

**Petra Báder**

Universidad Eötvös Loránd, Budapest  
Hungria

# La metamorfosis del espacio en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin

Recibido – 1 de julio de 2014 / Aceptado – 12 de septiembre de 2014

**Resumen:** El propósito del artículo es abordar la representación del espacio en *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin. En la novela aparecen dos espacios separados y al mismo tiempo entrelazados por la figura del narrador: un espacio que se convierte en dos, dos espacios que se hacen uno. Este juego de hilatura recorre el texto y se complementa con tres motivos recurrentes que se entretajan a lo largo de la obra: la presencia de los acuarios, de los cuerpos encerrados y de reglas prefijadas para los que entren en este microcosmos cerrado. De esta forma, la metamorfosis constante del espacio no se limita a la transformación del salón de belleza en *Moridero*, sino se suplementa con los aspectos mencionados y se llega a crear un mundo que se rige por sus propias leyes.

**Palabras clave:** narrativa mexicana, metamorfosis, espacio, microcosmos, encerramiento

**Abstract:** The following essay aims to analyse the representation of space in *Salón de Belleza* [Beauty Salon, 1994]. In Mario Bellatin's novel, two separated, yet, due to the narrator's figure, intertwined spaces are present at the same time: one space splitting into two, two spaces making one. This spinning structure is maintained throughout the narrative, complemented with three recurring motifs: the presence of aquariums, the presence of enclosed bodies, and the prefixed rules for those who may enter this closed microcosm. As a result, the continuous metamorphosis of space is not only limited to the transformation of the beauty salon into a *Moridero* (dying place), but it is also complemented with the aforementioned aspects, creating a world regulated by its own rules.

**Keywords:** Mexican narrative, metamorphosis, space, microcosm, enclosure

Según Jean Baudrillard, el estado actual de las cosas es “posterior a la orgía”, entendida la orgía como un momento de liberación –política, sexual, de la mujer, del niño, del arte, etcétera–, una “asunción de todos los modelos de representación, de todos los

modelos de antirrepresentación”.<sup>1</sup> Para contestar a la cuestión de qué podemos hacer después de la orgía, la respuesta del filósofo es la simulación, en su definición, “el estado de la utopía realizada, de todas las utopías realizadas, en el que paradójicamente hay que seguir viviendo como si no lo hubieran sido”.<sup>2</sup> Utopía –que proviene del griego *ou* [no] y *topos* [lugar]–, es: algo que ya no hay, que ya no es, pero lo que debemos fingir –simular– con la ayuda de ideales, fantasías, imágenes y sueños. En su novela corta *Salón de belleza* (1994)<sup>3</sup>, Mario Bellatin ofrece una posible solución para este simulacro: coloca unos acuarios para embellecer el local, que posteriormente se metamorfoseará en Moridero, un lugar que ofrecerá cuidados para enfermos terminales. Con esto, modifica la concepción espacial de Bachelard desarrollada en su *Poética del espacio*: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro *primer* universo. Es realmente un cosmos”.<sup>4</sup> La cita esconde varias interpretaciones de la casa entendida como lugar donde habitar: 1) nos ofrece protección y refugio; 2) es un cosmos, mejor dicho, un microcosmos cerrado; 3) siendo nuestro primer universo, contiene nuestros recuerdos. Pues, en *Salón de belleza* se modifica esta concepción espacial, convirtiendo el local en Moridero, *último* universo para los contaminados de una enfermedad sin nombre.<sup>5</sup> Situando el salón en la

---

<sup>1</sup> Baudrillard, Jean, “Después de la orgía”, en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991. p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> He trabajado la siguiente versión: Bellatin, Mario, *Salón de belleza*, Barcelona, Tusquets, 2000.

<sup>4</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. p. 28. (énfasis mío).

