

Bruce Swansey

Dos crímenes (y contando...)

Francisco Segovia

*Me abrazan manos
que emergen de la oscuridad
para hundirse en ella de nuevo.*
BRUCE SWANSEY

Las historias que cuenta Bruce Swansey en *Edificio La Princesa* se entrelazan para tejer un solo gran relato. Este relato, compuesto por muchas hebras, arranca con un asesinato. No es raro. De hecho, es lo más común cuando se trata de contar el origen de una historia desde la historia misma —quiero decir, desde la historia y no desde el mito—. La diferencia entre contar desde el mito y contar desde la historia no es muy sutil. La historia que comienza con Adán, por ejemplo, arranca en un improbable paraíso, del que hoy nos sentimos tan alejados que nos parece un territorio extraño y ajeno; la historia que comienza con Caín, en cambio, arranca ya aquí, en esta misma tierra que seguimos empeñados en manchar con la sangre de nuevos crímenes. Lo que quiero decir con esto es que en el centro del libro de Bruce Swansey no hay una historia tan ajena como la de Adán, que involucra una manzana prohibida y la voluntad de una serpiente, sino una tan cercana como la de Caín, que trata sólo de los hombres y sus pasiones. Su origen no está en algo tan extraño como la desobediencia a una prohibición que nos parece caprichosa: “No comerás del fruto de este árbol”, sino una ley tan clara y concreta que nos parece brotada de una necesidad “natural” (si puede decirse que una necesidad estrictamente humana es natural); una ley tan próxima a nosotros que no falta quien afirma que nos la dimos los hombres a los hombres, sin la intervención de un dios; es la ley que dice: “No matarás”.

¿Una ley sin dios, entonces? Puede ser. La verdad es que no hace falta que Júpiter vea a Rómulo asesinar a Remo para que Roma sea fundada *en la historia*, por más que este crimen nos lo cuente, paradójicamente, un mito. Creo que no podría ser de otra manera. Así como no podemos decir qué son las palabras sin usar palabras —y por eso tenemos que fingir una lengua más allá de toda lengua humana: un idioma sagrado, o un metalenguaje teórico—, así tampoco podemos hablar de la historia sin estar dentro de la historia —y por eso acudimos a un mito—. Este mito, ya se ve, no trata de cosas divinas, ni teóricas, ni ultraterrenas; trata de la historia y sirve para poner el fundamento de la historia antes de la historia misma; esto es, sirve para probar que si la historia tiene sentido es porque lo tendría aun para alguien que pudiera salirse de ella y verla desde fuera. Lo diré de otra manera: La tribu polinesia de los tou-tou vive a la sombra de una montaña que se alza junto a su pueblo como un gran muro de piedra; los tou-tou cavan en ese muro unas cuevas donde colocan a sus muertos. Pero frente a estas cuevas tallan además unos balcones desde cuyas balastradas se asoman unos muñecos. Estos muñecos representan a los muertos, que miran lo que ocurre allá abajo, en el pueblo. Son testigos de la historia, testigos del sentido de la historia. Atestiguan, *desde fuera*, que la vida que viven los vivos no es absurda, caótica y sin sentido; es decir, dan fe de que la vida de los tou-tou tiene sentido porque lo tiene aun para quienes no participan de ella.

Esto mismo pasa en el libro de Bruce Swansey, sólo que en él los muñecos han sido cambiados por las voces de los habitantes de un edificio, y sus balcones por

