

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DEVENIRES Y TRANS*FORMACIONES (ANIMALES) DEL SALÓN DE BELLEZA EN EL PROYECTO ARTÍSTICO DE MARIO BELLATIN

(Animal) Becomings and trans*formations of *Salón de belleza* among Mario Bellatin's artistic project

MARTA F. EXTREMERA
Universidad de Granada (España)

mfextremera@ugr.es

Recibido: 30 de diciembre de 2023

Aceptado: 12 de junio de 2024

<https://orcid.org/0000-0002-7116-1704>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.28089>

N. 24 (2024): 715-734. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Si bien el devenir-animal (en la formulación de Deleuze y Guattari) constituye uno de los tópicos más transitados de la literatura animal latinoamericana, el uso que el escritor peruano-mexicano Mario Bellatin hace del mismo (re)sitúa su proyecto artístico en un presente signado por los cambios en el funcionamiento del mercado editorial, la transformación del papel de la literatura y el agotamiento del proyecto globalizante y las consecuentes crisis (política, económica, ambiental, etc.).

Desde una perspectiva que combina el análisis filosófico (estudios animales y sobre la animalidad) con el sociológico (análisis materialista de los modos de producción, circulación y recepción), planteamos una intervención crítica que nos permite dilucidar, además de la función de los devenires-animal en el sistema de escritura bellatiniano y su imbricación con lo trans*, los lenguajes artísticos y literarios, su lugar dentro de la literatura latinoamericana del siglo 21.

ABSTRACT: Although the becoming-animal (in Deleuze and Guattari's formulation) is one of the most frequently used topics in Latin American animal literature, the use that the Peruvian-Mexican writer Mario Bellatin makes of it (re)situates his artistic project in a present signed by the changes in the functioning of the publishing market, the transformation of the role of literature and the exhaustion of the globalizing project and the consequent crises (political, economic, environmental, etc.).

From a perspective that combines philosophical analysis (animal studies and studies of animality) with sociological analysis (materialist analysis of modes of production, circulation, and reception), we propose a critical intervention that allows us to elucidate not only the function of becomings-animal in the Bellatin's writing system and their entanglement with trans*, artistic, and literary languages, but also their place within Latin American literature of the 21st century.

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; Mario Bellatin; devenir-animal; trans*; siglo 21.

KEYWORDS: Latin American Literature; Mario Bellatin; becoming-animal; trans*; 21st Century

ANIMALIDAD Y LITERATURA LATINOAMERICANA EN EL SIGLO 21

La confluencia entre la renovación de perspectivas teóricas en el ámbito del estudio de las (post)humanidades a partir de la irrupción de los estudios culturales en los años 80 (Heise, 2020), las transformaciones del mercado editorial en relación con las modificaciones de las condiciones materiales del libro que comienzan a notarse en los años 90 (Gallego Cuiñas, 2021) y una mayor visibilidad de proyectos artísticos y literarios que evidencian el agotamiento del proyecto globalizante y “la creación de nuevas percepciones e invenciones de formas de vida (post-)globales alternativas” (Loy y Müller, 2023: 2) en el marco de lo que se ha dado a llamar Antropoceno signa, a grandes rasgos, el panorama actual de la literatura latinoamericana.

Es en este contexto en el que se sitúa el proyecto artístico del peruano-mexicano Mario Bellatin, que viene desarrollándose desde la década de los 90 hasta nuestros días a través de una serie de materiales heterogéneos que comprenden desde su primera novela (ya solo disponible en su archivo), *Mujeres de sal* (1986), y los más de 30 textos que le sucedieron, hasta las fotografías publicadas en distintos formatos y medios, los proyectos educativos y editoriales llevados a cabo por el autor o los experimentos cinematográficos. *Salón de belleza* (1994) ocupa el centro de todo el entramado proyectual debido al menos a dos razones que parecen claras: por una parte, constituye el billete de entrada del autor en los circuitos de la literatura mundial¹, es decir, mundializa el nombre –Mario Bellatin– asociado a una determinada estética –lenguaje “preciso, frío y casi clínico” (Palaversich, 2003: 34) y omnipresencia temática de lo queer, el cuerpo, la enfermedad, la muerte–; por otra parte, los elementos estéticos que confluyen en el texto –la mayoría, de original aparición en el incipiente “proyecto Bellatin” para el año de su primera publicación– posibilitan constantes (re)lecturas del mismo desde distintos prismas teóricos.

La interpretación mayoritaria, en un principio, de “reseñadores y lectores [...] siguiendo las pautas de una lectura realista que busca fijar el sentido de la escritura de Mario Bellatin” (Palaversich, 2003: 26) sitúa a los enfermos del moridero en medio de la “epidemia del Sida” (Palaversich, 2003: 26). En adelante, el salón se torna

¹ El término “literatura mundial” se usa aquí, pese a las discusiones aún en curso, para aludir a una forma determinada de operar de la industria editorial que tiene que ver con la puesta en circulación internacional –por parte de conglomerados empresariales, fundamentalmente– de una serie de textos –novelas– a través de mecanismos como la homogeneización estética y formal, las traducciones a idiomas hegemónicos, los premios internacionales, etc. (cfr. Locane, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*). Tanto la forma (novela corta basada en la trama), como el recorrido editorial del texto que, desde que se editara, en primer lugar, en la editorial Jaime Campodónico en Lima, ha traspasado distintas fronteras con relativa facilidad parecen alinearse con los parámetros descritos. En cualquier caso, la relación de Mario Bellatin con estos circuitos es siempre compleja y problemática, por lo que no puede incluirse bajo ese rubro de forma acrítica.

“espacio de representación donde se ponen en cuestión los saberes hegemónicos y, al mismo tiempo, se proponen nuevas formas de ciudadanía” (Peña, 2008: 237); zona de indistinción entre la vida y la muerte, espacio de experimentación intervenido por la enfermedad en el que se escenifica “tránsito material del cuerpo como materia que descoloca la oposición binaria masculino/femenino” (Guerrero, 2014: 246); o “un cianotipo para pensar la desarticulación de las reglas de género, abriendo así, en el campo literario, un movimiento que interroga los límites de sexo y género” (Sánchez Cruz 2021: 306) a través de lo trans/travesti.

