

DÉDALOS, ENCRUCIJADAS Y COINCIDENCIAS: PARÍS Y LA MEMORIA EN *PUENTE DE ALMA* DE JULIÁN RÍOS¹

INTRICACIES, INTERSECTIONS AND INTERCONNECTIONS:
REMEMBRANCE IN PARIS ACCORDING TO JULIÁN RÍOS

Laura SHINE

laura.r.shine@gmail.com

Resumen: ¿Puede la ciudad preservar la memoria de aquellos que ya no están? Ésta es una de las preguntas que plantea Julián Ríos en su novela *Puente de Alma* (2009). El autor español teje en torno de la princesa Diana un relato de culto y de recuerdo, haciendo de su muerte en la “Ville Lumière” el nudo de su compleja obra. Paseando al lector por un París fragmentado y poblado de fantasmas, propone volver a examinar la ciudad y volver a motivar los signos que ofrece al tratarlos como formas de existencia *post-mortem*. Haciendo eso, da “sentido” al paisaje urbano, conjugando las tres acepciones de la palabra: sensación, dirección y significación.

Palabras clave: Julián Ríos, *Puente de alma*, ciudad, signos, fantasmas.

Abstract: Can the deceased live on in a city through memories? This is one of the questions raised by Julián Ríos in his 2019 *Puente de Alma*. Woven around Princess Diana’s accidental death in Paris, the Spanish author’s novel cultivates her memory, ambling through a shattered city of ghosts. He takes a closer look at the French capital, recasting its symbols as *post-mortem* forms of life, all the while redrawing, redefining and “re-viewing” its topography.

Keywords: Julian Rios, *Puente de alma*, City, Signs, Ghosts.

¹ Traducción de Max Hidalgo Náchter del artículo de Laura Shine, “Dédalos, carrefours et coïncidences : Paris et la mémoire dans *Pont de l’Alma* de Julián Ríos” (*Études littéraires*, vol. XLV, n°2 (été 2014), p. 109-119, [en línea]), <https://doi.org/10.7202/1028981ar>. Agradecemos a Anne-Marie Fortier, directora de la *Revue Études littéraires* (<https://www.etudes-litteraires.ulaval.ca/>), y a Laura Shine la autorización para traducirlo y publicarlo en *Tropelías*.

31 de agosto de 1997. Emil Alia se instala en París; celebra su llegada con dos amigos en una *brasserie* en la plaza de Alma. Esperan —en vano— la llegada de un cuarto hombre, un paparazzi que anda pisando los talones a la princesa Diana. Al volver a su casa, Emil presencia un grave accidente en el túnel de Alma. Pero no será hasta el día siguiente cuando sabrá que Lady Di y su compañero Dodi Al-Fayed, junto con su chófer, Henri Paul, perdieron la vida en esa noche.

Ese accidente, que estremecerá a todo el planeta, es el punto de partida de *Puente de Alma* de Julián Ríos y el foco central de un mosaico narrativo complejo y abigarrado. París se convierte en un escenario en el que desfilan decenas de famosos muertos, como la princesa, en la Ville Lumière. Mientras tanto, el narrador y protagonista Emil Alia se interesa por los misteriosos personajes que van pasando ante la Llama de la Libertad, convertida en un monumento en homenaje a la real difunta. Desde su ventana que da a la plaza de Alma, observa el incesante cortejo de visitantes que confluyen en París con sus exequias para hacer revivir a Lady Di. Aquí la ciudad, lejos de servir de simple tela de fondo a esta historia con múltiples focos de interés, se convierte en una verdadera mediadora que permite tratar de rememorar a los difuntos. Además de permitir una multiplicación e imbricación de los espacio-tiempos, París ofrece suplementos de memoria que dan (de nuevo) vida a los famosos muertos entre sus muros. A través de ese texto, Julián Ríos da sentido al espacio urbano, convocando las resonancias de los ecos de aquellos y aquellas que vivieron o pasaron por la ciudad antes de volver de nuevo a ella para habitarla como fantasmas.