departamentos. No es un cambio insignificante, sin embargo. Al revés que los muñecos polinesios, los testigos de *Edificio La Princesa* no se dejan ver mientras miran la vida de su pueblo; es decir, no se exponen a la luz pública. Los que “viven” en este edificio (si la suya es de algún modo una vida) son ciudadanos modernos y tienen en gran aprecio su privacidad, lo que vale tanto como decir que —en el ambiente criminal que se respira en el libro— defienden su ocultamiento. Los muertos de *Edificio La Princesa* no se asoman al balcón: se quedan en las cuevas donde han sido enterrados y sólo miran hacia adentro. Miran sin ser mirados, como es propio de los hombres sin dios, de los hombres sin trascendencia. Están todos muertos, sí, pero ninguno tiene un muñeco que lo presente de bulto. Son meras voces, apariciones, fantasmas. Aunque sus atroces actos sirvan para fundamento de la historia, pertenecen al mito y por eso están condenados a repetir eternamente el crimen que funda su historia. Esta reiteración es útil a la narración: le permite a Swansey insertar el asesinato primigenio en el relato personal de cada uno de los habitantes del edificio y establecer así un ancla para fondear todas las historias en un mismo muelle. Uno podría decir que echa mano de la misma estratagema que usaron Akutagawa y (tras él) Kurosawa para contar —también ellos— un asesinato, pero esto sólo sería cierto en parte. Lo que pretenden tanto el cuento “En el bosque”, de Akutagawa, como la película *Rashomon*, de Kurosawa, es presentar tres versiones distintas y contradictorias de un mismo crimen, pero en el caso de los japoneses cada testigo rinde su testimonio ante un juez y se limita a decir *su verdad*—distin-

ta de la verdad de los otros, por más que retrate los mismos hechos—. Los personajes de Swansey hacen algo diferente: hablan de sí mismos, de su propia historia; o, mejor dicho, de su propia muerte. Todos reconocen que aquello que los reúne y les da derecho a la palabra es haber atestiguado el mismo crimen, y todos lo cuentan desde perspectivas distintas, pero sin contradecirse entre sí, sin caer en eso que los especialistas han llamado, y con razón, “el efecto Rashomon”.

El asesinato que cuentan los vecinos del Edificio La Princesa se reitera en cada relato como se reitera el mismo drama, una y otra vez, en las funciones de teatro. O, menos literalmente, como se reiteran las representaciones dentro de esas otras representaciones que son las obras de teatro... Estoy pensando, claro, en el *Ensayo de un crimen*, la novela que Luis Buñuel adaptó al cine. Es una obra que obsesiona a Bruce Swansey, quien hace unos años dedicó todo un libro a su autor: *Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli*. Las primeras líneas de este libro son una especie de retrato en miniatura del propio Swansey. Dicen así: “Como quien guarda esqueletos en el armario, yo conservaba mi interés por la obra de Rodolfo Usigli en el mío desde el siglo anterior. De forma similar a Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen*, me había solazado asesinando en efigie y quemándola en el horno, las suculentas piernas incluidas”.

Eso dice. La tenía en su recuerdo *desde el siglo pasado*. Esta especie de hipérbole no sirve tanto para aquilatar cuánto tiempo estuvo la obra juntando polvo en su memoria como para acentuar una convicción

acendrada y querida: recordar es sacar viejos esqueletos del armario y exponerlos por un momento a la mirada; es molestar a los espectros en su íntimo secreto y exhibirlos a la luz pública. Brevemente, sí, pero como se exhibe un crimen —ese mismo crimen que allá, en el armario, se repite incansablemente como una obra teatral íntima y secreta (y, más que secreta, clandestina). Swansey mira “a oscuras y en celada” la efigie asesinada una y otra vez en *Ensayo de un crimen* y se solaza en la visión de... “las suculentas piernas”. El adjetivo lo dice todo. En esta representación privada, los esqueletos que salen del armario para entrar al horno tienen piernas *suculentas*... ¡Escalofriante!...

¿Se trata pues de un deseo perverso? No faltará quien diga que sí, desde luego; ni faltará quien añada que todo deseo es perverso, o cuando menos mórbido, morboso, puras imaginaciones compensatorias... Puede ser, claro. Pero no olvidemos que el deseo desea piernas suculentas, no los huesos desollados que la realidad le pone entre las manos. Por eso es posible argumentar que, a pesar de tan mórbida imaginación, quien habla en este libro no es un muerto que desee la vida y la arrebate —como los zombies—, ni un vivo que atropelle la vida porque desea la muerte —como los suicidas— sino un vivo que desea la vida. Las suculecias de la vida... Cosa misteriosa, desear lo que se tiene. Pero no nos dejemos engañar. Esto está lejos de la pasividad de aquellos que *se conforman* con lo que tienen, porque quien desea *no se conforma*. Bruce Swansey está vivo, tiene la vida, y aun así la desea activamente; la desea pasional, apasionadamente.

