

Alquimia de la carne. La pasión según Yourcenar

Amelia GAMONEDA LANZA

Universidad de Salamanca

gamoneda@usal.es

Resumen

El presente artículo desarrolla el análisis de la relación analógica entre la alquimia y la emoción-pasión que se da de manera implícita en *Feux* y en *Les charités d'Alcippe*, de Marguerite Yourcenar. La doble *materia prima* de la alquimia –física y espiritual– le permite convertirse en modelo de esa conmoción de la materia viva que también se manifiesta como fenómeno psíquico y como pensamiento. La emoción-pasión se constituye –según sus teorías más recientes– entre preconsciencia y cognición, y el *opus nigrum* es la fase cuya descripción conviene a esa indecisa zona. Un mismo anclaje en el cuerpo demandan la alquimia de la carne y la *alquimia del verbo* rimbaldiana: de ahí que la poesía sea reconocida como lenguaje natural por esos saberes preconscientes o herméticos reacios al lenguaje conceptual.

Palabras clave: Marguerite Yourcenar. Alquimia. Teoría de las emociones. Pasión. Poética.

Abstract

This paper develops the analysis of the analogical relation between the alchemy and the emotion-passion that occurs implicitly in *Feux* and *Les charités d'Alcippe*, by Marguerite Yourcenar. The double *raw material* of alchemy –physical and spiritual– allows it to become a model of that commotion of living matter that also manifests itself as a psychic phenomenon and as a thought. Emotion-passion takes place –according to its most recent theories– between pre-consciousness and cognition, and *opus nigrum* is the phase whose description suits that indecisive zone. The alchemy of the flesh and the *alchemy of the verb* –by Rimbaud– demand the same anchoring in the body: hence poetry is recognized as a natural language by those pre-conscious or hermetic knowledges that are reluctant to conceptual language.

Key words: Marguerite Yourcenar. Alchemy. Theory of emotions. Passion. Poetics.

Résumé

Cet article développe l'analyse de la relation analogique entre l'alchimie et l'émotion-passion qui se présente de manière implicite dans *Feux* et *Les charités d'Alcippe*, de Marguerite Yourcenar. La *matière première* de l'alchimie –physique et spirituelle– lui permet de devenir le modèle de ce bouleversement de la matière vivante se manifestant également comme phéno-

* Artículo recibido el 14/11/2018, evaluado el 21/01/2019, aceptado el 2/03/2019.

mène psychique et comme pensée. L'émotion-passion se constitue –selon ses théories les plus récentes– entre préconscience et cognition, et *l'œuvre au noir* est la phase dont la description convient une telle zone indécise. Le même ancrage au corps est demandé dans l'alchimie de la chair et dans *l'alchimie du verbe* rimbaldienne: de là que la poésie soit reconnue comme langage naturel par ces savoirs préconscients ou hermétiques qui refusent le langage conceptuel.

Mots clé: Marguerite Yourcenar. Alchimie. Théorie des émotions. Passion. Poétique.

0. Introduction: de la emoción-pasión

El interés de Marguerite Yourcenar por la alquimia es conocido –y su expresión más evidente se localiza en la novela *L'œuvre au noir*–, pero no suele ser vinculado con el intenso tratamiento de lo pasional que atraviesa su escritura¹. Existe entre ambos ámbitos una relación analógica susceptible de ser detallada y entrar en ello es la intención de estas páginas. Tal acercamiento prolonga en la obra de Yourcenar el amplio movimiento analógico característico de la alquimia a la hora de hablar de sí misma, cosa que hace muy a menudo en términos de reunión de cuerpos y de operaciones que conciernen a cuerpo y espíritu². La analogía entre la emoción-pasión y la alquimia requiere la consideración de ambos polos, Pero antes cumple articular de

¹ El muy preciso e informado estudio de María del Carmen Fernández Díaz con título *Marguerite Yourcenar: erotismo, alquimia y otros saberes* (2006) recorre ambos temas pero sin trenzarlos. Sin embargo, desde el principio señala la solidaridad de ambos ámbitos: “Una visión de lo erótico basada en la unidad del alma y del cuerpo, en la armonía entre ambos, enlaza directamente con la idea de la unidad intrínseca del mundo, de todo lo creado, producto de una sola materia o de un solo ente pensante, precepto fundamental de la alquimia y también del budismo taoísta” (Fernández Díaz, 2006: 9).

² El fundamental estudio de Manuela Ledesma Pedraz con título *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral* (1999) subraya el juego de analogías como una de las bases de la alquimia y aquello que la emparenta con los grandes ocultistas del Renacimiento y su convicción de que el hombre es un microcosmos “formado por la misma sustancia y regido por las mismas leyes que rigen el cosmos, que se encuentra, como toda materia, sometido a una serie de transformaciones” (1999: 304). Desde esta consideración, la pasión-emoción puede ser vista como un proceso transformacional que cabría en el sistema de analogías de la alquimia.

Por otra parte, el personaje de Zénon en *L'œuvre au noir* avanza en su recorrido estudioso desde la alquimia hasta la medicina, comprendida esta como práctica científica que se ocupa del cuerpo sometido a secretas conmociones: « Le corps et ses mystères vont exclusivement accaparer désormais sa destinée. Peut-être s'effraie-t-il de ne plus avoir assez de temps pour pousser plus avant ses travaux, après pourtant “tant d'années passées à anatomiser la machine humaine” [...] ? Les ressorts de la psychologie, ou de l'affect, vont constituer, près de 400 ans avant nos modernes efforts, une part importante de ses recherches, à partir de ses expériences personnelles. Il fait alors basculer l'étude des chairs, des substances qui les composent vers celles des sens, des ivresses qui submergent l'humaine nature, dont le désir bien sûr. Des contrées inexplorées sont abordées para Zénon, telle celle de la différenciation sexuée, dont il énonce l'énigme » (Roquette, 2007 : 26). La analogía entre alquimia y pasión-emoción recoge pues los polos del recorrido de estudio y reflexión del propio Zénon y los unifica.

manera teórica los aspectos de la emoción-pasión que han de resultar significativos para desplegar tal minuciosa analogía en la obra yourcenariana.

Las teorías de las emociones tratan de un objeto en torno al que hoy aúnan su saber las distintas ciencias cognitivas (psicología, neurología, filosofía o inteligencia artificial). El interés actual por la emoción no responde solamente a su carácter de experiencia difícilmente expresable que funda la subjetividad –algo explorado durante siglos por la literatura– sino también a la posibilidad de que un cierto modo de gestión de la emoción sea índice de humanidad, algo que concierne tanto a los estudios sobre cognición –con su incidencia en los estudios animalistas y ecocríticos– como a los límites de la creación de inteligencia y al pensamiento post-humanista o trans-humanista.

Las emociones se entienden como manifestaciones psicofísicas variablemente accesibles para los diversos niveles de la conciencia humana –alguno de los cuales compartimos con buena parte del reino animal–. En la actualidad, se entiende que el cerebro gestiona de dos maneras complementarias las emociones (LeDoux, 2005): por un lado, se procesan emociones básicas –como el miedo– de manera muy rápida; por otro lado, se procesa de modo cognitivo el estímulo sensorial que viene de la percepción.

La existencia de estas dos vías de procesamiento determina que la emoción tenga un trayecto inconsciente y otro consciente³. El primero produce una evaluación rudimentaria (dictada esencialmente por la supervivencia) que da lugar a cambios corporales. Esta evaluación preconsciente conduce a una experiencia física emocional que es cognitivamente impenetrable precisamente porque es anterior a la conciencia y pertenece a un mundo *tensivo* regido por el sentir y no por el conocer (Greimas y Fontanille, 1991)⁴. Por su parte, la emoción consciente tiene un tratamiento cognitivo y se puede volver mucho más compleja –sin renunciar por ello a su origen también inconsciente y anclado en las modificaciones corporales–. Puede pues aspirar a un relato verbal, ya que pertenece al ámbito del que Damasio llama *yo autobiográfico*.

