

# ***Fulanitos de tal, zutanitas de tul* de Luis Aguilera, juegos y trampas de la parodia: ¿Crimen? ¿Enigma? ¿Arquetipo del héroe?\***

*Aleyda Nuby Gutiérrez Mavesoy\*\**  
Universidad Central

Recibido: 11/03/2009 Aceptado: 25/03/2009

**Resumen:** Este artículo propone el análisis de la novela *Fulanitos de tal, zutanitas de tul* de Luis Aguilera a partir del concepto de parodia como el elemento que estructura la novela. Para ello, se estudia, primero el concepto de parodia, luego el de novela negra en su forma de folletín. En seguida, se presentan algunos elementos que constituyen la parodia en la novela de Aguilera: crimen, detective, enigma, víctimas y, en especial, el narrador.

**Palabra clave:** parodia, novela negra, héroe, enigma, crimen.

---

\* Este texto se deriva del proyecto de investigación titulado Nueva Novela Negra en Colombia 1990-2005, desarrollado en la Universidad Central.

\*\* Magíster en literatura del Instituto Caro y Cuervo. Docente investigadora de tiempo completo en la Universidad Central (Bogotá). Contacto: aleydag34@yahoo.com.mx

## Tricks in the Parody of Luis Aguilera's *Fulanitos de tal, zutanitas de tul*. Crime? Enigma? Heroe's Archetype?

**Abstract:** This paper proposes an analysis of *Fulanitos de tal, zutanitas de tul* by Luis Aguilera, based on a parody concept as the element framing the novel. Thus, the parody concept is considered followed by the black genre concept. The following elements constitute the parody in Aguilera's novel: crime, detective, enigma, victims and mainly the narrator.

**Key words:** parody, black novel, hero, mystery, crime.

Todo ha sido una patraña, un infundio mío, invenciones de un hombre acosado por la soledad, por no ver cómo pasan las últimas páginas de su vida tan en blanco como estaban en el día de su nacimiento. ¡Y que soy colombiano. Dios me perdone! Y los colombianos nunca decimos las cosas a derechas, no conocemos el camino recto. Usted lo sabe mejor que yo: tenemos la necesidad de mentir porque partimos siempre de la convicción de que no se nos va a creer y como nadie nos cree, decimos mentiras y como decimos mentiras, nadie nos cree.

Luis Aguilera, *Fulanitos de tal, zutanitas de tul*, 1996.

“Fulano”, “zutano”, “mengano”, o “perencejo” suelen ser expresiones populares para referir, en Colombia, a personas de poca importancia, del común, desconocidas, o sin el valor suficiente—desde el punto de vista de quien lo utiliza— como para reconocerles la individualidad del nombre; en esta obra, se hace uso de estas expresiones para configurar el tipo de personajes que habitan la novela: “*Con mi inmarcesible gratitud, respeto y admiración a todos los fulanos, zutanas, menganos y perencejas que desde siempre me han hecho el honor de contarme entre los suyos*” (segundo epígrafe de la novela *Fulanitos de tal, zutanitas de tul*) y, también, para dar cabida a la parodia como estructura de la novela, sobre la trama de una novela negra. Ya desde el título—y a lo largo del texto— se nos anuncia ésta como la intención estética de la obra; aunque, cabe anotar que la parodia que se propone es la del género de folletín, o “novelas de zapatería”<sup>1</sup> como en algunos lugares de

---

1 Roberto Rubiano, en entrevista informal, nos dice que en la Bogotá de los 70's y 80's, se volvió un lugar común encontrar este tipo de publicaciones en las peluquerías y, sobre todo, las zapaterías, hasta el punto de que, en algunas de ellas hasta se alquilaban, cambiaban o vendieran las obras de este género policial, y otros géneros como el *comic* o el *western americano* (*novela del Oeste americano*).

Bogotá se les llegó a conocer. Es, entonces, esta novela una propuesta de juego con el lenguaje, de divertimento literario en el que se configura una mirada carnavalesca de la marginalidad, las clases bajas y el sistema judicial en Colombia.

Como está estatuido, Manzano se limitó a transmitir su informe por vía rápida a la Central de Patrullas de la Policía Nacional. Ésta lo recibió en cabeza de un imberbe oficial, tan recién graduado de la Escuela que todavía tenía los humos calientes y tan poco experimentado en estas lides que ordenó el desplazamiento de una patrulla hasta el citado lugar. Ciertamente no era usual en esa dependencia activar los mecanismos policiales por una simple llamada anónima: entonces, como hoy lo corriente era que la policía se personara en el lugar de los hechos cuando los hechos ya no tenían lugar (Aguilera, 1996: 51-52).

El trastocar burlesco de la estructura de la novela negra de folletín tiene su fundamento, no en el vilipendio del género, sino en el reto de la configuración estética de un género menor con dimensiones estéticas mayores. Desde la concepción clásica, y según el modo, hay dos formas de la parodia: en la primera, se ocupa de un tema mayor bajo una estructura de arte menor; en la segunda, se presenta un tema menor con los recursos de una forma de arte mayor. En la obra de Luis Aguilera, el propósito es trabajar con un tema menor –la vida pusilánime de personas de clase baja que lindan con la marginalidad–, bajo un formato de género menor –la novela negra de folletín, denominado por algunos “paraliteratura” –, y en ello radicaría la apuesta artística que busca alcanzar dimensiones estéticas mayores: La configuración grotesca del detective, la variación satírica del enigma, la inversión del juego de roles víctima-victimario o la construcción burlesca del narrador (impertinente), son algunos de los elementos que permiten la orientación del análisis de esta novela como una obra paródica del género.

