

Jorge Volpi

La razón y la sinrazón del amor

Eloy Urroz

Con Christiana Morgan, heroína de *La tejedora de sombras*, Jorge Volpi ha logrado rescatar a uno de los personajes más intrigantes y seductores de la historia de la psicología del siglo XX. Coautora del famoso TAT o test de apercepción temática, su vida fue, desde niña hasta el día de su muerte, un prolongado y siniestro descenso en el engañoso infierno del amor —en su caso: del amor absoluto, ideal e idealizado.

En este nuevo libro, Jorge dibuja las fases por las que voluntariamente atraviesa una mujer inteligente e intuitiva, obcecada, sin embargo, con el amor perfecto, el amor eterno. De esa obsesión o insania surgirá la creación de la llamada Díada del Amor, así llamada por ella y por su amante, el famoso psicoanalista de Harvard, Henry Murray, coautor del test de apercepción temática. Al lado de Murray fabulará asimismo las anuestas o rituales eróticos *in extremis* que pretenden convertirse, con su ejemplo, en modelo para la humanidad. Con Murray, pues, cruza los límites posibles e imposibles del sexo, el amor y la cordura, sacrificándolo todo: su hijo, su matrimonio, sus padres, sus amigos, su carrera, su independencia y hasta su cordura.

Murray es, no obstante, el reverso de Christiana: un tipo taimado, pragmático, egoísta, escéptico y estéril creativamente. Es, sobre todo, el ejemplo del megalómano que nunca va a sacrificar nada que no le reditúe beneficio a mediano plazo. Henry Murray reúne, pues, las características que cualquier otro que lo conociera habría advertido, pero que sólo Christiana no ve o no quiere ver porque está enamorada. Esta conjunción desafortunada —esta relación de amor que perdura cuarenta y dos años— es la que da pauta para que Volpi se cuestio-

ne nuestra propia idea del amor en el siglo XXI. Mas no sólo la interroga, sino que la pone a prueba al relatarnos extravagancias (muchas irrisorias) en las que se empantanaban sus personajes como si se tratara de dos adolescentes enardecidos y no de adultos cultos, profesionales, respetados. ¿Acaso el verdadero amor es algo parecido a lo que vive Christiana en su delirio o el verdadero amor es algo más sencillo, rutinario, baladí y equilibrado como el que Murray vive con su esposa, la aburrida Josephine? Ésta es una de las varias preguntas que impone *La tejedora de sombras*. No en balde, al final de la segunda parte, Carl Gustav Jung, personaje-eje de la novela, le dice a Christiana: “A estas alturas, usted ya debería saber que los Murray y las Christianas nunca se casan. Murray la consumirá y la mantendrá encantada hasta la muerte o hasta que usted se quiebre de forma definitiva” (p. 141). Lo curioso, no obstante, es que estas sabias líneas las pronunciara Jung en su terapia: parecieran más las palabras realistas de Freud que las místicas (o surrealistas) recomendaciones que hiciera Jung.

Este asunto me lleva al que, creo, es el segundo gran tema subyacente en *La tejedora de sombras*: ¿Freud o su discípulo? Aunque no aparece Freud más que mencionado, y aunque Jung sea el personaje-eje del relato (aquél en el que Christiana y Murray coexisten de manera equidistante), Freud es la otra cara de la moneda, él es la posible lectura que la novela no cuenta pero que está allí, entre líneas, latente, dándonos la otra versión no escrita de la historia. Si uno lee *La tejedora de sombras* con la misma inspiración o arrebató con que Christiana aspiraba al amor absoluto, al amor sublimado, ejemplo para la humanidad, se que-

da entonces con Jung y su misticismo como vehículo para adentrarse en el inconsciente; pero si uno elige leer la novela con frío y calculado estupor (estupor frente a las insensateces que Jung le endosa a su paciente modélica, Christiana), entonces la lectura se vuelve freudiana: pragmática, materialista, racional y fundada en la realidad y los actos que constatan, a fin de cuentas, lo que deseamos u odiamos en el mundo. He allí la otra disyuntiva con que Volpi nos pone a prueba: ¿cómo queremos leer *La tejedora*? ¿Como la historia de un largo disparate enmascarado de amor, o como lo opuesto: acaso uno de los relatos más conmovedores del amor sin cortapisas entre dos seres que perduraron juntos en el tiempo hasta su muerte?

