

El motivo de la boda alquímica en «El Unicornio» de Juan Emar*

Cecilia Rubio

Universidad de Concepción

« *IN CORPORE EST ANIMA & SPIRITUS* »

Lambsprinck, *Tratado sobre la piedra filosofal* (1625)

(Citado por Darcheville, 1994: 237)

Los filósofos dicen diligentemente,
que hay dos animales en este
bosque.

Uno es digno de elogio, bello y ágil:
un ciervo grande y robusto. Por el
otro el filósofo muestra un unicornio.
Los dos están enteramente ocultos
en el bosque, pero feliz será llamado
el hombre que los tome en la red.
Los Maestros nos han indicado en
palabras claras que en todas partes
estos dos animales vagan por el
bosque

(Comprende, sin embargo, que el
bosque es una cosa única.)

Ahora es justo para ser llamado
Maestro que aquel que por este arte
los conduzca y los dome, los
conduzca y los devuelva al bosque, a
fin de que permanezcan unidos. A
éste, nosotros adjudicaremos
rectamente haber alcanzado la carne
de oro y esto es triunfar en todas las
cosas.



* Este trabajo fue leído en el congreso SOCHEL-2002, y fue publicado en la revista electrónica *Litterae* 5, Año 3, 2002. ISSN 0717-5892. WWW. udec.cl/~litterae/articulos.htm

Las imágenes ofrecidas en este trabajo las he elaborado a partir de tres fuentes: Patrick Darcheville, 1994. *Du dragon à la licorne. Symbolique des animaux fabuleux*. Paris: Éditions de la Maisnie; Alexander Roob, 1997. *Alquimia & mística*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag; y Santiago Sebastián (ed.), 1989. *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Edición crítica. Traducción de Pilar Pedraza. Prólogo de John Moffitt. Madrid: Tuero.

Deseo contraer matrimonio. Sólo puedo meditar a la sombra de algo. Deseo contraer matrimonio para meditar a la sombra de dos cuernos. He pensado en Matilde Atacama, la viuda del malogrado Rudecindo Malleco. Esta mujer, aparte de ser hermosa cual ninguna, tomó el hábito del amor cerebral. Como yo nada conozco de él, Matilde no tardará en engañarme. Lo único que me preocupa es la elección que haga referente a su amante. Pues hay hombres que, al poseer una esposa ajena, hacen nacer, sobre el testuz del marido, cuernos de toro; otros, de macho cabrío; otros, de ciervo; otros, de búfalo; otros, de anta; otros, de musmón...; en fin, de todos cuantos nos ofrece la zoología. Y yo quiero meditar bajo los grandes cuernos del ciervo. Nada más.

Insinué:

-¿Cree usted que yo...?

Contestó:

-De ningún modo. Usted haría crecer el cuerno único del unicornio (Emar, 1996: 81-82.)¹.

Después de sostener esta conversación con Longotoma, Juan Emar, el narrador protagonista de «El Unicornio», expresará su extrañeza con las siguientes palabras:

No veo por qué causa cuanto se refiere al unicornio sea contrario a las intenciones de Desiderio Longotoma.

Desiderio Longotoma insiste:

-¡Cuernos de ciervo! ¡Nada más! (p. 82)

A decir verdad, compartimos la extrañeza del personaje, pues a excepción de la cantidad de cuernos que posee cada animal, nada permite oponer ciervo y unicornio. Nada, en nuestro mundo normal de referencias, ya que en alquimia, ciervo y unicornio poseen un significado inequívoco. En efecto, ambos representan los principios connaturales a toda formación metálica: el mercurio, figurado por el ciervo, y el azufre, figurado por el unicornio.

¹ Juan Emar, *Diez*. Santiago: Universitaria, 1997. Citaré siempre desde esta edición.

GRAN OPUS	
UNICORNIO	CIERVO
AZUFRE	MERCURIO
<ul style="list-style-type: none"> ■ Masculino ■ Lo penetrante (<i>Animus</i>) ■ Sol ■ Rey ■ Caliente ■ Húmedo ■ Aire-fuego ■ Elemento fijo ■ Alma ■ Lo puro (<i>lycorne, lyke-ornis-pájaro del alba</i>) ■ Emar- unicornio ■ Emar-cadáver 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Femenino ■ Lo animado (<i>Anima</i>) ■ Luna ■ Reina ■ Frío ■ Seco ■ Agua-tierra ■ Elemento volátil ■ Espíritu ■ Lo sometido (<i>cervus-servus</i>) ■ Longotoma-ciervo ■ Camila-cadáver

Pero nuestro cuento es una historia de amor, como lo es también la alquimia en una de sus alegorías más frecuentes, la de la boda química, también conocida como el matrimonio del rey y la reina, vale decir, la cópula entre los dos principios, opuestos y equivalentes, como lo son el masculino o azufre y el femenino o mercurio.