Considerando esta variabilidad de grados de conciencia que afecta a las emociones, se tiende hoy a distinguir tres aspectos que pueden darse en el seno de una misma emoción: por un lado una experiencia física de emoción y un sentimiento de la emoción que se sitúan en la conciencia básica; por otro lado un “saber que tenemos un sentimiento de emoción” que es asunto de la conciencia superior.

³ La manera rápida e inconsciente de procesamiento se realiza mediante una vía subcortical que une el tálamo con la amígdala (sin pasar por el córtex). La manera lenta es consciente y utiliza una segunda vía que pasa del tálamo a la corteza sensorial y de ahí a la amígdala.

⁴ En el mismo sentido, Damasio, en su *teoría de los marcadores somáticos*, concibe en el humano un *yo central* que produce algún tipo de representación no verbal de los estados de su cuerpo en contacto con el mundo sin necesidad de acudir a la conciencia superior (Damasio, [1994] 2011), una representación de la que también son capaces los animales.

Hay emociones que suelen alcanzar la conciencia más frecuentemente que otras, y ello parece separarlas del resto hasta el punto de que no parecen emociones⁵. El amor –quizá uno de los casos más controvertidos– es hoy usualmente admitido entre las emociones (Damasio, [2003] 2005: 101-105), y lo mismo les sucede a las pasiones (Díaz, 2007: 486), que llegan incluso a convertirse en clase y dejan de ser subespecie: por ejemplo, el neurobiólogo Jean-Didier Vincent (1986: 159) prefiere hablar en general de “pasiones” y no de “emociones”. De modo que la pasión amorosa es también una emoción, y, como tal, cumple ese trayecto desde lo inconsciente a lo consciente sin dejar por ello de estar encarnada, de encontrarse inscrita en el cuerpo del sujeto emocionado.

Que la pasión amorosa sea emoción cognitivamente procesada le permite llegar a ser objeto de tratamiento racional al tiempo que conserva un oscuro origen en la conmoción del cuerpo⁶: aun razonada, la pasión amorosa es vivida simultáneamente como una emoción invasiva, exclusiva y sorprendente, lo cual es indicio de un trayecto preconsciente previo al consciente que proporciona al sujeto algo que pudiera llamarse *experiencia global del trayecto emocional*: experiencia de la emoción somática, experiencia afectiva de esa emoción (o “sentimiento de emoción”, en términos de Damasio) y conocimiento de la emoción.

Esa globalidad de la experiencia permite al sujeto pensar que quizá exista algún tipo de acceso cognitivo a las instancias preconscientes donde se gesta, incluida la de la experiencia emocionada del propio cuerpo. Y obtener acceso cognitivo a esas zonas vedadas de la emoción es un proyecto de exploración de las fronteras de la mente humana en el que se han implicado tradicionalmente la filosofía, el psicoanálisis y la literatura⁷.

La obra de Marguerite Yourcenar –poética, ensayística, novelística– se inserta en esta tradición de interrogación. Obra imbuida de cultura y saber, no es menos un persistente interrogante sobre las pasiones. Un interrogante que aspira al conocimiento de los trayectos de la emoción-pasión y que procede a hacerlo de maneras diversas: ya sea mediante la autoexploración analítica de *Alexis ou le traité du vain combat*

⁵ Actualmente se reconocen seis emociones fundamentales –ira, miedo, alegría, tristeza, sorpresa y disgusto–, siendo el resto de emociones combinaciones o derivaciones de estas o de aspectos de estas (Díaz, 2007: 486).

⁶ De hecho, ni la propia racionalidad escapa a la mediación de la emoción y a su raíz biológica y corpórea: la razón sin la emoción no es humana, dice hoy la neurobiología.

⁷ Si la novela ha tendido a *representar* las fronteras de este conocimiento (esencialmente mediante la tradición literaria que asocia el amor con la locura), la poesía ha tratado de *dar presencia* a las exploraciones de dicha frontera: desde finales del XIX la poesía tiene marcada vocación cognitiva, se interroga por lo que escapa al conocimiento racional y a menudo escenifica verbalmente los disensos y reconciliaciones entre percepción y cognición que han caracterizado a las teorías de las emociones. La poesía, en suma, interroga en sí misma las formas en las que la emoción se imbrica en la racionalidad humana.

(1929) y *Mémoires d'Hadrien* (1951) o con la poesía arrebatada de *Les charités d'Alcippe* (1956) y la re-es escenificación de la pasión en ámbito mitológico de *Feux* (1957). Son estos dos ámbitos –la poesía y el mito– los que presentan posibilidad de atisbar un conocimiento del trayecto preconsciente, pues, por un lado, la poesía es lenguaje verbal que se ancla en el *relato no verbal* (Damasio, [1994] 2011) del cuerpo; y, por otro lado, el mito –en cuanto relato de orígenes– se interna en las zonas liminares de la conciencia humana, allí donde esta podría emparentar con la de los dioses y –más importante aún para lo que interesa a estas páginas– con la del animal.

1. La doble *materia prima* de la alquimia

Ya ha quedado dicho que son las obras de Yourcenar *Feux* y *Les charités d'Alcippe* las que centrarán el análisis de las presentes páginas. Es sin embargo *L'œuvre au noir* (1968) la que proveerá el modelo para el análisis de la pasión, un modelo –la alquimia– que la autora utiliza en la propia novela para explicar la vida y la figura de su protagonista Zénon. El saber hermético de la alquimia guarda analogía con la conjunción de preconsciencia y cognición que atañe a la emoción-pasión. Y, además, la doble empresa de la alquimia –saber espiritual y saber material– la habilita como su metáfora, pues la emoción es conmoción de la materia viva que también se manifiesta como fenómeno psíquico y como pensamiento. *Feux* se presenta como un poético relato de pasiones amorosas míticas con posibilidad de ser leído a la luz de esa duplicidad de la obra alquímica. Probablemente la escritora no se sentía lejos del pensamiento científico y filosófico que –atravesando los siglos y emergiendo con fuerza a principios del XX– recusa la cartesiana distinción de la *res extensa* y la *res cogitans*. De hecho, Yourcenar ponía en relación pensamiento presocrático y alquimia en tanto que ambos proporcionan fórmulas reconciliadoras del alma y el cuerpo (*vid.* Fernández Díaz, 2006: 100-101).

El mito alquímico fue precisamente en su origen una propuesta de concepción confusional de ambas *res*, pues, como es sabido, en su calidad de práctica proto-científica y de disciplina filosófica, contemplaba como objetivos tanto la conversión de los metales en oro y la eterna juventud como la inmortalidad y la sabiduría del espíritu; en su seno y en su lenguaje se operaba una confusión entre el oro, el fuego, la luz y Dios como principio creador. De hecho, sus sustancias son simbólicas: “el azufre representa la voluntad, el humo es el alma separada del cuerpo, el arsénico simboliza la virilidad” (Fernández Díaz, 2006: 109). Refiere Mircea Eliade (1983: 72-73) que en la obra alquímica “se parte de la *materia prima* para llegar a la Piedra filosofal; pero una y otra «sustancias» se niegan a una identificación precisa, menos a causa del lacónismo de los autores que, precisamente, de su prolijidad” (son más de cincuenta los sinónimos empleados para dicha materia prima en el *Lexicon alchemia* de Martin Ruland editado en Frankfurt en 1612). Y añade:

En cuanto a la “naturaleza” precisa de la *materia prima*, escapa a toda definición. Zacarías escribía que no nos engañamos al declarar espiritual a “nuestra materia”, pero que tampoco mentimos si la llamamos “corporal”; y si la llama “celeste”, “éste es su verdadero nombre”, y si se le dice “terrestre”, no se es menos exacto. [...] De ahí el gran número de sinónimos utilizados para designar a la *materia prima*. Algunos alquimistas la identifican con el azufre o el mercurio, o bien el plomo; otros, con el agua, la sal, el fuego, etcétera. Todavía hay otros que la identifican con la tierra, la sangre, el Agua de juventud, el Cielo, la madre, la luna, el dragón, o con Venus, el caos y con la misma Piedra filosofal o con Dios. Esta ubicuidad de la *materia prima* corresponde en todos sus puntos con la de la Piedra filosofal. Porque si la Piedra es el resultado final de una operación fabulosa [...], también es al propio tiempo extremadamente accesible: efectivamente, se encuentra en todas partes (Eliade, 1983: 72-73).

