

El imperio de las imágenes: la fotografía y el *simulacro* de la nación en Bello animal de

Fanny Buitrago

Por: Nadia V Celis

Fanny Buitrago es sin duda una de las mejores y más polifacéticas escritoras colombianas. Desde sus inicios -con El hostigante verano de los dioses de 1963- su novelística se ha caracterizado por una constante experimentación con las técnicas narrativas y la estructura de la novela, a tono con las transformaciones más significativas del género en las últimas décadas. Así mismo, sus más de cuatro décadas de trayectoria registran en escenarios y temáticas, transformaciones paralelas en el orden de lo social. Fanny Buitrago anticipa y atravieza, desde el punto de vista estético y sociocultural, esa ambigua y polivalente condición histórica llamada posmodernidad.

Bogotá ha sido el escenario de varias de sus novelas, en cuyas ficciones la realidad nacional ha encontrado un eco constante. El contexto de violencia, injusticia, corrupción, las fuerzas y luchas en torno al poder, y sus actores, enmarcan las historias de sus personajes. Su más reciente novela, Bello animal (2002), se sitúa nuevamente en la capital colombiana, en un principio de milenio que se extiende al pasado y futuro cercanos. Allí se desarrolla la historia de la supermodelo Gema Brunés.

Alrededor de Gema, se entretajan las historias de sus creadores y coprotagonistas, los socios de la agencia publicitaria “Mex”: Aurel Estrada, publicista y exesposo de Gema; Marlene Tello, presentadora de televisión, periodista de farándula y cerebro creador del mito de la modelo; Leopoldo Maestre, abogado de la modelo y de la agencia; y Fernando Urbano, mecenas de Gema y la más importante figura en la escena política del país. Todos contribuyen a la edificación del mito y se sirven de la fama de ese “bello animal”, la modelo mejor pagada en la historia de Colombia.

Las acciones se inician con el rumor de la muerte de Gema, quien ha intentado suicidarse. Aurel, Leopoldo y Marlene emprenden su búsqueda, en medio de la cual se revela el origen y la

manipulación de la que ha sido objeto su mito, y la lucha inescrupulosa de sus creadores por sostenerlo, por encima de la voluntad y del equilibrio emocional de Gema. En este contexto, los publicistas, así como los empresarios de la televisión y del internet, se erigen como los dioses de un nuevo orden, dominado por las redes de comunicaciones y de información: “El mundo – explica uno de los personajes - es como un alucinante ojo de mosca ... Quien maneja imagen e información tiene a la mosca y sus ojos en el puño”(35).

La figura del ojo de mosca remite, a su vez, a la visualidad que caracteriza la novela, en cuya textura es fundamental la descripción de las imágenes de Gema en fotografías, fotomontajes, carteles audiovisuales, ciudades virtuales y el ciberespacio. Las fotos de Gema estimulan la creatividad de campañas tanto como de discursos publicitarios, periodísticos y hasta catedráticos, en los que se superpone su imagen a la de internacionalizados símbolos de lo nacional tales como la pobreza, la violencia, la guerra, la coca, la moda y la belleza. En el alucinante mundo ojo de mosca, las fronteras entre la imagen y lo real se diluyen y confunden, creando una sensación de *hyperrealidad*, que se disemina desde los medios visuales descritos en la novela, hacia el mundo de referencia con el que dialoga el texto: Bogotá, Colombia. En la historia de la supermodelo subyace, entonces, un comentario sobre la nación y su imagen bajo el orden imperante de lo global, lo visual y lo virtual.

En este ensayo propongo una lectura del uso de las imágenes fotográficas en la novela en varios planos. En primer lugar, como técnica narrativa, la detallada descripción de medios visuales permite la fundación de varios niveles narrativos en la novela, al crear representaciones dentro de la representación que es en sí el texto literario. A su vez, las fronteras entre estos niveles son confundidas por la narración, deliberadamente desorientando al lector; confusión que inaugura un juego entre lo “real” e “irreal”, es decir, lo referencial vs. lo construido y manipulado por los medios visuales, que se extiende desde las imágenes representadas hacia la diégesis principal de la narración. De este modo, el mundo referencial interno de la novela se presenta también como imagen, y su

realidad es cuestionada al proyectar sobre ella los efectos y los mismos mecanismos de representación y manipulación que se aplican sobre las fotos incorporadas en la novela.