El foco del artículo se proyecta justamente hacia la apertura de los horizontes de posibilidad que el texto nos presenta en relación con el presente (y con una línea específica de escrituras con gran visibilidad en las que lo trans y la animalidad se trenzan que nos llevaría desde Giuseppe Caputo hasta Camila Sosa Villada o Gabriela Cabezón Cámara), partiendo de la consideración del salón como zona de indiscernibilidad en la que, no solo puede leerse el devenir-animal del narrador trans*/travesti, sino las sucesivas transformaciones del mismo al interior del conjunto de la obra de Mario Bellatin. Así pues, desde una perspectiva que combina el análisis filosófico –basado fundamentalmente en los estudios animales y sobre la animalidad– con el sociológico –análisis materialista de los modos de producción, circulación y recepción– en la línea de la “nueva sociología de la literatura” (Gallego Cuiñas, 2022), planteamos una intervención crítica que nos permite dilucidar, además de la función de los devenires-animal en el sistema de escritura bellatiniano y su imbricación con lo trans*, los lenguajes artísticos y literarios, su lugar dentro de la literatura latinoamericana del siglo 21.

Con este fin, abordamos, en una primera parte, las formulaciones tanto del devenir-animal, como de lo trans* en sus diversos entrecruzamientos posibles y en conexión con las distintas versiones de *Salón de belleza* y, en una segunda parte, las figuraciones posteriores del imaginario del salón de belleza (como espacio privilegiado de la escritura bellatiniana) en obras posteriores, así como sus inserciones en el mercado actual de la literatura latinoamericana para, finalmente, ponerlo en relación con la producción literaria de nuestro presente.

DEVENIR(ES)-ANIMAL

A mediados del siglo XX se inaugura, de algún modo, al interior de la tradición de la “literatura animal”² latinoamericana, una nueva etapa marcada por el

² Se utiliza el término de “literatura animal” por ser un término amplio bajo el que se engloban las distintas manifestaciones en las que se puede rastrear cualquier presencia animal, sin obedecer ni a la función de este, ni a la crítica –intencionada o no– del orden antropocéntrico establecido. Una muestra de lo que podríamos considerar el canon de esta suerte de (sub)género la constituye la selección de textos, desde la Antigüedad

desplazamiento del exterior, el animal como otro y su representación metafórica, al interior, en un devenir-animal o un “*continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano” que escapa del lenguaje figurativo (Giorgi, 2014: 12; énfasis en el original). En este sentido, la obra de Kafka es considerada como punto de inflexión en tanto que “pone en escena por primera vez, hasta donde sabemos, un pensamiento no antropocéntrico del animal que problematiza las nociones que sostenían el andamiaje teórico del humanismo” (Yelin, 2015: 51) y permite, en consecuencia, dilucidar una “zona de crisis en la larga trayectoria de las representaciones de animales” (Yelin, 2015: 10) donde la deconstrucción del lenguaje y la subjetividad juegan un papel decisivo.

En buena medida, los aportes teóricos de Agamben y Esposito –por un lado– y Deleuze y Guattari –por otro– configuran los modos a partir de los cuales tanto Julieta Yelin como Gabriel Giorgi³ leen una parte de la literatura latinoamericana contemporánea que va desde Guimarães de Rosa y Clarice Lispector hasta César Aira y Wilson Bueno (en el caso de Yelin) o Marosa di Giorgio (en el de Giorgi) y Copi (en el de ambos). Si bien la construcción de dicha genealogía se sustenta sobre la base de los cruces teóricos de las propuestas de los filósofos mencionados (biopolítica/zoopolítica; filosofía animal/máquina antropológica; etc.), el ejercicio de contraposición puramente filosófico en el que Juliana Fausto enfrenta directamente las posiciones de Agamben y Deleuze resulta muy productivo para mirar el presente.

Teóricamente, para Deleuze y Guattari, “devenir no es una evolución, o al menos no es una evolución por descendencia o filiación” (1988: 244-245), en el sentido en que no constituye el paso del hombre al animal (tampoco es, por consiguiente, la

clásica hasta la contemporaneidad que se incluyen en el libro homónimo editado por Mariano García, *Zoografías. Literatura animal* (2021). García, sin apenas intervenir en el debate teórico, consigna los dos usos más frecuentes de la animalidad en el corpus textual elegido: por una parte, las mutaciones (metamorfosis o metempsicosis), que “sirvieron para acentuar la materialidad del hombre, su pertenencia, le guste o no, a una gran familia de seres vivos” (2021: 10); y, por otro lado, el animal alegórico, con presencia desde las fábulas de Esopo hasta Nietzsche, y que comporta un uso del animal “como mera excusa para disfrazar sobre todo vicios humanos bajo algún atributo más o menos conocido del animal” (2021: 11), lo que lo hace especialmente apto para la moralización cristiana. En la teoría, esta denominación (“literatura animal”) convive con otras como “Zooliteratura”, “biopoéticas”, etcétera.

3 Alrededor del 2015, la producción crítica en torno a esta cuestión se materializa en una serie de volúmenes que exceden los dos mencionados (*Formas comunes. Animalidad, filosofía, biopolítica* de Gabriel Giorgi y *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, de Julieta Yelin). Florencia Garramuño en *Modos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) reconoce también “una región común y compartida entre lo animal y lo humano” en algunos textos contemporáneos que “colocan a animales y humanos en un mismo nivel de protagonismo, haciendo de la distinción entre ellos una suerte de pliegue en mutación constante, donde una lógica de lo múltiple escapa tanto de la semejanza como de la analogía” (Garramuño, 2015: 91).

También Alejandro Lámbarry, en *El otro radical. La voz del animal en la literatura hispanoamericana*, aunque en una dirección opuesta al resto, incluye un mapeo de la presencia animal en cierta línea de la literatura latinoamericana contemporánea (2015). En el campo brasileño es ineludible la contribución de María Esther Maciel en *Literatura e animalidade* (2016).

progresiva animalización del hombre) sino que

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal sin que tenga un término que sería el animal que él deviene; y, simultáneamente, el devenir-otro del animal es real sin que ese otro sea real (Deleuze y Guattari, 1988: 244).

Es decir, no se trata de la descripción de una metamorfosis (como parece haber entendido la parte de la crítica contemporánea que utiliza el concepto como marco de análisis para toda transformación humano-animal descrita en narraciones actuales), sino de un estado –evidentemente, no sustancial– vinculado a la teoría general del rizoma, que –como esta– trata de cuestionar la concepción esencialista tanto del hombre como del animal, dando lugar a la llamada “zona de indiscernibilidad”. Aparentemente, este espacio vendría a confluir con la formulación agambeniana de la “nuda vida” en tanto “figura de humanidad bastarda y defraudada” (Fausto, 2023: 42), pero “allí donde Agamben ve el mayor peligro, Deleuze y Guattari sitúan, de forma casi inversa, una línea de fuga” (Fausto, 2023: 43). Es en este sentido en que ambas propuestas se contraponen: “[l]a zona de indistinción –que para Agamben es el lugar donde actúa el estado de excepción, donde habita la nuda vida– es para Deleuze y Guattari el medio de una política [...]. El hombre lobo, pero también ‘los hombres de cualquier animalidad’, escapan al Estado, a la filiación, formando alianzas con el afuera” (Fausto, 2023: 45).