El conocido libro de Spencer-Noël sobre *L'œuvre au noir* (1981), explora el paralelismo entre la vida de Zénon y las tres fases alquímicas (a veces se señalan cuatro –y hasta cinco– en las diferentes tradiciones alquímicas): *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. En modo sumario, estas fases podrían describirse de la siguiente manera: *nigredo* u *opus nigrum* figura la entrada en la opacidad de la materia, la muerte de los instintos, el desmembramiento del cuerpo, la calcinación y la disolución. Y precisa Eliade (1983: 69):

Según ciertos autores, la disolución sería la primera operación; según otros, sería la calcinación, la reducción a lo amorfo mediante el Fuego. Sea como fuere, el resultado es siempre el mismo: la “muerte”. Esta reducción alquímica [...] puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, [...] en otros términos, a la reintegración en una situación originaria. La “disolución” en la materia prima aparece igualmente bajo el símbolo de una unión sexual, que acaba con la desaparición en el útero.

Albedo escenifica la purificación, la ausencia de fatiga o de pasiones, la reducción a la esencialidad. *Rubedo* suma el éxtasis al despojamiento, procurando una libertad sin angustia y la adquisición de la piedra filosofal, es decir, la coincidencia de la creación y la destrucción de la materia. Estas etapas de la Magna Obra alquímica tienen correspondencia con la muerte, la resurrección y el éxtasis místicos.

La aspiración de Zénon en *L'œuvre au noir* es la de sobrepasar su naturaleza de hombre (ON, 18)⁸, y, ciertamente, la novela consigue llevarle hasta las fases de *albedo* y *rubedo*, viniendo esta última a coincidir con los momentos de la propia muerte del personaje. El propio título de la novela revela que, ciertamente, será la fase de *nigredo* la que ocupe la mayor parte de la vida de Zénon y su relato. De modo que lo que se presenta esencialmente son los modos de la disolución y la separación de la materia relativos al espíritu y al cuerpo (creencias, instintos...) mediante operaciones de metamorfosis en las que actúa el fuego u otro símbolo afín. *L'œuvre au noir* señala el cuerpo del alquimista Zénon como vaso hermético alquímico psico-físico en el que la materia habrá de revelar sus potencias creadoras tras manifestar sus resistencias a la disolución. Anota Fernández Díaz (2006: 111) que el término griego *Zénon* –cercano al nombre *Zénon*– significa en griego ‘azufre’ y ‘divino’, conceptos ambos que acompañan bien al del ‘fuego’. Como apunta Mircea Eliade (1983: 71), “el alquimista occidental en su laboratorio, lo mismo que sus colegas chinos o indios, operaba sobre sí mismo, sobre su vida fisio-psicológica tanto como sobre su experiencia moral y espiritual”. Y el fuego también se halla presente “en las técnicas psico-fisio-lógicas que fundamentan las magias y místicas chamánicas más antiguas conocidas” (Eliade, 1983: 76).

El fuego que en *nigredo* ha de calcinar la *materia prima* pero que antes la envuelve y transforma en energía, da precisamente nombre al libro *Feux*, que Yourcenar escribió en su juventud. En él, el cuerpo y el ánimo asumen la noción de materia inflamada y abrasada: un *opus nigrum* relatado de manera repetida y proteica. Parece así pues que si el modelo alquímico es útil para explorar las pasiones, lo es sobre todo en su fase de *nigredo*, que atañe indistintamente a la *materia prima* física y psíquica; una indistinción que analógicamente se corresponde con la emoción-pasión que sobrecoge al cuerpo y que alcanza también a ser sentimiento.

Feux y *Les charités d'Alcippe* son textos intensa y permanentemente empeñados en verbalizar la emoción-pasión que atañe a los cuerpos y los espíritus: el esfuerzo del lenguaje pugna por conocer la experiencia de la emoción-pasión, por recorrer su trayecto desde la preconsciencia a la conciencia –una conciencia cuyo atributo es el lenguaje–. La enunciación de ese conocimiento en ambos textos de Yourcenar es poética –plural en su expresión y en su sentido, rítmica y repetitiva, metafórica–: como el lenguaje hermético y doble de la alquimia. El cuerpo emocionado habla de sí mismo como el alquimista de su arte.

2. El mito: clasicismo y alquimia

Feux –libro en el que la novelista habla intermitentemente en primera persona– es, junto con *Les charités d'Alcippe*, una de las escasas incursiones yourcenarianas

⁸ Las obras de Yourcenar se referenciarán mediante iniciales: *L'œuvre au noir* (ON); *Feux* (F); *Les charités d'Alcippe* (CA); *Mémoires d'Hadrien* (MH).

en el género poético (como tal considera la autora en su prefacio las prosas de *Feux*). *Les charités d'Alcippe* data del año 1956, aunque contiene poemas muy anteriores a esa fecha, bastantes de ellos escritos en los años 20 y 30 –casi coetáneos de la escritura de *Feux*–, y su escaso grosor compendia buena parte de la producción de poesía en verso de la autora. Es preciso, sin embargo, anotar que Yourcenar es poeta abundante en lo que se refiere a su actividad traductora de poemas griegos antiguos o de *negro spirituals* –sirvan de ejemplos *La couronne et la lyre*, de 1979 y *Fleuve profond, sombre rivière*, de 1964–. Se diría entonces que, sin faltarle pulso poético, Yourcenar experimenta cierta retracción frente a un género asociado al lirismo de primera persona. Por lo demás, la factura de estos poemas de *Les charités d'Alcippe* es esencialmente clásica, y abundan en ellos personajes antiguos y figuras mitológicas como centauros, harpías y sirenas, lo cual dota al poemario de un cierto parentesco con *Feux*.

La primera edición de *Feux* es de 1936; Yourcenar tiene entonces 33 años y está enamorada de André Fraigneau, joven escritor homosexual; el libro nace pues de una pasión concreta y no correspondida⁹, asunto que años más tarde incomodará a la escritora, quien procurará modificar la recepción del libro mediante reflexiones de este tenor:

Dans *Feux*, où je croyais ne faire que glorifier un amour très concret, ou peut-être exorciser celui-ci, l'idolâtrie de l'être aimé s'associe très visiblement à des passions plus abstraites, mais non moins intenses, qui prévalent parfois sur l'obsession sentimentale et charnelle (*F*, 26).

Treinta años han pasado desde la primera redacción de un libro que se abre con esta frase: “J'espère que ce livre ne sera jamais lu” (*F*, 29). Y este *incipit* –más desafiante que tímido– admite implícitamente el carácter autobiográfico de su tono erótico y pasional. Algo que no consiguen borrar ni la presencia del “amor-abnegación” (Yourcenar, 1980: 93) en alternancia con el “amor-pasión”, ni la dilución de la pasión amorosa en “pasiones más abstractas”.