Ahora bien, el efecto de las imágenes se extiende igualmente al universo referencial externo de la novela: Bogotá, Colombia, la nación, cuyo significado y “realidad” resultan transformados por la lectura y por el poder tergiversador de la imagen del que da cuenta y que ejerce la novela misma. En este segundo plano, me propongo desarrollar en esta ponencia un análisis de Gema y del conflicto entre los diferentes espacios “reales” y virtuales en Bello animal, como una pugna entre lo real y su *simulacro*, teniendo en cuenta la apropiación y redefinición del concepto según Jean Baudrillard. La sociedad proyectada en la novela se analiza, así mismo, como “sociedad del espectáculo”, según el célebre ensayo de Guy Debord. En este marco, la incorporación de la fotografía y el conflicto entre los universos en Bello animal permiten leer la novela como alegoría de la nación, de una nación cuya realidad sucumbe a su imagen y se diluye en las contradicciones inherentes a su representación.

I.

Las acciones de Bello animal se organizan alrededor del recorrido por la ciudad, y en el tiempo, al que da lugar la búsqueda de Gema. Aurel, Leopoldo y Marlene, viajan por entre las avenidas, el tráfico, la gente, los olores, etc., mientras que se desplazan en la memoria: a su primer encuentro, veinte años atrás, y a los momentos cumbres en el surgimiento y desarrollo de la carrera de Gema. Mientras circula por Bogotá, Aurel, por su parte, recorre en su mente las ciudades míticas, históricas, bíblicas, literarias y legendarias, que planea edificar virtualmente en “un diccionario visual de regiones y ciudades fantásticas”(273). Del mismo modo, el recorrido de la imagen de Gema en la cumbre de su fama, nos lleva a otros espacios geográficos y a través del espacio transgeográfico de la cultura de masas: en fotografías, videos, portadas de revistas, folletos, vitrinas interactivas y pantallas

gigantescas, entre el singular número de medios tecnológicos que la autora crea y recrea para ilustrar el omnipotente imperio de la imagen en la era globalizada.

Mundos reales y virtuales se encuentran en el texto en una sutil lucha que se va agudizando progresivamente. La coexistencia de la ciudad material, Bogotá, con los espacios virtuales creados por las redes de información, revela su conflictividad en el diálogo de Aurel con su padre, quien lo convence de dedicarse a las comunicaciones en lugar de hacerse arquitecto: “- El tiempo de las verdaderas ciudades ha fenecido” – le dice Héctor Estrada a su hijo, ahora ya no se construyen casas sino “colmenas de concreto, metal, ladrillo y plástico donde lo que importa es la antena parabólica, el cable, el computador”. El fin de las ciudades se asocia con el fortalecimiento del imperio de las comunicaciones, la información y las imágenes.

La coexistencia y el conflicto entre la ciudad material y los espacios virtuales remite a la que Bryan Mc Hale señala como una de las principales características de la ficción posmoderna, donde la superposición, contraste y confrontación de múltiples universos contribuye a resaltar y cuestionar a nivel ontológico cada uno de los mismos. Es precisamente esa preocupación ontológica, la que vendría a dominar, según Mc Hale, la ficción posmoderna, que describe teóricamente uno o varios universos, no “El” universo, dando lugar a un paisaje anárquico de mundos en plural (37). En Bello animal, la confrontación de los mundos promueve la disolución de las fronteras entre los espacios referenciales, internos y externos, y los espacios virtuales en el texto, cuestionando la existencia y el sentido de cada uno de estos mundos y produciendo un efecto de irrealidad que se difunde sobre los personajes, las historias y los espacios.

