

A TRAVÉS DE LAS ONDAS: ENTRE RELATO POLICIACO Y CUENTO DE HADAS

Eugénie Romon*

Lille III

Résumé: *A través de las ondas* est l'un des premiers écrits connus de Soledad Puértolas. Cette étude se propose de découvrir en quoi ce texte est singulier par sa double appartenance au genre du conte de fées et du récit policier. L'enjeu sera de mettre en valeur de quelle manière l'auteure parvient à réaliser cette combinaison de genres apparemment inconciliables.

Resumen: *A través de las ondas* es uno de los primeros escritos conocido por los lectores de Soledad Puértolas. Este estudio se propone descubrir en qué es singular por su doble pertenencia al género del cuento de hadas y del relato policiaco. La meta será poner de manifiesto de qué manera la autora consigue combinar géneros aparentemente imposibles de conciliar.

A través de las ondas es el único cuento para adultos de Soledad Puértolas publicado suelto. Fue escrito para formar parte de una antología publicada por Alianza Editorial¹, el mismo año que *El bandido doblemente armado*, en 1980. Con la ocasión de la segunda publicación del texto por Ollero & Ramos, Soledad Puértolas explica, en un prefacio que ha titulado «Un relato solitario²», la necesidad de aislar aquel cuento en su obra: simboliza una etapa de difícil desapego³. Propone la narración de un balance: una mujer tiene que romper

* **Dirección para correspondencia:** Romon Eugénie <ginginix@yahoo.fr>

1 Se trata de *Doce relatos de mujeres*.

2 Soledad Puértolas explica su elección de no incluir este texto en el conjunto *Una enfermedad moral* en la página 21 de su introducción a *A través de las ondas* publicado por Ollero & Ramos:

«Creo que no incluí este en mi primer libro de relatos, *Una enfermedad moral*, porque lo consideraba muy distinto a todos, de otro género, y, seguramente, me digo ahora, lo que de verdad me empujó a no unirlo a los otros es que pertenecía a otro momento de mi vida, a otro ritmo.» Subraya: «este es un relato solitario, que no busca la compañía de otros; no contaba, mientras era escrito, tan lentamente, con tanta inseguridad, con ninguna compañía.»

3 La sombra de *El Bandido doblemente armado* estaba tan presente que Soledad Puértolas necesitaba librarse de ella.

con su pasado para poder avanzar. Necesita estar sobre la pista de la que fue para saldar cuentas con un hombre. Las relaciones de este relato policiaco con los cuentos de Charles Perrault son múltiples y omnipresentes porque a todos los niveles los que abordan este texto son «Pulgarcitos». La autora, el lector y los protagonistas principales buscan su camino a lo largo del texto.

Este cuento es un relato policiaco⁴ por su presentación a pesar de respetar las reglas de los cuentos de hadas. Como suele pasar en los escritos de Soledad Puértolas, este texto propone una doble lectura: el lector despreocupado sólo verá la intriga policiaca mientras que el lector más acostumbrado a los relatos de la autora investigará y verá aquí un palimpsesto⁵ en el sentido genetiano del término. La dualidad de este cuento, que concilia las constantes del cuento de hadas y de la novela policiaca, guiará al lector a través de las ondas de ambos géneros aparentemente imposibles de asociar.

Los protagonistas son escasos pero sus funciones son múltiples.

La heroína, «Pulgarcito⁶», es una mujer que parece carecer de talla para asumir el trabajo que tiene que cumplir: regresa a las calles de esta ciudad⁷ para asesinar a un hombre. Está descrita con mucha precisión y, sus defectos, su carácter inadaptado a la situación, están particularmente puestos de manifiesto: «La mujer de cabello oscuro y andar ligero, aunque no excesivamente armónico⁸» (Puértolas, 1998:25). Su aparente fragilidad recuerda la debilidad de Pulgarcito. La ropa que lleva está en contradicción con la misión que tiene que cumplir. Especialmente lleva zapatos de tacón, que impiden una huida rápida. Su evolución particularmente lenta y su pasividad invitan también al lector a cuestionar la capacidad de esta mujer para matar.

A modo de piedrecitas blancas, aquella mujer deja a su alrededor miradas que le dan fuerzas. La mirada tiene un papel primordial en este cuento: la protagonista dialoga únicamente mediante ella en la primera parte del texto. Se detiene delante del escaparate de Las Magnolias, se cristaliza literalmente. La vacuidad de su mirada está subrayada: el personaje está pensando en lo que va a cometer, esta mirada no traiciona en absoluto a esta mujer a quien nadie parece prestar atención. Todo parece decidirse por la vista: «Miró a derecha e izquierda antes de escoger el lado por el que proseguiría su paseo.» (27), «Apenas dados unos pasos, volvió su mirada para contemplar la calle que, levemente inclinada, terminaba en el puerto.» (27). El narrador intenta adivinar quién es aquella mujer observando su mirada: «En su mirada había un matiz de nostalgia.» (27). El personaje parece totalmente ausente,

4 Soledad Puértolas declara, en efecto, con mucho humor: «Dadas las circunstancias, sólo podía acometer —y cometer— un crimen, y por eso el relato tenía que ser policiaco.»

5 «Un palimpsesto es un pergamino del que se ha raspado la primera inscripción para inscribir otra, que no la esconde totalmente, de modo que se puede leer, por transparencia, el antiguo bajo el nuevo. Se definirán entonces, en sentido figurado, como palimpsestos (más literalmente: *hipertextos*), todas las obras derivadas de una obra anterior, por transformación o imitación» (traducción mía de la contraportada de: Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.)

6 Es decir, el personaje que guía a los lectores y a la autora, como Pulgarcito, guió a sus hermanos por el bosque gracias a piedrecitas blancas.

7 Se trata de Santa Bárbara, como lo precisa Soledad Puértolas en la introducción a la segunda edición de este cuento, «Un relato solitario», en la página veintisiete.

8 Todos los subrayados del artículo son míos.

parece sufrir lo que la rodea: «La mujer contempló la calle que se abría ante sus ojos.» (29), «la chica examinaba con interés [la casa que hacía esquina]. Su mirada inquisitiva se deslizo por el terreno que la rodeaba.» (31). Antes de su encuentro con su futura víctima, sacaba fuerzas de esta mirada que dejaba donde podía como lo demuestra la frase: «como si (...) todas las miradas fijas que había ido fijando aquí y allá ya no la sostuvieran, ya se hubieran esfumado, completamente inservibles.» (32). La mirada aparece más a menudo en los momentos de pasividad: el personaje, como el lector y el narrador, observa. Después de haber disparado, la mujer observa al muerto: «Miró al hombre, ahora desparramado en el sofá, herido o muerto, y esperó que algo sucediera pero nada sucedió.»(36). El personaje se distancia del acto que acaba de cumplir y este análisis visual lo demuestra: «Dio la vuelta a la pistola, se la acercó a los ojos, miró el oscuro y pequeño cañón, lo tocó, miró el gatillo, colocó el resorte de seguridad.»(36). Vuelve al jardín que ya atravesó: «Su mirada recorrió el jardín desierto.»(36). El personaje está asimilado por completo a su mirada.