<sup>5</sup> Rubio también destaca el anonimato como rasgo característico de la escenografía de *Salón de belleza* (Rubio, Lulú, “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”, en *Revista Espéculo*, Volumen XIV, Número 40, noviembre 2008 - febrero 2009, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html> [18/05/2014]). Esto nos lleva a cuestionar las identidades construidas en la novela corta: Bellatin no nos esboza una búsqueda, sino más bien una pérdida de identidad, la pérdida de una identidad libre que se mantenía durante la era del salón de belleza y que intenta conservar desesperadamente el narrador en el Moridero también por la fijación de ciertas reglas. Estas reglas –que vamos a enumerar en nuestro estudio– promueven la pérdida de la identidad de los enfermos que ingresan en el establecimiento, pero contribuyen a los propósitos del protagonista de no pertenecer al grupo de contagiados hasta que los signos de la infección aparezcan en su cara. Desde entonces, podemos observar la pérdida gradual y progresiva de su propia identidad.

gran urbe –igualmente innominada–, lo despoja de su verticalidad y centralidad<sup>6</sup>; la oposición entre la continua horizontalidad de los cuerpos enfermos y el desplazamiento del narrador entre ellos enfatiza el carácter prominentemente horizontal del lugar. Además, si la situación de la casa en el mundo refleja la situación del hombre en el mundo o, al menos, la resume metafísicamente,<sup>7</sup> *Salón de belleza* aborda el tema de la exclusión social del grupo de contaminados que recoge el narrador en su Moridero, donde los encierra, pues se lleva a cabo una separación hermética de lo de fuera, lo que enfatiza la oposición dialéctica dentro/fuera.

### 1. Del salón de belleza al Moridero

El eje central de la obra es la transformación del salón de belleza dedicado al embellecimiento de los clientes en un Moridero dedicado a la asistencia de enfermos terminales. Esta metamorfosis se acompaña de la transformación de los acuarios, que sirven como decorado para el salón y que se convierten en miniaturas que se asocian con la deformación constante de los cuerpos en tiempos del Moridero. En las dos épocas del establecimiento se destaca el carácter artificial de los adornos, como si fueran meros elementos de una escenografía inútil, pues contribuyen a plasmar un carácter teatral del espacio central. A lo largo de la obra hay varias alusiones a esta escenografía; por ejemplo, el narrador coloca espejos en el salón, que podrían servir para multiplicar la belleza, sin embargo, se limitan a destacar el carácter ilusorio de esta hermosura artificial: el propósito es esconder lo feo, lo deforme y lo imperfecto. A la vez, los espejos se hacen inútiles en el Moridero, puesto que solamente servirían para multiplicar la agonía de los enfermos: el narrador los remueve para impedir la repetición de lo anómalo, mientras que su ausencia también representa un eslabón en la pérdida de identidad de los enfermos. De esta manera, la transformación positiva del cuerpo –su embellecimiento– se contrasta con la degradación del cuerpo como consecuencia de la epidemia. Rubio explica el fuerte rasgo teatral de *Salón de belleza* con lo grotesco y lo carnavalesco (Bajtín); por ejemplo, en caso del salón, el personaje central funciona como un director teatral, mientras que los acuarios son un libreto o guion:

---

<sup>6</sup> Bachelard define la casa como ser vertical –se eleva, generalmente cuenta con sótano y guardilla siendo estos los dos polos de la verticalidad– y concentrado que nos llama a una conciencia de la centralidad. *Op.cit.*, p. 38.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 45.

Curiosamente, lo que se lee en el agua es el reflejo de situaciones en el exterior. El ánimo del protagonista determinará su atención hacia los peces. Un acuario descuidado es señal de su propio abandono, una pecera vacía es un salón ausente de clientas, la muerte de los peces es la muerte de aquel muchacho diferente, los peces aferrados a la vida son las mujeres que visitaban al salón o algunos huéspedes, los peces infectados con hongos son los enfermos terminales, la ternura o crueldad con los peces es la misma para los huéspedes del llamado Moridero. Este paralelismo estará presente en los dos espacios principales de la novela: en el salón de belleza y en el Moridero<sup>8</sup>

Igualmente, se hace contrastar la presencia de los acuarios como objetos decorativos en caso del salón de belleza y como un decorado que acompaña la degradación de los cuerpos si se trata del Moridero: los cristales transparentes y los peces de varios colores se metamorfosean en cristales opacos y peces escasos, generalmente de color oscuro. Esta transformación de los acuarios representa un espacio cada vez más estrecho y concentrado que caracteriza el Moridero y, con ello, se traza un paralelismo entre el carácter sumamente abierto y translucido del salón que invita a los clientes y la condición cerrada del Moridero que no concede permiso de entrada a los que no sean iniciados. Este último aspecto nos remite al sistema de estatutos no escritos que rigen el Moridero y que, otra vez, hace chocar la “libertad” del salón de belleza –personas de ambos sexos pueden entrar, aunque abundan las mujeres, y los peluqueros son hombres, pero aparecen en ropas femeninas– con el rigor del primero. En el Moridero solo se aceptan enfermos terminales masculinos; a la vez, el narrador introduce algunas prohibiciones básicas para establecer la atmósfera idónea a sus propósitos: están prohibidos la religión, los medicamentos, la salida, la recepción de amantes y el luto. A pesar de la primera restricción, él mismo trata los peces como si fuera un dios: por ejemplo, no los sigue alimentando si se aburre de ellos.