Un estilo laberíntico

Al comienzo, el estilo de Julián Ríos es desconcertante. La escritura, verdaderamente laberíntica, está principalmente constituida por frases muy largas, en ocasiones de más de una página, entrecortadas por paréntesis, guiones y comas, sembradas de incisos, de añadidos y de digresiones. El lector, por muy perspicaz que sea, corre el riesgo de perderse al doblar el recodo de una frase larguísima, de un pasaje descriptivo trufado de micro-relatos, de un sutil vaivén espacio-temporal. Esta sinuosidad contribuye a crear una atmósfera misteriosa, incluso nebulosa; en concordancia con los espíritus del pasado que atraviesan la historia que ahí se cuenta, las numerosas analepsis que pueblan el texto le dan una dimensión fantasmal.

La fragmentación de los espacio-tiempos, que se imbrican los unos con los otros sin cesar, contribuye a extraviar los pasos de la lectura, tal como muestra el examen de un fragmento del primer capítulo de la segunda parte titulado “Champs Élysées” y consagrado a Camille. La joven participa de una fiesta misteriosa (y, se sabrá más tarde, imaginaria) a bordo de un *bateau-mouche*, el Champs-

Élysées², que boga hacia el oeste por el Sena. Los juguistas del barco están disfrazados de famosos muertos en París³. Ese episodio fluvial, en que se dan la mano alegremente pasado(s), presente(s) y futuro(s), y en que los diversos “estratos” urbanos se yuxtaponen, es revelador del vaivén espacio-temporal que caracteriza el conjunto del relato. La heterocronicidad del fragmento conjuga tres tiempos principales. La fiesta en el barco tiene lugar en una especie de presente en que el tiempo pierde a la vez cualquier dimensión cronológica y cualquier espesor de duración, dado que cristaliza una multitud de épocas diferentes de las que los juguistas disfrazados constituyen los felices portavoces. Durante la velada, Camille rememora una tarde de 1986 en la que conversó, en un café, con un librero y un antiguo profesor apodado Saint-André-des-Arts. Ese recuerdo, que remite a un pasado preciso, se despliega a su vez en diversos micro-relatos relativos a pasados más lejanos cuando los personajes evocan a autores como Joseph Roth y Ödön von Horvath. Finalmente, una fuga a las cloacas constituye un presente distinto, en ruptura con el del barco. Camille abandonará la embarcación, empujada por una falsa Lady Di víctima de un vago terror; se sumergirán ambas en las cloacas para tratar de dar esquinazo a unos misteriosos perseguidores. Pero de nada les servirá, pues, llegadas al final de su trayecto, serán incapaces de levantar la tapa del pesado disco de hierro del alcantarillado y tendrán que deshacer el camino andado. El tiempo retoma entonces su “verdadero” curso cronológico, en el momento en que las dos mujeres se reencuentran de algún modo con la “verdadera ciudad” y con la “verdadera vida”, lejos de aquel barco de fantasmas confuso y múltiple. Esos tres tiempos corresponden a tres lugares diferentes, tres espacios distintos pero complementarios en una misma ciudad. En el primer caso, se trata de un espacio fluvial, el Sena. Como el tiempo del barco que navega por él, ese espacio es móvil, vertiginoso y se transforma y renueva sin cesar. En el segundo tiempo está implicado el espacio “propiamente” urbano, simbolizado por el café de la rue de Tournon, en el que Camille mantiene un diálogo con sus interlocutores. En tercer lugar, la fuga a las cloacas se desarrolla en un espacio suburbano, el cual evoca, desde hace tiempo, un mundo oculto e inquietante, especialmente en lo que respecta al arte y a la literatura. Se trata de tres espacio-tiempos diferentes, pero reunidos en el seno de una misma ciudad, de la que son partes distintas pero complementarias. En ese pasaje, el vínculo entre ellas está asegurado por la constancia del paisaje odonímico. Así, durante el crucero, en el espacio fluvial, los puentes –que van siendo nombrados uno tras otro– permiten establecer una conexión con el espacio propiamente urbano. Del mismo modo, en las cloacas, unas placas indican a las fugitivas los nombres de las calles bajo las que pasan. De ese modo, la realidad externa –la propia ciudad– es extrañamente recreada en la profundidad de las entrañas de la *cit*é con una minucia remarcable:

² Además de una avenida parisina, los Champs Élysées (Campos Elíseos) son, en la mitología griega, el lugar en el que se encuentran los muertos virtuosos que dejan pasar tranquilamente los días durante toda la eternidad. El nombre ha sido pues escogido oportunamente.