Feux está compuesto por dos voces –autodiegética y heterodiegética– que se alternan en la enunciación de dos tipos de relato: el primero desgrana reflexiones gnómico-poéticas referidas al padecimiento amoroso personal, el segundo yuxtapone mitos greco-latinos y cristianos, reelaborados algunos con ciertas claves contemporáneas y alto aliento poético y sensual; respecto de la naturaleza genérica de estos escritos, en un momento del prólogo, la autora los trata de “poemas”, y habla de su “expresionismo” enfrentado a las restricciones puristas y clásicas. Son sus títulos “Phèdre ou le désespoir”, “Achille ou le mensonge”, “Patrocle ou le destin”, “Antigone ou le choix”, “Léna ou le secret”, “Marie-Madeleine ou le salut”, “Phédon ou le vertige”,

⁹ Una visión sintética y precisa de esta relación amorosa con el contenido de *Feux* puede encontrarse en el libro de Àngels Santa Marguerite Yourcenar. *Els desordres de la carn i la pau de l'esperit* (2005: 59-63).

“Clytemnestre ou le crime” y “Sappho ou le suicide”. La elección de personajes míticos o pseudo-míticos parece acogerse a una usanza artística clásica que la propia Yourcenar (1982: 11) ha descrito de manera crítica: “Dans l’art, même aux époques les plus favorisées et les plus libres, le peintre et le sculpteur, pour exprimer la poésie des sens, ont dû se chercher des alibis mythologiques ou légendaires ou mettre sur leurs tendres nus le vernis protecteur de théories esthétiques”. Aun versada en culturas varias, admiradora de los textos eróticos de la cultura india, crítica con la escisión entre el espíritu y la carne operada por el intelectualismo griego y el rigorismo romano (Yourcenar, 1982: 9), seducida por la sensualidad de la mística japonesa o soñadora, con Adriano, de un conocimiento fundado sobre lo erótico¹⁰, Yourcenar parece no poder evitar ciertos pudores personales. Pero no es justo ver en su elección únicamente una coartada para tratar veladamente la sensualidad. Los mitos de su admirado mundo greco-latino no solo albergan una extensa y prolija exploración de la emoción-pasión que ampara a la voz en primera persona, sino que, en su obra, también se dejan modelar por el mito transcultural y transtemporal de la alquimia. Y con ello, Yourcenar está produciendo una novedosa amalgama de clasicismo y alquimia.

Señala Mircea Eliade que la alquimia, de hecho, tiene su probable origen en “el encuentro con los simbolismos, las mitologías y las técnicas de los mineros, fundidores y herreros” de la antigüedad. Pero, sobre todo, fue el descubrimiento experimental de la “Sustancia viviente”, tal como era sentida por los artesanos, el que debió jugar el papel decisivo. Efectivamente, es “la concepción de una Vida compleja y dramática de la Materia lo que constituye la originalidad de la alquimia en relación con la ciencia griega clásica” (Eliade, 1983: 66). Pareciera entonces que Yourcenar intuyó en el mito la expresión de la materia viviente compleja y dramática que alienta en la alquimia. Yourcenar (1971: 177) se refiere precisamente a los mitos griegos tratados en su libro *Feux* diciendo que en ellos “[elle] reconnaisai[t] les étranges scories, les concrétions inattendues de la matière qui a passé par la flamme”.

3. Alquimia de la carne

Así pues, en los relatos de *Feux*, los fuegos que actúan sobre los cuerpos alcanzan al espíritu, que se ve sacudido a su vez por la metamorfosis. En modo general, a estos relatos poético-míticos del libro convendría un exergo extraído de uno de los poemas de *Les charités d’Alcippe*: “Toute âme s’instruit par la chair” (CA, 74). Verso que es quizá el reverso de la apreciación de Adriano: “la chair elle-même, cet instrument de muscles, de sang, et d’épiderme, ce rouge nuage dont l’âme est l’éclair” (MH, 21). Una apreciación que vale como descripción poética del trayecto preconsiente de la emoción-pasión.

¹⁰ Estas son las muy conocidas palabras de Adriano: « J’ai rêvé parfois d’élaborer un système de connaissance humaine basée sur l’érotique » (Yourcenar, [1958] 1974: 22).

Pero antes de toda instrucción mutua de espíritu y cuerpo, en el principio de la operación alquímica cabe distinguir la consideración aislada de una *materia prima* corporal, que vendría a corresponder a la experiencia física como sustrato en la teoría de las emociones –esa primera evaluación de la sensación por vía subcortical, en la que el conocimiento preconsciente del sujeto no es traducible a lenguaje–. En su primer estado, aislado de la conciencia o el espíritu, el cuerpo es objeto –y no sujeto– de afecto, lo cual excluye su participación en operaciones cognitivas: “Corps, portefaix de l’âme, en qui peut-être croire / Serait plus vain, cher corps, que de ne t’aimer pas”, dice el poema “Hospes comesque” de *Les charités d’Alcippe*. Y hay también en ese poemario un cuerpo viudo del alma arrebatada por los dioses, y un rostro humano que es el “coffret charnel de l’âme tue” (CA, 20, 10, 14). En esa soledad primera de la materia corporal separada de su espíritu, el cuerpo podría incluso ocupar el espacio del alma y reemplazarla en alguna de sus prerrogativas. Así dice *Feux*: “Le soir, dans les bouges où nous traînons ensemble, ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme” (F, 138)¹¹. Y quizá por ello cabe encomendar en plegaria el cuerpo y no el alma: “Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains” (F, 138). Se presenta así una suerte de prelación de la carne respecto del espíritu dentro de la *materia prima* alquímica y emocional, una carne a la que su privación de espíritu o de vida psíquica no desvaloriza sino que dota de cierta pureza: “Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps” (F, 56). Aprovechando ambos polos de la vieja metáfora del corazón, Yourcenar atribuye aquí al espíritu y a las emociones las suciedades viscerales del corazón que los metaforiza. Despojada así del corazón, el cuerpo es materia noble. Este ambivalente y paradójico juego abunda en las páginas de *Feux*, y la propia autora lo señala en el prólogo con el nombre de *calembour* poético.

Pero este aislamiento de la materia privada del espíritu no es un estado que se pueda estabilizar, pues la vida humana –que es una larga articulación de emociones– y la obra alquímica exigen la presencia del cuerpo y la psique, de la materia y el espíritu. Por ello, de modo más frecuente, el corazón suele asumir en los versos yourcenarianos su doble condición, material y metafórica, de cuerpo y espíritu. Es entonces cuando el cuerpo se convierte en un “vivant ciboire”, un vaso sagrado vivo donde se producen transmutaciones físicas y espirituales representadas globalmente por el corazón: “Cœur sans fin transmuté dans ce vivant ciboire” (CA, 20). Y sucede también que esa operación alquímico-emocional es reconocida por el sujeto de pasión en su objeto: “On ne sépare pas le parfum de la rose; / Je ne sépare pas votre âme de son

¹¹ Las citas extraídas de *Feux* se referencian del siguiente modo: cuando pertenecen a los fragmentos líricos no incluidos en ninguno de los 9 relatos se reseña únicamente la página en la que aparecen; en el caso de citas pertenecientes a los relatos, además de la página se menciona en el entorno de la cita el nombre propio mítico del personaje al que se refiere, nombre que siempre forma parte del título del relato, tal y como se ha anotado anteriormente.

corps” (CA, 32). Y no solo en los sujetos en sí sino entre sujetos y objetos de pasión parece que es posible que los cuerpos se confundan con las almas: “Ta chair m’est un flambeau / Fait de cire et de flamme; / J’étreins, délice nu, / Ton visage inconnu / Identique à mon âme” (CA, 42-43).