Al afirmarse esto, ¿cuál es el concepto de “parodia” que se maneja?, ¿qué caracteriza a este tipo de estrategia narrativa?, ¿cómo se desarrolla este recurso narrativo? Para alcanzar respuestas adecuadas, es necesario partir de una salvedad –obvia pero indispensable–, no es posible considerar una interpretación única del concepto. El desarrollo mismo de la novela como género –desde sus inicios con Cervantes y su *Quijote* como parodia de la novela de caballería–, ha sido marcado por el diálogo con las formas, los géneros y las obras. En esa dinámica de intertextualidades, la parodia es uno de los recursos narrativos que más versiones, formas y técnicas ha experimentado. Quizás por ello, los teóricos coinciden en afirmar que es esa misma diversidad (por ejemplo, la distinción entre lo burlesco, lo paródico, el travestimiento y el pastiche) la que les impide seguir una sola ruta y les obliga a guiarse más por aquello que en cada obra se propone.

Con todo, es necesario establecer unos parámetros mínimos para este estudio y como en casi todos los casos, lo mejor es iniciar con los griegos. En la etimología griega, *παρῳδία*, se compone así: *παρὰ* = “para” (similar) y *ὕδῃ* = “ode” (canto,

oda); “Poema irrespetuoso”, en la medida en que era una imitación burlesca de la forma de cantar o recitar de un artista; con el tiempo –entre los romanos y, luego en el neoclasicismo– pasó a ser un tipo de poema que imitaba el estilo de otro poema con fines humorísticos o irónicos. Entre lo lúdico y lo satírico ha deambulado el concepto hasta la consideración dentro de la novela moderna como forma metalingüística o intertextual; el mismo Gerard Genette (1989) la define como “el segundo grado de la literatura”. Sin embargo, quien viene a darle una de las delimitaciones más aceptadas hoy en día es el teórico ruso Mijail Bajtín:

En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador (por ejemplo, en Turgéniev); en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada. (Bajtín, 1993: 270)

En cuanto a la segunda pregunta – ¿qué caracteriza a este tipo de estrategia narrativa? – se ha puesto de manifiesto el hecho de que, como expresión irónica, burlesca o humorística del mundo o de una obra de arte, transforma la apreciación de la obra original y establece un juego de diálogo especial entre el autor y su lector, al imponérsele a este último un permanente contraste entre el texto parodiado y el texto parodista. De ello se desprende el hecho de que en cada parodia subyace una actitud con respecto a un “algo anterior” (persona, momento histórico, obra, autor...) que es modificado en su forma, contenido, estilo o comportamiento desde una diversa gama de intenciones paródicas: imitación humorística o lúdica, deformación grotesca, profanación de la autoridad, inversión de los roles, degradación ética o la sátira despiadada. Volvamos a Bajtín:

El discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda, se pueden parodiar sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además, el mismo discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor; la parodia puede ser el fin en sí misma (por ejemplo, la parodia literaria como género). Pero también puede servir al logro de otros propósitos positivos (por ejemplo, el estilo paródico en Ariosto y Pushkin). (Bajtín, 1993: 271)

Para intentar abordar la tercera pregunta, ¿cómo se desarrolla este recurso narrativo?, resulta valiosa la síntesis que hacen los teóricos en torno a tres elementos: lo que se parodia, la intención y el modo. Veamos en un cuadro cómo se condensan las distintas propuestas:

Rasgo	Tipo
A partir del Objeto	Obras artísticas
	Personajes históricos
	Ideas o valores
De acuerdo a la intención	Sátira
	Caricatura
	Imagen grotesca
Según el Modo	Imagen humorística
	Lúdico (uso del arte mayor para un tema bajo)
	Travestimiento (uso del arte menor para el desarrollo de un tema elevado)

Al seguir el proceso de construcción de la parodia a través del contraste entre el tema y su desarrollo, se descubre una constante en las consideraciones de los estudiosos; esto es, encontrar en él dos mecanismos básicos de la narración: el autor implícito asume un estilo retórico pomposo, solemne, fingidamente serio para recrear un tema bajo; o bien, el autor implícito se arroga un lenguaje vulgar, grotesco, falsamente efectista para tratar un tema elevado, en el caso de la parodia literaria es claro que hay en el fondo una intención de mostrar-se en su habilidad para la imitación y transmutación de las formas.

Esta cuestión es planteada por varios teóricos (Genette, Tinianov, Todorov, entre otros) en términos de una intención paródica doble: ético-estética de las obras anteriores. Por un lado, hay una construcción irónica del mundo social representado orientada a revelar el envés de este mundo; en un juego de miradas que se contraponen, se expone una versión cómica de lo serio que es, a su vez, una construcción ridiculizadora y renovadora de lo institucionalizado dentro de un género. Lo inmediatamente anterior corresponde al segundo aspecto, el escritor al hacer parodia responde a la necesidad de encontrar su propio camino artístico, en el diálogo con las formas, los medios y los formatos, se pone en perspectiva con la tradición, la preceptiva, lo establecido como convención dentro de un género, una obra o un autor para negar, contraponer, o aceptar la autoridad de sus predecesores; puesto que en todo acto paródico hay presente, al mismo tiempo, la ridiculización y la admiración de los modelos consagrados, como lo expone acertadamente Severo Sarduy en *Barroco* (1974) o en *Escrito sobre un cuerpo* (1979).

Ahora bien, de acuerdo con todo lo planteado, ¿cómo se hace uso de la parodia en la obra de Luis Aguilera? Podría decirse que en *Fulanitos de tal y zutanitas de tul* prima una mirada carnalesca, una pulsión por el juego que conduce a la risa;

hay en todo su andamiaje una disposición hacia el humor, más que la ironía o la sátira burlesca; ya que ahonda en el discurso narrativo de la novela negra de folletín para hacernos evidente la hilaridad inmanente en dicho discurso y, con exagerada crueldad, la ridiculidad extrema de la condición humana:

Pero donde el primoroso y floripondio ramillete de oraciones y frases comedidas vino a concretarse y hacerse materia viva fue en la investigación. La misma que en el día del atentado se prometió “exhaustiva y ejemplar” y llevada “hasta sus últimas consecuencias”. Con excepción de una comisión nombrada por algún funcionario acucioso, oficioso y segundón, que seguía sin entender cómo se mueven las cosas por arriba, lo demás fue un perpetuo diluirse en propósitos aplazados, en órdenes vacías que iban y venían, en comentarios fungibles, pero nunca llegó a conocer la letra escrita, ni pasó por laboratorios ni se llamaron testigos ni se levantaron actas. Como consecuencia, la apertura del sumario fue postergada *sine die* con el fin de que el episodio lo ganara el olvido que es, quizás, el único archivo clasificado donde perdura un secreto. (Aguilera, 1996: 237)