³ Hay, sin embargo, una excepción: un travesti vestido de princesa Diana se sienta en la mesa de Camille. Ahora bien, Lady Di todavía no ha muerto, dado que esta velada tiene lugar aproximadamente un mes antes del 31 de agosto de 1997. Justo al final del fragmento, ésta se dirige, de hecho, hacia los destellos que percibe al fondo del túnel de Alma, incapaz, al parecer, de escapar a su trágico destino.

Corriamos muelle arriba hacia la plaza de Alma. [...] Todo recto por la Avenue Montaigne, le indicó [Camille] a la Princesa, cuando pasaban apresuradas ante la terraza de Chez Francis [...].

Al tomar la primera calle a su izquierda, la rue du Boccador, esquivó entre dos coches aparcados una abertura de alcantarilla mal tapada. [...] Por fortuna era fácil orientarse porque en los muros de cemento de las alcantarillas se repetían las placas con los nombres de las calles por debajo de las cuales estaban pasando, rue de la Trémoille, [...] rue Clément-Marot, [...] rue Pierre-Charron, [...] y estuvieron a punto de caerse al agua, bastante transparente, al atravesar un tablón que cruzaba la canalización llamada rue Marboeuf. [...] La Princesa salió la primera y avanzó decidida por la rue du Boccador, siguió por la avenida Montaigne, recordando perfectamente el camino, bordeó la placita de la reina Astrid con su memorial [...] [Camille] pensó que la Princesa se dirigía, a su derecha, hacia la rue Jean-Goujon, pero siguió de largo y se detuvo ante la entrada del túnel del Puente de Alma [...]. (Ríos 2009:79-81).

Esa precisión extrema supone a la vez una salvación, que impedirá que Camille y a la falsa princesa se extravíen, y una maldición, dado que no podrán escapar de la ciudad y de sus peligros, reales o imaginarios. Esa tentativa de fuga es de hecho una tentativa fracasada, dado que el abismo en el que se sumergen las llevará a un callejón sin salida: las fugitivas tendrán que desandar su camino y volver a la superficie por el mismo lugar por el que habían entrado. Ni los personajes ni el lector pierden nunca el contacto con el espacio propiamente urbano, especie de matriz en torno y en referencia a la cual se articulan los otros espacios. Tanto en este caso como en tantos otros, el contacto inevitable con la ciudad relanza el relato: a su salida de las cloacas, la princesa, incapaz desde entonces de escapar a la suerte que le espera, debe continuar sola su camino hacia la muerte, hacia los destellos que distingue en el túnel del puente de Alma. Ése es el destino, tan trágico como misterioso, que pasará a ser examinado bajo sus múltiples facetas en el resto de la novela.

Tanto el estilo fragmentario y laberíntico como el encabalgamiento espacio-temporal del relato confieren a la ciudad un aspecto plural que ilumina sus múltiples roles. La ciudad de *Puente de Alma* es una fuente de creación. Su configuración, su condición y sus costumbres sirven de apoyo para que evolucione la intriga y para multiplicar las tramas narrativas. Tal es el caso, en el fragmento del *bateau-mouche*, del café de la rue de Tournon que funciona como tertulia. El librero relata ahí la *Leyenda del santo bebedor* y presenta la biografía de su autor, Joseph Roth; el profesor Saint-André-des-Arts, que lo sigue de cerca, recuerda las historias anteriores con su *Desconocida del Sena* y la biografía del dramaturgo Ödön von Horváth. Cada uno de esos micro-relatos, imbricados en el relato-matriz, hace progresar a este último al introducir referencias y matices retomados a lo largo del texto, especialmente en lo que concierne a los repetidos intentos de rememoración.

Como muestran las referencias a Roth y a von Horváth, el paisaje urbano es comprendido en relación con obras artísticas externas. Pero estas últimas –ya se trate, como en este fragmento, de obras literarias o, como en otros lugares de la novela, de cuadros o de fotografías, por ejemplo– son algo más que un simple prisma que permite observar la ciudad. Dialogan realmente con la ciudad, tienen efectos directos y sucesivos sobre ella, ofrecen elementos que participan en la intriga y la hacen evolucionar. Las lecturas, por ejemplo, son fuente de peregrinaciones por la ciudad y estimulan la imaginación de los personajes, que toman a su vez la palabra para contar historias en un juego de resonancias infinitas. El espacio urbano se percibe y moldea de ese modo a través del conocimiento de obras externas, que contribuyen al crecimiento de la retícula del relato. La ciudad produce las obras al tiempo que es

producida por ellas. En esta lógica “artistificante”, la novela reconstruye la ciudad en la que se inspira y multiplica unos encuentros y coincidencias a los que, lejos de ser considerados simples casualidades, se les atribuyen razones y significaciones tangibles y muy reales. Lejos de constituir un simple decorado, la ciudad es un personaje, un actante, una resonancia, una interlocutora.