4. La vida dramática de la materia

Ciertamente, de la materia corporal lo que interesa a la obra alquímica y a la emoción es su vida, esa vida que genera la transformación de la propia materia. Hay obra alquímica y hay emoción porque –en primer lugar– hay vida y transformación en la materia, y así lo manifiesta Yourcenar al nombrar “la amalgama de átomos / que soporta en nosotros el furor del deseo” (CA, 11). Y que no solo soporta la pasión amorosa. Señala la autora en su prefacio a *Feux* que otras pasiones –complejas– vienen a unirse a esta primera: la justicia en Phèdre, el conocimiento en Phédon, o la salvación en Marie-Madeleine. Las pasiones, amorosas o no, son emociones que resultan de la evaluación de sucesos bioquímicos que generan experiencias de estados del cuerpo: también lo son estas que señala Yourcenar. Marie-Madeleine –alcanzada por la pasión de la salvación en el momento en que se le hace visible el Dios resucitado– evoca una sensación física de invasión en su cuerpo: “je tombai à genoux, envahie par ce doux tremblement des femmes amoureuses qui croient sentir se répandre dans tout leur corps la substance de leur cœur” (F, 132). No es solo el paralelismo de la manifestación física entre esta pasión de salvación y la pasión amorosa lo que ha de subrayarse, sino también la evaluación de lo que al cuerpo acontece, percibido aquí como un movimiento de sentido inverso (de la conciencia al cuerpo) al que hoy señala la neurobiología de la emoción.

La pasión es pues –en el contexto de la teoría de las emociones– el nombre de la operación en la que cuerpo y psique se dan mutuamente alcance y devienen –en el contexto alquímico– ambivalente *materia prima* sometida a un fuego que desencadena el *opus nigrum*. La materia reducida a residuos en *nigredo* habla así: “Rien à craindre. J’ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur” (F, 40). Las nociones de consunción y muerte se imponen sobre los cuerpos vivos abrasados por la pasión, y cabe analizar este proceso dividiéndolo en dos casos diferentes. En primer lugar, el caso de la pasión de ciertos vivos por los muertos, caso representado por Achille quien, vivo pero contaminado por la muerte de Patrocle, entra física y psíquicamente en un proceso que le asemeja a su amante:

Depuis la mort de cet ami qui tout à la fois avait rempli le monde et l’avait remplacé, Achille ne quittait plus sa tête jonchée d’ombres : nu, couché à même la terre comme s’il s’efforçait d’imiter ce cadavre, il se laissait ronger par la vermine de ses souvenirs. De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes : beaucoup d’hommes se défont, peu d’hommes meurent (F, 63).

La disolución característica de *nigredo* adopta aquí un modo mimético –poco digno y puro, como corresponde a esta fase– en el que los muertos prestan su muerte a los vivos. Las metamorfosis de la materia viva imitan su muerte hasta el punto de que la pasión del sujeto parece reemplazada por la del objeto, algo que expresan así los versos de *Les charités d’Alcippe*:

Les morts se sont rués pour habiter ma chair.
 Ils ont agi pour moi ce corps sonné sans crainte,
 Ont mordu par ma bouche à de troubles appâts,
 Autour de leurs désirs ont noué mon étreinte;
 Aux lieux où je marchais imprimant leur empreinte,
 M’ont traîné dans des lits que je ne savais pas.
 Tout ce que j’ai cru mien se dissout et chancelle:
 Dénouant sans mourir les nœuds intérieurs,
 [...]
 Je ne me trouve plus qu’en me cherchant ailleurs.
 [...]
 Témoin désespéré de mes métamorphoses,
 [...]
 J’existe à tout jamais dans ce que j’ai donné (CA, 12).

La vida de la *materia prima* persiste incluso disuelta, pero su existencia escapa ya a su antigua especie. La pasión por un muerto toma formas panteístas, circula en la naturaleza, confunde el cuerpo amante con la tierra en que se ha convertido el amado: “L’impérissable amour erre de veine en veine” (CA, 33) mezclando en una misma existencia las almas y los cuerpos: “Vous ne saurez jamais que j’emporte votre âme / Comme une lampe d’or qui m’éclaire en marchant ; / Qu’un peu de votre voix est passé dans mon chant. / [...] / Et que vous vivez un peu puisque je vous survis” (CA, p. 34)

Mas la *materia prima* apasionada no siempre se disuelve en naturaleza o adopta la forma cadavérica de su objeto. En la pasión por los vivos, cuando la pasión no es correspondida, los cuerpos entran en una fase de *nigredo* que cumple de otro modo su disolución. La materia se spectraliza, se invisibiliza en su fantasma. Así se lee en la desesperación de Phèdre: “Devant la froideur d’Hippolyte, elle imite le soleil quand il heurte un cristal: elle se change en spectre; elle n’habite plus son corps que comme son propre enfer” (F, 34). O en la pulsión suicidaria de Sappho, abandonada por Atys: “elle se dénude comme pour s’offrir à Dieu; elle se frotte d’un blanc gras qui déjà la transforme en fantôme” (F, 213). La metamorfosis es aquí simbiosis con la desaparición del objeto de pasión, un modo de disolución de la materia legible también en términos psicológicos y aún psicoanalíticos en otro pasaje: “Cesser d’être aimée, c’est devenir invisible. Tu ne t’aperçois plus que j’ai un corps” (F, 191). Con todo, quizá estas formas de disolución en lo spectral no son terroríficas, quizá son un

modo menos violento que otros albergados en *nigredo*: “Je n’ai pas peur des spectres. Les vivants ne sont terribles que parce qu’ils ont un corps” (F, 73).

Pues lo cierto es que la pasión que envuelve los cuerpos vivos implica también –en sus metamorfosis a través del fuego– calcinaciones, reducciones y concentraciones de materia que pudieran ser más dramáticas. Así es el cuerpo al que alcanzan las llamas: “Brûlé de plus de feux... Bête fatiguée, un fouet de flammes me cingle les reins. J’ai retrouvé le vrai sens des métaphores de poètes. Je m’éveille chaque nuit dans l’incendie de mon propre sang” (F, 110). Esa zona negra de reducciones y disipaciones confusionales es el escenario de muchos versos de *Les charités d’Alcippe*: “Nuit, secrète tiédeur où les corps se pénètrent, / Où l’âme se répand en de sombres parfums” (CA, 38), un *opus nigrum* donde “Je ne distingue plus, dans l’ombre qui m’attire, / Autrui, cet ennemi, de Moi, cet étranger” (CA, 40). Este es el drama –acción que desencadena emoción– de la *materia prima* en la operación alquímico-pasional: convertirse en Otro, ser sujeto de conmociones en las que cesa el reconocimiento de la propia conciencia.

Como es conocido a través de los escritos alquímicos, la fase de *nigredo* presenta semejanza con una regresión y una reintegración en el claustro materno; la coalescencia intrauterina es un modo fusional que corresponde a la reducción del cuerpo amoroso a germen o residuo esencial; y se diría que es desde ese claustro materno desde donde la voz pronuncia esta confesión amorosa:

J’ai atteint le centre. J’écoute le battement d’on ne sait pas
quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la
vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près
du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelque-
fois près d’un cœur (F, 112).

La disolución de la *materia prima* exigía, según Paracelso, que el mundo “entrara en su madre”, una expresión que en la literatura de Yourcenar deviene metáfora aplicada al ámbito de la emoción-pasión. A uno y otro registro conviene y satisface un mismo sentido: el de entrar en la exterioridad del Tiempo inscribiéndose en una situación originaria.