Vale la pena, enseguida, considerar los límites de la novela negra y su versión de Folletín. Es indiscutible la búsqueda de sus orígenes en la novela policiaca inglesa. Este género surge en las décadas finales del siglo XIX, en un periodo de pluralidad artística y diversidad de pensamientos; al mismo tiempo que se mantiene el discurso del positivismo, la ciencia experimental, el darwinismo y el evolucionismo spenceriano; conviven con él “El espiritismo, las sectas religiosas, el análisis psicológico del hombre, el interés por el inconsciente y lo irracional son, entre otras, manifestación de un espíritu finisecular común; a saber la necesidad de ofrecer una explicación completa, comprensiva y unificadora del mundo” (Santiañez, 2002: 35). La novela policiaca propone, entonces, una búsqueda de orden, el establecimiento de la verdad mediante el ejercicio de la razón, en la figura del detective, personaje singular que logra esclarecer los crímenes más complicados a través del racionamiento y no de la acción. Esto es quizás lo que hace que el género alcance un nivel de aceptación tan alto entre el público lector: por un lado, interpreta el sentimiento de una época –como le llama Raymond Williams (1997) –, al comprender las expectativas del hombre finisecular frente a la necesidad de obtener una explicación completa de los hechos y un orden consecuente del mundo, frente a la carencia de límites, la variedad de miradas y la velocidad de los cambios; por el otro, introducir al lector en el juego de descubrimientos, razonamientos e interpretaciones de los hechos para llegar a la verdad, le hace partícipe activo del relato. Una buena síntesis de la estrategia narrativa del género la expone Poppel de la siguiente manera:

Esa novela policiaca sería un texto literario con extensión de unas 200 páginas, que tiene como tema exclusivo (el plot) la investigación de un asesinato que parte de un detective no vinculado a la policía y que llega a la solución con

métodos puramente racionales, lógicos e intersubjetivamente aceptables. Los acontecimientos se ubican en el espacio local y temporal bien demarcado, con un número limitado de personajes. La novela, por su parte, se limita estrictamente a contar lo relacionado con el crimen, su investigación y solución; no se permite digresiones políticas, sociales, psicológicas o de otra índole. El detective tiene un ayudante que, a la par, ejerce la función de narrador de la novela. El eje temporal-lineal; aparición del cadáver-investigación-solución, se interrumpe constantemente con analepsis, o sea con reconstrucciones de lo ocurrido antes del crimen. Esas reconstrucciones parciales arrojan pistas e indicios que el detective, en su presentación de la solución al final del libro, junta para llegar a una reconstrucción completa de los hechos que llevaron al asesinato. El orden perturbado por el acontecimiento inaudito del asesinato se restablece con el actuar exitoso del héroe-detective sobre su antagonista, el asesino (Pöppel, 2001: 7).

La novela negra –heredera de su estructura, preceptiva y constitución– irrumpe en la década del 20 en Estados Unidos para reconfigurar el género, “La crisis en la Bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, pero también la ley seca, el gangsterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol, la corrupción: al intentar reflejar (y denunciar) esa realidad los novelistas norteamericanos inventaron un nuevo género” (Link, 2003: 81), en una especie de “conciencia social de los escritores norteamericanos”. Entonces, el género responde a las expectativas artísticas de la época; así, escritores como Scott Fitzgerald, William Faulkner, Dos Passos, Ernest Hemingway, Nathaniel West, lo utilizaron en ese momento en una obra o dos.

La novela negra traslada la mirada hacia la totalidad del mundo social, desplaza la importancia del crimen, ahonda en la perspectiva del criminal y se acerca a las motivaciones del crimen sobre la base de las condiciones sociales del contexto. Raymond Chandler la define como “la novela del mundo profesional del crimen” (Link, 2003: 56). Tal vez por ello, Vásquez de Parga (1981) prefiera el nombre de “novela criminal”; al considerar que este tipo de narrativa se caracteriza por ser un relato centrado en alguna manifestación del crimen. La novela criminal tiene que hacer referencia a un delito, a una conducta criminal. Entendiendo crimen como infracción grave de las leyes penales, aunque uno de los crímenes más citados en este tipo de novelas es el asesinato, es posible extender su contenido a otro tipo de delitos como el robo, el secuestro, la extorsión, la corrupción de funcionarios, las lesiones, la violación. En la novela criminal todo delito tiene una motivación económica, psíquica o psicológica. También puede ocurrir que no aparezca ningún delito; pero, si existe la apariencia de crimen, se mantiene el misterio y la investigación, cuando algo de esto sucede, entonces persiste el relato como Novela Criminal.

Dadas las condiciones de evolución de la novela negra, y ante el desplazamiento del crimen a un segundo plano, se hace necesario citar a Rainov (1970) para comprobar la inconveniencia de la utilización del mote “novela criminal” en nuestro caso. Este autor llega a la conclusión de que la especificidad de la novela de crimen, a pesar de sus múltiples variaciones, se da por su particularidad temática; en consecuencia, la narración literaria criminal ha mantenido un rasgo temático propiamente suyo, el delito. Aclara que ello permitiría incluir muchas expresiones literarias y por lo tanto, subraya enfáticamente que “no se puede concebir como novela de crimen una obra en la que el delito es tratado episódicamente o tomado sólo como causa para el desarrollo de la narración en un sentido temático completamente diferente” (Rainov, 1970: 36). Para evitar este tipo de inconvenientes por ambigüedades, en nuestra investigación, preferimos continuar con la línea tradicional: novela policíaca → novela negra.