Por otra parte, una de las escenas más relevantes de la obra es cuando el narrador, al darse cuenta de que ha sido contaminado, hace una pira en el patio de sus vestidos femeninos y pertenencias personales para, finalmente, tumbarse a su lado. Podemos interpretar este acto como una práctica religiosa, un intento de purificación, sin embargo,

---

<sup>8</sup> Rubio, *Op.cit.*

esto se profana con la quemadura parcial del narrador, señalando la imposibilidad de liberarse de su enfermedad. Además, la quemadura de sus pertenencias puede ser interpretada como su desligadura de su propio pasado y su consiguiente inclusión definitiva en el Moridero, una especie de identificación con los otros encerrados. No obstante, la misma figura del narrador cuenta con carácter religioso, que se materializa en su abnegación y sacrificio para regentar el Moridero, siendo el peluquero un Cristo moderno, crucificado en el altar del amparo compañeril, que también se llega a profanar por una alusión fuerte al suicidio al intimarse con uno de los contaminados.

Volviendo a los acuarios, cabe destacar que en el presente de la narración en primera persona, vive un solo pez en uno de los acuarios, “que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior”,<sup>9</sup> dice el narrador. Cuando el lector llega a saber que el protagonista se infecta, puede interpretar esta referencia al único pez como una alusión a su propio estado (enfermedad y soledad). El uso de los acuarios vacíos como una especie de almacén de las pertenencias de los enfermos está en contraposición con los acuarios florecientes del salón de belleza que serían “el elemento que daría al local un toque especial capaz de diferenciarlo de los demás establecimientos del barrio donde está ubicado”.<sup>10</sup> A pesar de la constante transformación de los acuarios, el “toque especial” del salón sigue manteniéndose en el Moridero, siendo ese un lugar exclusivo donde solo pueden entrar los iniciados y los que respondan a las exigencias preestablecidas, mas se llega a tergiversar la significación positiva del salón de belleza –algo que atrae a los clientes– en algo negativo que repele e, incluso, da miedo a la gente que intenta entrar al Moridero para destruir el local a causa de la campaña de desprestigio que se arma en el barrio. Esta última escena envía la interpretación a un nivel político que tampoco está ausente en otros motivos del texto, tal como los matabros que circulan por el barrio para pelear con los travestis o la constante querrela de los peces que simbolizan el conjunto de prejuicios e injusticias sociales que se enumeran en la obra.

También pertenece al salón/Moridero una choza en la que vive el narrador. Esto representa su propio mundo personal –él mismo tiene un espejo y una caja para guardar sus recuerdos– y funciona como un acuario con un pez único, como el que aparece en la

---

<sup>9</sup> Bellatin, *Op.cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 46-47.

narración. En última instancia, esta choza corresponde a la definición y caracterización de la casa según Bachelard, sin embargo, también sirve como punto de partida de la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera que en la interpretación de Bachelard sería la dialéctica del sí y del no, del ser y del no ser.<sup>11</sup> Aunque se mantiene la marginación del protagonista de los contagiados a la hora de dormir, entre día les atiende, siendo el único que puede realizar un recorrido que abarca varios espacios –un movimiento primordialmente horizontal, como lo hemos visto al principio– en el microcosmos del salón/Moridero y en la misma ciudad, pues el narrador es el único entre los enfermos –aunque solo hasta su contagio– a quien no le está prohibido franquear las fronteras espaciales.

## 2. Espacios secundarios

Para ampliar el panorama, analicemos los espacios secundarios para ver qué función desempeñan en *Salón de belleza*. Estos espacios son principalmente urbanos, pertenecientes al barrio en el que se encuentra el salón. El local mismo está situado en una zona que se caracteriza por su peligrosidad<sup>12</sup> y lejanía del transporte público,<sup>13</sup> lo que también puede ser interpretada como un tipo de cerramiento o marginación. Esta situación marginada del local sirve como prefiguración del futuro Moridero. Además, las calles también forman parte de los espacios urbanos, siendo un lugar donde se efectúa la metamorfosis del mismo narrador: él y sus amigos se visten de travestis para conquistar hombres:

No podíamos viajar vestidos de mujer pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones. Dos veces a la semana mudábamos de ropas, alistábamos unos pequeños maletines con dirección a la ciudad. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar en cuanto llegáramos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna avenida

---

<sup>11</sup> Bachelard, *Op.cit.*, p. 184.