La misma estructura del relato es ya de por sí fascinante y de ningún modo gratuita. Digamos, para empezar, que nunca mejor elegido, como en este caso, el subtítulo de una novela: “Sonata para viola y piano en fa sostenido menor, op. 17”. No son espurias, por tanto, las cuatro partes y la coda final en que está dividido. Cada uno de sus largos cuatro capítulos forma un núcleo cerrado, una célula, un movimiento musical, independiente de los otros. Así, quizá, debería ejecutarse idealmente esta sonata literaria: leyéndola en cuatro sentadas. Aunque cada capítulo corresponde a una parte independiente y autónoma, este movimiento musical va asimismo a interrelacionarse (e integrarse) con el resto de modo imperceptible. Leyendo las cuatro partes se sublima el resultado final y entendemos mejor la disposición o arquitectura orquestada por su autor.

Esta forma musical no ha sido sin embargo ajena a Jorge. Ya la había llevado a

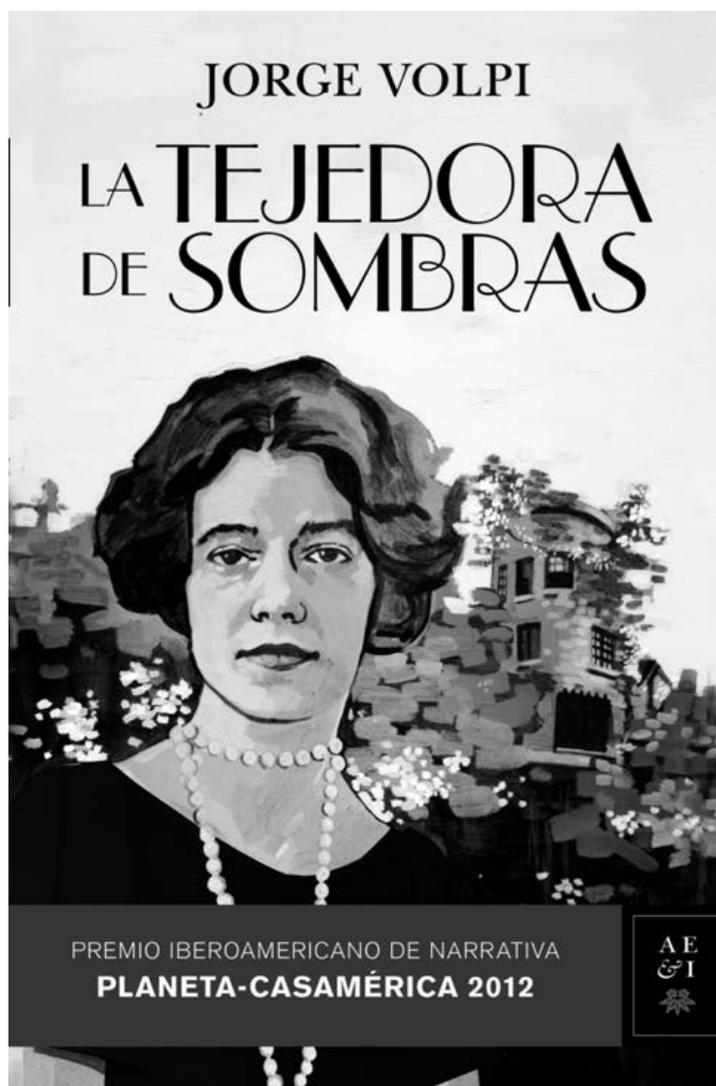
cabo en su primer libro publicado, *Pieza en forma de sonata*, hace veinticinco años. Allí cada cuento fungía como movimiento y a su vez cada cuento giraba alrededor de un instrumento musical. En *En busca de Klingsor*, otra vez es una estructura musical (ésta vez más compleja), la que integra las partes de la historia en una totalidad más vasta. Me refiero al *Parsifal* de Wagner, el cual, para quienes han leído la novela de Jorge, sabrán que no es sino el centro que desencadena y ata los cabos de *En busca de Klingsor*.

En *La tejedora de sombras* las partes se irán armando sin que apenas lo notemos. En la primera, tenemos seis personajes, todos enloquecidos, disputándose el rol principal: el psicólogo Henry Murray y Josephine, su esposa; Mike, el hermano menor de Murray, y Verónica, su mujer; y finalmente, Christiana Morgan y Will, su marido antropólogo. He allí los seis. Los tres hombres tienen algo en común: desean ardientemente a Christiana. Las otras dos mujeres (Verónica y Josephine) tienen algo en común