Ante el desgaste de los elementos y recursos de la novela policíaca, la novela negra genera una serie de cambios que renuevan el género y lo llevan a otras dimensiones estéticas: el desplazamiento del crimen de los grandes salones burgueses a las calles, la ciudad como espacio de la decadencia social –atmósfera negra–, el predominio de la injusticia por el poder del dinero –de ahí la ausencia de misterio en la causalidad del delito–, el acercamiento de la acción del detective a los métodos del criminal –ya no del ejercicio racional– para resolver los casos, la narración trepidante que concentra la atención en la acción y no en la reflexión, entre otros elementos que consolidan la transformación de la novela policíaca inglesa a la novela negra norteamericana:

El policía da la impresión de ser un trabajador manual, porque no vacila en meter las manos en la masa. Está obligado, por otra parte, a hacerlo, puesto que pertenece a la policía. Pero inclusive cuando ejerce otra profesión (porque “trabaja”, es abogado periodista, escritor) sigue siendo un hombre que busca la acción, la lucha. Obedece a sus intuiciones y, si bien reflexiona, no se deja envolver por la teoría. Al detective le interesa el problema, al policía el “caso”. (...) [En Norteamérica aparece Hubert Coryell y su personaje Nick Carter, quien lleva el relato a la gran ciudad, y consolida la imagen del héroe solitario] Carter trasplanta las aventuras de la pradera al mundo de la gran ciudad, pero al hacerlo crea sin querer un nuevo mundo imaginario, abigarrado, audaz, que corresponde a una nueva manera de sentir. (...) “Los bajos fondos sólo pueden ser explorados por un conquistador desconocido para todos y decidido a ser el primero en tirar. Nick Carter es la epopeya del hombre solo en la metrópoli de planchas de cemento (Plans, 1969: 682).

Los orígenes del término novela negra tiene sus raíces en una larga serie de folletines –*Dime novels*– y magazines –*Pulps*– de tema criminal, policíaco y de intriga detectivesca a muy bajo precio (diez centavos de dólar), desarrollados casi

siempre en forma de cuento (en la estructura del relato clásico), de novelas cortas, por lo general, o novelas largas por entregas. En 1920 surge la revista *Black Mask* en Estados Unidos y en 1945 Marcel Duhamel acuña el término de “*Série Noire*” para el caso francés. A la novela de *Série Noire* se le conocerá después como Novela Negra, sin olvidar que sus orígenes temáticos y formales se encuentran en la serie de la revista *Black Mask*. Dentro de esta publicación, a finales de 1922, nace la escuela *Hard Boiled* a través del detective Race Williams personaje de Carroll John Daly, que ha de constituirse luego en el modelo de detective duro que aún conocemos, y que Dashiell Hammett junto con Raymond Chandler consolidan poco después en las figuras de Sam Spade y Philip Marlowe respectivamente. Si bien el primero recurre a un estilo directo e impresionista; el segundo prefiere un tono cínico e irónico al desplazar al crimen del centro de la historia y darle paso a la decadencia de la sociedad como eje de la trama: la brutalidad, la corrupción y la impunidad se constituyen en *leit motiv* como consecuencia del espíritu de la época después de la Primera Guerra Mundial y el auge del hampa organizada.

El folletín y la novela por entregas surgen en la primera mitad del siglo XIX, como una estrategia primero de los periódicos franceses y luego en toda Europa para atraer a más lectores, aumentar las ventas y promover a los nuevos escritores. Honoré de Balzac, Emile Zola, Alfred de Musset, François René de Chateaubriand y Alejandro Dumas en Francia; Charles Dickens y Arthur Conan Doyle para el caso de Inglaterra y Fedor Dostoievski en Rusia, son algunos de los autores que hicieron uso de este tipo de recursos en algún momento de su carrera literaria. La distinción más aceptada entre una y otra concibe al folletín como una novela escrita de antemano por un autor reconocido que se publicaba en partes como un suplemento de periódico; mientras que la novela por entregas podría ser equiparada a una “novela por encargo”, se escribía capítulo por capítulo y su extensión estaba determinada por la recepción del público. Es tal vez esta última la que ha de determinar la “preceptiva” de este tipo de narrativa: una estructura simple, con esquemas narrativos sencillos, personajes arquetípicos y el predominio del suspenso en la arquitectura de la trama. Son estos mismos elementos los que, con el paso del tiempo y el uso reiterativo del modelo, llevan al género a su desprestigio y a la estimación de su valor como arte menor o “paraliteratura”.

El desgaste de la “fórmula” también se da en la novela negra en las versiones posteriores de las series negras por lo predecible de su estructura (crimen, enigma, investigación, solución), lo estereotipado de los personajes (detective, víctima, criminal), las situaciones inverosímiles (especialmente en el develamiento de los crímenes), el tratamiento del lenguaje en la voz del narrador (ampuloso y efectista en la búsqueda del suspenso), así como el uso, y sobre todo el abuso, de lugares comunes.

Es este tipo de narrativa la que llega primero a América Latina y se impone en el gusto popular. Mempo Giardinelli (1969) afirma que las vías de comunicación entre las literaturas comienzan con las colecciones de libro de bolsillo de las series negras, enumera entre ellas las colecciones de “Cobalto”, Débora”, “Pandora” y “Linterna” en Buenos Aires, “Rastros” y “Teseo” en el Cono Sur, “Policíaca y de misterio” “Jaguar” y “Caimán” en México, entre otras; concluye Giardinelli que hubo publicaciones de hasta 15.000 ejemplares, caso inusitado para el número de tiraje promedio para la época. Si bien los grandes cultores del género fueron incluidos en este tipo de publicaciones, Allan Poe, Conan Doyle, Hammett, Chandler, Simenon, debieron convivir con autores anónimos que llevaron a la novela negra a su decadencia y al poco prestigio que hasta hace poco tenían en los medios literarios. El género parece cobrar nueva vida, con el giro que le han dado escritores como Rubem Fonseca, Paco Ignacio Taibo II, Manuel Vásquez Montalbán, entre otros.