Si algunos personajes de *Edificio La Princesa* nos parecen en efecto perversos es justamente por lo contrario: porque desean lo imposible, y porque creen que lograrán saciar ese deseo adueñándose a la mala de su objeto. No reconocen que el objeto de su deseo puede acaso tenerse fugazmente, como se tiene la vida, pero nunca poseerse. En estos términos, tener fugazmente y como por milagro a una persona está del lado del amor; poseerla, en cambio, está del lado de la violación y el asesinato. Poseer a la persona que se desea es matar a la persona que se desea y ayuntarse, como Paris, con una simple nube, con la efigie que Archibaldo de la Cruz quemaba en su horno, destruyendo “las suculentas piernas”. Es lo que hacen Odilón y Juana, los porteros de este edificio siniestro, que desean, secuestran, violan, asesinan y entierran en su sótano a Federica, una vecinita. Este último rasgo —que Federica sea todavía una niña— subraya la perversión de los porteros, que no sólo desean a Federica sin desear que ella a su vez los desee —como hacen siempre los perversos— sino que desean a alguien que *no puede* desearlos. Por eso este crimen nos parece más espeluznante que el que atestiguan todos los vecinos del edificio, en el que una mujer despechada (Ana) asesina a su amante (Fito) frente a los ojos de la nueva amante de este (Mapi), para luego pegarse un tiro. Son los dos balazos que se quedan resonando para siempre en el Edificio La Princesa. Pero en este caso se trata de un crimen pasional azuzado por los celos, en el que sólo participan personas que *pueden* aceptar o rechazar libremente el deseo de las demás personas; es





decir, en el que intervienen sólo adultos, que se mueven de lleno en el mundo que gobierna el deseo (el deseo sexual, se entiende). En el triángulo amoroso que desata este asesinato, Ana, Fito y Mapi juegan al deseo según cada uno entiende que son sus reglas. Federica, en cambio, ni juega al deseo ni entiende sus reglas. Eso explica por qué los celos de los adultos, aunque conduzcan al crimen, nos parecen menos espeluznantes que el deseo morboso y mórbido que conduce al estupro, la violación y el infanticidio.

¿Por qué entonces no es el asesinato de Federica el crimen fundacional del libro de Bruce Swansey? Por una razón siniestra: los vivos nunca resuelven el asesinato de Federica, que se queda en simple “desaparición”. Federica no se da nunca por muerta sino sólo por desaparecida, hasta que incluso su desaparición deja de ser motivo de pesquisas. Solamente sus padres viven el drama sin que se les diluya nunca en el olvido... Parece un guion har- to conocido, ¿no es cierto?, una argucia maquinada por el procurador Murillo Karam sobre los cuerpos de esas 43 Federicas que son las víctimas de Ayotzinapa... Pero no. Atribuirle a Murillo Karam la autoría de esta argucia macabra sería un exceso. Se trata en realidad de una histo-

ria tan dicha y redicha que ya nos resulta predecible. Por eso los mexicanos somos tan clásicos como Pitágoras y tan modernos como Nietzsche: creemos en el eterno retorno *de lo mismo*. Para nosotros, el eterno retorno no es una doctrina estafalaria ni una superstición banal: lo atestigua- mos diariamente *en los hechos*...

Dice Bruce Swansey en su libro sobre Usigli que “el interés por la historia lo es por el futuro”. Esto es sin duda cierto —incluso si la historia no es más que una cadena de repeticiones; o, mejor dicho, *sobre todo* si la historia no es más que el mismo ciclo eternamente repetido—, pero no nos dice nada sobre el eje en que se apoya la rueda del tiempo. Y así vuelve la pregunta: ¿por qué es el crimen pasional y no el infanticidio el centro de su libro? A mi modo de ver, porque el asesinato de Federica no puede cohesionar las historias de todos los personajes, pues nadie sino ella y sus asesinos saben que ha ocurrido. Dicho de otro modo, porque nunca se muestra su cadáver, que queda enterrado en el sótano, más allá de la mirada de sus vecinos. Federica es un Abel ya cubierto por la tierra; Odilón y Juana, un Caín que se sale con la suya porque aquí no hay Dios que