La víctima —el hombre que la mujer acaba de matar— podría cumplir el papel del ogro: su corpulencia imponente permite este acercamiento. Este personaje es por lo tanto alguien impresionante por la confianza en sí que lo caracteriza, odiable por su suficiencia. Además, la protagonista necesita eliminarlo porque amenaza tragar su porvenir, cristalizado, como su mirada en el escaparate de la tienda, en la lentitud de la evolución de la heroína hacia su meta. Su voz le caracteriza, representa la fuerza: «Probablemente, estaba acostumbrado a mandar y a ser obedecido y eso le había creado una ilusión de fortaleza (...)» (33-34).

El perseguidor, narrador de la segunda parte del texto, tiene un papel doble, como subraya cuando dice: «me preparé para mi segunda actuación» (41). Se presenta como un ayudante, un protector, de la mujer de la que está enamorado, pero su duplicidad recuerda el lobo tan presente en los otros cuentos de Perrault. Declara: «para eso estaba yo allí, para respaldarla y terminar su tarea, para ayudarla a escapar para siempre. Esa era la oportunidad que yo llevaba años esperando» (41). Depende de esta mujer porque representa una oportunidad para él. Este personaje, como el Lobo en *Capercucita Roja*, se cruzó antes con la mujer. Parece seguirla desde hace tiempo y esperar que lo necesite: «Cuando supe que el momento había llegado, que ella había tomado una decisión, sólo me había preguntado si tendría el suficiente valor como para llevarlo a cabo. Ella también se lo había preguntado.» (40). Se identifica como el que quiere a la mujer. Este narrador, el más enigmático de los personajes, hace muchas deducciones. El empleo de fórmulas hechas: «No era probable que» (39), «no tenía más remedio que» (39), el del condicional en la frase: «A causa de la tormenta, se suspenderían los vuelos nocturnos, (...) debería esperar un par de horas.» (39) y la fórmula hipotética: «Hubiera sido fácil» (39) evocan las posibilidades. Parece obligado a actuar de cierto modo, no tiene siempre elección si quiere alcanzar sus objetivos: «Tenía que» (40).

La escena tan famosa de la entrada del lobo en casa de la abuela en el texto de Perrault⁹ está adaptada fielmente a la novela policíaca. Todos los detalles están reunidos: la negociación en la puerta y la apertura de la misma una vez que el personaje haya sido persuadido

9 He aquí el texto original: «Toc, toc. Qui est là? C'est votre fille le Petit Chaperon Rouge (dit le Loup, en contrafaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. La bonne Mère-grand, qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria: Tire la chevillette, la bobinette cherra. Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit.

por el que se encuentra del otro lado. Para penetrar en casa de la víctima, en vez de proclamarse Caperucita Roja, el personaje se declara policía: «Policía —informé con voz de mando—. Abra.» (42). En el mundo moderno, parece poco probable que el personaje se permita no abrir la puerta a la policía. Además este policía justifica su identidad: «Coloqué la tarjeta de identificación ante la mirilla.»(42). La cercanía de los personajes, como en el cuento de Perrault, está subrayada por la presencia de esta mirilla. El disfraz de policía es lo más adecuado para que la víctima abra su puerta a un desconocido. Poco después, pone en tela de juicio su honestidad al declarar: «Mi estatura siempre me ha ayudado mucho.» (42) indicando de esta forma que su físico le permite persuadir a su futura víctima como lo hacía el narrador en *Caperucita Roja*. El policía-lobo pretende ayudar a esta víctima que acaba de ser agredida.

Enuncia una norma que parece rotunda: «Las cosas no pueden dejarse a medias.»(39). Está obsesionado por la idea de terminar las cosas. Repite: «Yo era el resultado de años de dejar las cosas a medias.» (39-40). Parece querer convencerse de que va a llevar su proyecto hasta el final. Este personaje levanta las sospechas del lector que no sabe si es sincero, protege a la mujer o está persuadido de ello: cuando mata al hombre, piensa en simular un robo (43) para que no se relacione el asesinato con la mujer. Se preserva también porque camufla su venida llevando guantes (43). Ayuda a la mujer pero lo hace porque la codicia: sueña con viajar con ella, la persigue con todas sus fuerzas. La carrera entre él y el tren para alcanzar a la mujer recuerda a *Caperucita Roja*. La heroína, como la niña, escoge el camino más largo, dado que viaja en tren, mientras que su perseguidor va en coche. El personaje del lobo es perfectamente consciente de su ventaja, dado que declara: «Conocía bien aquel lugar y conocía ese tren: se detenía en seis estaciones y se arrastraba por las vías con lentitud.»(51). La lentitud del tren está subrayada y pone en evidencia el hecho de que Caperucita Roja no pueda escapar a su perseguidor. Además, a la salida del tren, se transformó en Caperucita Roja, ya que tiene un pañuelo anudado debajo de la barbilla y zapatos oscuros (57). Este personaje es un lobo que acosa a su presa durante todo el cuento: no vacila en emplear la astucia para alcanzar sus fines. Dice al hombre doblemente asesinado¹⁰ que recibió una llamada cuando sabe que es falso. Esta mentira es gratuita, sin interés, como lo explica al decir: «No tenía por qué mentir.» (43). Es consciente de los puntos débiles de sus planes pero sólo le importa la percepción del que quiere persuadir (60). Es un calculador: «mis presupuestos todavía eran válidos. Nadie iba a asociarme con aquel asesinato, lo que me daba libertad de movimientos, mientras ella actuaría como quien sabe que se ha convertido en una persona sospechosa» (50). Intimida a la mujer para tenerla a su merced: hace que tema ser encontrada por los investigadores mientras sabe que es poco probable. Afirma en efecto: «Probablemente, nadie llegaría a describirla bien y, si alguien lo hacía, era dudoso que se lanzaran en su persecución» (60). Así, aunque este protagonista diga que es policía, es manipulador y poco honesto. Lo demuestra además en esta afirmación: «Yo jugaba con una ventaja: ella no sabía que era yo quien la estaba siguiendo. Huía de lo desconocido y yo era el último ser de quien

10 La duplicidad de este crimen recuerda la del bandido de la primera novela de Soledad Puértolas titulada *El bandido doblemente armado*.

ella podía sospechar» (51). Algunas de sus afirmaciones son imposibles de descifrar para el lector, que no entiende por qué este personaje estaría libre de toda sospecha.

El menos tradicional de los personajes del texto corresponde a los zapatos de la mujer, que tienen un verdadero protagonismo. La ropa, detalladamente descrita, los pone de relieve: la descripción de la mujer es cromática. Resalta en el ambiente grisáceo del tiempo lluvioso. Se trata de una verdadera pintura:

Las gotas de agua caían sobre el pelo negro de la mujer y oscurecían la parte superior de su chaqueta. Era de un color apagado e indefinido, a diferencia de la falda, de colores muy vivos. Aunque el más vivo de todos se encontraba algo más abajo, sobre el pavimento. En él descansaba el par de zapatos más inapropiados que cabe imaginar para un día de lluvia, unos zapatos de tacón color verde billar, atados al tobillo por una cadena dorada. (25-26)

Los contrastes de colores están subrayados de arriba abajo: la descripción en picado permite poner de manifiesto lo más importante. El negro del pelo y la chaqueta oscura contrastan con la falda de colores vivos. Los zapatos, punto culminante de la ropa, son de color vivo: verde billar. La cadena dorada, atada al tobillo de la mujer, simboliza la alianza que existe entre estos zapatos tan llamativos y esta mujer tan misteriosa. Entonces, ella, de físico «no excesivamente armónico» (25) tiene zapatos inadaptados también: «el par de zapatos más inapropiados que cabe imaginar para un día de lluvia» (26). Su forma de andar es igualmente marginal: el narrador habla de «andar ligero»(25) a pesar de la lluvia y de los zapatos de tacones altos. Estos zapatos verdes delatan la presencia de la mujer cuando llega a casa del hombre que quiere matar: «los zapatos verdes de la mujer, mientras ella cruzaba el umbral, provocaron un eco» (32), llaman tanto la atención del hombre que sigue a la protagonista que decide comprarle otro par. La importancia de estos zapatos recuerda *El gato con botas* porque la mujer parece calzada con botas de siete leguas cuando se escapa de casa de la víctima (36).