¿Qué vida después de la muerte? Pervivencias parisinas

El problema de la muerte está en el centro de *Puente de Alma*. Recuerdos, recurrencias, resurrecciones y presencias de médiums suponen otras tantas manifestaciones de un deseo de rememoración, de comprensión *a posteriori*, para impedir que se deshagan los hilos memoriales que nos ligan al pasado. La novela sugiere diversas pistas para asegurar la permanencia del recuerdo; aquí las llamaremos “pervivencias” para subrayar su carácter persistente y repetitivo (en francés, *rémanences*)⁴. Varios de los suplementos de memoria propuestos por la ciudad, como la mascarilla de la Desconocida del Sena, figuran como intermediarios físicos, como contacto material con el pasado. Otros ofician a modo de memoria metafórica, tal como ocurre con el culto de los difuntos o con la transformación del recuerdo en obra de arte.

La Desconocida del Sena nada en el misterio y en las especulaciones. Según numerosas obras de artistas y de escritores, el relato habla de una verdadera mascarilla de escayola que habría sido realizada a partir de un cadáver anónimo, encontrado en el Sena (Tillier, y ver el anexo). La reliquia está presente primero como una “supuesta mascarilla mortuoria [...] con la expresión inefable y sonrisa giocondesca de una adolescente hipotéticamente ahogada en el Sena a principios del siglo XX o fines del siglo XIX” (Ríos:69). Las innumerables suposiciones e hipótesis que pululan alrededor de esa mascarilla explican que aparezca en un gran número de obras, sobre todo literarias⁵, y que se venda a buen precio en la actualidad, según la novela de Julián Ríos, a los turistas alemanes e ingleses. *Puente de Alma* recuerda a algunos autores que han bebido de ella en sus creaciones, como Aragon, Nabokov, Supervielle, Rilke y Ödön von Horváth. Si el relato se inscribe de ese modo implícitamente en ese linaje de obras, no deja, sin embargo, de subrayar su carácter quimérico, pues el narrador afirma que

⁴ El diccionario *Larousse* [en línea] define, de hecho, la *rémanence* (que aquí hemos traducido como “pervivencia”) como la “persistencia de un estado después de la desaparición de su causa” o como la “propiedad que tiene la sensación de persistir algún tiempo después de que el estímulo haya desaparecido”.

⁵ La primera aparición literaria de “La Desconocida” la aporta el autor inglés Richard Le Gallienne en *The Worshipper of the Image (El adorador de la imagen)*, obra escrita en 1898 y publicada en 1900. Le Gallienne poseía él mismo una copia de la mascarilla desde hacía algunos años. La supuesta reliquia se convirtió después en un elemento de moda entre los artistas de comienzos del siglo XX y entre los turistas salidos de la pequeña burguesía. La tradición continuó bajo formas que exceden el marco literario. Series fotográficas, entre ellas una de Man Ray, dieron lugar a nuevos moldes reproducidos a partir de imágenes y enriquecidos con nuevos detalles ausentes en la versión original, en una especie de desdoblamiento revestido y corregido del objeto material. “La Desconocida” se convirtió así enseguida en la figura más besada del mundo: le confirió sus rasgos al maniquí de plástico *Resusci Annie*, preparado en 1960 por la sociedad médica Laerdal y utilizado en el mundo entero para cursos de reanimación cardio-respiratoria. Su influencia llega incluso hasta nuestros días: su rostro figura en la portada de la novela *A Habit of Dying* de D. J. Wiseman, publicada en febrero de 2011 (“That Image” [en ligne], *A Habit of Dying* [https://ahabitofdying.wordpress.com/]); un mes más tarde, la publicación de *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine* de Bertrand Tillier confirma que ese misterio sigue causando fascinación (ver Tillier y Phillips).