Subyace a esta diferenciación una concepción distinta del animal o la animalidad. Para Agamben, “la animalidad es un tipo de vida distinto al de la humanidad, cuya separación, al parecer, está ligada a la propiedad del lenguaje” (Fausto, 2023: 45), lo que contrasta con la “tesis de la univocidad del ser” (Fausto, 2023: 46) planteada por Deleuze y Guattari (el hombre y el animal no son la misma cosa pero se dice que son en un mismo sentido), para quienes la zona de indiscernibilidad, lejos de ser ese espacio de peligro, de decadencia, es un espacio para la creatividad, lo nuevo; la zona en la que puede darse la “salida creadora” (Fausto, 2023: 47). ¿Y qué busca el narrador de *Salón de belleza* si no precisamente eso, una salida? ¿Qué es el propio salón si no la única salida posible para la escritura bellatiniana? Deleuze y Guattari toman este concepto de salida justamente de uno de los relatos del devenir-hombre centrales de la historia de la literatura, el relato kafkiano de Pedro El Rojo, para ilustrar la idea angular de su pensamiento, la línea de fuga. En la lectura de Juliana Fausto, “[e]sto es: riachuelos, filtraciones, ranuras, fisuras, –el lugar de la micropolítica–”, lugar para

“salidas animales, humano-animales, animales-humanas, alianzas multiespecíficas o contranaturas” (Fausto, 2023: 179).

Mariana Amato alude directamente al concepto de Agamben “vida desnuda” para situar su “poética de la vida en el umbral” (Amato, 2012). A López Alfonso la crueldad del Moridero le “recuerda el lado oscuro de las instituciones que tan insistentemente denunció Foucault” (López Alfonso, 2015: 32), al tiempo que, para Julieta Yelin, “Bellatin desnuda la máquina estética –subsidiaria de la máquina antropológica que imaginó Giorgio Agamben” (Yelin, 2020: 115), proponiendo, a través de sus textos, “un modo no sustancialista de entender el cambio” (2020: 117) y un repertorio de cuerpos que “trascienden los límites de la propiedad para convertirse en una suerte de bien común”, que “con o sin vida, no son personas, y tampoco son cosas que puedan ajustarse a los criterios de la propiedad; los cuerpos están precisamente entre las categorías, en una tensión que las ficciones, lejos de resolver, alimentan” (Yelin, 2020: 121-122). Javier Guerrero se refiere al salón “como un campo de concentración o cárcel” (Guerrero, 2014: 248), metáfora agambeniana por excelencia, lugar para la nuda vida, para el hombre-lobo... (Fausto, 2023). El cuerpo, concebido aquí como “materia en proceso de cambio” (Guerrero, 2014: 249), desestabiliza el sistema sexo-genérico, desindividualiza a los enfermos e inaugura una “serie de transmutaciones y transformaciones” (Guerrero, 2014: 253) cuyo motor es la propia enfermedad.

Considerar la diferenciación explicitada por Juliana Fausto nos aboca, entonces, a abordar la obra desde otras posibles identificaciones humano-animales al interior del salón de belleza y, por consiguiente, del proyecto de Bellatin. La clave se nos presenta ya en las primeras palabras de esta narración tan peculiar: “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 convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo” (Bellatin, 1999: 11).

Las peceras, aquí, funcionan como situación espacial para el lector que aún se está sumergiendo en el relato. Sin embargo, ya se anuncia un destino común: el salón se convertirá en un Moridero para quienes no tienen dónde terminar sus días, humanos y peces, pues finalmente, ambos desaparecerán. El Moridero se nos presenta, desde un primer momento, como un espacio de convivencia entre animales –peces, en este caso– y personas “en cuyos cuerpos el mal está avanzando”. A pesar de esto, la presencia de los acuarios en el salón ha sido habitualmente soslayada por la crítica en los acercamientos desde la perspectiva del cuerpo enfermo (Peña 2008; Vaggione

2009; Quintana; Roig 2012), o desde la teoría queer (Guerrero; Sánchez Cruz 2021; Artigas Carrillo 2023)⁴.

Excepcionalmente, Paula Rodríguez-Abrunheiras plantea que “la carga alegórica de los peces en Salón de belleza es tal que por momentos el límite entre lo animal y lo humano se desdibuja en la obra” (2014: 238) y recopila con éxito muchas de las confluencias entre las dos narrativas principales de la novela, la vida de los peces y la vida del narrador: el estado de “evolución” de ambos (contra la lógica deleuziana), el “paralelismo entre los baños de vapor y la pecera” (239) o las comparaciones explícitas entre la situación vital de peces y enfermos.

También Bollington reconoce “el lugar privilegiado que el narrador otorga a su afición de criar peces en los majestuosos acuarios que él mismo construyó con el fin de decorar su salón”, al tiempo que señala la correspondencia entre las vidas y las muertes de los cuerpos anónimos “de modo que la novela se construye de forma efectiva a través de una serie de reflejos y cruces entre especies (2018: 479)⁵. La crítica, sin embargo, toma los peces como instancia simbólica en un análisis en el que imbrica la sexualidad queer con el biopoder destructivo para leer “cómo las subjetividades queer y animales son afectadas por un poder destructivo común”⁶ (Bollington, 2018: 480) desde una óptica representacional. Podríamos ir un paso más allá: ¿y si superamos la lógica correlacional que continúa manteniendo el binarismo y pensamos el Moridero como un espacio de interrelación y la figuración de los peces como una instancia desestabilizadora de la dualidad? ¿Qué puede seguir diciéndonos este texto de Bellatin si, en lugar de considerar los cristales de las peceras como superficies en las que las vidas -y muertes- de los peces reflejan las de los cuerpos humanos que habitan el Moridero, los consideraremos, en su liminalidad, como zona de indiscernibilidad?

Es a través del contagio (Deleuze y Guattari) en lugar del reflejo que se pueden descubrir verdaderas identificaciones. En primer lugar, peces y enfermos no solo comparten destino –la muerte– y espacio –el Moridero– sino que, de forma material sus vidas se entrelazan en el momento en que el narrador utiliza las peceras vacías para guardar los efectos “personales” de los enfermos que van ingresando.

4 La única mención a los acuarios es la consideración de los mismos como elementos decorativos o, a lo sumo, “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” (Báder 2014: 208).