Decía Mircea Eliade (1983: 76): “El *vas mirabile* del alquimista, sus pequeños hornos, sus retortas, [...] todos estos aparatos representan el lugar de un retorno al Caos primordial, de una repetición de la Cosmogonía; allí mueren y resucitan las sustancias para ser finalmente transmutadas en oro”. Hay una dinámica en *nigredo* que pudiera emparentarse con la entropía, con su progresiva distribución uniforme de la energía y con el aumento de desorden molecular de la materia que termina en un orden inexpresivo; así parecen figurarlo también los átomos que sustentan el deseo yourcenariano –al tiempo que no renuncian a la figuración uterina–: “Frémissement confus, indistinct et paisible, / Où tous les corps humains ne sont plus qu’un seul corps. // Nuit où le nouveau-né croit retrouver l’asile / Du gouffre maternel qui

longtemps l'abrita" (CA, 39). La transformación de los cuerpos se mimetiza con la escenificación de un final en el que el fruto vuelve a la fase originaria de germinación, una involución que in-distingue y apacigua hasta la parálisis. ¿O debiera decirse: hasta *albedo*?

Toda combustión necesita que la materia contenga flogisto, diría el alquimista. La pasión es la sustancia sin peso que hace inflamable la materia, parece decir la voz poética yourcenariana. Y el *opus nigrum* durará mientras persistan ambos: flogisto y pasión.

5. Pasiones contrarias, cuerpos contrarios

Nigredo es una explosión dinámica que trabaja para alcanzar su propio agotamiento. En esta fase, el proceso alquímico de reunión de contrarios se muestra eficaz, pues incentiva esa aceleración de fuegos cuya vocación es desembocar en oscuridad. La *materia prima* de *Feux* ensaya múltiples combinaciones contrarias que buscan la dramatización extrema: tanto la expresión violenta de su padecimiento como la escenificación teatral¹². Atañen estas combinaciones tanto a pasiones opuestas albergadas por un solo sujeto como a cuerpos enfrentados. Entre las primeras, figura la amalgama de amor y odio que Phèdre experimenta por un Hippolyte al que ha criado como a un hijo: Phèdre lo acusará de violación precisamente por no poder conseguir realmente su cuerpo; pero en esta acusación, obra del odio, lo que Phèdre inventa es la unión de dos cuerpos que el amor no ha podido reunir. Y escribe Yourcenar: Phèdre "s'invente joie par joie le viol dont elle accuse Hippolyte, de sorte que son mensonge est pour elle un assouvissement" (F, 35). El odio consigue la fusión que al amor le está vedada, las pasiones contrarias colaboran en un goce de cuerpos confusional y mortal.

Achille, por su parte, está envuelto en la atracción de dos mujeres que multiplican al cuadrado sus pasiones contrarias: "Achille et Déidamie se haïssaient comme ceux qui s'aiment; Misandre et Achille s'aimaient comme ceux qui se haïssent" (F, 45). El resultado es que Achille mata con sus propias manos a su amada Déidamie, y que la viril Misandre termina salvando a su odiado –por esquivo– Achille. La muerte, como en el caso del suicidio de Phèdre, acude a la cita que se dan las pasiones contrarias. O quizá es al revés: las pasiones contrarias acuden a una cita que es siempre la de la muerte. Por ello, tal vez, también Achille se ve asediado por el amor en el momento

¹² Sobre la unión de contrarios en *Feux*, conviene consultar el artículo de Francesca Counihan (1995) y el estudio de Manuela Ledesma Pedraz (1999). Se subraya en este último la raíz heraclítea de la coexistencia de contrarios en la obra de la escritora y muy particularmente en *Feux*, texto fundamental de un "periodo dominado por el referente del mundo griego" (1999: 181). Ledesma Pedraz considera a Yourcenar un avatar del "químico perfecto", "crisol vivo en el que van a fundirse y purificarse los elementos contrarios, alcanzando así esa *coincidentia oppositorum*" (1999: 260). Aunque el comentario está referido a *Mémoires d'Hadrien* cabe hacerlo extensible a *Feux*, donde, como es sabido, Yourcenar expresa la pasión amorosa en primera –además de en tercera persona–.

en va a dar muerte en combate a la amazona Penthésilée, y el golpe de su espada coincide con un acto de imaginaria posesión sexual del cuerpo que hiere:

Achille avançait, puis reculait, [...] envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine. De toute sa force, il lança son glaive [...]. Penthésilée tomba comme on cède, incapable de résister à ce viol de fer. [...] Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle (*F*, 68-69).

En la muerte, a la enemiga amazona se superpone el amado rostro del amigo. Esta reversibilidad y confusión de las pasiones contrarias –y de los cuerpos– en un escenario mortal trasciende a los individuos y los concierne colectivamente. Así, Phédon interpreta las luchas sangrientas que asolan su ciudad como posibles escenas en las que amorosamente se consumen los cuerpos. Y dice: “Tout chancela, tout tomba, tout fut anéanti sans que je sache s'il s'agit d'un vrai siège, d'un incendie réel, d'un massacre véritable, ou si ces ennemis n'étaient que des amants, et ce qui prenait feu n'était autre que mon cœur” (*F*, 147).

Los diversos ejemplos mencionados funden la doble *materia prima* de carne y espíritu: vinculan los cuerpos, confunden su experiencia psíquica de las emociones. Pero existe en la escritura de Yourcenar otro proceso alquímico-pasional en el que los contrarios adquieren la forma de complementarios reunidos en un solo cuerpo. *Les charités d'Alcippe* presenta el ejemplo del hermafrodita: “Unique achèvement et double volupté, / Son délice immobile est au centre des choses ; / Sexes, esprit et chair, effets brefs, longues causes, / Le multiple mouvant se fixe en l'unité” (*CA*, 64). Ya no se exploran aquí procesos fusionales de pasiones o de cuerpos contrarios sino que se constatan los efectos entrópicos y mortales de los complementarios en efectiva reunión: la culminación de *nigredo*.

Así también, el andrógino –simulado por el travestido– es otro avatar de la suma de complementarios; a esta figura acuden varios de los relatos mítico-poéticos de *Feux*. Achille, a quien su madre Thétis ha obligado a disfrazarse de mujer para salvarle de la muerte, ama a Déidamie no solo desde su cuerpo de hombre, sino desde su superpuesto cuerpo de mujer, y de este modo, no solamente desea poseerla, sino también ser ella (*F*, 50). Por eso, cuando la mata, también se está matando a sí mismo. Y, encerrado tras el crimen en su palacio, Achille se convierte en un muerto viviente, en la encarnación de una alquimia que es aporía para otro Zénon: si Zenón de Elea demuestra la inexistencia del movimiento a través del ejemplo de Aquiles y la tortuga, este Achille de Yourcenar la muestra en su cuerpo paradójico, que se mueve en la inmovilidad: “ses mille pas autour de ce cadavre [de Déidamie: su doble y su mitad] composeraient désormais l'immobilité d'Achille” (*F*, 51). Achille “immobile à grands pas” (Valéry, [1920] 2004: 105) es la vida alcanzada por la muerte, la fórmula del movimiento en el momento en que cesa: un final entrópico de *nigredo*.