Justamente, Luís Aguilera comparte esa mirada revisionista del género, pero lo hace desde la propuesta lúdica de la parodia, con juegos en la construcción de la estructura y trampas al lector que conoce este tipo de relato para romper y traicionar sus expectativas en la carnavalización del universo narrativo de la novela negra. Retomando lo que ya se había enunciado antes; en su obra, el autor hace uso de una forma menor, la novela negra de folletín, para el tratamiento de un tema menor, la vida mediocre de personajes del común. En adelante, vamos a hacer un análisis sucinto de 4 elementos centrales de la estructura del relato negro: Detective (Juez Julio Bolaños y el jefe del laboratorio de fotografía, Emilio Cuervo), crimen (Desaparición de Domingo Lunes) –enigma (La ‘mordedura’ en el vaso) víctima-victimario (Gloria de Lunes – Emilio Cuervo) y el narrador (Impertinente).

En la carnavalización que hace Luís Aguilera, se invierte el orden bien-mal, se trastocan las oposiciones binarias víctima-victimario, se violan los límites naturales del relato, predomina la burla de los personajes, la caricatura del género. En primer lugar, la extensión de este tipo de narrativa debe ser corta, unas 200 páginas máximo para sostener el suspenso de la trama; la novela de Aguilera alcanza las 341 páginas. Para mantener la estructura sencilla, por lo general se presenta un tema exclusivo: la investigación, la mirada del criminal o la concentración en la víctima; en *Fulanitas de tal y zutanitos de tul*, la narración se dispersa en todo lo anterior más la contemplación de los personajes y los detalles insignificantes de sus vidas. Si en el relato tradicional negro, la investigación que hace el detective no responde a métodos racionales sino a la acción –“El policía da la impresión de ser un trabajador manual” –en la novela de Aguilera, no obedece ni a lo uno ni a lo otro –los resultados se dan de manera fortuita–, como tampoco se establece completamente la verdad sobre la desaparición del Domingo Lunes.

Ahora bien, en cuanto a los acontecimientos que deberían concentrarse en la acción que conduce al develamiento del enigma, en la novela se antepone la reflexión

de los personajes y, sobre todo, del narrador con digresiones políticas, sociales, psicológicas o de cualquier índole que rompen con el universo cerrado de enigma-investigación-solución. El uso de la analepsis en la novela de Aguilera no conduce a las pistas o indicios para la reconstrucción del crimen, sino que obedecen más al placer de la dilación de la trama. El narrador en diálogo permanente con el lector, concentra su atención, no en la solución del crimen sino en la vida de esos personajes grises (Emilio Cuervo, Julio Bolaños, Gloria de Lunes, Betsabé, Eleonora, Papá Lotario, Pedro...) que dan redondeamiento en el texto a la selección del título: *Fulanitos de Tal Zutanitas de tul*. Por todo lo anterior, en esta obra predomina la intención lúdica y el humor negro en la construcción de la trama y sus personajes. Veamos por ejemplo la descripción que hace de Gloria Zamudio:

Para que nadie se llame a engaño. Habrá que aclarar aquí que el rostro de la abandonada por Domingo Lunes no era del todo armónico, aunque tampoco lo feo se enseñara en él, descoyuntándolo con la exageración que se hace mueca ni con la distorsión que caricaturiza. Salvo un ligero mohín o torcimiento de sus labios al hablar y, puestos a ser exigentes, de la separación granulada de sus dientes, el resto guardaba sus justas proporciones. Otros detalles como el pelo de escobillón y el sarro que esmaltaba con un tinte de mosto apergaminado la raíz de sus piezas dentales, eran simples consecuencias de las estrecheces económicas que un buen salón de belleza o una limpieza odontológica podían mejorar notablemente<sup>2</sup> (Aguilera, 1996: 120).

Entremos, ahora, al análisis del crimen y del enigma. Retomando la idea sobre el crimen, éste no siempre es el asesinato, puede ser un robo, una estafa, un secuestro o, como en el caso de la novela, una desaparición, la de Domingo Lunes, empleado menor de un banco en el centro de la ciudad: “Hacia las seis y media de la tarde parece ser que Domingo Lunes cruzó por última vez la multicolor cortinilla de bambú del café-bar ‘Candilejas’. Lo que haya sucedido allí dentro está por aclararse. Algunas pistas conducen a creer que en tal establecimiento se produjo una reyerta con resultado de muerte. De ser así (hay indicios firmes de que nunca se produjo) existe la franca posibilidad de que fuera un lance sin crispación ni escándalo” (p. 13).

La novela inicia con este párrafo, en un doble juego humorístico del planteamiento del crimen. Por un lado, se presentan las primeras líneas de un presumible asesinato; por el otro e inmediatamente después, se expone la idea contraria. Desde el comienzo nos vemos abocados al descabro de lo uno y de lo otro al mismo tiempo, ¿quién se llevó a Domingo Lunes?, ¿con quién estaba en el bar Candilejas?, ¿qué pasó en el “reservado” del bar? Frente a esta serie de preguntas, las respuestas se han de presentar siempre en dos vías: o bien fingió su secuestro y en el bar lo que se dio

---

2 A partir de este apartado, en las siguientes citas sobre la obra analizada, la referencia a la página se presentará directamente.

fue un montaje, o bien le hicieron ajuste de cuentas por las deudas y desaparecieron el cadáver para no dejar rastro del crimen. A pesar de que ambas hipótesis parecen contradecirse entre sí, se mantienen en esa ambigüedad hasta el final, eso sí, con mayor hilaridad al principio:

Es concebible que la víctima y sus victimarios (si es que hubo víctima y victimarios) se debieron abrazar en una lucha apagada, mullida, casi tranquila, pero desde luego implacable. Un imaginario e inesperado espectador hubiera podido confundir aquel amartelamiento letal con una contienda de amor, sí, con uno de esos asaltos de la lujuria donde la parte acometida, por temor o por deseo, se niega a abrir la caja estridente de los gritos. Sucede también que, como en las peores pesadillas, el temor paraliza o hace inaudible la angustia de la voz. De todo esto nos podría hablar, quizás, Domingo Lunes, el desaparecido (p. 14).