El *incipit* del texto es totalmente conforme a los cuentos de hadas: el tradicional «Érase una vez...» podría ser añadido a la descripción de esta mujer sin que cambie el contenido o el ambiente del texto. La focalización del personaje principal al principio de la narración es habitual en este género. El párrafo final, conforme al sueño del narrador-lobo, es un final feliz, para él, por lo menos. Es, además, el protagonista principal de este párrafo. El cambio de punto de vista es abrupto y deja entender que el lobo «consumió» a Caperucita Roja:

Un hombre feliz, acompañado de una mujer joven envuelta en una gabardina clara, subió las escaleras del Hotel El Pasajero, cruzó el umbral y se dirigió hacia el mostrador de recepción. Había atravesado algunas de las fronteras de la edad e iba vestido austeramente, con ciertos detalles que revelaban un gusto propio. Sus gestos eran joviales, su voz sonaba cansada. Había vivido durante mucho tiempo de una forma gris, pero aquella noche la luz brillaba para él. (61)

El lobo, austero, salió ganando: obligó a que Caperucita Roja se sometiese a su sueño. Al llegar a la estación, la trampa se cierra sobre la mujer, ya que trata de escapar, pero el

narrador-lobo cierra el coche desde el interior y le propone ser su coartada. El nombre del hotel «El Pasajero» parece sobrentender que aquella victoria sólo es efímera.

El título de este texto, *A través de las ondas*¹¹, tiende a subrayar la atmósfera, que tiene un papel de primer plano, dado que permite valorizar la acción y está a menudo en armonía con los sentimientos de la heroína. Además es conforme tanto al cuento de hadas, en el que el ambiente está acorde con lo que pasa, como al relato policiaco, que suele ser negro y lluvioso. Una ligera lluvia, que no podía constituir una molestia, aparece con la protagonista. Está acompañada por un calor intenso¹². Esta lluvia, como la mujer, se presentó de improviso. La lluvia es omnipresente en el cuento y acompaña a la heroína, que no sufre por su presencia¹³. Se diferencia en eso del resto de la gente¹⁴. Al principio del cuento la lluvia es escasa: «Llovía muy ligeramente, aunque el calor era tan intenso que la lluvia no podía constituir una molestia» (25). Las gotas de agua permiten oscurecer la chaqueta de la mujer. Los zapatos aparecen destacados por la lluvia, ya que son inapropiados. Da la impresión de que la mujer está acostumbrada a la lluvia¹⁵. El cielo parece guiar a la mujer, porque lo mira mucho. Se puede leer en la página veintisiete: «elevó los ojos hacia el cielo» y en la página veintiocho: «Como si la mujer, que no había dejado de mirar el cielo, tomara de pronto conciencia de aquellos cambios, se movió, bajó los ojos». Permite materializar un cambio de ambiente: «La lluvia cesó, en algunos puntos del cielo la densidad de las nubes se debilitó y una luz blanca fue empalideciendo su color gris plomo» (28). Las gotas de agua, como la mujer, son lentas: «Sobre las hojas de las palmeras resbalaban lentamente las gotas de agua.» (28). El cielo ayuda a que la mujer se dé cuenta de los cambios. Una vez que la mujer dispara al hombre, la sala se oscurece por el prelude de la tormenta (35). Manifiesta cada cambio de ambiente: «El cielo era sacudido con el estrépito de los truenos» (36). Después del crimen, «llovía abundantemente» (36), esta lluvia abundante iguala a todos: «todo el mundo corría; las pocas personas con las que la mujer se cruzó en la Avenida también corrían, porque la lluvia era ahora un torrente dispuesto a inundar las calles.» (36). Esta avenida inundada protagoniza el papel del río, lugar de paso para la heroína del cuento. Pasa de un mundo a otro: del mundo del que tiene que huir, escapar, el mundo lento y tranquilo en el que se paseaba lánguidamente al principio del cuento a otro mundo en el que se sentirá protegida y tranquila. Una vez cumplido el cruce, la mujer se siente amparada: «Cuando alcanzó el otro lado de la Avenida, la mujer dejó de correr. Andaba deprisa» (37).

La lluvia está presente desde el principio de la segunda parte y, al mismo tiempo que nos notifica su presencia, el narrador nos informa de que está en un coche, ya que habla del «constante movimiento del limpiaparabrisas» (39). La lluvia no para: el narrador progresa en «las calles encharcadas dejando a los lados los edificios envueltos en la lluvia» (41).

11 Soledad Puértolas escogió una frase que escucha a menudo por la radio, como explica en la página 15 de «Un relato solitario», *A través de las ondas*, Ollero & Ramos.

12 «Llovía muy ligeramente, aunque el calor era tan intenso que la lluvia no podía constituir una molestia.» (25)

13 Esta característica es común a muchos personajes femeninos de Soledad Puértolas (es el caso de Malica en *Historia de un abrigo*, por ejemplo).

14 «La gente andaba apresuradamente, entrando y saliendo de las tiendas, algunos, los menos, abrían los paraguas, ya que la lluvia se había presentado de improviso.» (25)

15 «Pero la mujer parecía indiferente a cuanto pudiera caer del cielo» (26)

Sabe que la mujer está condenada a viajar en tren porque «a causa de la tormenta, se suspenderían los vuelos nocturnos» (39). La heroína es entonces doblemente víctima del tiempo: del tiempo que hace (la tormenta) y del tiempo que pasa (la noche). Llueve siempre en la página cuarenta y una. El calor del principio reaparece, ya que el lector percibe que «El calor empezaba a ser soportable» (41). Esta frase subraya el hecho de que la atmósfera esté en armonía con la acción, dado que el narrador-personaje añade inmediatamente: «Mi mente estaba perfectamente clara.». Llueve también cuando el narrador sale de la propiedad del personaje doblemente asesinado (44). Cuando va al hotel, todos se quejan del tiempo (45). Finalmente, cuando el narrador-personaje sale en busca de la protagonista, anuncia: «ahora la lluvia se había vuelto contra mí» (51-52). La lluvia, aliada de la mujer desde el principio, la sostiene contra este misterioso perseguidor permitiéndole ganar tiempo. En las páginas cincuenta y dos y cincuenta y tres, el narrador nos confiesa su sueño con un futuro caliente y brillante pero llueve todavía¹⁶. A la llegada del tren en el que la mujer tendría que encontrarse, llueve una vez más¹⁷.