La historia de los amores de Sappho y la ninfa Attys, en versión de Yourcenar, trenza también el motivo del doble con el del andrógino: Attys huye de Sappho, quien, abandonando los amores lésbicos, se entrega a Phaon. Su feliz unión, sin embargo, fracasa el día en que Sappho encuentra a Phaon travestido con los ropajes de Attys. Comprendiendo que no podrá olvidar a Attys –a la que ve en el rostro de Phaon–, Sappho intenta suicidarse lanzándose al vacío desde el trapecio en el que, como equilibrista, se gana la vida. Entonces “la barre du trapèze balancée en plein vide change en oiseau cet être fatigué de n’être qu’à demi femme” (F, 213) y el lector comprende que esta “a medias mujer” lo es por dos razones contradictorias y simultáneas: por no constituir sino la mitad aislada de su desvanecido doble Attys, y por no poder ser tampoco la parte femenina de una unión con el sexo masculino, pues Phaon travestido es figura ya andrógina (F, 211-213). Huye ese pájaro como flogisto que abandona a la materia, cesa toda pasión y el cuerpo yace inerte.

La fusión de contrarios tiene un componente transgresor que a veces se ve subrayado por la escritura yourcenariana antes de dar en consecuencia mortal; así es en el caso del incesto. Tratado extensamente en *Anna, soror...* (1982)¹³, el incesto se encuentra también inscrito en *Phèdre ou le désespoir*. El amor de Phèdre por su pseudo-hijo Hippolyte y la invención de que ha sido violada por él escenifican un imaginario reingreso del hijo en el seno materno cuyo carácter transgresivo ha sido ya señalado como una de las fórmulas finales de disolución y concentración de la etapa de *nigredo*. Esa unión tiene pues un valor de muerte interiorizada, provocada por la propia Phèdre. Phèdre porta la muerte en sí misma, y en cierto modo, su vida consiste en esa inclusión de la muerte. Por eso “está mitridatizada contra sí misma” (F, 35); por eso también, para convertir en verdadera muerte esta su muerte-vida es necesario que Hippolyte desaparezca; y, así, añade Yourcenar: “la disparition d’Hippolyte fait le vide autour d’elle; aspiree par ce vide, elle s’engouffre dans la mort” (F, 35).

6. Cuerpo o metal vivo

La mención de las operaciones alquímicas tiene en los tratados –recordemos– una variabilidad terminológica y una diversidad de planos de experiencia que abarcan tanto la vida espiritual como la de la materia. Pero no se trata de que la materia se convierta en espíritu sino de alcanzar el principio creador de la materia misma, y el oro es uno de los símbolos de esta transmutación. Yourcenar no olvida esa presencia de piedras y metales que, prolongando el modelo alquímico de la emoción-pasión, se presentan como *materia prima* que releva en ocasiones al cuerpo humano, manifies-

¹³ En el caso de los hermanos amantes de *Anna, soror...*, el incesto figura el andrógino y el mito de los Gemelos, que pueden ser extrapolados al andrógino alquímico (Vázquez de Parga, 1993: 279-290), expresión este de la naturaleza completa del hombre y fruto de la unión con Dios. Pues los mitos y símbolos de la *coincidentia oppositorum*, como es sabido, alimentan la alquimia. “... el ser andrógino (= Rebis) que anuncia la inminente obtención de la Piedra filosofal” (Eliade, 1983: 72).

tan su misma conmoción, son presa de los mismos fuegos pasionales. Ledesma Pedraz (1999: 296)¹⁴ considera que esta tendencia de la escritora a prestar a la materia inorgánica características propias de la materia humana es tributaria de la influencia budista y de la noción del “vacío de la dispersión” según la cual todo en este mundo – incluido lo inorgánico– está “condenado a la descomposición final”.

De este relevo entre lo inorgánico y lo orgánico sabía Zénon el alquimista, quien, envuelto en la atmósfera de sensualidad transgresiva del capítulo “Les désordres de la chair” de *L'œuvre au noir*, imagina así las escenas lascivas de los adeptos de la secta de Los Ángeles: “la grande flamme sensuelle transmutait tout comme celle de l'athanor alchimique et valait qu'on risquât celle des bûchers. La blancheur des corps nus luisait comme ces phosphorescences qui attestent les vertus cachées des pierres.” (ON, 304). Y es precisamente también una piedra dibujada con los rasgos de un hermafrodita el mensaje erótico-burlón que los adeptos le dejan en su habitación (ON, 305).

Los versos de *Les charités d'Alcippe* adivinan “L'immuable beauté des pierres” (CA, 15) que hay en los rostros. Rostros y cuerpos que son indistinguibles de la naturaleza mineral cuando –conducidos por *nigredo*– en ellos se implica la muerte: así es en el intento de suicidio Sappho, “ce corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer” (F, 216); o en el caso de Léna, que se convierte al mutismo de la piedra al cortarse a sí misma la lengua para certificar su amorosa negativa a revelar los secretos de su adorado Aristogiton, quien, en realidad, no se los ha confiado (F, 109). También en *Feux*, Achille evoca de su amado Patrocle “sa pâleur, ses épaules rigides, un rien remontées, ses mains toujours un peu froides, le poids de son corps croulant dans le sommeil avec une densité de pierre”, rasgos que adquieren al fin “leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre”. Y se añade: “La haine inavouée qui dort au fond de l'amour prédisposait Achille à la tâche de sculpteur” (F, 64). Las pasiones contrarias fundidas en muerte prenden en una naturaleza viva que es al tiempo naturaleza mineral. El alquimista es amante para los cuerpos, escultor para la piedra, filósofo para el espíritu: operario proteico de las variadas formas de la *materia prima*. De este modo quedan imbricados en la ciencia alquímica la naturaleza, el arte y el espíritu.

Feux se abre proponiendo en primera persona una expresión química (con alcance cósmico y finalmente psíquico) para los procesos de disolución y concentración de los cuerpos conmovidos por la pasión:

Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes
à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se con-

¹⁴ La correspondencia entre lo orgánico y lo inorgánico entra dentro del ámbito analógico mayor según el cual para el alquimista existe analogía “entre lo psíquico y lo mineral”, demostrada en la simultaneidad de “la búsqueda de la perfección de los metales y el anhelo de su propia perfección” (Ledesma Pedraz, 1999: 337).

dense ; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure. Je meurs de ce poids quand il me tombe sur le coeur (F, 29).

El alquimista de las pasiones es también un químico que opera entre lo orgánico y lo inorgánico: “Fais de moi ce que tu voudras, [...] même le métal bon conducteur” (F, 71), ruega la voz enamorada.

Atraviesa las páginas de “Patrocle ou le destin” la amazona Penthésilée, una “Furie minérale” de máscara y cabellos de oro, y en cuya voz pura también suena el oro (F, 68). Este ser mitad humano mitad metálico –injerto posible por ser el oro alquímica potencia creativa de la materia¹⁵– imanta a Achille y enciende sus pasiones, asociando materia viva y materia inerte en un combate alquímico mortal:

Avec cette Slave qui faisait de chaque feinte un pas de danse, le corps à corps devenait tournoi, puis ballet russe. Achille avançait, puis reculait, rivé à ce métal qui contenait une hostie, envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine (F, 68-69).

Combate o danza es el *opus nigrum*: los metales en el fuego se comportan como cuerpos danzantes, y su fundición es entonces manifestación pasional, pues – como escribiera Yourcenar (1982: 26) sobre *Krishna*– “les poses de l'amour sont [...] des figures de danse”. La autora enumera en el prólogo esas danzas-combate de Aquiles, las exhibicionistas del bello Phédon o las aéreas de la equilibrista Sappho. La danza es adquisición de ingravidez para los cuerpos (su disolución) y en los metales es proceso de calcinación que disipa su materia volátil: una alquimia mortal que Phédon relata diciendo: “Déjà, ma danse dépasse les remparts des cités, le terre-plein des Acropoles, et mon corps tournoyant comme le fuseau des Parques dévide ma propre mort” (F, 165). Y que explica en términos de una física paradójica que solo la alquimia puede asumir: “L'immobilité de la mort ne peut être pour moi qu'un dernier état de la vitesse suprême: la pression du vide fera éclater mon cœur” (F, 165). Al igual que Achille, “immobile à grand pas”, Phédon inserta su danza en el proceso alquímico alcanzando una muerte que es umbral de la sabiduría extática más allá de *nigredo*: Socrate, dice Phédon,

avait compris que le tourbillon emportant mes pieds nus s'apparentait à l'immobilité de ses secrètes extases : je l'ai vu debout, indifférent aux astres qui tournaient sans accroître son vertige, forme noire ramassée sur la claire nuit attique, supporter sans faiblir l'atroce bise glacée qui souffle des profondeurs de Dieu (F, 158).