Entre el sí y el no, las especulaciones y las pistas, no nos queda nada en limpio, toda vez que lo único cierto del crimen es la desaparición de Domingo Lunes. No obstante, éste no es el planteamiento del enigma, como en los términos tradicionales lo reconocemos –algo extraordinario, que parece escapar al raciocinio de sus investigadores–, se nos plantea el enigma, con el mismo tono lúdico:

“Vaya jaleo que debió haber en ese bar que hasta mordieron los vasos” y enseñó la placa donde, efectivamente, un vaso parecía haber perdido un bocado de su cristal con una dentellada de hierro. La carne dulce y blanda de una manzana no lo hubiera registrado con tan esperpéntica nitidez y fidelidad. En aquel vaso estaba bordada, casi que deletreada primorosamente, la moldura bucal de un ser humano, con sus espacios interdentes, la depresión carnal de las encías y hasta el desgaste de los incisivos y el vástago desportillado de un colmillo. Pero lo que resulta milagrosamente sorprendente, además de que un colombiano tuviera completa la fachada frontal de su dentadura (se conjetura que un extranjero en un local así sería de un exotismo inolvidable), es que la curvatura cilíndrica del vidrio no produjera desviación ni deformación alguna, superando las propias leyes físicas que lo afectan y que de repente se hubiera convertido en algo tan leve y llano como una hostia (p. 15).

En el capítulo siguiente, nos hemos de enterar de que toda la descripción anterior se nos ha presentado como una falsa pista; sin embargo, es un falso enigma que ha de determinar el destino de los personajes centrales: Emilio Cuervo, jefe del laboratorio de fotografía y Julio Bolaños, el juez de la república. Por un lado, Emilio Cuervo se obsesiona con el caso y quiere resolverlo como una forma de resarcir su vida, “Por fin el misterio –se dijo con la alegría de los descubrimientos–. Lo críptico, lo indescifrable. El caso es un hueso duro de roer. Demanda método, paciencia, astucia y maña para volver a tejer la misma trama que ha urdido la compleja y aguda mente

de un asesino que conoce su oficio’.” (pp. 60-61). Julio Bolaños se ve obligado por su jefe juez De Francisco, “(...) Quiero que tenga la vista de este caso a más tardar en treinta días, señor Juez Bolaños. Si no encuentra otro culpable, tendré que creer que usted ha tenido el descaro y la osadía de traer a su despacho sus aparejos de borracho” (pp. 24-25).

El crimen se mantiene sin solución hasta el final de la obra. La respuesta al enigma se nos presenta temprano, en las primeras páginas del segundo capítulo y de una forma tal de simplicidad que no deja de producir hilaridad; tal vez en ello radica buena parte del éxito de la parodia:

Mas, ay, quisieron los hados o los dioses que en el preciso y justo instante en que iba a poner el último de los vasos en posición de ataque, el teniente dio por acabadas sus triturantes reflexiones y, coincidiendo con la implacable decisión tomada, a la voz “Voy a hacer cantar a todos estos hijos de perra”, descargó una feroz y contumaz presión sobre el inocuo vaso que se vio sin un pedazo nuevo y que de no llevar el oficial su pulgar protegido por el guante, le habría dejado para el recuerdo la boca desdentada de una herida abierta (p. 54).

Nos informa, entonces, el narrador con un uso grandilocuente del lenguaje —que finge la solemnidad que un tema importante lo merece— que el teniente encargado de responder a la llamada anónima (página 51) sobre la desaparición de Domingo Lunes es quién ha ordenado las botellas en hilera, quien ha roto el borde del vaso, quien se ha dado a la tarea de pulir dicho borde, “porque otras de sus manías insufribles era no resistir las cosas que no estuvieran sanas, completas y en su sitio” (p. 55), y quien ha de hacer desaparecer la parte faltante del vaso en la suela de su bota al salir del bar Candilejas. Aguilera rompe con las expectativas del lector desde el principio, propone un juego distinto al del desciframiento a lo largo de la trama al anular el suspenso frente al misterio del vaso, pero conserva el crimen sin solución hasta el final y es el lector quien debe decidir por cual de las respuestas opta. El enigma se resuelve en la página 55, la verdad sobre la desaparición no se revela en las 341 páginas de la novela.

Los dos funcionarios se ven abocados a encontrar una solución al caso de Domingo Lunes; cada uno se plantea una hipótesis diferente, ambas igual de válidas. El jefe de laboratorio se inclina por la idea de auto plagio del empleado bancario para evadir las deudas; el juez, por el asesinato y posterior desaparición como una forma de cobrar la deuda y aleccionar a los otros clientes morosos. A través de la novela se nos sostienen las expectativas sobre ambas hipótesis con la configuración de pistas falsas, como la voz de pensamiento de Eleonora sobre lo ocurrido en el reservado:

Que sí, que sí, señor, que a eso de las seis y media entraron dos tipos directo al reservado que llamamos “gallinero” (...) de lo que sí me di cuenta es que llevaban unos maletines grandes y yo pensé de pa’dentro: “son vendedores”,

de esos que andan de puerta ofreciendo que ya ropa, que ya chucherías de esto y lo otro (p. 57).

(...) Cuando en esas qué vemos (déjeme persigame por si es cosa del diablo) que los dos de los maletines salen pitados que ni los viniera arriendo la muerte y llevaban a puras rastras a un pobre hombre de sombrero (p. 57).

(...) y se me emponzoñe la lengua si miento, que al arrastrado naidés, pero naidés, lo fue visto entrar. Cosa de aparecidos, ¿oiga? Y eso que nosotras andamos con las pilas puestas, no se crea: al que pasa por esa cortina no se les despinta el ojo hasta que paga y se va... (pp. 57-58).

En esto ya salían de pa'arriba y oímos que uno dijo: “A más de un domingo no le van a cantar la misa” (p. 58).

