

El imperio de las imágenes:

la fotografía y el simulacro de la nación en *Bello animal* de Fanny Buitrago

Nadia Celis Salgado

State University of New Jersey

Resumen

Este ensayo analiza los múltiples efectos de la inclusión y descripción de imágenes fotográficas en *Bello animal* de Fanny Buitrago. La descripción de las fotografías permite la fundación así como la confusión de múltiples niveles narrativos en la novela, produciendo una tensión entre lo “real” y lo “irreal”, lo material y su imagen, que se extiende desde el universo interno de la novela hacia el espacio referencial externo del texto: Bogotá, Colombia. En este contexto, el ensayo analiza la representación de la sociedad colombiana en *Bello animal* como un caso de *simulacro*, o como una “sociedad del espectáculo”

Abstract

This article analyzes the effects of the use of photography in *Bello animal* by Fanny Buitrago. Firstly, it examines the incorporation and description of pictures as a strategy that allows the creation as well as the deliberated confusion of several narrative levels. This confusion leads to a conflict between the real and the unreal, the material world and its representation in images that disseminates from the world inside the novel towards its referential scenario: the city of Bogotá, Colombia. In this context, the essay reviews the representation of Colombian society in the novel as a *simulacrum* or as a “society of the

lo”, retomando los conceptos de Jean Baudrillard y Guy Debord. La incorporación de la fotografía y el conflicto entre lo real y su simulacro en *Bello animal* permiten leer la novela como alegoría de una nación cuya realidad amenaza con sucumbir ante su imagen y se diluye en las contradicciones inherentes a su representación.

Palabras claves

Simulacro, espectáculo, nación, imagen, representación, sociedad.

spectacle”, according to Jean Baudrillard and Guy Debord’s concepts. Finally, the author proposes a reading of *Bello animal* as an allegory that portrays the nation as threatened by its representation in the media as well as by the contradictions inner to this representation.

Key words

Simulacrum, show, nation, image, representation, society.

Fanny Buitrago es, sin lugar a dudas, una de las mejores y más polifacéticas escritoras colombianas. Desde sus inicios –con *El hostigante verano de los dioses*, 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. Al mismo tiempo, su trayectoria registra en escenarios y temáticas, transformaciones paralelas en el orden de lo social. Puede afirmarse que Fanny Buitrago anticipa y atraviesa, desde el punto de vista estético y sociocultural, esa ambigua y polivalente condición histórica llamada posmodernidad.

Barranquilla, Cali, San Andrés, Bogotá, Madrid, entre otras ciudades reales y ficticias, han sido algunos de los escenarios de una narrativa que se ha nutrido constantemente de la realidad nacional, registrando en sus ficciones el ambivalente proceso de modernización de nuestro país desde mediados del siglo pasado. Su narrativa pone en evidencia un fuerte contraste entre, por un lado, el desarrollo impulsado por los avances tecnológicos y la creciente globalización del país y, por el otro, los avatares de ese desarrollo frente a la violencia, la injusticia, la corrupción, las luchas en torno al poder, y de cara al sistema tradicional de relaciones entre los diferentes actores y sectores sociales y sus transformaciones en cuanto a roles de género, divisiones de clase y raza, entre otras marcas de alteridad.

Su más reciente novela, *Bello animal* (2002), se sitúa en la Bogotá de principios de milenio, donde 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, en especial la de Aurel Estrada, exitoso

publicista y ex esposo de Gema, quienes 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 de la novela se inician con el rumor de la muerte de Gema, quien ha intentado suicidarse. Los creadores 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 los mismos por sostener este mito por encima de la voluntad y del equilibrio emocional de la modelo. En este contexto, los publicistas, 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”. (p. 35).