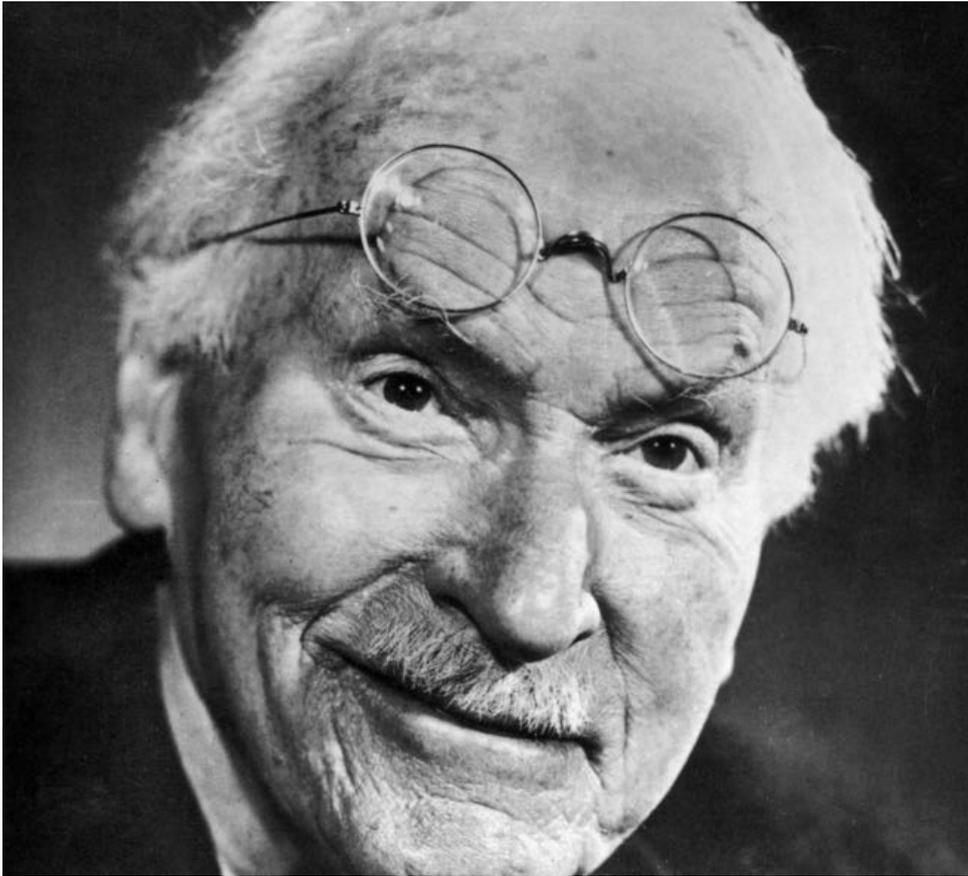
asimismo: no comprenden por qué sus maridos desean a esta extraña mujer. Cada una de las esposas lo tolera de manera muy distinta. Josephine lo acata y llora desconsoladamente durante todo el libro; Verónica no lo acata, no lo tolera y rompe con el grupo. Estos seis personajes buscan, no obstante, a su autor, y éste se llama Carl Gustav Jung. Corre el año 1925. Se han enfrascado en una carrera loca por Europa, un ir y venir sin ton ni son, el cual parece tener como único objetivo calmar sus respectivos ardores mientras son aceptados en la clínica del famoso psiquiatra suizo en Zurich, lo cual, al fin, sucede, luego de una larga espera. A partir de ese momento, ya no será Murray, sino Jung, quien se convertirá en el verdadero personaje-eje de la novela. Si antes Murray deseaba el control sobre las cinco almas con quienes convivía y viajaba por Europa, ahora será Jung quien observe y controle las vidas de sus marionetas. Y ésta es precisamente la segunda parte de la composición musical: las extrañas sesiones

de Jung con Christiana Morgan, todas documentadas fielmente por Volpi en los archivos de la Universidad de Harvard donde fue a recabar información en varias ocasiones. Durante las sesiones, Jung da muy pronto en el clavo, adivina el centro neurálgico del circo: si maneja (y modela) a su paciente, Christiana, *ergo* podrá controlar al grupo de dementes que la acompaña. Controlando al grupo, podrá hacerse posteriormente —y de manera oblicua— del control de Harvard. ¿A qué más puede aspirar un maestro que ha desperdigado discípulos por el mundo? Lo que hiciera Freud con él, Jung va a hacerlo con Murray y Christiana.

Si en el primer movimiento musical de la novela había seis personajes en busca de su autor, en el segundo restan sólo dos: Jung y Christiana. En esta segunda parte vemos los trances, raptos o visiones que la paciente dibuja y lleva consuetudinariamente a Jung para analizar. Estos dibujos aparecen dentro de la novela de Jorge, lo que,



Jorge Volpi



Carl Gustav Jung

de paso, otorga veracidad al relato y contrarresta las casi inverosímiles (pero documentadas) sesiones entre paciente y doctor.