“la desconocida del Sena no era en realidad ni desconocida ni serenita ahogada, sino simple y provechosamente la hija viva y coleando del avispado escultor que fabricó la mascarilla de escayola a principios del siglo XX para que las más tiernas familias de Europa decoraran sus saloncitos con esa falsa reliquia necrófila” (Ríos:220-221). Fuente de inspiración para obras ficticias, “la bella ahogada”, como la llama Bertrand Tillier, tendría una biografía oficial ella misma ficticia y, como consecuencia, llevaría al desengaño o a la desilusión, cuando no a la constatación siempre decepcionante de haber sido víctima de una impostura. Emil, de hecho, rompe a pesar suyo la ilusión de su amigo Aparicio al revelar lo que llama la “verdadera” historia de la desconocida: “Lamenté desengañarlo” (Ríos:220), concluye. Lo que no impide que el fantasma de la Desconocida, sea cual sea, vuelva una y otra vez a la obra de Julián Ríos. La enumeración de numerosos suicidios (exitosos o no) por ahogamiento en el Sena dan cuenta de esa fascinación y revela una faceta muy particular de París. La Ville Lumière está atravesada por el Sena, que la escinde en dos, de modo que éste no sólo ofrece a la ciudad un eje de navegación y de abastecimiento crucial, sino también un sello de identidad. En *Puente de Alma*, la importancia de los puentes, de las travesías, de los cruceros da cuenta de la especificidad de una ciudad seccionada por un ineludible flujo acuático —el propio título de la novela es, al respecto, elocuente. Ahora bien, la novela pone en evidencia, con frecuencia, el carácter aniquilador del río. En ella se evocan los intentos de suicidio de la modelo Litta, de una desaparecida anónima en camión, de la actriz Maryse Mourer (más conocida con el nombre de Martine Carol), de Monet o incluso de “un gran poeta en lengua alemana”⁶ (Ríos:221). El personaje de Aparicio, por su parte, sueña en lanzarse al agua al creer haber matado a su amante. Y es en el momento en que cuenta ese episodio macabro cuando el narrador, Emil, lamenta hacerle saber la “verdadera” historia de la Desconocida, reiterando la fuerza de esa filiación temática que liga la mascarilla a los numerosos suicidios. La Desconocida, que no es cualquier desconocida, sino específicamente la del “Sena” (ese hito geográfico urbano es su única característica identitaria), sirve así de eje central a la temática de la muerte por ahogamiento que atraviesa la novela.

La centralidad que la Desconocida del Sena ocupa en el panteón de los muertos que pueblan *Puente de Alma* se mide por la multiplicación de los relatos que tejen alrededor de la “reliquia” una ficción más o menos creíble que sirve para paliar la ausencia de una verdadera biografía, multiplicación análoga a la de las mascarillas vendidas a los turistas y exhibidas en los salones de la burguesía. El recuerdo de la joven muerta de sonrisa enigmática es así preservado, tanto en el plano físico⁷ como en el plano metafórico. Pero importa sobre todo indicar que las innumerables leyendas que rodean su vida y su muerte no dejan de recordar el culto místico tributado por una gran cantidad de personajes de la

⁶ Podría tratarse del poeta Paul Celan, hijo de padres alemanes, que se lanzó al Sena en la noche del 19 al 20 de abril de 1970 (Art Point France).

⁷ Señalo, de pasada, que la “reencarnación” posibilitada por la mascarilla se manifiesta también en el uso del disfraz —al que la mascarilla puede servir de sinécdoque, ya que es el elemento que mejor camufla la identidad del impostor disfrazado. Durante el episodio del *bateau-mouche*, la importancia de la mascarilla es ostensiblemente subrayada cuando los juerguistas se dedican a devolver a la vida a personalidades del pasado. Todos esos famosos murieron en París. Y es en ese río que tan singularmente caracteriza la ciudad en el que se manifiesta su pervivencia —lo que subraya la capacidad de esa ciudad, y de su río, de hacer presente la memoria de los desaparecidos ilustres.