El tiempo que pasa tiene también un papel importante en este relato, como en todas las intrigas policíacas. La sensación de temporalidad es intensa: el ritmo pasa de lento a rápido. Esa temporalidad, esa dificultad para encontrar la inspiración por parte de la escritora¹⁸, es lo que hace este relato tan acompasado. Paralelamente, la temporalidad de la que va a cometer un crimen o del que la sigue está entrecortada por la percepción del tiempo. El texto introductorio, escrito en febrero de 1998, subraya una fuerte similitud entre la autora en el momento en el que escribe y su personaje femenino anónimo¹⁹. Una busca a su personaje, busca la inspiración, y la otra fija las miradas en este barrio con el fin de darse ánimos para actuar.

La primera parte es extremadamente lenta y esa lentitud está subrayada constantemente en el texto²⁰. La segunda parte es mucho más rápida, más eficaz. El paso de la observación a la acción se materializa en el texto por la abundancia de descripciones y el ritmo de la narración. Soledad Puértolas explica esta disparidad afirmando:

Me pasé días y días espiondo a la mujer —tan extrañamente vestida para matar—, detenidas las dos durante larguísima minutos frente a un escaparate, sentadas las dos en un banco del parque, indiferentes a la lluvia. (14)

16 «Mi visión parecía fantásticamente real mientras el coche avanzaba por la carretera, golpeado por la lluvia persistente y envuelto en la oscuridad.» (53)

17 «un grupo de jóvenes con mochilas a la espalda saltó alegremente bajo la lluvia» (56)

18 Soledad Puértolas explica en «Un relato solitario», la introducción a la edición de *A través de las ondas* de Ollero & Ramos, que «fue [...] una tarea muy lenta. [Le] llevó todo el verano, el verano de 1980. Fue un verano muy largo.» (11)

19 Lo que justifica probablemente la omnipresencia del reflejo en este texto.

20 La gente tiene mucha prisa pero la mujer que el lector sigue es muy lenta: «se detuvo frente al escaparate de Las Magnolias y permaneció absorta en la contemplación de su abarrotado interior». (25), «Sus ojos (...) parecían atrapados en el mismo cristal» (26), «Al fin, decidió seguir andando, pero su ritmo, antes ligero, se hizo más lento.» (26-27), «Apenas dados unos pasos, volvió su mirada para contemplar la calle» (27), «Andaba como si cada paso le supusiera un terrible esfuerzo.» (27), «La chica se había detenido frente a la casa que hacia esquina» (31), «La mujer se detuvo en mitad del vestíbulo, como si no encontrara fuerzas para seguir avanzando» (32).

Habla de «lento, lentísimo relato». El cambio surge con la aparición de un elemento exterior:

Y después de estar tanto tiempo inmóviles —la mujer y yo—, la acción irrumpió —desde fuera— y el tiempo voló. La mujer huyó, se nos escapó a todos y repentinamente vi al hombre que la vigilaba, el hombre que durante todo el rato la había estado siguiendo, como yo (15).

Antes del crimen, la heroína anónima de este texto aprovecha cada momento y observa muchísimo lo que la rodea. Al contrario que un «asesino tradicional», no parece tener prisa. El narrador incluso evoca un paseo (27). Esta parte, el paseo de la heroína, se asemeja por lo tanto más a un cuento de hadas. Vuelve a un sitio que conoce bien, en el que a lo mejor ha vivido, ya que tiene una mirada nostálgica²¹. Este extracto alude, también, a *Caperucita Roja*, en el que la heroína aprovecha cada momento de libertad antes de llegar a casa de su abuela: durante este paseo coge avellanas, corre tras las mariposas y hace ramos de flores en la versión de Perrault. La recogida está sustituida por la observación de la ropa. Así que la ropa, como suele pasar en las obras de Soledad Puértolas, tiene un gran protagonismo en el cuento: es la repetición del que la lleva. Su ropa parece sostener a la mujer: sus zapatos tienen un papel importante, pero el resto de la ropa está realizado también. En los cuentos de hadas, el hábito es preponderante: aquella princesa moderna, como *La Cenicienta* o *Piel de asno*, tiene que estar vestida para ser reconocida. El personaje femenino de la novela policiaca debe llevar ropa particular para obtener gratis los favores del detective privado. Esta mujer en falda y zapatos de tacón es fiel a ambas descripciones. Esto parece justificar la preocupación de la protagonista por su apariencia y la omnipresencia de las tiendas de ropa. A partir de la página veintiséis, la protagonista se demora ante un escaparate²²:

Al otro lado [del escaparate], una cantidad considerable de ropa de mujer convivía, desparramada sin orden ni concierto sobre sillas, mesas, muebles de toda clase y de mediada calidad, con variadísimos objetos de decoración, joyas de bisutería, relojes e inmensos animales de trapo y de peluche.(26)

Este personaje está muy preocupado por su apariencia: «Tras un largo suspiro se desprendió de su chaqueta mojada, sacó del bolso un pequeño espejo de mano y trató de arreglar el desorden de sus cabellos» (28). Recupera fuerzas al agarrar su bolso: «Su mano derecha se cerraba sobre el bolso con una presión excesiva» (30). Los zapatos verdes no salen indemnes de este día particularmente lluvioso: «Sus zapatos verdes se empaparon, parecían negros, sus tacones se hundían en los charcos, la cadena que abrazaba sus tobillos aún brillaba» (36). El espía escondido, impresionado por los zapatos, decide ir a comprar otros a la heroína:

21 «En su mirada había un matiz de nostalgia.» (27)

22 Para ilustrar las descripciones de escaparates, podemos pensar en los cuadros de August Macke que Soledad Puértolas aprecia mucho y al que ha consagrado varios relatos («El pañuelo de Macke» en *Adiós a las novias* y «La luz y una remota amenaza» en *El cuadro del mes*)

Dejé mi coche frente a una pequeña tienda enmarcada en dorado. Jamás había entrado en una tienda así, una zapatería de lujo. Pero yo sabía en qué estado se encontraban los zapatos verdes de la mujer, conocía ya su afición. [...] Era el único cliente y las dependientas entablaron una breve y silenciosa lucha para atenderme (45).

Una lucha comienza en relación con la venta de los zapatos entre las dos vendedoras, sustitutas modernas de las malvadas hermanastras de Cenicienta, que se pelean para obtener los favores del príncipe al probar el zapato de su hermanastra. Parece necesario que la mujer tenga zapatos originales y eso lleva a su perseguidor a ir a una tienda lujosa para comprarle otros: «Elegí los zapatos más caros, los de tacón más elevado, los de piel más extraña, vete a saber de qué bicho había sido esa piel. No lo pregunté y la dependienta no me lo dijo» (45).

El hecho de que el hombre decida calzar a la protagonista con zapatos de piel recuerda también los zapatos de vero de *La Cenicienta*²³.