todo lo vea... La historia de Federica no puede ser el origen de la historia porque, como la de Caín, es historia ella misma; es decir, porque queda de este lado de la historia, en donde los motivos últimos no pueden atribuirse a la mala voluntad de una serpiente, o al demonio, sino que recaen sin duda alguna sobre los hombres; porque queda de este lado de la historia, donde somos los hombres quienes debemos responder por ese crimen y contarlo y contarlo y quizás, al final, juzgarlo.

Pero hay algo más. Al poner en el centro del libro un crimen pasional, y sólo como al margen la violación y el asesinato de una niña, Swansey parece decirnos que toda narración (histórica o literaria) está condenada a poner lo que más nos concierne (No matarás) detrás de algo que, por comparación, nos parece fútil (No te comerás esa manzana). No es del todo extraño. Para que las cosas más importantes del mundo sean de veras las más importantes *del mundo* tiene que haber antes un mundo. Y así, como la creación del mundo no ocurre *en el mundo*, nos resulta mucho menos interesante que lo que sí ocurre en él. Esto explica por qué la piedad religiosa raramente tiene por motivo a los dioses creadores y en cambio se dirige masivamente a sus encarnaciones. El

mundo le ocurre a Dios Padre, y sólo a Dios Padre, pero Cristo le ocurre al mundo y a todos los hombres... Es otra manera de decir que a Swansey le importa el asesinato de Remo porque no necesita que Júpiter lo vea para ser importante, pero que le importa el de Federica porque los hombres lo ignoran, aunque de algún modo *lo sientan*... Todos los vecinos saben que Federica anda por ahí, correteando con otro niño muerto, Raúl. Algunos sólo los oyen, otros incluso los ven. En cualquier caso, los niños les enseñan a sus vecinos el sitio donde ocurrió el otro crimen, el primero, que algunos sólo escucharon, y que otros en cambio vieron... Eso es lo más aterrador: Federica señala y denuncia insistentemente el asesinato de Fito, nunca su propio asesinato... Sí, es aterrador...

No me extenderé ya sobre las muertes de los demás vecinos de Edificio La Princesa. Me conformaré con decir que a su vecindad no entran los que nacieron en él sino sólo los que en él murieron, y que esto da pie a las ciertas complicaciones especulativas propias del juego con el tiempo. Esto hace posible, por ejemplo, que algún vecino se haya muerto del susto porque otro vecino se le apareció en la noche, pero también que Mapi (la amante de Fito) se mude al edificio años después del asesinato de este y, tras morir, logre verse a sí misma en el momento del crimen. Como el asesinato de Fito se repite infinitamente, Mapi puede atestiguar *desde fuera* una escena que sólo conocía *desde dentro*. De ahí, quizás, el título del cuento en que se narra esta paradoja: “La intrusa”. Mapi llega de fuera y se mete donde no debe: lo mismo entre dos amantes que entre los vecinos del edificio, pero es quizás el único personaje que vislumbra algo fuera del encierro que constituye su propia historia, aunque esto sólo le sirva para agrandar un poco la prisión que ocupará por toda la eternidad. Es poco, en realidad, muy poco, si comparamos esta pequeña retribución con la que reciben los personajes de esa otra pieza teatral que sin duda estuvo presente en la mente de Bruce Swansey mientras escribía estos relatos: *Un hogar sólido*. No, en los cuentos de Swan-