5 Original en inglés: “The narrator gives pride of place in the narrative to his hobby of ‘breeding’ fish in the ‘majestic’ aquariums he constructed with the purpose of decorating his salon. The story of the lives and deaths of the fish that pass through these glass enclosures is interspersed with the story of faceless human death, so that the novella is effectively constructed through a series of reflections and crossings between species”.

6 Original en inglés: “the ways in which queer and animal subjectivities are affected by a common destructive power”.

Inmediatamente después este confiesa: “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” (Bellatin, 1999: 14-15).

Rodríguez-Abruñeiras lee aquí una afectación de la forma de vestir (2014: 239) que sin duda puede hacerse extensiva a una afectación entre ambos cuerpos. Más aún si tomamos en consideración el hecho de que, aunque todavía no lo sabemos, las noches constituyen para este personaje, no solo el espacio temporal de la transformación (que parece estar presente a múltiples niveles en la novela), sino el de la disidencia:

En el local trabajábamos tres personas, quienes un par de veces a la semana nos cambiábamos, alistábamos unos pequeños maletines, y tras cerrar las puertas al público partíamos con dirección a la ciudad. No podíamos viajar así, vestidos de mujer. En más de una oportunidad habíamos pasado por peligrosas situaciones. Por eso guardábamos en los maletines los vestidos y el maquillaje que íbamos a necesitar apenas llegásemos a nuestro destino. Antes de esperar en alguna concurrida avenida, ya travestidos nuevamente, ocultábamos los maletines en los agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria. [...] El paseo por el centro duraba hasta las primeras horas de la madrugada (Bellatin, 1999: 24).

Si bien se hace referencia a que los trabajadores, cuando el Moridero era todavía salón de belleza, normalmente utilizaban ropas femeninas, es ese acto deliberado de travestismo, que se da necesariamente en un lugar determinado –“los jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes ciudades” (Bellatin 1999: 20)– y además a escondidas, el que enmarca ese espacio de transgresión sexual en el afuera del salón/moridero, como expandiendo el territorio de las transformaciones hacia el mundo (literario) bellatiniano⁷.

⁷ El espacio del jardín juega un rol fundamental en la obra de Bellatin: no solo en *El jardín de la Señora Murakami*, donde puede leerse simbólicamente este espacio desde distintas perspectivas, sino que ya “*Las mujeres de sal* inaugura la presencia del jardín como símbolo y espacio de la naturaleza sometida y perfeccionada [...] además de íntimamente ligados al cuidado de parques y jardines, como son el hermano Francisco y Beatriz Salem” (Raggio Miranda 2014: 25). Especialmente relevante al respecto es el texto “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”, aparecido en una recopilación de textos bajo el título *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (2011), en el que desarrolla la idea del espacio vacío de su brazo faltante como “jardín público”, es decir, como un “espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones” (2011: 67). No es el propósito de este artículo ahondar en las posibles interpretaciones de estos textos, pero consideramos relevante para la argumentación resaltar otros usos del jardín como espacio de transformación de la vida.

Este gesto se hace definitivo en los baños públicos a los que acude el protagonista: vestido con ropas masculinas en tanto que son de uso exclusivo para hombres, rápidamente se despoja de ellas y, nos confiesa, “[e]n esos momentos, siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios” (Bellatin, 1999: 19). Los baños son una de las narrativas más recurrentes en el proyecto de Bellatin y siempre constituyen espacios para la deshumanización de la persona que los frecuenta. Pensemos, por ejemplo, en la narrativa de la madre que enseña con orgullo los testículos de su hijo a las demás mujeres, que comienza en Flores y reaparece una y otra vez. Sin embargo, en esta ocasión, el narrador, en primera persona, parece abandonar su estado anterior al cruzar el umbral (marcado aquí por la desposesión de las ropas) y asumirse a sí mismo como el otro en tanto que nos está hablando de la modificación de la realidad que allí ocurre:

Revivía el agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno, así como las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas. Experimentaba también el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes cuando buscan comerse a los más pequeños. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígido de las transparentes paredes de los acuarios, se convertían en una realidad que se abría en toda su plenitud (Bellatin, 1999: 19-20).

El narrador no está transmitiendo lo que ve desde fuera de la pecera, sino desde dentro. La entrada en los baños ha supuesto para él una transformación real que, sin embargo, no ha dado lugar a su conversión definitiva en pez, sino que expande las posibilidades interpretativas del texto a través de un proceso siempre inconcluso. El salón/moridero, las peceras, los jardines y los baños confluyen en una gran zona de indiscernibilidad en la que el binarismo masculino/femenino se difumina junto al de humano/animal sin mayor término que las alteraciones constantes hasta nuestros días.

Si vinculamos la pregunta por el género, o mejor, el cuestionamiento de las estructuras de poder que ordenan el género y el deseo sexual, a la pregunta por lo humano a partir de una lectura de la presencia de lo animal (las peceras) que trascienda lo alegórico, la obra de Bellatin abre nuevas interrogaciones en el campo literario del siglo 21. Dicha vinculación va más allá de la confluencia del sujeto disidente y el animal como seres excluidos de una sociedad, tal y como podría asumirse desde el punto de vista biopolítico (cfr. Hayward y Weinstein 2015); más bien la percibimos como un horizonte de posibilidad: el sujeto disidente aquí encuentra la forma de expandirse mediante estas transformaciones, incorporando

así “lo otro” como propio. Ese es el verdadero “experimento de la piel” (Guerrero 2014) que se ensaya en el peculiar salón de belleza.

Sánchez Cruz basa su análisis en la elaboración de la teoría travesti-trans sudamericana de Marlene Wayar, así como en la definición de “lo trans*” de Jack Halberstam para concluir que el potencial político de la obra se juega en la puesta en duda de “la identidad, el cuerpo o el deseo de sus protagonistas” (Sánchez Cruz, 2021: 322) en la que se mantiene *Salón de belleza*, lo cual permite “re-pensar el modo de aproximarse al otre que posa y corporeiza una alteración identitaria” (2021: 322). Sin embargo, la propia enunciación de “lo trans*” formulada por Halberstam va más allá. Según él, el asterisco tiene una doble función: por un lado, “abrir el término a un despliegue de categorías de organización que no se limiten a la variación de género” y, por otro, “modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida del deseo e identidad” (Halberstam, 2018: 20-21). Esto es: la transición no se produce de un género a otro perfectamente legible al interior del sistema binario de géneros, sino que, el término, el estadio final al que da lugar es el propio devenir.