El tercer movimiento de la obra es mi favorito: la Diada del Amor creada por los dos amantes, sus rituales o anuestas, su torre del amor edificada por Murray para consagrar su pasión y llevar a cabo sus plegarias, surgen al mismo tiempo que contemplamos su demolición. Conforme se crea su amor, éste se va destruyendo y de paso también destruyéndolos. Volpi insinúa así que el amor siempre aniquila al amor. Algo de la teoría del TAT podría aplicarse a la teoría volpiana sobre el comportamiento de sus personajes cuando Murray escribe que “dado que el organismo se enfrenta a cierta presión o la presión encuentra al organismo y lo impulsa en una dirección determinada, surge un comportamiento complejo marcado por la combinación necesidad-presión” (p. 213). Los individuos analizados por Murray para su test son como los personajes de Volpi: su comportamiento surge por oposición o resistencia a las presiones del amor o incluso como mero reflejo de la necesidad psíquica de ese amor absoluto. La *presión* de un personaje sofoca al otro, *determina* al otro, o bien las muertes de los integrantes

del primer movimiento musical *impulsan* y modifican el relato: primero muere Will, el marido de Christiana; luego fallece Mike, el hermano de Murray; después los padres de Christiana; acto seguido, se suicida un amante despechado y, al final, Josephine, la sumisa y aburrida esposa de Murray. Pareciera que Volpi hubiese llevado las teorías de Murray a su propia idea del arte de la novela. Esta “necesidad-presión” es, a fin de cuentas, el dinamismo del relato: el comportamiento de los personajes, su interacción, conforman la novela que leemos, es decir, al organismo.

Finalmente, el cuarto movimiento (último de la novela) da la puntilla a lo que era un paulatino desmoronamiento en el tercero. La narración fluye en un suave y doloroso vaivén poético a través de los recuerdos de ese medio siglo de Christiana al lado de Murray, ambos construyendo su enloquecida Diada del Amor, su profesión de fe, su torre secreta, su ejemplo para la humanidad venidera. En los cuadernos transcritos por Volpi, descubrimos no sólo sus plegarias místicas, su adoración y prostración ante su Amo y Señor, Henry Murray, sino lo que ya se dejaba venir y no se había verbalizado a lo largo del libro: la suya no

era otra que una violenta relación sadomasoquista con ingredientes religiosos rayanos en la psicosis. Lo sorprendente es que, incluso al final, Christiana no se entere de que, para Murray, lo suyo había sido, sobre todo, una especie de laboratorio de la personalidad. Ella titubea y piensa febril: “Veinte años de engañarnos y enredarnos con ficciones. Veinte años de ser sólo fantasmas, figuras de cera, maniqués [...] A veces pienso que nunca confiaste en nosotros, que todo esto fue producto de mi voluntad y tu fatiga, de mi obsesión y tus temores, de mi apremio y tu falta de energía, de mi coerción y tu flaqueza” (p. 246).

En este sentido, el más afamado psicólogo de la personalidad de su tiempo, Henry Murray, jefe de la Clínica de Psicología de Harvard, termina por convertirse en un personaje ya no sólo repugnante sino indescifrable: ¿hasta qué punto estaba loco como lo estuvo ella, hasta qué punto la usaba y se usaba a sí mismo a medias (cuando le convenía) para el experimento, hasta qué punto verdaderamente amó a Christiana y hasta qué grado no dejó de ser el tipo lúcido y taimado que fue? Tal vez todo lo anterior sea cierto y ninguna de las alternativas excluya a las otras. Lo que sí queda corroborado, es que, tal y como dice la protagonista, ambos se convirtieron en “fantasmas, figuras de cera”, en su vejez. Por ello, este último movimiento de la obra es un “adagio”: no podía ser de otra manera. Uno piensa que, de hecho, Christiana había muerto en vida luego de sobrevivir la brutal operación a la que había sido expuesta, la simpatectomía, una severa extirpación del sistema nervioso autónomo, lo que ella calificará luego como “sacrificio y tortura” (p. 232). ¿No habrá sido su vida entera, su experimento, una brutal simpatectomía? ¿No fue su enloquecida apuesta por el amor absoluto, por el amor ideal y eterno, puro sacrificio y tortura? ¿Cómo debemos leer *La tejedora de sombras*? ¿Como himno y apología o como libelo y diatriba al amor impoluto y perfecto? ¿Freud o Jung? ¿La razón o la sinrazón del amor? **U**

Jorge Volpi, *La tejedora de sombras. Sonata para viola y piano en fa sostenido menor*, op. 17, Planeta, Madrid, 2012, 275 pp.