(...) Y yo “¿qué susto?” y él, “Si era un hombre y no una cosa, a lo mejor se lo echaron al pico”. Y yo, “calle esa boca, mi don...” y él, “¿Pero no vio que parecía un muñeco? Ni tan siquiera pesaba. Sólo a un hombre de trapo se le puede sacar tan rápido teniendo una mano libre y en la otra un maletín” (p. 59).

La cita anterior nos permite comprobar la forma como se construyen las dos hipótesis al tiempo –además de ser un ejemplo claro del tratamiento del lenguaje en el juego de voces–, las pistas nos sostienen en la duda, toda vez que al inicio de este capítulo se nos indica que la desaparición de Domingo Lunes fue reportada a la comisaría por una llamada anónima: “A Domingo Lunes Sanabria, le hemos dado materile-lire-ron, en el último reservado de ese corral de putas que es el bar ‘Candilejas’, de la calle 18. A Domingo Lunes Sanabria no le hemos dejado ni los huesos para que asista al desfile del Juicio Final” (p. 51). Según la investigación de Emilio Cuervo, sabremos que Domingo Lunes no había pagado arriendo en los últimos meses, le debía dinero a todos los compañeros del banco, al Fondo de empleados, los padres, los vecinos del barrio; además de la información sobre el primo:

Ella me habló de la muerte en accidente de un primo carnal de su marido por parte de madre. Es decir, por lo Sanabria. Y me contó que, al propio Domingo se le habían extraviado los documentos personales del occiso en los bolates de ir a recoger el cuerpo al hospital de Sogamoso y en las diligencias del entierro. Y que más tarde, el mismo Domingo había tenido que ir a sacar esos papeles a Chinácota, de donde es esa familia: Imagina que para cobrar seguros o hacer sucesiones. Qué sé yo...

–y entonces suplantó al difunto...

–... Con quien debía tener algún aire de familia, señas comunes por parentesco...

–... así, que con nueva identidad, novia y plata, a vivir que son dos días... (p. 176).

Por otro lado, si nos sostenemos en la hipótesis del Juez Bolaños, quién se ha enterado por labios de Eleonora de la reunión que tuvieron días pasados a la desaparición de Domingo Lunes, un prestamista de dudosa reputación y un “joven pistolero”: “Su enigmática y por poco ininteligible conversación dejaba traslucir que se ocupaban de ‘marcar’ a un tipo que, por las señas y datos encubiertos se ajustaban como un guante con el interfecto, desvanecido o esfumado señor Lunes, aunque nunca dieron nombres y apellidos: empleado bancario, endeudado hasta las cachas, con mujer e hijo” (pp. 326-327). La cuestión está resuelta desde el principio. A Domingo Lunes lo asesinaron y lo desaparecieron porque sin el cuerpo no hay crimen, “Una desaparición es la forma más lenta y callada de matar: la única tumba que abre es la de la duda y en ella no caben sino especulaciones, hipótesis, suposiciones: ni sangre ni rastro ni armas homicidas” (p. 327). Por esto mismo, el lector debe decidir cuál de las dos hipótesis se sostiene más y escoger, el crimen no se resuelve.

Pasemos ahora a la construcción de la imagen del detective. Ya se ha venido configurando, un poco, el juego que propone Luis Aguilera en torno al envés del espejo, en este caso del héroe; si en la novela negra el detective no ha perdido dicha figura, al contrario se ha endurecido y se acercado al bajo mundo y sus recursos para resolver los casos, en la obra de Aguilera nos encontramos con su opuesto en dos versiones: por una, Emilio Cuervo, triste funcionario, intoxicado con novelas negras de folletín, recurre a la acción para descubrir lo sucedido; y, por el otro, Julio Bolaños, mediocre juez, adicto al alcohol, se queda en la reflexión y el interrogatorio para alcanzar una respuesta. Ambos se encuentran con las soluciones por azar, más que por la pericia de sus investigaciones. Los acontecimientos que los envuelven nos acercan a lo grotesco, sus acciones los llevan a situaciones ridículas y en su totalidad nos queda la sensación del humor negro de Aguilera en la condensación de la trama. Emilio Cuervo termina enamorado de la señora Gloria de Lunes y en ello radica su perdición, Julio Bolaños le dispara por error al juez De Francisco cuando Eleonora intentaba incriminarlo en una falsa escena de acoso sexual; ambos pierden sus empleos y ninguno resuelve a ciencia cierta el caso de Domingo Lunes, puesto que Bolaños hace desaparecer, a su vez, el expediente del archivo.

Demos inicio a la mirada sobre Emilio Cuervo: “(...) Tengo una edad en que el tiempo no se cuenta; se descuenta; en la que se piensa que ya no queda mucho por hacer; que lo hecho, hecho está y que las ganas para la aventura se las llevó la juventud. Otros han organizado con más normalidad su vida; a mí me cogen los cuarenta y ocho años sin una mujer, sin unos hijos, sin que tenga a nadie esperándome detrás de la puerta de mi casa” (84). Se construye la imagen de aquel funcionario gris que tras hacer un recuento de su vida, se da cuenta de que no ha tenido ninguna experiencia importante e intenta darle un giro a través del esclarecimiento del caso de Domingo Lunes. “Pero me voy a dejar ver: van a saber quién es Emilio Cuervo” (p. 71). Cuando en realidad es un ‘triste compadrito’ (Borges, 1969), “Claro que

más o menos fue lo que me dijo mi mayor Sorzano: ‘Firme ahí cabrón. Y agradezca que no le formo consejo de guerra por estar tratando de violar una viudita indefensa, valiéndose de la Institución’” (p. 340).