novela a otra desaparecida: la princesa Diana. Esta última, si bien no tiene nada de desconocida, no deja de ser por ello objeto de las más improbables conjeturas y suposiciones. De hecho, la novela pone en escena las teorías de individuos que se reúnen en torno de la Llama de la Libertad para recordar las circunstancias de su misterioso fallecimiento. Los comentaristas, publicistas, escritores y escritorzuelos más diversos elaboran relatos en torno a su vida, a su muerte y a su pretendida reencarnación. Así, a semejanza de la Desconocida, Diana se convierte en objeto de biografías de veracidad variable, de relatos e incluso –*Puente de Alma* es la prueba palpable– de ficciones novelescas sofisticadas. Bertrand Tillier, en su monografía consagrada a la Desconocida del Sena, explica que la mascarilla es “una obra sin autor, un documento histórico, el síntoma de una cultura, y al mismo tiempo un objeto misterioso e inquietante que se ha hecho mítico, cuyos silencios y resistencias son interrogados de modo infinito” (Tillier:15). Esta definición podría adecuarse perfectamente a la princesa de Gales, o más bien al culto cuasi religioso que le tributan sus adoradores. Así, podemos permitirnos sugerir, sin miedo, una relación artística⁸ entre estas dos mujeres cuyas muertes dieron vida a leyendas fecundas y creadoras. Mucho después de su desaparición, existen aún en el cruce de las dos principales tradiciones de rememoración propuestas por la novela: la supervivencia metafórica por medio del relato y la preservación física a través de la reliquia. El culto que se instala en torno a la Llama de la Libertad, convertido en monumento consagrado a Diana, permite antes que nada dar cuenta de esa nueva forma de existencia que la difunta adquiere a través de las incontables historias que dan (de nuevo) vida a su memoria. Hipótesis, mensajes destinados a la muerte y al más allá, folletos, suposiciones, relatos y paranoias se entrecruzan en torno de la escultura. En segundo lugar, si la práctica de la mascarilla mortuoria, corriente a comienzos del último siglo, ha perdido vigencia en nuestros días, eso no impide que la desaparecida se reencarne en una forma material cuyas muestras abundan en *Puente de Alma*: la fotografía. Fotógrafos y paparazzis ocupan, de hecho, un lugar muy importante en el seno de la obra: algunos de entre ellos están muy interesados por la princesa de Gales y producen “testimonios” duraderos sobre todas las facetas de su existencia, hasta los últimos momentos de su agonía. Después de su muerte, a falta de haber conseguido inmortalizarla antes de que desapareciera prematuramente, el fotógrafo-paparazzi Carrión llegará incluso a coleccionar fotografías de los “adoradores” de Lady Di que van pasando ante la Llama para rememorarla –elevando al cuadrado, en cierto modo, el principio del recuerdo fotográfico, en una suerte de *mise en abyme* de la pervivencia material.

Ciudad de signos, ciudad de sentido

La ahogada Desconocida y Diana Spencer tienen un valor ejemplar: París es el lugar por excelencia de la pervivencia de los desaparecidos debido a la riqueza de las formas y de los lugares de memoria que propone. La ciudad permite que los desaparecidos se reencarnen “físicamente”. Pero

⁸ O una de esas “falsas coincidencias” cargadas de sentido a las que Ríos es aficionado.

también hace posible una reencarnación de orden metafórico: la que opera la literatura, la cual consigue integrar, por mediación del relato, todos los modelos y lugares de memoria considerados⁹.

Mascarillas mortuorias y disfraces, fotografías, homenajes o incluso relatos más o menos ficticios constituyen tantas maneras de remitir a los desaparecidos, a quienes se han vuelto invisibles, a aquello que nos escapa. Tantos signos que comprender, que descifrar, que volver a motivar —una mascarilla mortuoria o una fotografía de Diana significan poca cosa si ignoramos a quién o a qué remiten. Si seguimos las psicofonías transmitidas por los muertos y captadas en la novela por una médium, Madame Crama, a través de su radio, veremos que ciertos mensajes piden una forma de interpretación o, por lo menos, una vigilancia particular que desborda la simple constatación. Tal como nos exhorta a hacerlo Pierre Sansot en “Rémanences et recommencements de la ville”, nos incumbe lanzar una mirada nueva sobre nuestro entorno, estar atentos a los múltiples sentidos, a veces disimulados, que acarrea la vida urbana. Pierre Sansot explica que “nuestra familiaridad con las cosas viene a esconder la enigmática complicidad que mantenemos con ellas” (Sansot:169). Ahora bien, aceptar seguir las pistas memorables que propone París a través de la escritura supone retomar una de las formas de esa “enigmática complicidad”, una realidad que escapa en ocasiones al entendimiento. Es reconocer que una mascarilla puede disimular a un impostor, que una impostura puede esconder otra, que una imagen puede estar ligada a un recuerdo, que pueden acoplarse a un signo significados inesperados. Es así como, en *Puente de Alma*, el narrador y los personajes se dejan llevar, en la mayor complicidad, a un extraño y curioso juego místico.