Llega a un punto sin retorno y lo sabe. Explica por qué: «Algo, no del todo material, quedaba atrás» (27). Se toma el tiempo de sentarse en un banco, de pintarse, de fumar un cigarrillo antes de ir a casa del hombre que quiere matar (28-29). Llegada a los límites de la ciudad, una anciana sale de un edificio escondido en medio de arbustos que representan el papel del bosque²⁴, para invitar a la mujer a estar a la defensiva. Es, particularmente, la primera alusión a la abuela de *Caperucita Roja*. Observa también el jardín en el que penetra, sigue las piedras que dibujan un sendero hasta la puerta de la casa²⁵ (31-32). La prisa se manifiesta en el momento en que pasa a la acción: el hombre, que parece conocer muy bien²⁶, tiene que morir porque viene para concluir una historia. Afirma en efecto: «Tenemos una cuenta pendiente.» (34). Esta mujer ha premeditado su asesinato desde hace tiempo: no se trata de dejarse convencer para no matarle. Lucha contra los elementos imposibles de controlar: el timbre del teléfono la turba particularmente y necesita mantener la compostura. Este recurso, característico de la novela policiaca, permite reducir la velocidad del desarrollo de la acción y da una oportunidad a la víctima para salir con vida. Por eso esta frase subraya, por su acumulación de verbos, el estrés sentido por la asesina: «Después, ella acentuó el desafío de su mirada, dejó escapar un insulto, adelantó la pistola y se dispuso a disparar» (35).

A partir del momento en que deja el jardín después del crimen, la mujer emprende una carrera impresionante: «Salió a la calle y echó a correr.» (36), «Corría, sobre los tacones, como si esos zapatos hubieran sido concebidos para correr. Pero todo el mundo corría; las pocas personas con las que la mujer se cruzó en la Avenida también corrían (...).» (36).

23 El narrador no conseguirá, a pesar de sus esfuerzos, calzar a la mujer, ya que pierde los zapatos antes de volver a encontrarla.

24 «Una mujer ya mayor salió del edificio sospechosamente escondido entre los arbustos y le envió una fugaz mirada a la joven.» (30)

25 Las «baldosas de piedra [que] marcaban [un] sendero» (31) aluden a *Pulgarcito*: la mujer entra en el papel del que se deja guiar, que penetra en las huellas de otro.

26 Le dice: «Sabes que soy capaz.» (34) y le contesta: «Siempre te he admirado (...). No tiene sentido que hables así.» (35).

En cuanto la mujer entra en contacto con el hombre que quiere matar, el ritmo se acelera. Todo sucede muy rápido. Quiere escapar, es urgente, como lo demuestra la acumulación: «irse, alejarse, escapar» (37). Al contrario de lo que pasaba al principio del cuento, la carrera de la mujer se integra en la prisa del mundo que la rodea. La prisa repentina de la mujer no levanta sospecha alguna²⁷. Sin embargo, la aparición del otro hombre, que se considera como el aliado de la mujer, en la segunda parte del cuento, da otra dimensión al texto. Esta parte es cuantitativamente más importante que la primera: veintidós páginas frente a doce. Este narrador-personaje, muy desconcertante, es una especie de eco de la mujer, de doble, dado que regresa a los lugares del crimen para averiguar si la víctima ha muerto realmente. Tiene que actuar deprisa, ser eficaz porque quiere acabar el trabajo de la mujer sin dejarle tiempo para escapar. Parece imprescindible para él hacer desaparecer al otro hombre, al que considera un rival. Este narrador-personaje no deja de correr, se trata de una contrarreloj y teme fracasar. Da indicios precisos: llega a casa del hombre que la mujer ha querido matar una hora antes²⁸. Afirma: «El tiempo corría a más velocidad que yo» (46). La huida de la protagonista es también una lucha contra el tiempo. El «policía» teme no alcanzar a la mujer para la que actúa: «Era difícil aceptar que después de haber matado a un hombre por ella la había perdido sólo porque no había sido lo suficiente rápido» (49).

La luz desempeña un papel primordial en este cuento: la magia está representada puntualmente de manera extraña. Está evocada escasamente para puntuar un relato grisáceo. Sólo aparece en la segunda parte del cuento: no hay ninguna alusión a la luz en la primera parte. El espía trata de aclarar el relato por su presencia y su análisis. La segunda parte, al contrario que la primera, que tuvo lugar de día, se desarrolla al atardecer: «Cuando llegué al barrio residencial que la mujer había abandonado corriendo, empezaba a anochecer.» (41). Cuando se va de casa de la víctima, se siente atraído por las luces de las tiendas, reflejando así perfectamente la actitud de la mujer: «A la derecha, las brillantes luces de las tiendas más lujosas de la ciudad atrajeron mi mirada» (44). Esta luz que atrae la mirada de noche mientras llueve recuerda a Pulgarcito, que encontró la casa del ogro al seguir la luz cuando buscaba un refugio para la noche. Esta iluminación en la oscuridad recuerda su soledad al perseguidor: «Se aproximaba la hora de cerrar y, debido a la tormenta, la calle iluminada tenía un aspecto solitario y vano» (44). A partir de ese momento hay alumbrado alrededor del narrador, pero no se trata de la luz resplandeciente que anunciará el final de la lucha, la salida del túnel. Penetra, sin embargo, en todos los lugares iluminados, que son las etapas de su recorrido: «El viejo edificio de apartamentos se alzaba frente a mí con algunas de sus luces encendidas, unas luces amarillentas, gastadas» (45). El estado de la luz, su color amarillento, permiten que el narrador-lobo sepa con antelación que la mujer ya no está en el hotel. Aquella sensación se confirma cuando llega a la habitación: «No se filtraba luz por debajo (...).» (46). La oscuridad parece simbolizar la novela policiaca, mientras que la luz iluminaría este relato para convertirlo en cuento de hadas. El narrador-lobo va en busca de la

27 El entorno permite subrayar la marginación del personaje: al principio, todos corren mientras que la mujer deambula y, después del crimen, está en consonancia con la gente que la rodea.

28 «Estaba bastante más pálido que cuando ojeaba unas revistas, recostado sobre innumerables cojines, de espaldas a la ventana, hacia menos de una hora» (42).

luz: «Dejé de pensar en los sucesos de la tarde y me recreé en el cálido y brillante futuro que le aguardaba.» (52). El personaje piensa en su porvenir brillante, un viejo deseo que proyecta realizar desde hace mucho tiempo. Ya no sigue las luces que se cruzan con el coche en la oscuridad de la noche bajo la lluvia: «Las luces de neón de los bares próximos a la carretera salpicaban por unos instantes la noche, después se desvanecían. De repente, las luces de colores empezaron a proliferar» (54). Estas luces indican que el personaje llega al punto de encuentro con la mujer. La estación está poco iluminada: «Parecía olvidada del mundo, con su pequeña luz amarilla sobre la puerta» (54). La llegada de la mujer está acompañada por la luz: «Entonces la puerta se iluminó y una figura de mujer envuelta en una gabardina de color claro pisó el primer peldaño de las escaleras» (57).

La noche parece ser la aliada del perseguidor: «Desde una cabina telefónica me cercioré de que se habían suspendido los vuelos nocturnos» (48). El mal tiempo de noche es una oportunidad para el perseguidor: «Parecía ser una suerte para él, pero indudablemente lo era para mí» (48). Aquella noche es positiva para él: toma la ventaja sobre la mujer, que está limitada por las circunstancias contrarias: «La noche no parecía muy adecuada para una mudanza» (49). Las palabras que subrayan la suerte del perseguidor se multiplican: «Parecía ser una suerte para él, pero indudablemente lo era para mí» (48), «Afortunadamente, no había mucha circulación aquella noche» (52).

