en su colección privada de peces, provocando nuestra atención ausen-

te en los hombres enfermos cuyas camas se encuentran alineadas en filas.

Nos queda la inquietud respecto a qué puede garantizar a sus “huéspedes” este peluquero dentro de una sociedad mutilada. Ni entregarlos al Estado, ni a las asociaciones sin fines de lucro, ni a las Hermanas de la Caridad. Extraña metáfora de fin de siglo la de Mario Bellatin. Su pregunta respecto a qué sucedería si se pone “la muerte y la belleza en un mismo lugar” (Nevares, Robles) la podemos ver representada en esos cuerpos enfermos y terminales, donde la muerte toca a su vez al propio protagonista y por extensión al relato en sí. De aquí que una atmósfera de incertidumbre y carencia de futuro, como la que envuelve a muchos países del Tercer Mundo, cubra también a *Salón de belleza*, convirtiéndola en imagen angustiante de una actualidad local en un mundo ancho, global y para muchos de muchos, todavía ajeno.

Notas

¹ Este texto fue presentado en diciembre del 2003 como trabajo final del seminario “Cuerpo y política en la narrativa hispana”, a cargo de la profesora Rosalía Cornejo-Parriego en la Universidad de Ottawa. Fue leído en el Annual Graduate Student Conference “Identity and (auto)biography” del Department of Hispanic Studies de McGill University (Montreal, 29-30 enero 2004), y en el “Segundo Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero” organizado por la Universidad de Harvard en la Universidad de Sevilla (Sevilla, 1-4 junio 2004). Una versión resumida del mismo apareció en *Identidades* III.60 (Lima, 03 mayo 2004): 6-7. En versión electrónica apareció completo en *Ciberayllu*. Missouri: 31 diciembre 2004 y en *Letras.s5. Proyecto patrimonio (Escritores y poetas*

en español). Santiago de Chile: 11 enero 2005.

2 Bellatin expresa que su estilo, desarrollado desde su segunda novela *Efecto invernadero* (1992), permite que “hasta un niño” pueda acceder al universo descrito, creado con una técnica que el narrador se esfuerza en ocultar para que el lector no se sienta “manipulado o asombrado por artificios evidentes”. En suma, se trata de un narrador que se limita a describir sin argumentar una posición u otra, con lo que se da un “juego de ambigüedad o [...] de Falsa Inocencia” donde las interpretaciones que uno pueda mencionar no dejan de ser válidas, “como tampoco propuestas que afirman todo lo contrario” (Arévalo 1993). En otra entrevista también dice: “Me interesa la ambigüedad, para que cada lector encuentre su propio libro” (Cornejo). Y en otra: “Juego con la retórica, para hacer como traductor y no como escritor. [...] Parto de imágenes fijas, plásticas. En cuanto al contenido, aparece según la lógica que el texto va proponiendo. Como un escritor-lector” (Nevares). Por su parte, Jorge Coaguila destaca desde el título de su entrevista a Bellatin este deseo de ambigüedad por parte del novelista (ver bibliografía).

3 Como el propio Bellatin expresa, un espacio cerrado le “resulta el sitio ideal para simbolizar el mundo” (Coaguila 25). El crítico Carlos Garayar resalta a su vez este hecho: “En sus novelas anteriores Bellatin no había desplegado tanto ni tan evidentemente la dimensión simbólica. En *Salón de belleza* este aspecto es capital y, podríamos decir, hunde sus raíces en el tema mismo”.

4 Por supuesto que la asociación de *Salón de belleza* con el SIDA, por parte de críticos y lectores, ha sido inmediata. Un trabajo que aborda de lleno este tema es el de Prinkey (ver bibliografía). Con relación a la espacialidad de la novela, desde las primeras líneas de su ensayo Prinkey se apresura en asociar la ciudad donde transcurre la obra con un país centroamericano: “Bellatin’s *Salón de belleza* takes place in contemporary Mexico and has as its backdrop the AIDS

epidemic”. La equivocación sin duda nace del hecho de que este país es el lugar de nacimiento del autor, su actual residencia y segunda ciudadanía.