La estrategia más notoria en la novela para confrontar los mundos y crear este efecto de irrealidad es el uso de la fotografía y de otros recursos visuales del mundo publicitario. La historia de Gema se entreteje con su fotografía, la cual se convierte en objeto e instrumento de manipulación de una imagen que esclaviza y supera a la mujer. Gema no existe más allá de su imagen, su personaje

carece de voz y de corporalidad, y el narrador o narradora, como sus creadores, prácticamente omite su punto de vista. Gema, la mujer, existe a través de su fotografía, y en este sentido, su foto da cuenta de una ausencia irónicamente implícita en la omnipresencia de su imagen. Se reproduce en la protagonista el efecto ambivalente de la fotografía que Roland Barthes analiza en su libro Cámara lúcida.

Barthes apunta a una doble esencia de la fotografía, que se caracteriza por su dependencia de un referente, es una confirmación de la existencia de algo o alguien pero, al tiempo, sugiere que eso “que ha sido” ya no es, remite al pasado y a la muerte (140), de allí la condición de *spectrum* que Barthes le asigna al objeto fotografiado, al ser a su vez espectáculo y muerte. De otro lado, la fotografía genera una reacción en el sujeto fotografiado, que se transforma a sí mismo para ajustarse a la reproducción de su imagen. Al ser mirado, al posar, dice Barthes: “me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en la imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica”(41). Gema Brunés es emblemática de la condición espectral de lo fotografiado y de esta suerte de transformación que la fotografía produce, según Barthes, sobre el cuerpo del sujeto fotografiado. En la novela, la modelo se ha transformado en su pose, tras ejecutarla al infinito en pro de su imagen. Se convierte así, en ese “condenado encadenado a un cadáver”(33) que es, según Barthes, el referente de la foto. Irónicamente, sólo tras fingir su muerte Gema logra desprenderse del cadáver de sí misma que ha producido su propia imagen, pues al fracasar en su intento de suicidio, la modelo decide aprovechar el rumor de su muerte para escapar.

Por su parte, la descripción textual de las fotos da lugar a la estructura de cajas chinas de la novela, y a la contaminación de lo “real” en todos los niveles textuales y referenciales de la misma. En su primera aparición en la novela, Gema Brunés es descrita desde el punto de vista de su maquilladora, Rosario Navarro, a quien la modelo llama desde su agonía con el objetivo de morir

maquillada, radiante, conforme a su imagen. Al entrar Rosario en el apartamento de Gema, se presenta a la modelo:

Gema vestía un traje escotado de color lavanda, liviano, y se apoyaba en un muro construido con espinazos y costillares de res. Entre estómagos abiertos, tripas corrugadas, enormes lonjas de mateca dispuestas como gobelinos, el rostro transmitía candor, indefensión. Los ojos fulguraban ...Sus manos extendidas ... ofrecían entrega, abandono total... (21)

La ausencia de marco narrativo promueve que sólo hasta adelantada la descripción se descubra que no se está frente al cuerpo de Gema, sino frente a su imagen reproducida en un video cartel. La actitud y reacción de Rosario ante el cartel y la espectacular decoración del apartamento, como “una turista extraviada en un escenario de película visitado por equivocación”(23), hacen eco, así mismo, del desconcierto del lector o lectora, cuya percepción es nuevamente explotada en la segunda aparición de la modelo, esta vez produciendo la ilusión de que se está ante un montaje fotográfico cuando, de hecho, se presencia el cuerpo de Gema: “Sobre una tarima, afianzada en un grueso tapete de algodón negro uva, flanqueada por cuatro reflectores –dos a lado y lado-, estaba Gema, como un idolo de bronce, rodeada de almohadones ...” (49).

Los objetos y la imaginaria que acompañan a Gema parodian las estrategias de los anuncios publicitarios y su manipulación de los cuerpos, frente a los cuales la novela ejerce un efecto de resonancia, eco distorsionador de lo ya distorsionado. Por su parte, el efecto desorientador sobre la lectura remite a otro de los aspectos destacados por Bryan McHale en su análisis de textos posmodernos, en los cuales la interrupción de los niveles narrativos es tan frecuente, confusa y se vale de tan diversos medios, que llega a extraviar deliberadamente el horizonte ontológico de la ficción narrada (114). En Bello animal sobresalen dos estrategias de distorsión del horizonte narrativo: la trampa visual (*tromp l'oeil*), y la puesta en abismo (*mise en abyme*). En la primera, el lector o lectora es conducida a creer que un nivel secundario de la narración corresponde al nivel principal, o