Este cuento se estructura como un díptico, está construido en espejo. Las dos partes del cuento dialogan: la peripecia se reproduce porque la mujer no mata realmente a su víctima. Su protector decide acabar el trabajo: vuelve a casa del hombre que la mujer quería matar. Esta ayuda particular (porque la mujer sólo lo conoce al final de la segunda parte) tiene un papel singular, ya que posee un papel dual: pretende ayudar a la mujer, pero las últimas páginas del texto lo muestran también como un predador que quiere apropiarse de ella.

Cada una de las posibilidades de ver su reflejo es rechazada por la mujer, que no acepta su imagen:

No se miraba a sí misma, se peinaba y se pintaba de forma mecánica, como algo a lo que se hubiera obligado para poder seguir con la mente concentrada en la idea fija que se reflejaba en sus ojos. Se empolvó la cara minuciosamente, se retocó los labios despacio con un lápiz de color anaranjado y se contempló en el espejo, absorta, mirándose como si no se reconociera, sin realizar el menor gesto, sin devolver a la imagen del espejo la menor señal (28-29).

La víctima se parece a su voz, que la resume: «El hombre de la voz confiada estaba allí. En cierto modo, se parecía a su voz» (33).

Los personajes de este cuento son ecos unos de otros por sus puntos comunes:

— la mano, símbolo de la acción, está en ambas partes del cuento. Según *Le dictionnaire des symboles*, «La mano expresa ideas de actividad, a la vez que de fuerza y de dominación.²⁹». Las manos del personaje femenino se preparan para pasar a la acción:

²⁹ «La main exprime les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination.» en el texto original de Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. 2000. *Dictionnaire des symboles.*, Paris, éditions Robert Laffont, p. 599.

«Las manos, que colgaban a ambos lados de su cuerpo, trazaban en el aire pequeños e indescifrables gestos.» (27). El estrés pasa por estos instrumentos del crimen: «Su mano derecha se cerraba sobre el bolso con una presión excesiva» (30). La entrada en la propiedad de la víctima pasa por las manos: «La mujer avanzó hacia la puerta de hierro, dudó un instante y rodeó con la mano el picaporte, que cedió suavemente a su presión, facilitándole la entrada al jardín» (31). La mano traiciona también la vacilación: «Levantó la mano para presionar el timbre, pero no lo hizo» (31). Las manos van a permitir ejecutar el crimen: «Las manos de la mujer empezaron a descender y las facciones del hombre se relajaron» (35). Una vez el crimen cometido, la mano reaparece: «Su mano no se había movido» (36).

La mano del sustituto del asesino está evocada en el momento en el que se propone pasar a la acción, terminar el asesinato que la mujer comenzó: «mi mano, después del último accidente, siempre estaba recorrida por un ligero temblor» (40).

- el hombre que va a ser asesinado se caracteriza por su cabeza: «apuntó a la cabeza del hombre» (34), «la cabeza del hombre cayó sobre la montaña de cojines y una mancha de sangre manchó su sien izquierda» (35). Eso corresponde al símbolo que representa, dado que «La cabeza simboliza en general el ardor del principio activo [que] incluye la autoridad de gobernar, mandar, iluminar³⁰».
- la palabra «aparición» está repetida para designar a la mujer y a su protector. La víctima, sorprendida por la llegada de la mujer, no da crédito a sus ojos: «Se quedó allí, medio incorporado, mirando, atónito, a la mujer, como si fuera una aparición» (34). El segundo narrador recupera este calificativo para designarse: «Sólo pensaba en ella. Me dirigí lentamente hacia el puerto mientras meditaba sobre la forma más adecuada de hacer mi aparición.» (44).
- Los dos personajes están puestos en paralelo por el brillo de su medio de transporte después del crimen: «la cadena que abrazaba sus tobillos aún brillaba» (36) para la mujer, «La gastada carrocería de mi coche brillaba bajo la lluvia» (44) para el hombre. Ambos símbolos materializan el papel de los personajes, el uno en relación con el otro: la mujer es presa de su condición y el hombre utilizará su coche para secuestrar a la mujer.
- cuando el narrador-cómplice vuelve a casa de la víctima de la mujer, hace el balance de la experiencia de la víctima. Este personaje perdió la confianza en sí mismo y posee ahora la duda que animaba a la mujer antes del crimen: «Estaba bastante más pálido que cuando ojeaba unas revistas, recostado sobre innumerables cojines, de espaldas a la ventana, hacía menos de una hora» (42), «Y la confianza había desaparecido de sus facciones y de su voz. Me contempló con timidez, antes de decidirse a hablar» (42). El narrador-cómplice vuelve a tomar ingredientes de la primera visita: inventa especialmente una llamada que habría recibido:
«—Hemos recibido una llamada – aventuré.

30 «La tête symbolise en général l'ardeur du principe actif [qui] inclut l'autorité de gouverner, d'ordonner, d'éclairer.» en el texto original de Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. 2000. *Dictionnaire des symboles*, Paris, éditions Robert Laffont, p. 943.

¿Una llamada? —preguntó. Yo no he llamado a nadie» (42).

En realidad, esta llamada había sido recibida por el personaje en la primera parte. Es probable que esta intervención exterior haya sido la del protector-lobo, que quería que la mujer fallara su objetivo con el fin de salvarla después. En efecto, la mujer está turbada por la llamada, que es un respiro en el ritmo acelerado del crimen. Permite aflojar la presión. Por lo tanto, la víctima se cree salvada: «Las manos de la mujer empezaron a descender y las facciones del hombre se relajaron» (35).

- El tema de las pérdidas, querido a Soledad Puértolas, permite también establecer un juego de ecos entre los dos personajes principales. Cuando el narrador-lobo penetra en la habitación de la mujer, espera encontrar un indicio: «Revolví el cuarto con obstinación y deshice la cama³¹ en busca de un objeto olvidado, convencido de que la gente siempre olvida algo en los hoteles, sobre todo cuando sale de ellos huyendo» (46). Cuenta con que la mujer haya perdido algo cuando él es el que pierde algo en este sitio, porque es donde piensa haber perdido los zapatos que tenían que seducir a su princesa:

Pero en algún momento yo había perdido el paquete con los zapatos. Lo había olvidado en alguna parte, tal vez en la habitación donde solo flotaba el olor de su perfume (58).

Esta compra se asemeja finalmente a una pérdida de tiempo:

En ese momento recordé los extraños zapatos que yo había comprado en la zapatería de lujo, perdiendo el tiempo, dejando que ella se me escapara, pero sintiéndome satisfecho, saboreando la sorpresa que el regalo le iba a proporcionar (58).

Esta frase demuestra sin embargo que el narrador-lobo saborea ya al personaje del que se quiere apropiarse gracias a estos zapatos. El empleo del verbo saborear para hablar del personaje perseguido demuestra una vez más que este lobo es un predador. Por otra parte, el hecho de que declare que había dejado su perfume demuestra que el lobo va a confiar en su olfato (es particularmente notable cuando declara: «Era imposible que hubiera decidido seguir el plan que yo había pretendido adivinar» (57) para volver a encontrar a la mujer de la que conoce de ahora en adelante el olor.).