Tal como pasa con el observador ideal de Pierre Sansot que, tras estar durante mucho tiempo fuera de la ciudad, ve cómo sus sentidos “se agudizan hasta el punto de liberar su espíritu” (172), Emil aborda París con el entusiasmo de un extranjero que se instala en ella por un periodo corto e intenso (en su caso, un año). Constantemente atento a las imágenes y a los símbolos, da “sentido” a la ciudad, conjuga las tres acepciones de esa palabra: dirección, sensación y significación.

El sentido “direccional” está en el centro de la novela. Desde el comienzo, el título deja ver por sí mismo la importancia de los hitos geográficos. El lector se pasará a continuación por París a través de los nombres de calles, plazas, puentes y monumentos, generalmente indicados con una meticulosidad extraordinaria. Como ya hemos subrayado, el paisaje odonímico está detallado en abundancia, y esa precisión en la orientación supone a veces una tabla de salvación para los personajes¹⁰. De modo similar, y a lo largo de la novela, el espacio urbano es descrito con minuciosidad y los incontables hitos geográficos permiten situar perfectamente a los personajes en su entorno.

París es además percibido y captado a través de la experiencia sensorial. Los estímulos visuales están especialmente presentes; asistimos al repertorio de una ciudad descrita en sus mínimos detalles. Si abundan, como hemos visto, los suplementos visuales —esculturas y moldes, fotografías y cuadros ocupan un lugar preponderante—, los otros sentidos, sin embargo, no se quedan atrás. El dolor físico,

⁹ Una reproducción del primer daguerrotipo está incluida en la página 197, como queriendo probar que la literatura puede también hacer suya la memoria fotográfica.

¹⁰ Tal como para el lector, en ocasiones desorientado por la prosa laberíntica de Ríos.

el frío y el malestar afectarán a una gran cantidad de personajes que se lesionarán o morirán en accidentes de tráfico, que serán tentados por el suicidio en el Sena o que serán, incluso, víctimas de la violencia. En varias ocasiones se destacan las sensaciones olfativas: huyendo por las cloacas, Camille y el travesti han de dar media vuelta y desandar el camino andado, pues “la Princesa no soportaba el leve olor a descomposición” (Ríos:81). En lo que respecta a los estímulos auditivos, las psicofonías retransmitidas a gritos por Madame Crama son, sin duda, las más espectaculares y significativas. El gusto, en fin –especialmente el del alcohol y el de cualquier otra sustancia del mismo género–, aparece también movilizadísimo de modo constante. El concierto de estímulos sensoriales inventariado por el narrador hace de la ciudad una despertadora de los sentidos.

De ese modo, Emil se las ve en su entorno parisino con un conjunto de significaciones que leer y comprender. Más allá de los hitos geográficos y de los estímulos sensoriales, el mundo que lo rodea remite a un significado que lo trasciende. Los signos propuestos por la ciudad, tanto lingüísticos como de otros tipos, vuelven a ser motivados sin cesar, dotándose de nuevas significaciones, determinadas por la situación o el momento. Los espacios urbanos y los nombres de los personajes se entrecruzan: el profesor Saint-André, por ejemplo, se apellida Saint-André-des-Arts, en referencia a la calle del mismo nombre. La dama que alquila el apartamento a Emil se llama Alma, como la plaza a la que se abren las ventanas de su vivienda. Los nombres de ciudad están animados semánticamente del mismo modo: Enfer (“Infierno”), donde el pintor Mons tiene un taller, “no es de broma o una invención de las suyas” (Ríos:19), ya que el artista reivindica el sentido literal de esa denominación; Toulouse, pronunciado a la inglesa (*too loose*, “demasiado floja”) o a la española (*tu luz*) se convierte tanto en el sepulcro de tierra leve en que enterrar al fotógrafo Carrión como en un homenaje a su espíritu luminoso, después de morir en un accidente de coche en la ciudad (352). Por esas nuevas motivaciones libres de los signos, los nombres de los lugares exceden su función topográfica y la ciudad, en su conjunto, se convierte en un inmenso tejido polisémico.