5 Dice Bellatin: “Si me preguntaran acerca de las características de mis libros, el ocultamiento de quien los narra sería la más resaltante. En efecto, desde mis primeras incursiones en la ficción, tratar de distanciar al autor de las cosas que se cuentan es una de mis obsesiones. Quizá para poder hacer uso de ese ocultamiento de una manera eficiente intenté la utópica construcción de un sistema literario propio que sería el que sostuviera la escritura; un método para ocultar lo impúdico que suele tener lo literario. Escribir se convertiría entonces en un ejercicio intelectual regido por las normas que esta sistematización impusiera a los textos. Por eso, ellos no están en la realidad o en mi cabeza, como suele decirse, sino en un ejercicio autónomo que está regido por las leyes del no espacio y del no tiempo. Textos como suspendidos en un limbo” (Robles). En otra entrevista también habla de la creación de un “universo sin tiempo y sin espacio que comencé a escribir desde mi primer libro” (Méndez 75). Por su parte, el escritor Iván Thays ha denominado las novelas de Bellatin “metáforas extrañas, curiosas, amorales, sin tiempo y sin patria”. Y Javier Arévalo define la prosa de Bellatin como “premeditadamente neutra, seca e impersonal” (1992).

6 “[E]l salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche. Era una buena hora para hacerlo, pues muchas de las clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento. El salón está situado en un punto tan alejado de las líneas de transporte público, que para viajar en un autobús hay que efectuar una fatigosa caminata” (24).

7 Más temprano también dice: “Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle” (13). Por ejemplo, al primer “huésped” del Moridero lo recoge junto a unos amigos de “uno de los puentes del río que corre paralelo a la ciudad”; a donde había sido llevado por “ciertos vagabundos [quienes] para

mitigar los escalofríos que lo acometían lo tapaban con unos cartones” (54). Una elocuente solidaridad lumpen. En una entrevista ya citada, Bellatin expresa que “*Salón de belleza* trata de una enfermedad que se expande y ataca a un considerable número de personas. En ella muestro cómo hay gente que no tiene un amparo médico y un lugar dónde morir” (Coaguila 26).

8 Iván Thays a propósito de esta novela escribió: “El punto culminante de la obra de Bellatin, para la generalidad de la crítica por lo menos, fue la publicación de la novela *Salón de belleza*. Sin traicionar la esencia y el estilo, Bellatin hizo una metáfora angustiante de un tema de actualidad. La historia de un peluquero que recoge víctimas de la peste y convierte su salón de belleza en un ‘moridero’ es una alegoría de la peste en general, un hecho tan atemporal como la muerte misma y, por consiguiente, lo mismo puede vincularse a la peste medieval como al sida contemporáneo, por ejemplo.” Una atemporalidad en cierto modo restringida por el hecho de que en este caso si se tratara de una peste medieval, ésta tendría la particularidad de instalarse en una ciudad con televisión, cines, discotecas, salones de belleza, céntricas avenidas y travestis prostituyéndose en sus calles.

9 También menciona una fábrica (22), cines de barrio (52), un hotel de turistas (54), hospitales privados y del Estado (55), el barrio o vecindario (38), la comisaría del sector (40-1), un basural (78), entre otros.

10 “Otra palabra que denota la pertenencia es jebe”, como bien señala en una comunicación personal el propio Bellatin a raíz de su lectura a la versión resumida de este ensayo (ver bibliografía). Efectivamente, como escribe la lingüista Martha Hildebrandt, “en el habla peruana se prefiere el sinónimo jebe” a por ejemplo un término como goma elástica (240). En la novela dicha palabra aparece del siguiente modo: “De inmediato busqué el guante de jebe con el que hacía el teñido de cabello a las clientas y saqué al pez muerto” (10).

11 Como cuenta el narrador en las páginas 53-55, al principio se había animado a dar “cobijo a una que otra persona herida por las Bandas de los Matacabros o de asaltantes que merodeaban la ciudad, pero en esas ocasiones se había tratado sólo de alojamientos temporales” (53). Respecto al primer “huésped” en sí, véase también las páginas mencionadas.