- La apertura fácil de todas las puertas salvo una para cada personaje (la puerta de casa de la víctima para el narrador-lobo y la puerta del coche para la mujer) muestra con qué naturalidad pasan las cosas. Esta facilidad contrasta con la lentitud de la mujer, cuyos pasos parecen ser una prueba en la primera parte. Ningún perro delata su presencia, al contrario de lo que ocurre en las demás casas, que están bien vigiladas: «Los perros habían ladrado a lo largo de la calle acusando la presencia de un extraño, pero

31 El hecho de que el narrador penetre por infracción en la habitación de la mujer y deshaga su cama es muy simbólico: esto demuestra que este protagonista, como el lobo en *Caperucita Roja*, desea compartir la cama con este personaje y poseerlo.

en aquel jardín reinaba el más absoluto silencio» (31). La puerta del jardín se abre fácilmente: «La mujer [...] rodeó con la mano el picaporte, que cedió suavemente a su presión, facilitándole la entrada al jardín.» (31). La segunda puerta está abierta también. La mujer no tiene que llamar y puede penetrar discretamente en casa del hombre que quiere matar: «Probó de nuevo suerte e hizo girar el picaporte, y la segunda puerta también se abrió.» (31-32). Esta segunda puerta chirría y delata de este modo la presencia de esta mujer. En la segunda parte del cuento también, las puertas se abren con facilidad ante el narrador materializando cierta constancia. Ambos personajes parecen aliados y tienen el mismo destino: «La puerta de hierro del jardín continuaba abierta» (41). La segunda puerta está cerrada: «Atravesé el césped y empujé la puerta de la casa, pero ésta ya había sido cerrada desde dentro» (41). Este cierre, único en el cuento, materializa cierta resistencia por parte de la víctima para liberar a la mujer de su pasado. Permite subrayar la duplicidad del perseguidor que muestra su picardía engañando al otro hombre para poder penetrar en su casa. Su cobardía está puesta de relieve: usó su identidad de policía para dar confianza al hombre y, una vez que está suficientemente cerca³², lo mata a quemarropa. El narrador-justiciero insiste en su debilidad: «Era imposible fallar. Me sentí algo incómodo por la pérdida de facultades que me obligaba a actuar así» (43). Cuando sale en busca de la mujer, siguiendo todavía su rastro, el narrador-perseguidor penetra por infracción en la habitación de ella: «La cerradura era sencilla y se abrió sin demasiadas dificultades para darme paso a la habitación vacía» (46). Las puertas del tren en el que se encuentra la mujer se abren ante su perseguidor: «Las puertas de los vagones se abrieron» (56). Ciertas puertas están valorizadas por una luz: se produce en la estación, lugar de encuentro de los dos asesinos-cómplices. La puerta de la estación está débilmente iluminada: «Parecía olvidada del mundo, con su pequeña luz amarilla sobre la puerta» (54) mientras que la puerta del vagón en el que se encuentra la mujer se ilumina literalmente: «Entonces la puerta se iluminó y una figura de mujer envuelta en una gabardina de color claro pisó el primer peldaño de las escaleras» (57). Esta puerta se coloca, casualmente, delante del perseguidor. La mujer cayó en la boca del lobo: «la puerta que casualmente había quedado frente a mí» (57). Finalmente, la puerta del coche del perseguidor caza a la mujer acosada: «Trató de abrir la puerta del coche, pero yo lo había cerrado por dentro. Cuando comprendió que yo era mucho más fuerte que ella, dejó de luchar» (60). La mujer es finalmente una prisionera, como lo dejaba vislumbrar la cadena que rodea su tobillo.

- Las víctimas, la mujer y el hombre que quiso matar, tienen miedo. Cuando comprenden que no pueden resistir, el miedo les invade. La víctima de la primera parte no sabe reaccionar frente a la irrupción de aquella mujer en su casa: «El miedo asomó a sus pupilas, abrió un poco la boca, como para llamar a alguien, pero debió recordar que no había nadie en la casa, que nadie podía ayudarle» (34). Se da una inversión de los papeles: la que provocó el miedo en la primera parte es la que lo padece en la segunda. El narrador-predador valoriza este sentimiento experimentado por la mujer:

32 «Estaba muy cerca de él.» (43)

«Me miró y tardó algunos minutos en reconocerm³³, durante los cuales el miedo brilló en el fondo de sus ojos» (58-59).

- El temblor es un punto común a todos los personajes: el ambiente tenso de este cuento provoca sensaciones fuertes a cada uno de ellos. Su aprensión se manifiesta por el temblor. Antes de penetrar en casa de la víctima, la mujer tiembla: «Un casi imperceptible temblor poseía su cuerpo» (31). El temblor se apodera luego de la víctima: «apuntó a la cabeza del hombre, que se puso a temblar» (34). Después del asesinato, la mujer se estremece: «La mujer se tambaleó» (36). El análisis del segundo narrador subraya el aspecto vacilante de esta asesina fuera de lo normal: «Había avanzado lentamente hacia la meta, había titubeado y había temblado y, finalmente, no había sido capaz» (40). El misterioso auxiliar de la mujer se caracteriza también por un temblor: «Y mi pulso ya no era el de antes, mi mano, después del último accidente, siempre estaba recorrida por un ligero temblor, mi puntería no era ya ni siquiera buena» (40). Emplea palabras que sugieren que ya ha sido profesional, en la policía. Este personaje destinado a terminar el trabajo emprendido por la mujer está seguro de sí mismo: «Conduje el coche sin temblores ni dudas, el complicado itinerario no constituyó el menor problema, se me había quedado grabado en la cabeza» (41). La facilidad que tiene este personaje se debe también al hecho de que ya haya recorrido este camino: penetra en las huellas de la mujer y le basta con recordar lo que ha cruzado poco tiempo antes.
- El cigarrillo, ingrediente esencial de las novelas policiacas, está en ambas partes. La mujer fuma en el banco desierto en el que se ha sentado antes de salir para cometer el crimen: «Cogió un cigarrillo y una caja de cerillas. Le llevó algún tiempo encenderlo pues las cerillas, sin duda a causa de la humedad, no conseguían prenderse» (29). Esta dificultad para encender el cigarrillo es otro indicio para poner al lector en la pista: la mujer no parece preparada para cometer un crimen. Consigue sin embargo fumar antes de llegar a casa de su futura víctima: «La mujer que fumaba tiró al suelo la colilla del cigarrillo, la pisó y reanudó su camino con paso firme» (30) y el asesino fuma en el ascensor: «Encendí un cigarrillo en el ascensor, desobedeciendo a las órdenes impresas» (45) después de haber matado a la víctima.

Las turbaciones de la acción materializan siempre una ruptura del silencio, pasan por un ruido³⁴ exterior. La primera aparición del ruido subraya la presencia de la mujer cerca del lugar del asesinato. Perros que vigilan las casas de sus amos denunciaron la intrusión extraña en su calle: «Los perros habían ladrado a lo largo de la calle acusando la presencia de un extraño, pero en aquel jardín reinaba el más absoluto silencio» (31).

Este contraste entre el ruido de los perros y el silencio del jardín abierto de la futura víctima demuestra que el hombre no espera esa visita, no está a la defensiva. A partir de su aparición, el narrador habla de «la confianza que se había reflejado en la voz del hombre»

33 Señalamos anteriormente que el lobo se había disfrazado, lo que explica que cuesta reconocerlo para los demás personajes.

34 El empleo del ruido como indicio pertenece más bien a las características del relato policiaco, de la investigación.

(32). Las alusiones a la voz son numerosas: «Del interior de la casa llegó una voz de hombre con acento interrogante» (32) «era una voz confiada, la voz de un hombre que no ha cerrado las puertas de su casa porque se siente seguro, lejos de toda amenaza» (32).