sey los personajes no se lanzan a ser todas las cosas y cualquiera después de muertos, como en la pieza de Elena Garro. Por eso se parecen más a los que murmuran en *Pedro Páramo*, encerrados para siempre en su propio cuento, como una sarta de Abeles cubiertos por el polvo —más ocultados que de veras enterrados... Abeles que no pisaron nunca el suelo ensangrentado de La Historia—. Sí, también los vecinos de La Princesa murmuran, pero no son campesinos sino *ciudadanos*... de la ciudad; gente que murió por una u otra causa, entre 1940 y 1970, en uno de esos edificios *art nouveau* —como el Basurto o el Ermita— que tanto han atraído a la clase media capitalina; son profesionistas, refugiados de la Rusia zarista o la España republicana, cosmopolitas o provincianos, llegados todos a un edificio que había pasado ya sus días de gloria y se desvencijaba sin remedio. Sus historias las pudo haber contado el edificio mismo, como cuenta las suyas el pueblo de *Los recuerdos del porvenir*, también de Elena Garro; o pudieron congregarse, más que en torno al edificio, alrededor de un departamento, como ocurre en *Ciudad de ciegos*, la película de Alberto Cortés y Hermann Bellinghausen. Pero no. Swansey, hombre de teatro al fin (crítico de teatro), decidió construir su libro ensartando monólogos. Es verdad que estos cuentos hilvanados pueden leerse como una novela, pero *no son* una novela. Sus monólogos no echan mano ni siquiera de una técnica estrictamente cuentística sino que pertenecen a un género extraño, que comparten poetas, narradores y dramaturgos. Por eso podría decirse que a este libro le pasa lo que se dice que le pasa a *La Celestina*: tenía todo para ser la primera novela moderna, antes que el *Quijote*, pero su autor prefirió atenerse a las formas del drama. También este *Edificio La Princesa* pudo haber sido la primera novela de Bruce Swansey, pero no lo fue. ¿Debemos lamentarlo? No lo sé. Swansey practicó la poesía brevemente (en un hermoso librito titulado *Humpty Dumpty*) y hoy publica regularmente textos de esos que está de moda llamar microficciones, los cuales muy a menudo se le convierten en intensos aforismos. Esta es su veta poética, digamos, y en ella ha

escrito sus textos más logrados y definitivos —pero esto hay que tomarlo como lo que es: la mera opinión de un poeta tendencioso. Con todo, hay algunos cuentos en los que Swansey muestra una potencia narrativa más conforme con las complicaciones y sutilezas psicológicas de la novela que con la magra brevedad del cuento. Son, sin embargo, cuentos. ¿Por simple timidez? Habrá que preguntárselo a él, o esperar a ver si alguna vez se anima al “género grande”. Pero quiero aclarar, por si las dudas, que este comentario no pretende sugerir que *Edificio La Princesa* hubiera sido un mejor libro si hubiese adoptado la forma de una novela, como si los cuentos que contiene estuviesen algo sobrados de tono. No. Eso sería tanto como decir que *La Celestina* es una obra fracasada porque Fernando de Rojas no la convirtió en novela, y estoy lejos de decir tal enormidad. Pero es que... No sé. Quizá simplemente estoy acusando los síntomas de esta enfermedad terrible que transmite el libro de Swansey —la claustrofobia— y por eso le pido aire, más aire; o luz, más luz —como pedía Goethe antes de entrar definitivamente al reino de las sombras—. Porque este libro —siendo, como es, un retrato del país donde vivimos— nos deja ciegos, sin aliento y *casi* sin esperanza...

¿Casi? Sí. Quizá cometa yo un pecado de ingenuidad al decirlo, pero sí, *casi*. Porque creo que este libro de Bruce Swansey muestra que, aunque nos ha dejado ciegos lo que hemos visto, no hemos cerrado los ojos, no hemos podido cerrar los ojos. Vemos aún lo que hemos visto, como ven siempre el mismo crimen los muertos de *Edificio La Princesa*. Puede ser que también nosotros estemos todos muertos, pero seguimos contando estas historias. Porque están de este lado y son nuestra responsabilidad... Si no dejamos que nos cierren los ojos, si seguimos contando estas historias, podremos tal vez devolverles la carne a estos huesos mondos que son los nuestros... Y quizá, con suerte, solazarnos otra vez, de vez en vez, con “las succulentas piernas”... **U**

Bruce Swansey, *Edificio La Princesa*, UNAM/Dirección de Literatura, México, 2014, 116 pp.