Incluso el autor evidencia la relación de esta concepción de lo trans* con el devenir-animal en uno de los capítulos de *Trans**. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género (2018) consagrado al “Devenir-trans*”. donde se pone de manifiesto precisamente cómo el término “señala la insuficiencia de los sistemas actuales de clasificación, muchos de los cuales hemos heredado del siglo XIX y de inicios del XX. [...] El término trans* utiliza el asterisco para mantener abiertas las numerosas historias de los cuerpos diversos” (Halberstam, 2018: 75-76). De este planteamiento surge una formulación expresa en la que lo trans y lo animal se encuentran alrededor de lo que se ha dado a llamar “Tranimalities” (Hayward y Weinstein 2015): utilizando la potencia de la imagen del asterisco como estrella de mar, proponen un símbolo “encarnado” que cobra vida, a través de lo cual “lo trans* se anima” (2015: 198).

Las sucesivas “inundaciones” del moridero, consideradas como expansiones del medio acuático en el que viven los peces, digamos como “rupturas” de los cristales de las peceras y, por consiguiente, de la frontera entre lo humano y lo animal, pueden leerse entonces como verdaderas trans*formaciones que desplazan el Moridero del espacio de representación en el que ha sido inscripto hasta el momento, al orden de la vida trans*, volviéndolo uno de esos

hábitats [que] no son ni visiones apocalípticas de la destrucción ecológica ni los pintorescos refugios de la esperanza biocultural. Lo trans* se encuentra con los animales no en el momento “posthumano” o en el

"Antropoceno" —términos que han llegado a definir camarillas académicas que a menudo están inmersas en los extremos de este planeta moribundo— sino en un momento de trans*vida (véase Haraway 2008; Weheliye 2014). La adherente expansión tentacular de "*" no señala la primacía de "lo humano" (como reafirman inadvertidamente tanto poshumano como Antropoceno en sus esfuerzos por poner en aprietos el dominio humano), sino la finalización de la vida. Si lo trans* es ontológico, lo es en la medida en que es el movimiento que produce el ser. En otras palabras, lo trans* no es una cosa o un ser, sino los procesos a través de los cuales se constituyen la cosa y el ser (Hayward y Weinstein, 2015: 196)⁸.

El espacio del Moridero no se corresponde ni con el marco de lo poshumano ni con el del Antropoceno, pero definitivamente puede verse como ese espacio del final de la vida (the eventualization of life) —desde el propio nombre— que Hayward y Weinstein definen como condición de posibilidad de lo trans* en la medida en que, al final de la narración, todo, excepto el narrador, muere: los peces, los enfermos, el propio espacio. El Moridero, que tal y como evidencia Cherri (2021) no sabemos —ni el propio narrador recuerda— cómo se ha instaurado, se desintegra también como si nunca hubiera existido, dando paso a un restablecimiento del orden anterior representado por el salón de belleza y las clientas. Este potencial devenir-animal, entonces, no es del orden de la alianza (Deleuze y Guattari, 1988: 245) en tanto que no consigue —y quizá ni siquiera pretende— aliarse contra el biopoder ordenador de cuerpos y vidas que, en la lectura representacional, aparece encarnado por la enfermedad y la desprotección del Estado ante la misma (el dejar morir de la biopolítica afirmativa). Los cuerpos aceptan su destino, no luchan, no se revelan, no se resisten ni ante la muerte ni ante esa vuelta a la normatividad que finalmente se insinúa.

El salón cierra, no se aceptará a más huéspedes, las vestimentas arden en una "gran pira" (Bellatin, 1999: 54) y las peceras, con los peces que aún albergan, "quedarán a la mano de Dios" (Bellatin, 1999: 70). El espacio de disidencia de la nouvelle se constituye pues como una alternativa potencialmente viable que, sin embargo, no se afirma, aunque tampoco se niega: se mantiene en ese in-between, en el devenir

⁸ Original en inglés: These habitats are neither the apocalyptic vistas of ecological destruction nor the quaint harbors of biocultural hope. Trans* meets animals not in the 'posthuman' moment or in the 'Anthropocene' —terms that have come to define academic cliques that are often immured from the extremes of this dying planet—but in a time of trans*life (see Haraway 2008; Weheliye 2014). The sticky tentacularity of "*" signals not the primacy of "the human" (as both posthuman and Anthropocene inadvertently reassert in their efforts to trouble human dominion) but the eventualization of life. If trans* is ontological, it is that insofar as it is the movement that produces beingness. In other words, trans* is not a thing or being, it is rather the processes through which thingness and beingness are constituted.

mismo de la obra bellatiniana. Sin embargo, y pese a los esfuerzos que narra el gerente hacia el final de la historia, las huellas de la existencia del moridero permanecen imborrables en el proyecto artístico de nuestro autor hasta el presente.

TRANSFORMACIONES DEL SALÓN DE BELLEZA EN EL PROYECTO BELLATÍN

Atendiendo a la circulación editorial, es innegable el hecho de que *Salón de belleza* es el texto escrito por Mario Bellatin que más visibilidad ha alcanzado a nivel internacional. Habiéndose publicado originalmente en 1994 en Lima, en la editorial Jaime Campodónico, se convierte, en cierto modo, en su carta de presentación en el panorama literario mexicano de final de los años 90:

Hace casi veinte años Ednodio Quintero, Juan Villoro y yo invitamos a comer en un restaurante a Mario Bellatin. Ninguno de nosotros conocíamos a Mario, quien acababa de regresar de Perú. Lo invitamos porque nos impresionó la lectura de un pequeño libro suyo recientemente publicado, que había recibido críticas espléndidas: *Salón de belleza* (Pitol, 2014: 224).

En el ejercicio de autoconstrucción de su propia constelación literaria que Pitol lleva a cabo en *El tercer personaje* (2014), describe el primer encuentro con Bellatin justamente a través del impacto que tanto en él, como en los demás comensales –destacadas figuras de las letras mexicanas–, causó la lectura de ese “pequeño libro”. A partir de ese momento, *Salón de belleza* entró de pleno en el circuito literario mexicano a través, primero del CONACULTA (que realizó una edición en conjunto con Ediciones El Equilibrista en 1996), y posteriormente de la editorial Tusquets (en 1999), que decidió publicarlo en España en el año 2000, al tiempo que Stock lo publicaba en francés, inaugurando la circulación de la obra por los canales de lo que se ha venido a llamar literatura mundial.