La metáfora del ojo de mosca remite, a su vez, a la plasticidad que caracteriza a 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 dan lugar a creativas campañas y discursos publicitarios, periodísticos y hasta catedráticos, en los que se superpone paródicamente su imagen a la de símbolos internacionalizados (y desafortunados) de lo nacional tales como la pobreza, la violencia, la guerra, la coca, la moda y la belleza. En este mundo alucinante, 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 múltiples 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 una tensión entre lo “real” y lo “irreal”, lo material y su imagen construida y manipulada por los medios visuales. Esta tensión, que se extiende desde las imágenes representadas hacia la diégesis principal de la narración, contamina el mundo referencial interno de la novela, al proyectar sobre el mismo los efectos y los mecanismos de representación y manipulación que se aplican sobre las fotografías 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 nivel, me propongo analizar la representación de Gema y del contexto urbano que sirve de escenario a *Bello animal* como lo que, en su ensayo *Simulations* (1983), Jean Baudrillard llama *simulacro*, o como una “sociedad del espectáculo”, retomando la caracterización del célebre ensayo de Guy Debord (1967). Se trata de una sociedad crecientemente sujeta al poder de las imágenes, que, en el caso colombiano, pone de manifiesto la siniestra ambigüedad subyacente entre el desarrollo tecnológico, en especial en el área de las comunicaciones, que coexiste con el subdesarrollo económico y social de un país bajo condiciones de violencia y pobreza extremas. En este marco, la incorporación de la fotografía y el conflicto entre lo real y su simulacro en *Bello animal* permiten leer la novela como alegoría de una nación cuya realidad amenaza con sucumbir ante 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. Al desplazamiento en la ciudad se superpone el viaje por la memoria de los protagonistas, así como el recorrido de la imagen de Gema por otras ciudades del mundo y por los espacios propios de la cultura de masas: en fotografías, videos, portadas de revistas, folletos, vitrinas interactivas y pantallas gigantes, 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. Por su parte, el recorrido de Aurel es doblemente significativo pues el transitar por la ciudad tiene en él su correlato imaginario. Mientras se pasea por calles, casas, hospitales, etc., Aurel crea y transita en su mente una serie de ciudades míticas, históricas, bíblicas, literarias y legendarias, que planea edificar virtualmente en “un diccionario visual de regiones y ciudades fantásticas”. (p. 273).

Mundos reales y virtuales se encuentran en el texto en una pugna que se va agudizando progresivamente, mientras que una tensión paralela se establece entre el cuerpo de Gema y su imagen. La historia de Gema se entreteje con sus fotografías, las cuales se convierten 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 omiten su punto de vista. Gema llega a existir 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, entonces, en la protagonista el efecto ambivalente de la fotografía que Roland Barthes analiza en su libro *La cámara lúcida* (1980/1990).

Barthes apunta a una doble esencia de lo fotográfico, que se caracteriza por su dependencia de un referente, es una confirmación de la existencia de algo o alguien pero, al mismo tiempo, sugiere que eso “que ha sido” ya no es, remite al pasado y a la muerte (p. 140), de allí la condición de *spectrum* que Barthes le asigna al objeto fotografiado, al ser a su vez espectáculo y muerte. Por 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”. (p. 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. 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” (p. 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, de vuelta al sur, donde se casa con Helios, el amor de toda su vida.

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. La novela juega deliberadamente con la percepción del lector, utilizando la descripción de las fotografías de Gema para confundir los niveles de la narración. 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 manteca dispuestas como gobelinos, el rostro transmitía candor, indefensión. Los ojos fulguraban... Sus manos extendidas, moreno-pálidas, sin joyas, ofrecían entrega, abandono total, el envase y la fragancia de un delicado perfume, mientras los pies descalzos se empinaban sobre cueros, quijadas, pezuñas, cornamentas... (pp. 20, 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 ante la espectacular decoración del apartamento, como “una turista extraviada en un escenario de película visitado por equivocación” (p. 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 ídolo de bronce, rodeada de almohadones... la cabeza inclinada hacia atrás. El rostro traslúcido, los labios como un manchón rojo lacre... Encima de las medias negras y el pubis, un girasol dorado, una de esas horribles flores artificiales que crecen varios centímetros después de adquiridas... (p. 49).

Los objetos y la imaginería 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. El efecto desorientador sobre la lectura remite a uno de los aspectos destacados en los textos posmodernos, según el análisis de Bryan McHale en *Postmodernist Fiction* (1997). De acuerdo con McHale, en estos textos la interrupción de los niveles narrativos suele ser tan frecuente, confusa y se vale de tan diversos medios, que llega a extraviar deliberadamente el horizonte ontológico de la ficción narrada (p. 114). En *Bello animal* sobresale como estrategia de distorsión de ese horizonte, entre otras, la puesta en abismo. Bajo este efecto, la representación evidentemente manipulada de Gema en las imágenes fotográficas que incorpora la novela, así como su sujeción y resistencia a tal representación, reflejan, por una parte, la naturaleza del texto de ficción, como un objeto sometido 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 en el lector. 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 material, y se erige, en cambio, como un signo autorreferencial, 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 (Baudrillard).

II. “Un símbolo del siglo XXI... una modelo fuera de serie, que en sí misma constituyera el producto”. (p. 128). En estos términos es concebida Gema Brunés en el pensamiento de su cocreadora, 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”. (p. 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 miseria o la guerra.

Gema se presenta como un icono de dimensiones desproporcionadas, un símbolo que se hace autónomo 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 sustituir cada experiencia y proceso por una abstracción, su “doble operacional”, lo llama Baudrillard.