<sup>12</sup> “...muchas clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento”. Bellatin, *Op.cit.*, p. 23.

<sup>13</sup> “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.” *Ibid.*, p. 24.

transitada, ya travestidos nuevamente, ocultamos los maletines en unos agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria<sup>14</sup>

Los restantes espacios urbanos concretos forman dos categorías: por un lado, los que están en contacto con el establecimiento; por otro lado, los que tienen que ver con el protagonista. Al primer grupo pertenecen la tienda de peces y el mercado: los dos se caracterizan por la ausencia de descripciones, pues solamente se los menciona algunas veces a lo largo de la obra. La segunda categoría incluye, pues, los espacios íntimamente relacionados con el narrador. Después de abandonar la casa materna por tener conflictos con su madre a causa de su homosexualidad, se instala en un hotel para hombres donde llega a acumular un capital del que crea el salón de belleza. La idea del salón proviene del dueño del hotel –también propietario de una discoteca que el narrador frecuentaba a menudo– que le enseña una regla fundamental: “Me dijo que en ningún momento olvidara lo efímera que es la juventud”.<sup>15</sup> Con sus amigos, además de frecuentar las calles vestidos de mujer, también buscan diversión “dentro de algunos cines donde proyectaban de manera continuada películas pornográficas. Los tres lo pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño”.<sup>16</sup> Se establece un paralelismo entre el espacio reducido y cerrado del baño del cine y el sótano de los baños de vapor adonde sale solo para buscar diversión primariamente sexual. El sótano de los baños, igualmente, es de gran importancia, ya que es el único espacio de *Salón de belleza* donde se hace posible el descenso, es decir, un desplazamiento vertical que contrasta con la horizontalidad anteriormente mencionada. La decoración de los baños es, a la vez, una prefiguración del decorado del salón/Moridero:<sup>17</sup> solo aceptan hombres, el mostrador está pintado con peces y dragones, los clientes deben poner sus pertenencias en bolsas de plástico transparente y llevar una ficha con un número en la muñeca. El protagonista introduce estos dos últimos aspectos en el Moridero: guarda las propiedades de los enfermos en los acuarios vacíos, indicando su nombre en una ficha.

---

<sup>14</sup> *Ídem*. El fragmento citado esconde una fuerte crítica tanto histórica como social que se complementa con las referencias a la Banda de Matacabros y la reprobación de los hospitales del Estado –que, además de ser asquerosos, prolongan el sufrimiento de los contagiados– y de la religión (prohibida en el Moridero).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>17</sup> Incluso lo explicita el narrador: “En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de mis acuarios” *Ibid.*, p. 19.

Rubio también caracteriza los espacios urbanos con lo carnavalesco y constata que el salón, los baños turcos y los cines son el prototipo del mundo carnavalesco donde dominan las leyes de la libertad y la felicidad, ya que, en la definición bajtiniana, el carnaval carece de fronteras espaciales.<sup>18</sup> No obstante, podemos observar en *Salón de belleza* que la premiosidad de los espacios se vincula estrechamente con la sexualidad, como si el narrador tuviera una predilección por llevar a cabo sus prácticas eróticas dentro de espacios sumamente cerrados, como lo hemos visto en caso del baño del cine, del sótano del baño turco, la choza en la que duermen los tres amigos en la misma cama o el mismo Moridero al intimarse con uno de los enfermos. Mientras tanto, se construye una paradoja con la alusión recurrente a un espacio abierto como antípoda de los espacios anteriormente enumerados: las calles de la ciudad ensanchan de forma relevante la perspectiva e introducen una modificación en la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera. Volviendo al ensayo de Rubio, por la estrechez de los espacios, ella también deja de lado Bajtín y recurre a Eco y su definición del carnaval moderno multitudinario, limitado en el espacio.<sup>19</sup>