viceversa (115-118). Al retornar al nivel correspondiente y adquirir conciencia de la treta, el lector desorientado es movido a cuestionar la realidad de todos los niveles implicados. Ahora bien, aún más relevante para nuestro análisis es la segunda estrategia, la puesta en abismo, que implica la incorporación, en un nivel narrativo secundario, de una escena o imagen que imita rasgos fundamentales del texto o de la obra en sí, de manera que podemos postular que la representación inserta imita la representación total que la engloba. A este nivel, la representación evidentemente manipulada de Gema en las imágenes que incorpora la novela, así como su sujeción y resistencia a tal representación, reflejan, por una parte, la naturaleza del texto de ficción, sujeto a la voluntad de sus creadores y a los mecanismos de representación y ficcionalización que éstos ponen en juego, pero también vulnerable a la resistencia de los objetos representados y a la variedad incontrolable de interpretaciones que genera el texto. Así, la incorporación *en abyme* de las fotografías de Gema sugiere una alegoría de la escritura misma. Por otra parte, la puesta en abismo apunta a la condición de Gema como icono que ha perdido su referente original, la realidad, y se erige, en cambio, como un signo autoreferencial, carente de más significado que el que engendra en sí mismo. La confusión de niveles producida en la descripción de las fotos de Gema proyecta esta condición sobre la ciudad, la sociedad y el mundo al que hace referencia la novela. Así como la foto de Gema ya no es más Gema sino un símbolo que ha adquirido autonomía de lo real y ha reemplazado a esta realidad, la ciudad y la sociedad aparecen como una duplicación, un *simulacro* de lo real, una *hyperrealidad* sujeta al poder de las imágenes y sus creadores.

II.

“Un símbolo del siglo XXI ... una modelo fuera de serie, que en sí misma constituyera el producto”(128). En estos términos es concebida Gema Brunés en el pensamiento de Marlene Tello, quien se encarga de sacar a “una niña cándida e inculta de su entorno para transformarla en ídolo e icono, sin medir las consecuencias”(50). Gema, una muchacha de origen popular y de limitada

belleza y carisma, pero con un aire de seducción infalible, es forjada y transformada por el poder de los medios en un mito sin límites temporales ni espaciales, una modelo capaz de vender cualquier producto al proyectar su imagen sobre perfumes o ropa, confundida entre efectos de luz y color, al igual que entre la sangre, las catástrofes, la ruina o la guerra.

Gema se presenta como un icono de dimensiones desproporcionadas, monstruosas, un símbolo que se autonomiza convirtiéndose en su propio referente, hasta llegar a constituir ya no una apariencia tergiversadora de lo real, sino una fuerza capaz de crear una realidad propia, *hyperreal*. La protagonista de Bello animal constituye, entonces, un *simulacro*, de acuerdo con la apropiación del término de Jean Baudrillard. Por su parte, la sociedad que la erige y acoge, se presenta en la novela como una Sociedad del espectáculo, según la caracterización ensayada por Guy Debord de las sociedades gobernadas por la imagen. Así, Bogotá, universo de referencia invocado en la novela en la materialidad de sus espacios y gentes, se diluye progresivamente en las mentes de sus protagonistas, abstraídos en universos cada vez más virtuales.

Tanto Debord como Baudrillard adjudican a las imágenes poder fundacional en un nuevo orden social, la *sociedad del espectáculo* para Debord o *el orden de la simulación* para Baudrillard. Se trata de un orden en el que los productos de consumo han perdido su lugar protagónico, desplazados por el poder de las imágenes, las cuales ya no duplican, imitan ni parodian a lo real sino que lo han invertido totalmente hasta substituir cada experiencia y proceso por una abstracción, su “doble operacional”-dice Baudrillard. A pesar de sus coincidencias, Baudrillard se distancia de Debord al extremar la idea de la abstracción de lo real con su teoría de la autonomización de los signos. Los signos, que bajo la lógica capitalista inicial reemplazaran el valor de uso de los productos por su valor de cambio o su valor simbólico, han constituido en las sociedades contemporáneas un universo autónomo de su referente, una *hyperrealidad*. El nuevo orden, caracterizado por la precesión del

modelo, de la copia o del *simulacro*, es una elaboración ulterior del orden de las apariencias, en tanto que los signos ya no disimulan aspectos de lo real, sino que disimulan su inexistencia.