Si bien Juan Pablo Cuartas incluye la obra dentro de lo que denomina “la trilogía bíblica de la peste, la guerra y demonio” (2021: 2), junto a *Efecto invernadero* (1992) –el demonio– y *Canon perpetuo* (1993) –la guerra–, la circulación de *Salón de belleza* ha trascendido significativamente la de las novelas anteriores, funcionando de forma independiente en el mercado internacional: es la única obra de Bellatin que integra la famosa lista de “Las 100 mejores novelas de los últimos 25 años” o el catálogo de la colección Mapa de las lenguas (de vocación global) de Alfaguara⁹, quizás por la

⁹ La lista completa de las ediciones del texto hasta 2015 puede consultarse en la página web del archivo Bellatin (<http://arcasdev.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/mario-bellatin/mario-bellatin>). Del mismo modo, el ya citado artículo de Juan Pablo Cuartas, “*Salón de belleza* de Mario Bellatin: la preparación de la

consideración de que se trata de una “Escritura con una autonomía sin determinaciones de otra índole que ella misma” (Cuartas, 2021: 2), aunque es importante el matiz: “una autonomía¹⁰ que se correlaciona con la aparición de nuevos contextos materiales” (Cuartas, 2021: 2).

Lo cierto es que “la novela vuelve como una especie de ritornello” (Cuartas, 2021: 2) y, como apunta el mismo crítico, se va transformando al interior de la obra del autor, dando lugar a diversas líneas narrativas que aparecen constantemente en el sistema referencial que tratamos de deconstruir. Además de la vuelta de los recuerdos de la infancia en *Lecciones para una liebre muerta* (2005), la centralidad de la principal narrativa del relato ocupa en *Underwood portátil 1915*, una de las primeras auto-poéticas del autor, como motor de la escritura:

Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro salón de belleza. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida (Bellatin, 2005: 501).

La imagen de los peces atrapados en la pecera se presta a una interpretación metafórica –no solo de esta, sino de la obra a la que hace referencia resignificándola como pieza clave de su proyecto– del moridero como pecera, pero la referencia final a la imposibilidad de la salida parece clave: la claustrofobia consecuencia de dicha negación se traspasa de los peces al propio narrador y será este quien, finalmente, la construya a través de las sucesivas creaciones (textos, fotografías, la iniciativa de “cine vivo”, etcétera) que busca otros lenguajes que desbordan las formas tradicionales.

En una edición ilustrada de *Salón de belleza*, aparecida en la editorial argentina Malisia en 2015, se incluye un texto complementario bajo el título “Kawabata, la escritura, el filósofo travesti y el pez”. Fácilmente puede intuirse que el narrador se identifica con el escritor del original en tanto que reconoce que “pretender narrar los motivos que me llevaron a escribir *Salón de Belleza* –que es lo que de alguna manera intento hacer ahora– no es algo que se encuentre dentro de los límites en los que suelo enmarcar mis textos” (Bellatin, 2015: 52). Con este pretexto, la nueva narración

novela” (2021), ofrece mucha más información relevante al respecto.

¹⁰ El concepto de autonomía en literatura es complejo. Sin embargo, aquí se utilizan las palabras de Juan Pablo Cuartas únicamente para hacer referencia al propio sistema de escritura del autor y al funcionamiento del libro al interior del sistema bellatiniano, no con respecto del mercado.

se convierte más bien en una oportunidad para trasladar la presencia animal fuera del relato a través de la confesión explícita de la conexión entre el interés de la persona que narra por los animales y la escritura del libro tal y como lo conocemos:

Entre otros asuntos, advertí desde muy joven para escribir necesito rodearme de uno o de varios animales.

Recuerdo que de niño mantuve un pequeño zoológico, al cual impedía acercarse a cualquier persona ajena a mí.

[...] Me interesa mucho, entre otros puntos, el hecho de que los animales son lo que son.

Su ser animal se presenta de una manera transparente, sin opacidades capaces de empañar la contundencia que debe tener un personaje o una situación de escritura (Bellatin, 2015: 55-56).

Este texto ya había aparecido en el número 4 de la revista Grifo (Universidad Diego Portales) en 2004. Sin embargo, la operación de la editorial Malisia de vincularlo de forma directa con *Salón de belleza* facilita una relectura de ambos textos en tensión. Como viene siendo habitual en la forma de proceder del autor, la reescritura produce, también en este caso, una serie de modificaciones. En el fragmento mencionado, la alusión al zoológico durante la infancia (a la que se hace referencia en la tercera de las autobiografías incluidas en *El Gran Vidrio*, “Un personaje en apariencia moderno”) se introduce como novedad en la versión de 2015, evidenciando así una conciencia más clara de la centralidad de este pensamiento sobre la animalidad en la construcción del proyecto del autor.

Definitivamente, los peces se convierten, a través del relato de la relación entre el regalo de la pecera por parte de otra amiga escritora y las condiciones de la escritura de la obra que nos ocupa, en el vínculo entre la vida del escritor, la del salón de belleza y el proyecto en que se inserta. Al mismo tiempo, la figura del filósofo travesti, presente también en *Lecciones para una liebre muerta*, *Disecado* (2011) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012), se conecta a través de los relatos de transformaciones nocturnas con el dueño del moridero, en una nueva imbricación entre disidencia trans* y escritura: “Era precisamente en ese punto de la metamorfosis donde, de alguna manera, me reconciliaba con la forma de vida que había decidido llevar a cabo: dedicar todo el tiempo al ejercicio de la escritura” (Bellatin, 2015: 53).

Así, Bellatin trasciende las posibilidades literarias de la representación del tópico para explorar los efectos del devenir-animal “como condición real del arte, en tanto forma de explorar los límites del lenguaje, los modos en que éste expande las fronteras del pensamiento y la cultura” (Yelin 2015: cap. VIII). Subyace a esta mirada la idea de que “escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires

que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etc.” (Deleuze y Guattari 1988: 246); devenires-trans*, devenires-pezuña, devenires-perro, devenires-pájaro, podríamos añadir. O mejor, en su reelaboración más actual (desde los feminismos y los estudios animales): escribir es “devenir-con”, esto es –como apunta el narrador de “Kawabata...”–, escribir consiste en “la creación de mundos por ambos, juntos y de forma pragmática” (Fausto, 2023: 247)¹¹.

En este sentido, la evolución del lenguaje durante el desarrollo del proyecto de Bellatin (hasta nuestros días) puede leerse como el devenir-animal del propio ser que escribe o como la consecuencia del devenir-con los peces y los perros que da como resultado “mundificaciones” (Fausto, 2023: 247) literarias otras: la exploración de los límites de la propia lengua se va haciendo cada vez más notable hasta la evidencia de sus últimas obras; se constata “la ruptura del lazo entre subjetividad y lenguaje” necesaria para pensar “una alternativa al antropocentrismo” (Yelin, 2015: 166). No solo da cuenta de ello la introducción de otros medios¹², sino la ruptura del propio lenguaje verbal al interior de los textos mismos que alcanza una mayor visibilidad en la última etapa de su producción.