Pero hay otros tipos de signos urbanos que son objeto del mismo tratamiento. Antes de abandonar la ciudad en la que ha vivido durante un año, durante el cual ha podido observar el culto de Diana en todas sus facetas, Emil vuelve a visitar los tres cafés que más había frecuentado, Le Grand Corona, Chez Francis y el bar-tabac de l’Alma. Observa en ese momento que los tres establecimientos forman un triángulo en el espacio, como la letra delta del alfabeto griego y la inicial de la princesa. Los lugares de socialización exceden así su rol ordinario y se convierten en verdaderos significantes a la espera de ser reinvestidos de sentidos que permitirían aprehender mejor la ciudad y, sobre todo, abrirla a lecturas creativas. El riesgo que entonces aparece es el de caer en una suerte de paranoia hermenéutica en que todo lo que rodea al ciudadano se convierte en materia significativa, pero ese riesgo es asumido en nombre de una concepción de la existencia que asocia lo inevitable de la muerte y la libertad del juego. Como prueba de esto, podemos ver cómo la letra “d”, formada por una luna creciente adosada a la antena de la torre Eiffel, es interpretada como una aparición premonitoria de la inicial de Diana unas horas antes de su muerte. Emil se lamenta de no haber comprendido ese signo premonitorio. El memorial de la reina Astrid se convierte, por su parte, en la huella de una advertencia ignorada hasta

entonces, cuya importancia se subraya en varias ocasiones, dado que ella murió, como la princesa Diana, en un accidente de coche. La estatua de quien fue la princesa de Suecia está situada en las proximidades de la plaza de Alma, muy cerca de la Llama de la Libertad y de la escena del accidente fatal de Diana. Para Emil, no puede tratarse de una simple casualidad. Los ejemplos se suceden así a lo largo de la novela para mostrar que la ciudad, lejos de ser un simple paisaje estático, es, al contrario, una reserva infinita de sentido y de significaciones para quien sabe mirarla y permite, de ese modo, “que se libere su espíritu”.

Con *Puente de Alma*, Julián Ríos teje una novela compleja en la que en la ciudad de París vibran los ecos de las múltiples voces de los difuntos. La narración laberíntica y la fragmentación del relato posibilitan una imbricación de los espacio-tiempos en cuyo cruce emergen fantasmas y en el que vuelven los espíritus de los que fueron, mientras que los suplementos de memoria, tanto materiales como metafóricos, ofrecen una superficie de resonancia a las voces de los desaparecidos. Ya se trate de prácticas de nuestros días o de la letanía de los muertos parisienses, nada queda al azar. En la ciudad, todo “significa”. Sería necesario un estudio más extenso para mostrarlo de modo razonado y general. Faltarían por examinar múltiples características de una memoria compleja, de la que la ciudad es a la vez depositaria y catalizadora. La fotografía, las psicofonías retransmitidas por Madame Crama, cuyo nombre es ya todo un programa, la resurrección espiritual de los grandes paseantes o el insistente motivo del “puente” reclamarían análisis detallados, pues esos suplementos memorables ejercen un rol perpetuo de mediadores, ya sea bajo los puentes o al doblar la esquina de las calles parisinas, como si París fuera una ciudad que reposara en un equilibrio inestable entre desencarnación y reencarnación.

Bibliografía

- ART POINT France (2008): “Paul Celan” [en ligne], *Amour de papier* [<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/celan.htm>].
- LE GALLIENNE, Richard (1900): *The Worshipper of the Image*, London/New York, John Lane.
- PHILLIPS, David (1982). “In Search of an Unknown Woman : l’Inconnue de la Seine”. *Neophilologus*, 66, pp. 321-327.
- RÍOS, Julián (2009). *Puente de Alma*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Traducción al francés (2010): *Pont de l’Alma*. Auch: Tristram, trad. de Albert Bensoussan y Geneviève Duchêne.
- SANSOT, Pierre (1984): “Rémanences et recommencements de la ville”. en Francois Guéry (dir.). *L’Idée de la ville*. Seyssel : Champ Vallon, pp. 164-178.
- TILLIER, Bertrand (2011): *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l’Inconnue de la Seine*. Paris : Editions Arkhe.

Anexo



La Desconocida del Senta
(L'Inconnue de la Seine)

Fuente : Wikimedia Commons [[http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_\(masque_mortuaire\).jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_(masque_mortuaire).jpg)].