Julio Bolaños resulta todo lo contrario, tiene una familia, un sentido práctico de la vida, es juez de la república, pero es un funcionario mediocre, dominado por el alcohol y la desidia, “Su foja de servicios estaba espléndidamente tachonada de suspensiones, llamadas de atención, peticiones de inhabilitación, recursos de incompetencia y amenazas de destitución” (p. 20). De igual manera, frente a la obligación de resolver el caso, prefiere tomar el camino más fácil, aunque no así más legal: “La confabulación, que no el raciocinio, del juez Bolaños llegó incluso a tomar carrera e impulso en el plano inclinado de sus esfuerzos por conseguir reos para su causa, hasta el extremo de plantearse silogismos peligrosos: ‘Toda esa rémora social –pensaba con rencor– tiene cuentas pendientes con la justicia. ¿Qué más da que paguen por un crimen que por otro?’” (p.69). Después del atentado al juez De Francisco y ante la certeza de su despido, propone a Eleonora desaparecer el expediente de Domingo Lunes, “si desapareciera le puedo asegurar dos cosas: una, que nadie se volverá a interesar por él; la otra, que prescribirán los posibles delitos de los implicados antes de que alguien se dé a la tarea de reconstruirlo” (p. 252), a cambio de la verdad “En concreto, Leoncia, la parte que le corresponde es contarme y confesarme todo lo que realmente sabe sobre el caso Domingo Lunes” (p. 253); porque le “persigue la obsesión de no haber conocido la verdad como juez” (p. 253), hace del revelamiento de lo sucedido en el bar Candilejas su compensación mínima, “como le digo, es un asunto muy personal. Quiero quitarme de encima la sensación de haber trabajado de idiota la mayor parte de mi vida” (p. 254).

Trabajemos enseguida en el rompimiento de la dualidad víctima-victimario, sobre la base de dos relaciones fundamentales: Julio Bolaños con el Juez de Francisco y Emilio Cuervo con Gloria Zamudio de Lunes. El juez de Francisco hace el de la vista gorda con Bolaños porque su adicción al alcohol le recuerda la de su padre que tantos dolores de cabeza le diera en el pasado: “Desde luego que esta condescendencia no era extrema. Buena parte de las máculas en la foja de vida de Bolaños se las había endilgado él” (p. 23). Éste ha sido “víctima” de la persecución del Juez de Francisco, de su humor caustico, de sus llamados de atención y su presión constante en el trabajo; en el momento del atentado el orden se invierte, es De Francisco quien teme y se muestra débil ante un subalterno y nos permite continuar con la tesis del orden inverso: El Juez Bolaños debía conocer mejor que nadie a su superior, acaso mejor que Jovita y sus adivinaciones. Tal vez en él se confirmaba su propia tesis de que el amor y el odio son el derecho y el revés, la cara y el dorso de una misma pasión. Algo de esto habría en su procelosa relación porque la misma

tarde del insuceso, Bolaños describió premonitoriamente la reacción de su señoría: “Se dejará morir antes de que su soberbia permita que se diga en voz alta que se cagó de miedo” (p. 238).

En cuanto al segundo tipo de correspondencia víctima-victimario, la relación entre Emilio Cuervo y Gloria de Lunes se inicia como una relación de poder entre el investigador, representante de la ley y la esposa de la víctima, por extensión víctima también, “Emilio quiso profundizar un poco más. Comenzaba a encontrar extraordinario el poder del oficio recién adquirido para colarse subrepticia y ‘legalmente’ en las vidas ajenas” (pp. 125-126). Al final, la relación se invierte, al fijar su atención en la señora de Lunes pasa de perseguidor a perseguido y finalmente derrotado: “por esos días me habría bastado un poco de compasión: no fui otra cosa que un miserable mendigo de amor” (p. 331).

Finalmente, entremos en el estudio de la figura del narrador: impertinente. En el universo narrativo el elemento de ficción permite al lector separarse del plano real y fundirse en la historia como espectador invisible, Luis Aguilera le hace visible y participe activo de la trama a través del narrador desde los juegos iniciales del claro-oscuro y las trampas al lector conocedor del género. Se detiene en largas digresiones que nada aportan a la trama; se olvida del enigma para concentrarse en la vida de los personajes; el recurso constante en la narración es la dilación de la acción, bien sea a través de los monólogos interiores de los personajes, las reflexiones y largas descripciones del narrador, que párrafos seguidos niega, refuta o contradice. Todos ellos, y a manera de conclusión de este texto, son los elementos fundamentales de la parodia de este narrador impertinente que hace de la novela negra de folletín, un carnaval:

Permítasenos aquí meter baza y opinión en esta historia para conceder la razón, aunque parcialmente, a aquellos incrédulos por sistema que encuentran fraudulento e inverosímil que los narradores se arroguen el don omnisciente de extraer, con la facilidad con que hacen maravillosas fantasías las hadas madrinas, los más recónditos secretos y hasta subconscientes pensamientos y sentires de sus personajes. Semejante abuso de un poder que parece ser atributo sólo de arcanos y divinidades del muy allá, puede justificarse diciendo que para eso son hechos de su puño y letra y al antojo que les dicte el preclaro magín de su cerebro (p. 196).

## Bibliografía

- Aguilera, Luis, 1996, *Fulanitos de tal zutanitas de tul*, Bogotá: Planeta.  
Bajtín, Mijail, 1993, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Beristáin, Helena, 1999, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Borges, Jorge Luis, 1969, “El muerto”, en: *El aleph, relatos*, Barcelona: Planeta.
- Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Giardinelli, Mempo, 1989, “Coincidencias y divergencias en la literatura “negra”, (Apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial)”, *Revista mexicana de Ciencias Sociales*, No. 400, pp. 125-142.
- Link, Daniel (Compilador), 2003, *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La marca.
- Plans, Juan José, 1969, “Historia de la novela policíaca II”, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), N° 237 (Septiembre), pp. 675 – 699.
- Pöppel, Hubert, 2001, *La novela policíaca en Colombia*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Santiáñez, Nil, 2002, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Sarduy, Severo, 1974, *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tinianov, Yuri, 1972, *El problema de la lengua poética* (traducción Ana Luisa Poljak), Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Todorov, Tzvetan, 1991, *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Vásquez de Parga, Salvador, 1981, *Los mitos de la novela Criminal*, Barcelona: Planeta.
- Williams, Raymond, 1997, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.