12 El protagonista estuvo “un par de veces en una situación íntima con aquel cuerpo desecho” (*ibidem*), pero no cree que fuera él quien lo infectó: dice que había tomado sus “precauciones” (29).

13 “Sus cuerpos son envueltos en unos sudarios que yo mismo confecciono con las telas de sábana que nos donaron. No hay velatorios ni nada. Se quedan en sus camas hasta que unos hombres que tengo contratados los trasladan en carretillas. Yo no los acompaño y cuando vienen los familiares a preguntar, me limito a informarles que ya no están en este mundo” (48).

14 Sobre la inclusión de los peces en el mundo de la novela cuenta Bellatin: “Todo surgió de una situación banal. Frente a mi computadora tenía una pecera en la que observé lo que narro en la novela: unos peces tenían crías y otros morían, asuntos triviales en la historia de la pecera. La vida y la muerte se conjugaban en un lugar tan reducido. // También se incorporaba el tema de la belleza. Una pecera bien mantenida es un lugar muy hermoso. Puede uno pasarse, como los japoneses, varios minutos contemplando el reflejo de las escamas de las carpas doradas. Pero si sufre descuido, con el agua estancada, una pecera se vuelve un sitio fúnebre y en decadencia. La muerte gobierna el lugar” (Coaguila 25). Al igual que la idea del peluquero recogiendo enfermos de Sida en los barrios marginales de Lima, este elemento fundamental dentro de la novela parte de un hecho concreto extraído de la realidad, en este caso dentro del propio ámbito personal del autor.

15 Para una visión política de la basura como industria cultural arrojada por los Estados Unidos dentro del contexto latinoamericano, y la consiguiente

respuesta creativa por parte de este continente, véase lo expresado por Ángel Rama en la última entrevista que concedió en julio de 1983 (Moraña 340-41).

Obras Citadas

Arévalo, Javier. "Mario Bellatin: *Canon perpetuo* tiene una identidad libre de denominaciones". *El Comercio* (Lima, 21 diciembre 1993): C8.

———. "Efecto invernal: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin". *El Comercio* (Lima, 04 diciembre 1992): C12.

Bellatin, Mario. Correspondencia electrónica con Paolo de Lima. México DF: 20 junio 2004.

———. *Salón de belleza*. En: *Tres novelas*. Lima: El Santo Oficio, 1995.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* 1990. México: Paidós, 2001.

Coaguila, Jorge. "Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*". *La República* (Lima, 1ro enero 1995): 25-6.

Cornejo, María Elena. "Realismo sin magia". *Caretas* (Lima, 13 febrero 1997): 68-9.

Garayar, Carlos. "De un salón de belleza como parábola de la existencia". *El Mundo* (Lima, 20-21 enero 1995): D6.

Hildebrandt, Martha. *El habla culta (o lo que debiera serlo)* 2000. Lima: edición de la autora, 2003.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión* 1980. México: Siglo XXI, 1988.

Méndez, Juan Carlos. "Efecto Bellatin". *Caretas*. 1707 (Lima, 07 febrero 2002): 74-5.

Moraña, Mabel, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

Nevares, María Fé. "Bellatin en el sillón". *Caretas* 1679 (Lima, 21 julio 2001).

Prinkey, Troy. "Mario Bellatin: Silence, Symbolism and the Obfuscation of AIDS". Ponencia leída en "Mid-America Conference on Hispanic Literatures". University of Colorado at Boulder, Colorado: Octubre 2003.

Robles, Marcela. "Bellatin nominado al Médicis". *El Comercio* (Lima, 26 octubre 2000).

Said, Edward. *Cultura e imperialismo* 1993. Barcelona: Anagrama, 1996.

Thays, Iván. "Del fanatismo y sus fantasmas". *Expreso Cultural* (Lima, 07 junio 1998): 1.

Vieira, Estela. "Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatin's *Salón de belleza*". Acceso: Ciberletras 07. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/vo7/vieira.html>