En efecto, la imagen de Gema en la novela se presenta como un signo autónomo de su referente. Así mismo, la incorporación de las imágenes y la confusión de niveles narrativos de la novela, la contraposición de los espacios materiales de la ciudad con espacios virtuales, así como la mitificación de Gema y su diseminación sobre el espacio real y virtual, recrean en la novela una sociedad dominada por el orden de la simulación. Sin embargo, la caracterización de este orden de la simulación como un sistema estructurado por signos autónomos pasa por alto la acción de fuerzas sociales, económicas y políticas que se entretajan en la formación inicial de los signos, los poderes reales que coexisten y que se esconden tras la *hyperrealidad* de la imagen, pues los signos no se crean a sí mismos.

Gema pone en evidencia la omnipresencia de un nuevo poder, ese “ojo de mosca” que se extiende sobre todos los sectores de la sociedad en formas materiales y virtuales, sosteniendo el poder las imágenes, y sosteniéndose a sí mismo en ellas. El simulacro, la imagen, el espectáculo, se presenta, de este modo, como la cara visible de un orden económico y social. En La sociedad del espectáculo Debord resalta el carácter ambivalente de la imagen como contracara del poder del dinero, haciendo énfasis en el vínculo de las imágenes con el capital y su lugar en la sociedad como producto de relaciones sociales y económicas, y señalando el papel fundamental de la vedette como representante de este orden:

El agente del espectáculo puesto en escena como vedette es lo contrario al individuo, el enemigo del individuo en sí mismo tan claramente como en los otros. Desfilando en el espectáculo como modelo de identificación, ha renunciado a toda cualidad autónoma para identificarse con la ley general de la obediencia al curso de las cosas (61)

La vedette impone su amenaza sobre la sociedad y lo real a través del efecto hipnótico ejercido por la imagen en individuos cada vez menos activos y más contemplativos, que construyen su subjetividad en torno al modelo. En Bello animal, Fanny Buitrago se vale de las imágenes y de los discursos asociados a Gema Brunés para parodiar sistemáticamente el funesto efecto hipnótico de la vedette. La parodia de la vedette remite, por un lado, a una crítica al paradigma de la belleza femenina, como instrumento de subjetificación y sumisión de los individuos, en especial de las mujeres, doblemente vulnerables a su objetificación a través de la mirada, y a la imposición de modelos de belleza, comportamiento e identidad que proliferan en los medios visuales.

El carácter amenazante de la vedette puede leerse también en su asociación con la muerte de lo real, que Gema invita simbólica y literalmente en la novela. En el ejemplo más explícito, Helios Cuevas, su amante desde niña, mata a Ofelia Valle, su protectora y amante, tras ver las fotografías de la boda de Gema con Aurel. A su vez, Aurel es devorado por la imagen de Gema, de la cual sigue enamorado a pesar de su divorcio y de su nuevo matrimonio con Carmiña. Al final de la novela, Aurel insiste en conocer el destino de su amada, a pesar de las advertencias de Leopoldo, quien trata de señalarle el peligro al que se enfrenta: “la imagen es voraz, exige y exige, se transforma a cada instante, hasta que devora a las personas y de ellas no deja sino espejos: ojos, iris, retinas, pantallas, películas, poliedros y huevos de mosca” (297). El amor de Aurel por la imagen de Gema se termina al verla en su boda con Helios Cuevas, embarazada, con un bebé en brazos, como una comadre de barrio, provocativa, voluptuosa, varicosa; una Gema que “No era Gema, la amada Gema; de ninguna manera la mujer entronizada en su pasión.” (302) Sin embargo, el daño está hecho. Aurel transita las calles de la ciudad como un fantasma.