### 3. La dialéctica del dentro/fuera. Cambios de perspectiva

“El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera”,<sup>20</sup> es decir, la dialéctica de dentro/fuera coincide con la dialéctica de ser/no ser. Con el encerramiento definitivo del protagonista se efectúa un cambio radical en la perspectiva: el punto de vista se reduce notablemente, sus desplazamientos verticales se finalizan –al descubrir las heridas en su mejilla, deja de frecuentar los lugares de antes, entre ellos, el baño– y también se limitan sus desplazamientos horizontales. Con este encerramiento se elimina lo de fuera –que en la definición de Bachelard sería el no ser– y se enfatiza lo de dentro –que a la vez sería el ser–, así pues, descubrimos la inversión de ser/no ser, mientras que los límites o fronteras de los dos mundos no se ven alterados. En el Moridero que nos dibuja Bellatin, desde el punto de vista del narrador y tomando en cuenta el cambio

---

<sup>18</sup> Rubio, *Op.cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.* Además, el ambiente de igualdad que caracteriza los espacios según Rubio y que reside en la desnudez y el uso de la misma toalla como si fuera un uniforme en caso de los baños turcos contribuye a borrar la jerarquía de los huéspedes. Sin embargo, considero importante destacar que es una igualdad limitada, ya que no admite mujeres y es aplicable tanto a los otros espacios urbanos como al Moridero mismo.

<sup>20</sup> Bachelard, *Op.cit.*, p. 185.



perspectívico del encerramiento definitivo, la dialéctica del ser (lo de dentro) y del no ser (lo de fuera) definido por Bachelard se utiliza de manera inversa: aunque lo de dentro (el Moridero) permanece un espacio reservado para la intimidad –el narrador no deja que cualquier persona moleste la agonía de los enfermos–, se complementa con un espacio dedicado a la desaparición anónima, siendo el foco del no ser. Además, también debemos tomar en cuenta que todo se cuenta desde el encierro, hecho que indica que este cambio de perspectiva ya se ha producido antes del comienzo de la narración.

Los acuarios también conllevan un cambio de perspectiva, ya que funcionan como las miniaturas de algunos espacios anteriormente mencionados, de los estados emotivos del narrador, o bien de fenómenos sociales, aunque siempre con algunas modificaciones: el aspecto del baño de vapor se transmite a la decoración del salón, el único pez vivo simboliza al protagonista solitario de la obra y la persecución de los peces representa una crítica social del rechazo de los homosexuales y de los contagiados. Aunque podemos observar el uso “terapéutico” de los acuarios para aliviar el dolor en caso de uno de los enfermos, la desfloración de los mismos ocurre de forma paralela a la inercia progresiva del protagonista y se complementa con la reducción de los espacios. Pues, a lo largo de la obra se lleva a cabo una miniaturización de lo de fuera en lo de dentro.

Este estrechamiento llega a completarse en la desaparición posible del Moridero: el narrador ya enfermo reflexiona sobre el futuro del establecimiento. Oscila entre dos polos opuestos: quemarlo –como ha quemado sus propias pertenencias en la pira– o inundarlo –que sería otra referencia a los acuarios–. Al rechazar estas posibilidades, planea eliminar el Moridero: no recibir más huéspedes tras la muerte del último enfermo, recobrar los artículos de belleza y retransformar el local en salón de belleza. Con esto, expresa su deseo de recobrar su pasado y su identidad que con el contagio ha empezado a borrarse: “Yo solo, muriéndome en medio del decorado. [...] Todo a puerta cerrada. No le abriré a nadie. [...] Entonces me encontrarán: muerto, pero rodeado del pasado esplendor”.<sup>21</sup> No obstante, el propio narrador imposibilita la metamorfosis del Moridero en salón de belleza con su propio encerramiento, hecho que se justifica unas líneas más adelante cuando medita sobre la inutilidad de “destruir” el Moridero, ya que “tiene todo destinado para la agonía”.<sup>22</sup> De

---

<sup>21</sup> Bellatin, *Op.cit.*, p. 71.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 72.

esta forma, el Moridero sobrepasaría el plan original de ofrecer asilo y tratamiento mínimo a los enfermos terminales y se convertiría en una tumba con un letrero que indicaría “Salón de belleza”.

## Bibliografía

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, “Después de la orgía”, en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991: 9-19.

BELLATIN, Mario, *Salón de belleza*, Barcelona, Tusquets, 2000.

RUBIO, Lulú, “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”, en *Revista Espéculo*, Volúmen XIV, Número 40, noviembre 2008 -febrero 2009, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html> [18/05/2014]