En *Un kafkafarabeuf* (2019), si el kafkafarabeuf pasa a ocupar el rol del esclavo de “En las playas...”, el narrador pasa entonces a ocupar el de las aves de rapiña dueñas del mismo –el amo– en una particular representación de la dialéctica del amo y el esclavo que obsesiona al autor. Cuando en las primeras páginas leemos: “¿Cuál es el punto donde reside el dolor?” (Bellatin, 2019: 5) nuestra memoria vuelve inmediatamente al episodio de Alexanderplatz narrado en el primer relato de

¹¹ Esta argumentación forma parte de dos planteamientos de mayor alcance. En primer lugar, el de la desestabilización del sujeto que escribe que la práctica de la escritura bellatiniana promueve a través de diversas estrategias. A ese respecto, Deleuze y Guattari explican que el escritor “vive el animal como la única población ante la cual es responsable por derecho. El pre-romántico alemán Moritz se siente responsable no de los bueyes que mueren, sino ante los bueyes que mueren y que le causan la increíble impresión de una Naturaleza desconocida —*el afecto* [como] la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vaciar el yo. ¿Quién no ha conocido la violencia de esas secuencias animales, que le apartan de la humanidad aunque sólo sea un instante, y que le hacen mordisquear su pan como un roedor o le proporcionan los ojos amarillos de un felino? Terrible involución que nos conduce a devenires inusitados. No son regresiones, aunque fragmentos de regresión, secuencias de regresión se añadan a ellos” (1988, 246). Escribir, entonces, es un devenir que, en conexión con el cuerpo (en el caso de Bellatin), con los afectos, con los otros vivientes, deshace el yo como sujeto como sustancia. En esta línea, el devenir de la escritura no es más que la conexión con la “vida corpórea” que desde el concepto de “devenir-animal” explora David Abram en *Devenir animal. Una cosmología Terrestre* (2021).

En segundo lugar, la reformulación del “devenir-con” que Fausto expone a partir de postulados de Donna Haraway y Vinciane Despret (y que, en realidad, tiene que ver también con un dejarse afectar por) y que escritorxs contemporáneos hacen cada vez más visible, abre las puertas a la exploración de las consecuencias que esta suerte de convivencia artística plasma en lo literario.

¹² En el caso específico de *Salón de belleza*, es destacable la adaptación teatral, la adaptación fílmica, el experimento del cine-vivo (en el que se proyectan una serie de grabaciones audiovisuales mientras que el autor lee fragmentos de la novela en voz alta a las cuales solo puede accederse en el momento y en el lugar en el que tienen lugar) o una serie de fotografías de distintos peces en bolsas con agua.

Gallinas de madera (2013): “¿Cuál es el punto donde reside nuestro dolor ante la rebelión de un esclavo? alcancé a oírlas” (Bellatin, 2013: 28). Más adelante, las sospechas se confirman en el momento en que el narrador explica: “El sistema que establecimos después de conocernos pasó por distintas etapas. La primera fue la aceptación de mi desmedido gusto por rodearme de la mayor cantidad posible de perros” (Bellatin, 2019: 6). Como en el caso del narrador de “Kawabata, la escritura, el filósofo travesti y el pez”, la compañía animal es clave para la escritura, pero, además, el paralelismo con los términos de la relación que se establece en “En las playas...” es ya total:

El sistema que comenzaron a establecer las aves de rapiña con el esclavo al momento de conocerlo pasó, eso sí, por distintas etapas.

La primera fue la aceptación por parte del esclavo del desmedido –y poco explicado incluso para ellas mismas– gusto por rodearse de la mayor cantidad posible de perros (Bellatin, 2013: 29-30).

La correspondencia continúa con el obsequio al esclavo/kafkafarabeuf, las elucubraciones acerca de los motivos de su partida, etcétera. No obstante, se hace indiscutible mediante una ilustración en la que se representa la dinámica del amo y el esclavo en relación con el cuidado de los perros y los nuevos códigos ya referidos. En la imagen se puede confirmar la representación animalizada del amo, narrador de la historia, como un ave de rapiña. Más adelante, el narrador, la “oscura ave” (Bellatin, 2019: 27) que nos habla, nos confiesa: “El homúnculo en que suelo convertir al kafkafarabeuf, que se arrastra en busca de mierda de perro, no puede ser más que producto del mismo espíritu que me convierte de vez en cuando en ave de rapiña” (Bellatin, 2019: 34) y se sitúa a sí mismo, a través de la relación de servidumbre que lo vincula con el kafkafarabeuf como uno de “los hijos de mujeres que no paren o que expulsan hijos deformes, retorcidos, dueños de dos o más sexos o de ninguno, como en mi caso” (Bellatin, 2019: 34), esto es: un ser en continuo devenir entre el animal y la disidencia sexo-genérica.

Hacia el final del libro, el narrador nos habla ahora “con los orificios del cuerpo cosidos con paciencia y casi a la perfección” (Bellatin, 2019: 35) y retoma, así, algunos de los principales tópicos de la escritura bellatiniana hasta ese momento: la Underwood portátil modelo 1915, escribir sin escribir, el Sello de la No Memoria, el asma, la monja de Kassel y, una vez más, la compañía de los perros. Si bien aquí el texto aún se nos presenta de modo compacto, puede observarse ya una ruptura en un lenguaje plagado de repeticiones y oraciones cada vez más breves que aceleran el ritmo del relato. El giro lingüístico se acompaña con el corporal y es en ese contexto en el que se produce el devenir animal del sujeto que narra.

Esto conecta al narrador con el protagonista *de Ojos flotantes, mojados, limpios* (2020) y *El libro, la mola, el monstruo* (2020) y con el narrador de *El palacio* (2020), en cuyas historias de vida confluyen el dueño de un salón de belleza que ahora es miliciano, el Poeta ciego, el filósofo travesti, los peces y los perros. En el primero de ellos, un narrador extradiegético nos habla del Poeta Ciego como filósofo, “poseedor de Nuevas Escrituras”, como bien saben “los peces de los acuarios que mantenía [...] como los perros que solía desear” (Bellatin, 2020 c: 8). Sin embargo, hay una muestra de la conciencia de que

Los peces saben
escribir y crear relatos
de una belleza perturbadora.
Tienen,
asimismo,
conciencia de que no existe una forma convencional
para expresar aquello que
aparece como un monstruo,
como una sombra:
la escritura que se lleva a cabo a lo largo de la existencia (Bellatin, 2020 c:
10).