Ahora bien, la parodia de la vedette sirve como plataforma al cuestionamiento de la nación colombiana, que también se presenta en la novela como construcción ligada a un imaginario que los medios promueven y explotan. Gema aparece retratada en escenarios que concentran esa “realidad”

que se ha vuelto paradigmática de lo colombiano. Ropa, perfumes, joyas, etc., son promocionadas en escenarios de suciedad y ruina, al lado de soldados, armas, tanques de guerra, voladuras de pavimento, o en medio de sangre y de huesos. Las campañas de Gema explotan con morbosidad el siniestro contraste entre la belleza y el magnetismo de la modelo con las imágenes terribles que circulan diariamente en la prensa y las noticias nacionales e internacionales.

Para reforzar el efecto irónico, proliferan las entusiastas interpretaciones del simbolismo de Gema y su relación con la nación por parte de periodistas, analistas y catedráticos universitarios. Baudrillard señala esta susceptibilidad de la imagen a interpretaciones infinitas como otra característica del simulacro. La acomodaticia imagen de Gema da para toda clase de lecturas: la revista Times señala una de sus fotografías como “símbolo del caos y del desconcierto que imperan en Colombia (y la violencia, lista a impregnar con sangre el diario acontecer)”(66). Las interpretaciones sobre Gema alcanzan su cumbre tras la supuesta muerte de la modelo: “ ... Secuestrada por la guerrilla, había sido juzgada por sus líderes como ídolo dañino ... raptada por delincuentes comunes ... tenía el virus del sida ... falleció al inyectarse una sobredosis de heroína ...”(291-2). La ingeniosa variedad de lecturas no sólo obedece a la propensión al chisme tan propia de la idiosincracia nacional, sino que explota cada uno de los monstruos que rondan la realidad del país. El hecho es que los rumores han sido generados por la propia agencia Mex y la firma Satín-Gema, cuyos socios “necesitaban revalorizar la imagen e inaugurar un museo en su memoria”(292). La intervención de los socios en el rumor pone en evidencia una vez más que los signos, y al menos parte de sus interpretaciones, son inicialmente creados y controlados por redes económicas y de poder, que hacen uso de los mismos para preservar su estatus y privilegios. Los socios de Mex, creadores y mecenas de Gema, constituyen, de hecho, una significativa muestra de los dueños del poder bajo el orden actual del consumo de las imágenes: empresarios de la televisión, la publicidad y el internet, periodistas, abogados, un reconocido político y su conservadora familia.

Hasta el gobierno nacional se ve abocado a intervenir en un modesto intento por controlar las interpretaciones del símbolo de Gema, cuya campaña de “moda militar” es censurada por los ministerios de Educación, Defensa y Comunicaciones. La descripción de la imagen no sólo expone en su simbología la nación en ruinas, sino que multiplica la sensación de degeneración con una tecnología que imita el paso del tiempo:

Los hombres empuñaban ametralladoras, fusiles, lanzallamas, cuchillos, granadas ... sus rostros pitarrajeados de negro, verde, granate, semejaban monjes y mercenarios a la vez. Un brillo fanático les inundaba los ojos ... Entre ellos, envuelta en muselina rojo coral, los cabellos volátiles, el rostro pálido y los párpados orlados de azul, Gema Brunés. Medio tendida sobre la cubierta metálica de un tanque, amamantaba un bebé y su mano derecha sostenía un girasol espléndido. Anillos cuajados de esmeraldas realzaban sus dedos ... al paso de las horas, transformaba a los guerreros en figuras de metal ... y dejaba a Gema medio desnuda, con la flor marchita en el lugar de los senos y el bebé. Sogas retorcidas y cadenas inmovilizaban sus manos y tobillos. (141-2)

Armas, guerreros de ejércitos indiferenciados, monjes y mercenarios, al lado de flores y esmeraldas. En el centro, una Gema entre los colores de la bandera colombiana, una madre a la que la violencia le arrebató a su hijo. La imagen exagera hasta hacer literal la metáfora de una nación que sufre inmóvil, encadenada, su degeneración, y pone en evidencia la superación de esta realidad por su representación visual, el desplazamiento de la vivencia por su simulacro.