Socrate, en la reducción corporal de *nigredo* –“forme noire ramassée”–, roza ya las siguientes fases alquímicas, entrando en la ausencia de pasión, de sensibilidad,

¹⁵ Hasta el siglo XVIII el oro fue el principal metal de implante en el cuerpo humano.

de movimiento: su indiferencia extática le comunica con Dios. Pero ni Achille, ni Phédon, ni Sappho, ni Phèdre son Sócrates, y su muerte alquímica y pasional no les da acceso ni a *albedo* ni a *rubedo*. La pétrea inmovilidad en la que desemboca su danza no es aún la de la Piedra Filosofal.

7. *Alchimie du verbe*

En el prólogo de *Feux*, Yourcenar defiende la presencia en su libro de ... un langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres [...] comme ces gemmes qui doivent leur densité et leur éclat aux pressions et aux températures presque insoutenables par lesquelles elles ont passé [...] [Il s'agit] d'obtenir du langage les torsions savantes des ferronneries de la Renaissance, dont les entrelacs compliqués ont d'abord été du fer rouge (*F*, 21).

Ocioso es casi señalar la impregnación alquímica de esta descripción del lenguaje que, sometido al fuego como los metales y las piedras preciosas, debe su carácter poético a esas metamorfosis de su materia lingüística.

Pero, ¿qué es un lenguaje sometido al fuego? Rimbaud –en la *Lettre du voyant*– se expresa en términos que parecen precisar la analogía entre poesía y alquimia que postula su *alchimie du verbe*. Habla de un lenguaje fruto de videncia, mas de una videncia que no se alcanza sino con trabajo y donde es necesaria una larga y esforzada alteración de los sentidos. Pues “para ser vidente, hay que tener un proyecto largo y razonado, hay que objetivar los procedimientos de alteración y de desorden, hay que proceder al desorden con orden” (Gamoneda, 2008: 51). La objetivación de la alteridad rimbaldiana –“je est un autre”– necesita de estudio y disciplina, y ese trabajo sobre uno mismo es una búsqueda experimental de “encanallamiento”. Es trabajoso alterar –hacer “otros”– los sentidos, pero es así como Rimbaud cuenta “cultivar” su alma, es decir, “faire l'âme monstrueuse”. Y habla así de este alquimista-poeta que trabaja denodadamente sobre sí mismo:

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant – Car il arrive à l'inconnu ! (Rimbaud, 1972: 251).

Rimbaud sabe que el espíritu solo alcanza “l'inconnu” cuando el cuerpo y sus sentidos son alterados, y esa alteridad monstruosa y encanallada –esa extrema conmoción– es otro nombre de *nigredo*. La alquimia del verbo necesita de la alquimia de la

carne. Y por ser alquimista, “le poète est vraiment voleur de feu” (Rimbaud, 1972: 251).

Las ciencias cognitivas saben que nuestro modo de conocer es encarnado, y la poética cognitiva no duda en postular que el lenguaje poético se encuentra también anclado en el cuerpo. Rimbaud lo sabía experiencialmente: la alquimia del verbo es el lenguaje de una videncia trabajada desde la carne: la videncia poética es primeramente física. En el texto citado líneas arriba, Yourcenar viene a decir que el lenguaje poético ha pasado por el fuego: ese fuego de la alquimia que en este libro condensa el modelo de la emoción-pasión. Así pues el lenguaje poético es para la autora un lenguaje que, como los cuerpos, se somete a metamorfosis cuando es alcanzado por la pasión. Sometida a disoluciones y a concentraciones de sentido, la poesía semeja un *nigredo* del lenguaje. Por eso el verbo poético es el lenguaje natural de la alquimia de la carne, y este saber hermético lo comparten Yourcenar y Rimbaud¹⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUNIHAN, Francesca (1995): “Le mélange et la combinaison des corps : l'union des contraires dans *Feux* de Marguerite Yourcenar”, in Ma J. Vázquez de Parga y R. Poignault (eds.), *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du Colloque de Tenerife 1993*. Tours, Société Internationale des Études Yourcenariennes.
- DAMASIO, Antonio ([1994] 2011): *El error de Descartes*. Barcelona, Destino.
- DAMASIO, Antonio ([2003] 2005): *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. París, Odile Jacob.
- DÍAZ, José Luis (2007): *La conciencia viviente*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1983): *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, María del Carmen (2006): *Marguerite Yourcenar: erotismo, alquimia y otros saberes*. Madrid, Devenir.
- GAMONEDA, Amelia (2008): “Rimbaud: videncia y evidencia”, in M. Casado (ed.), *Rimbaud, el otro*. Madrid, Editorial Complutense, 47-58.
- GREIMAS, Algirdas J. y Jacques FONTANILLE (1991): *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*. París, Seuil.
- LEDOSMA PEDRAZ, Manuela (1999): *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*. Jaén, Universidad de Jaén.
- LEDoux, Joseph (2005): *Le cerveau des émotions: Les mystérieux fondements de notre vie émotionnelle*. París, Odile Jacob.

¹⁶ El presente artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)*, subvencionado por el MINECO (ref. FFI2017-83932-P).

- RIMBAUD, Arthur (1972): *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- ROQUETTE, Gilles (2007): «L'œuvre au noir: un patient labyrinthe entre science et technologie», in May Chehab et Rémy Poigneault (éds.), *Marguerite Yourcenar entre littérature et science. Actes du Colloque International de Nicosie (17-18 octobre 2003)*. Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- SANTA, Àngels (2005): *Marguerite Yourcenar. Els desordres de la carn i la pau de l'esperit*. Lleida, Pagès Editors.
- SPENCER-NOËL, Geneviève (1981): *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*. Paris, Nizet.
- VALÉRY, Paul ([1920] 2004): «Le cimetière marin», in *Poésies*. Paris, Gallimard.
- VÁZQUEZ DE PARGA, María José (1993): «Érotisme sacré, Anna, soror...», in R. Poignault (comp.), *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes.
- VINCENT, Jean-Didier (1986): *Biologie des passions*. Paris, Odile Jacob.
- YOURCENAR, Marguerite (1929): *Alexis ou le traité du vain combat*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite ([1956] 1984): *Les charités d'Alcippe*. Paris, Gallimard [(1956) Liège, La Flûte enchantée].
- YOURCENAR, Marguerite ([1957] 1974): *Feux*. Paris, Gallimard [(1957) Paris, Plon].
- YOURCENAR, Marguerite ([1958] 1974): *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard [(1958) Paris, Plon].
- YOURCENAR, Marguerite ([1964] 1979): *Fleuve profond, sombre rivière*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1968): *L'œuvre au noir*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1971): *Théâtre II*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1979): *La couronne et la lyre*. Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1980): *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey. Paris, Editions du Centurion.
- YOURCENAR, Marguerite (1982): *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita Govinda. L'Andalousie ou les Hespérides*. Marseille, Rivages/Cahiers du sud.
- YOURCENAR, Marguerite (1982): «Anna, soror...», in *Comme l'eau qui coule*. Paris, Gallimard.