Esa escritura que aparece como un monstruo es el objeto en torno al que *gira El libro, la mola, el monstruo*, cuyo personaje principal es el niño protagonista de la narrativa de Times Square de *Lecciones...* que vuelve a México tras haber pasado un periodo de su vida en una cárcel. Esta historia incluye referencias de una de las líneas narrativas de *Lecciones...* y *El hombre dinero* (2013), así como la técnica utilizada en ambos de introducir excursos en la narración a modo de anotaciones referentes a la escritura que funcionan como una falsa autopoética. Es en uno de estos fragmentos donde se nos remite al libro anterior:

Escritura: “parece terrible que no
haya una forma
más o menos
convencional
para expresar lo
que aparece
como una sombra en la existencia:
la propia
escritura.
Un velo

en la vida de cualquiera, que se
suele llevar
a cabo
de manera sistemática.” (Bellatin, 2020 a: 11).

Los peces, el niño, el filósofo travesti, el Poeta Ciego, el dueño del salón de belleza, el personaje Mario Bellatin (o mario bellatin)... amparado bajo una misma concepción de la escritura, el narrador parece ir mutando, encarnando todas las formas anteriores a través de los relatos contiguos de los libros que asumen esta forma de “breve novela rota” en palabras de Mauro Libertella (en la edición argentina de la editorial Marciana de *El Palacio*), como tendiendo al “grado cero de la escritura” (Barthes) a través de un lenguaje que, si bien no puede ser neutro, se desmorona.

En *El Palacio*, el devenir constante se constata en fragmentos muy significativos al respecto. Si en *Gallinas de madera* leíamos que las aves de rapiña decidieron ingresarse en una institución para recibir descargas eléctricas y cómo el esclavo va a buscarlas (Bellatin, 2013: 76-77), en *El Palacio* leemos: “Estuviste interno algunas semanas, / hasta que uno de esos días, / cuando el fámulo arribó / al hospital / en el horario habitual de las visitas, / se enteró de que mi alta ya estaba firmada / por el director” (Bellatin, 2020 b: 72). La repetición literal de una de las oraciones nos hace identificar al fámulo (nombre, por cierto, de otro de los perros de Bellatin como podemos ver en su cuenta de Instagram) con el esclavo / kfkafarabeuf y, por consiguiente, al narrador –que además muta de la segunda a la primera persona– con las aves de rapiña.

Como si este tuviera una imposibilidad para el lenguaje (uno de los rasgos constitutivos de nuestra diferencia con respecto del resto de seres vivos), el narrador “envuelto como un paquete destinado a la nada” (2020 b: 12) que asume el papel de un soldado derrotado y que confiesa haber sido dueño de un salón de belleza, repite incansablemente su intención de no escribir más. Este gesto, que puede entenderse como una renuncia al lenguaje, marca entonces, por un lado, la culminación de un proceso que comienza ya en *Salón de belleza*; y, por otro, la escritura misma, exponiendo que ha sido escrita por animales (Yelin, 2020) a través de las técnicas y procedimientos detallados hasta el momento: repetición, trans*formación, devenir.

BIBLIOGRAFÍA

- AMATO, Mariana (2012). “La vida en el umbral, una poética”. Ortega, Julio y Dávila, Lourdes (comp.). *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana: pp. 35-70.
- ARTIGAS CARRILLO, Franco Andrés (2023). “Corpografías sexodisidentes como visibilización de las liminalidades biopolíticas en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Árboles y Rizomas*, vol. V, n.º 1: 58-69. <https://doi.org/10.35588/ayr.v5i1.5913>
- BÁDER, Petra (2014). “La metamorfosis del espacio en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, n.º 5: pp. 205-214.
- BELLATIN, Mario (1999). *Salón de belleza*. México: Tusquets.
- BELLATIN, Mario (2005). *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- BELLATIN, Mario (2013). *Gallinas de madera*. México: Sexto Piso.
- BELLATIN, Mario (2019). *Un kafkafarabeuf*. Ilustraciones de Claudio Romo. Chile: Erdosain Ediciones.
- BELLATIN, Mario (2020 a). *El libro, la mola, el monstruo*. La Plata: Club Hem.
- BELLATIN, Mario (2020 b). *El palacio*. Buenos Aires: Editorial Marciana.
- BELLATIN, Mario (2020 c). *Ojos flotantes, mojados, limpios*. Ilustrado por Sebastián Maturano. Córdoba (Argentina): Borde Perdido Editora.
- BOLLINGTON, Lucy (2018). “Animality, Sexuality and the Politics of Death in Mario Bellatin’s *Salón de belleza*”. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 37, n.º 4: pp. 479-492. <https://doi.org/10.1111/blr.12670>
- CHERRI, Leo (2021). “La salud del Neobarroco: *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *RECIAL*, vol. XII, n.º 30: pp. 119-139. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35975>
- CUARTAS, Juan Pablo (2021). “*Salón de belleza* de Mario Bellatin: la preparación de la novela”. *Orbis Tertius*, vol. XXVI, n.º 33: pp. 1-II. <https://doi.org/10.24215/18517811E191>
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- FAUSTO, Juliana (2023). *La cosmopolítica de los animales*. Buenos Aires: Cactus.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlín-Boston: De Gruyter.
- GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, filosofía, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- HALBERSTAM, Jack (2018). *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Traducción de Javier Sáez. Barcelona-Madrid: Egales.
- HAYWARD, Eva y WEINSTEIN, Jami (2015). “Introduction: Tranimalities in the age of trans* life”. *Transgender Studies Quarterly*, vol. 2, n.º 2: pp. 195-208. <https://doi.org/10.1215/23289252-2867446>
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (2015). *Mario Bellatin. El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar. Cuadernos de América sin Nombre*, 37.
- MÜLLER, Gesine y Loy, Benjamin (eds.) (2023). *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin-Boston: De Gruyter.

- PALAVERSICH, Diana (2003). "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui*, vol. 32, n. ° 1: pp. 25-38.
- PEÑA, Estefanía (2008). "Transgresión y significación de espacio en *Salón de belleza* de Mario Bellatin". *RELEA: Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados*, vol. 14, n. ° 27: 235-254.
- PITOL, Sergio (2014). *El tercer personaje*. Barcelona: Anagrama.
- RAGGIO MIRANDA, Salvador Luis (coord.) (2014). *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin*. Lima: Ediciones Altazor.
- SÁNCHEZ CRUZ, Jorge (2021). "Suspensión de género: travestismo y la cuestión de lo trans en *Salón de belleza* (1999)". *La ventana*, n. ° 54: pp. 304-325.
- YELIN, Julieta (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- YELIN, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh: Latin American Research Commons.