Por otro lado, en este simulacro de la nación se hace evidente también la ambigüedad implícita en el papel que han desempeñado los medios de comunicación en Colombia y Latino América durante las últimas décadas y que señala Jesús Martín-Barbero en varios de sus ensayos. En “Colombia: Communication and Modernity in Latin America”, Martín-Barbero apunta a la paradoja crítica evidente en el crecimiento de los medios de comunicación en Colombia, donde el avance

tecnológico de los medios coexiste no sólo con el subdesarrollo económico y social, sino con la imposibilidad de comunicarse entre los diferentes sectores sociales, con la crisis de comunicación entre las comunidades que forman la nación (17). Martín-Barbero propone pensar el rol de las comunicaciones y de su paradójico lugar en el desarrollo del país en cuanto a sus implicaciones como espacio de producción y reproducción de nuevos modelos y nuevas sensibilidades, de la estratégica redistribución de lo público y lo privado, y de un concepto de cultura “sin memoria territorial”, espacio desde el que se confronta y reorganiza el imaginario de la nación.

Muchos aspectos de este poder de los medios y de su ambigua relación con el desarrollo del país son expuestos en Bello animal a través de la selección e invención de una complicada red de medios tecnológicos al servicio de la publicidad, la televisión, la realidad virtual y el ciberespacio, cuyo contexto de producción es un escenario en donde la intriga, la envidia, el resentimiento, los intereses particulares, la hipocresía y la corrupción no sólo hacen imposible la comunicación real entre los personajes, sino que se erigen como atributos indispensables para el funcionamiento interno de ese grupo privilegiado que gira en torno a la vedette. En manos de este grupo se pone la creación de un mito que es emblemático del uso que las elites hacen de los medios para sostener su poder sobre una población mayoritaria: el público, y que se retroalimenta, como se ha mostrado, de los símbolos de la nación.

De otro lado, Gema, su manipulación, su utilización para enajenar al público y su resistencia, sintetizan el conflicto entre los mundos que subyace en la novela. La ciudad, la experiencia urbana, fragmentada y caótica, representan no sólo un espacio de confrontación entre lo material -lo real- que acoge y resiste la corriente proliferación de imágenes y realidades virtuales, sino la división y estratificación interna de la ciudad en cuya sectorización también participan los medios. Los protagonistas de la novela evaden la realidad para construir, en sus mentes y en los medios, un

país virtual, ajeno a las realidades de una mayoría que aparece en la novela como proyección sin voz de una clase dominante.

En resumen, la pugna entre lo real y lo hyperreal, tanto en la ciudad como en la representación de Gema al lado de los símbolos de lo nacional, permite pensar la novela como alegoría de una nación cuya imagen o simulacro, amenaza con suplantar a lo real. La novela presenta al menos dos imágenes de la nación, resultado de la confrontación de sus múltiples universos. La primera, forjada y manipulada por una clase privilegiada que la regenera y se reconstituye a sí misma en su crisis, es una nación que, como Gema para sus fotografías, “posa”, no sólo hacia el interior del país sino en un contexto globalizado, identificándose cada vez más con su pose. La segunda, es representada por esa Gema que surge del pueblo y retorna a él, si bien en su retorno se desdobra, dejando su imagen, su mito, al servicio de las elites y sus medios.

La parodia de la nación-espectáculo llega a su cumbre con la invención de un restaurante con un bar internet en el sótano dedicado al alquiler de hombres jóvenes, Midas, en cuyo catálogo se exhibe todo tipo de lumpen, de diversas razas y etnias, destinados a complacer mujeres de todo el mundo. Las clientas, sin embargo, no vienen atraídas por los hombres sino gracias al encanto de Bogotá, a la que “se identificaba con la inseguridad, la violencia y la aventura”(96). Tanto que, en folletos alternativos a los de la Corporación Nacional de Turismo, se exhiben sus otros atractivos:

al lado de la red de museos, monumentos históricos ... parques y ferias artesanales, al turista se le indicaban calles signadas por resonantes asesinatos; mansiones desiertas y fabulosas decomisadas a los narcotraficantes ... así como edificios derrumbados por bombas de alto poder ... En Bogotá, las visitantes acosadas por el tedio y los excesos podrían ... visitar discotecas frecuentadas por célebres delincuentes, recorrer calles invadidas por drogadictos conocidos como “desechables”... y visitar barrios en donde bandas de delincuentes se disputaban el poder...(97)