A pesar de sus coincidencias, Baudrillard se distancia de Debord al llevar al extremo la idea de la abstracción de lo real con su teoría de la autonomización de los signos. En *Simulations*, Baudrillard argumenta que los signos, que bajo la lógica

capitalista inicial reemplazaron 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, al igual que 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 sosteniendo su propio poder en ellas. El simulacro o 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. Debord señala también el papel fundamental de la vedette como representante de este orden, pues su imagen ejerce un efecto hipnótico en individuos que se han vuelto cada vez menos activos y más contemplativos, y 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 ese funesto efecto hipnótico de la vedette.

La representación de Gema en la novela parodia los parámetros de belleza imperantes en nuestra sociedad y su poder sobre los individuos. Por otro lado, su amenaza puede leerse también en su asociación con la muerte de lo real, que Gema invita y representa, y cuyo efecto resume uno de los personajes al advertir a Aurel el peligro que supone Gema para él: “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”. (p. 297). La obsesión de Aurel con Gema termina cuando presencia su boda con Helios, cuando la encuentra 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”. (p. 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 se presenta, por extensión, 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 promocionados en contextos de suciedad y miseria o ruinas, 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 la 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, por ejemplo, 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)”. (p. 66). Las interpretaciones sobre Gema alcanzan su cumbre tras la supuesta muerte de la modelo:

Y con esa calenturienta imaginación de los bogotanos, las leyendas se multiplicaron y entraron a engrosar el caudal del folclor urbano... –Se suicidó acosada por la vengativa Juana Inés Calero... –Murió al tropezar con el borde de su chimenea... –Secuestrada por la guerrilla, había sido juzgada por sus líderes como ídolo dañino, antítesis del espíritu revolucionario... –Rapada por delincuentes comunes... –Tenía el virus del sida... falleció al inyectarse una sobredosis de heroína... –Falleció en el mismo accidente en que pereciera la mitad de la familia Urbano... (pp. 291, 292).

La ingeniosa variedad de lecturas no sólo obedece a la propensión al chisme tan propia de la idiosincrasia 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, cuyos socios “necesitaban revalorizar la imagen e inaugurar un museo en su memoria”. (p. 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, entre otros.

Incluso el gobierno nacional aparece en la novela, inmerso en este nuevo juego de poderes y susceptible a la imagen de la supermodelo, cuando 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. Bajo los cascos, boinas, pañuelos amarrados, sus rostros pintarrajeados de negro, verde, granate, semejabán monjes y mercenarios a la vez. Un brillo fanático les inundaba los ojos, como si retaran enemigos bestiales. Medallas y condecoraciones tachonaban sus uniformes de fatiga, camisetas sudorosas, chaquetas verde oliva. 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, hasta los pulgares... al paso de las horas, transformaba a los guerreros en figuras de metal, calcinado y herrumbroso, 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... (pp. 141, 142).

La imagen exagera hasta hacer literal la metáfora de una nación que sufre su degeneración encadenada e inmóvil 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, papel que señala Jesús Martín-Barbero en varios de sus ensayos. En *Colombia: Communication and Modernity in Latin America* (1996) 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 crisis de comunicación entre los diferentes sectores sociales o comunidades que forman la nación (p. 17). Martín-Barbero propone pensar el papel 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 (p. 20).

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 una imagen y unos símbolos de lo nacional.

De otro lado, Gema, su manipulación, su utilización para enajenar al público y su resistencia, sintetizan el conflicto entre los mundos que subyacen 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 sólo como proyección sin voz de una clase dominante.

En conclusión, 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”. (p. 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... (pp. 96, 97).

La presentación de la nación en estas imágenes nos devuelve 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 internacio-

nales, 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, la que viene del Sur y retorna a él, resiste en su corporalidad, en su materialidad, la enajenación de lo visual y 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.

La oposición entre las versiones de la nación, así como entre lo real y su simulacro, no se resuelve en la novela. 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 y sin resolver los conflictos. En efecto, 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. Como interpretación que se independiza de su referente y 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. La autoparodia en *Bello animal* es una elaboración posterior de esa risa que subsiste en toda la obra de Buitrago, risa que delata, a pesar de su crítica de lo real, de lo irreal y de la ficción misma, su fe en lo literario y en el texto como revolución constante.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980/1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Columbia UP.
- Buitrago, F. (2002). *Bello animal*. Bogotá: Planeta.
- Debord, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Anagrama.
<http://biblioteca.host.sk/biblioteca/textos/debord.htm> (20 mayo. 2005)
- Mac Hale, Bryan. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

Martín-Barbero, Jesús. (1996). In: *Colombia: Communication and Modernity in Latin America*. En: Ferman, Claudia (Ed.) *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives. Collected Essays and Interviews*. (pp. 15-27). New York: Garland Publishing Inc.