La voz del hombre, el ruido, parecen desarmar a la mujer: «como si (...) la voz del hombre la hubiera desarmado» (32). Frente a la ineficacia de sus miradas, la mujer tiene que cambiar de arma y escoge la voz también: «Le llevó unos minutos encontrar su voz» (32). Antes, parecía hablar a solas: «La mujer hablaba sola, sin duda» (27). Hablaba un lenguaje incomprensible: «De vez en cuando movía los labios y dejaba escapar un murmullo ininteligible» (28). No habla para apoderarse de él: «la mujer no hablaba y se le había acercado mucho» (34). Hablar es realmente una prueba para la mujer: «su voz se elevó, ronca, desgarrada y, a la vez, un poco cantarina.» (34).

En el momento del diálogo entre el asesino y su víctima, el teléfono suena insistentemente: «El teléfono sonó y ambos se miraron fijamente» (35). Una vez más, el ruido llama la mirada. La acción sigue con el ruido del teléfono: «El teléfono continuaba sonando» (35). El verbo «sonar» repetido dos veces para el teléfono va a ser desviado para describir el sonido de la pistola: «Sonaron dos disparos» (35). Después de la muerte del hombre, el teléfono, que constituía una especie de señal de alarma, ha dejado de sonar: «El teléfono había dejado de sonar» (36). La ausencia de ruido demuestra al contrario la ausencia del personaje: «me detuve frente a la puerta de su cuarto. No se filtraba luz por debajo, ni se percibía ningún ruido.(...) Pero ella y a no estaba allí.» (46).

La persecución de la asesina y el ambiente dan el tono de un relato policiaco, pero otros indicios puntúan el universo de lo policiaco. La mujer penetra en casa de este hombre porque tiene cuentas pendientes con él. Emplea la expresión habitual: «Tenemos una cuenta pendiente» (34). Parece conocer a su víctima, a la que tutea: «-No te muevas (...). Un solo movimiento y disparo. Sabes que soy capaz» (34). Aquella mujer que parecía tan elegante es amenazadora: «acentuó el desafío de su mirada, dejó escapar un insulto» (35). La aparición del «policia» es conforme a los textos policíacos. El empleo de los imperativos subraya el poder del que lleva el arma sobre el otro personaje. El narrador de la segunda parte parece haber aceptado el caso porque declara: «Si había decidido hacerme cargo de ese asunto, debía hacerlo bien» (40). Emplea también una expresión policiaca en el momento en que decide acabar con la vida de la víctima doblemente asesinada: «—Despídase de la vida —dije, y disparé.» (43). El personaje del narrador-lobo podría acercarse al detective «hard-boiled³⁵», el tipo duro. Parece realmente al margen de la sociedad y, si investiga, tiene más bien la actitud de un detective que sigue a alguien. Emplea varias veces expresiones que hacen suponer que ejerce esta profesión: «Adelanté a algunos coches que parecían ir, como yo, en obstinada persecución de algo» (52). Parece acostumbrado a este tipo de casos: sus deducciones, suposiciones, demuestran que sabe perfectamente lo que experimenta la mujer. Sus declaraciones no siembran la duda: «Era lo más inteligente. Es uno de los principios de la huida: acudir a un lugar en el que uno se puede confundir entre la gente, no quedarse nunca aislado» (51). Las precauciones que toma —desordenar la casa después del asesinato

35 Como lo era Philip Marlowe, personaje principal de *El largo adiós* (novela de Raymond Chandler) que inspiró a Soledad Puértolas para su primera novela, ya citada, *El bandido doblemente armado*.

o poner guantes— demuestran también que ya se ha confrontado al crimen. Insiste además cuando declara: «La imagen del hombre muerto invadió mi mente. No era la primera vez que mataba a un hombre, pero nunca lo había hecho de aquel modo» (55). Bebe whisky como lo quiere la tradición de los detectives de la novela negra norteamericana. La primera mención al alcohol evoca una frustración: «Hubiera querido tomarme un trago de una de las botellas que llenaban el mueble bar, pero no lo hice» (43). En su coche, bebe de un solo trago: «Saqué la petaca de la guantera del coche y la vacié de un solo trago» (44). En la cafetería de la estación, comienza a beber un whisky doble: «Pedí un whisky doble y traté de ordenar mis pensamientos» (49), luego compra la botella: «Había conseguido que me vendieran una botella de whisky y me sentía invadido por una extraña euforia porque estaba convencido de que iba a encontrar a la mujer y todo lo que había hecho por ella cobraría sentido» (52). Los efectos del alcohol están puestos en evidencia.

Soledad Puértolas, como el narrador de la segunda parte, sigue el rastro de la mujer de puntillas. Parece que la autora y este narrador están todavía en el mundo de la novela negra y que la mujer, aparición en una variación de cuento policíaco, se reduce a un sueño que les permite viajar al país de los cuentos. Eso explica por qué esta mujer parece dotada de un poder de invisibilidad: es el sueño de ambos y amenaza con desaparecer en cada momento. Simboliza la huida, la evasión y representa el mundo onírico. La mujer sólo es visible para los que quieren creer en su existencia: «Parecía un hecho que ella se movía sin ser vista y, si no hubiera sido porque yo mismo había sido testigo de su entrada en el edificio de apartamentos, hubiese llegado a la conclusión de que estaba siguiendo una pista equivocada» (49). Explica también por qué, tanto la autora como el narrador-perseguidor, se interesan por las huellas de su paso. Soledad Puértolas, como autora, se interesa por las huellas del tiempo, que son el privilegio del autor en relación con su texto: «Lo que importa para mí son las huellas del tiempo en que cada cosa fue escrita, eso es lo único que me pertenece de verdad, lo que es únicamente mío³⁶» (17).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 2001. «El cuento en la década de los noventa», *El cuento de la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo - 2 de julio de 2000*. UNED/
- BETTEILHEIM, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Laffont.
- CARLIER, Christophe. 1998. *La clé des contes*. Paris, ellipses.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Editions Robert Laffont.
- DE LA GENARDIERE, Claude. 2000. *Encore un conte? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Paris, L'Harmattan.

36 Se trata del texto introductorio a la segunda edición del libro.

- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.
- GEORGES, Jean. 1990. *Le pouvoir des contes*. Tournai, Casterman.
- Grimm. 1976. *Contes*. Paris, Gallimard.
- PEJU, Pierre. 1981. *La petite fille dans la forêt des contes*. Paris, Robert Laffont.
- 1992. *L'archipel des contes*. Aubier.
- PERRAULT, Charles. 2006. *Contes*. Paris, Le livre de Poche.
- PROPP, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris, Points Seuil.
- PUÉRTOLAS, Soledad. 1998. *A través de las ondas*. Madrid, Ollero & Ramos.
- 2001 (1980). *El bandido doblemente armado*. Barcelona, Anagrama.
- 2000. *Adiós a las novias*. Barcelona, Anagrama.
- 2005. *Historia de un abrigo*. Barcelona, Anagrama.
- 1999. «La vida contada: El valor de los cuentos III», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n°117.
- 1998. «La luz y una remota amenaza», in *El cuadro del mes*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- SORIANO, Marc. 1968. *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris, Gallimard.
- <http://www.soledadpuertolas.com>