La presentación de la nación en estas imágenes remite nuevamente a la idea de Barthes de lo fotografiado como *spectrum*, un espectáculo vinculado a la muerte. La muerte de la nación se sugiere en la novela con su equiparación a Gema y con la inclusión de sus fotografías, testimonio de la presencia y la ausencia de su referente. En ellas, la guerra y la violencia se exhiben al lado de Gema como parte de la identidad de la nación y hasta de su atractivo turístico. La violencia y la muerte han sido banalizadas por el espectáculo de su representación al infinito y su simulacro reemplaza el dolor y el horror de su experiencia. A su vez, la nación que posa su propia crisis para su foto, para su exhibición en los medios nacionales e internacionales, es una nación cada vez más identificada con su pose y encadenada al cadáver, a los miles de cadáveres, que constituyen su referente real. Las imágenes repetidas de la violencia y la guerra que proliferan en los medios sostienen y se sostienen en el miedo y en una proyección parcial de la “realidad nacional” que, bajo el poder devorador y enajenante de lo visual, el gran ojo de mosca, amenaza con reemplazar esa realidad por su representación, su simulacro.

No obstante, la otra nación, la Gema-nación que viene del pueblo y retorna a él, resiste en su corporalidad, en su materialidad, la enajenación de lo visual, del espectáculo de la nación. En la Gema mujer-madre, del final de la novela y su ciudad otra, que los protagonistas evaden y se niegan a ver y aceptar, subsiste la realidad que da cuerpo a la nación y que excede a su representación. Es este cuerpo de la nación el “yo” que no coincide consigo mismo, con su imagen, pues como señala Barthes: “es <<yo>> lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy <<yo>> quien soy ligero, dividido, disperso”(42-3).

A la manera posmoderna, la alegoría de la novela no sucumbe a la presentación maniquea de los contrarios, y la oposición entre las versiones de la nación, así como entre lo real y su simulacro, no se resuelve. En cambio, persiste en Bello animal la percepción carnavalesca del mundo que

atraviesa la obra de Fanny Buitrago, esa risa carnavalesca en esencia ambivalente, que permite ver los contrarios sosteniendo su oposición sin resolver los conflictos.

En Bello animal, la estructura misma de la novela juega con la coexistencia de los contrarios. Así, la puesta en abismo que constituye la descripción de las fotografías, problematiza la relación de la ficción con su universo referencial. La novela, como el fotomontaje, trabaja sobre un referente real, pero no a modo de mimesis sino como interpretación de la realidad. Interpretación que se autonomiza de su referente, signo autónomo, la escritura es el simulacro por excelencia, la copia que se rebela y reconstruye el mundo constituyéndose en su propio referente, dando lugar a su propia cadena de interpretaciones, todas posibles, hasta las contradictorias entre sí.

Así, el gesto paródico de la novela es también un gesto para consigo misma, que juega con su ambigua posición frente a lo real y con su vulnerabilidad frente al mundo de lo visual. “Risa reducida” llama Bajtín a esa de la que no podemos escuchar su carcajada pero que aún percibimos en la posición del autor. En la obra de Fanny Buitrago, y a pesar de la crítica a lo real, a su irrealdad, y a la ficción misma, la risa delata su fe en lo literario, en el texto como revolución constante.

Obras citadas

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1990.

Baudrillard, Jean. Simulations. New York: Columbia UP, 1983.

Buitrago, Fanny. Bello animal. Bogotá: Planeta, 2002.

Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. <<http://biblioteca.host.sk/biblioteca/textos/debord.htm>>

Mac Hale, Bryan. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987

Martín-Barbero, Jesús. “In Colombia: Communication and Modernity in Latin America”. Claudia Ferman Ed.

The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives. Collected Essays and Interviews.

New York: Garland Publishing Inc., 1996. 15-27.