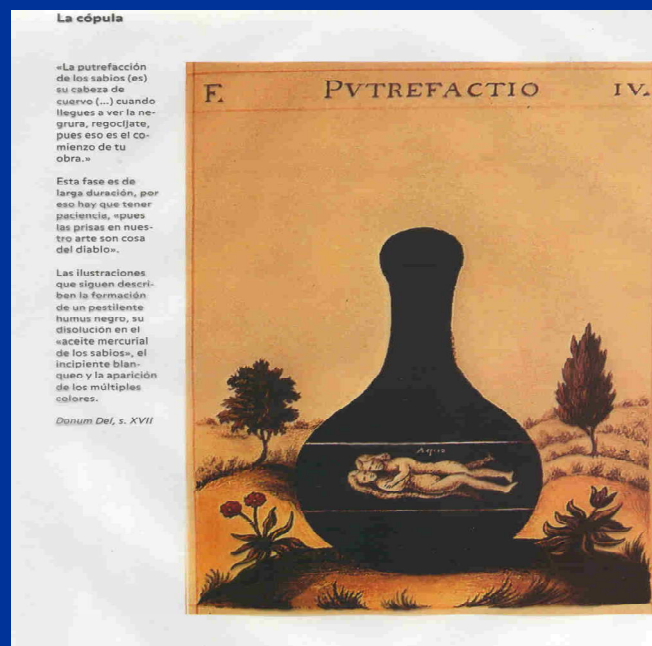
**SPLENDOR SOLIS,
Trismosin, s. XVI**
(Roob, 1997: 448)



La materia prima así compuesta debe ser enterrada y sometida a los cuatro elementos para que se produzca la necesaria putrefacción o Nigredo, caracterizada por el color negro

**CONIUNCTO OPPOSITORUM
Donum Dei, s. XVII**
(Roob, 1997: 444)

- « La putrefacción de los sabios (es) su cabeza de cuervo (...) cuando llegues a ver la negrura, regocíjate, pues eso es el comienzo de tu obra ».



Luego, la materia debe purificarse mediante la separación de las partículas impuras de las puras, en lo que se conoce como etapa de sublimación o Albedo, caracterizada por el color blanco. Alegóricamente, el proceso se completa cuando la dualidad arquetípica básica, el rey y la reina, fructifican en el andrógino o *Rebis*, cual fénix que renace de las cenizas de su propia descomposición, en la etapa de Rubedo u obra en rojo.



Los procesos químicos que aquí han ocurrido han sido comparados en términos

iniciáticos con los estadios de Pasión, muerte y resurrección de Cristo, que no son ajenos al cuento emariano. La pasión puede comprenderse como el momento en que se produce la «mortificación de los metales», y, en nuestro cuento, como la pasión amorosa que sufre el personaje por causa de su amada Camila. El estadio de la muerte equivale al autoasesinato del protagonista y la resurrección tiene su correspondiente en la ascensión de los fluidos del cadáver del personaje. El resultado de la Gran Obra, es decir, la Piedra Filosofal, representada en este modelo por la ostia y el vino, verdaderas encarnaciones del cuerpo de Cristo, tiene su paralelo en la pátina que baña la estatua de Camila y que la convierte en una obra de arte incorruptible que da solución al problema proustiano de la preservación inmaculada de la belleza femenina.

Realizando un paralelo con la tradición cristiana, Jung (1992) subraya el carácter triádico del iniciado, ya que éste es el sacrificador y el sacrificado, así como la materia con que se realiza el sacrificio. Por eso, es en el cuerpo del iniciado donde se realiza la transmutación, de allí el autoasesinato de Emar, y de allí también que sea su cuerpo el que pase por distintos estadios y termine sublimado él mismo al unirse a la Obra, es decir, a Camila. La simbiosis final entre Emar y Camila indica justamente la simbiosis entre el sujeto iniciado y su obra.

De hecho, en Emar tiene lugar cada uno de los pasos del proceso iniciático: el viaje, la preparación (ejercicios rítmicos, método y utensilios), la espera (donde se produce la unidad de la materia) (cf. Walker, 1993), el desdoblamiento, la muerte, y, finalmente, la transmutación y la inmortalidad. En todo caso, la verdadera disolución espiritual del personaje ocurre cuando éste se asesina, la volatilización del unicornio opera analógicamente en él y no es más que un instrumento, una subetapa, para pasar a la posterior disolución. Lo otro interesante es que la Gran Obra se produce con las tres sustancias de Emar: su alma volatilizada, su carne en putrefacción, y su espíritu vivificando el cuerpo. Vale decir, en el último Emar-cadáver se ha logrado la unión de lo que estaba disperso. De esta manera se produce la redención de la materia prima, como lo exige la Tradición.

En realidad, puede decirse que todos los signos del texto remiten a la alquimia, pues, por una operación de transferencia y subsumisión, incluso aquellos signos no necesariamente alquímicos son cooptados y reciclados por ésta. Si se piensa, por

ejemplo, en la operación de Longotoma de pulverizar los 13 objetos que representan su personalidad perdida y encerrar el polvo en una retorta sellada herméticamente, ésta puede interpretarse como un subproducto alquímico. Lo mismo ocurre, de hecho, con los tres intertextos reinterpretados en el cuento: el bestiario medieval, principalmente en su vertiente “bestiario de amor”, desarrollada por el poeta provenzal Richard de Fournival (cf. 1990); *À la recherche du temps perdu* de Proust y *Hamlet* de Shakespeare. Se trata de tres intertextos cuyo tema amoroso es ineludible, de allí que se pongan al servicio del motivo de la boda alquímica.

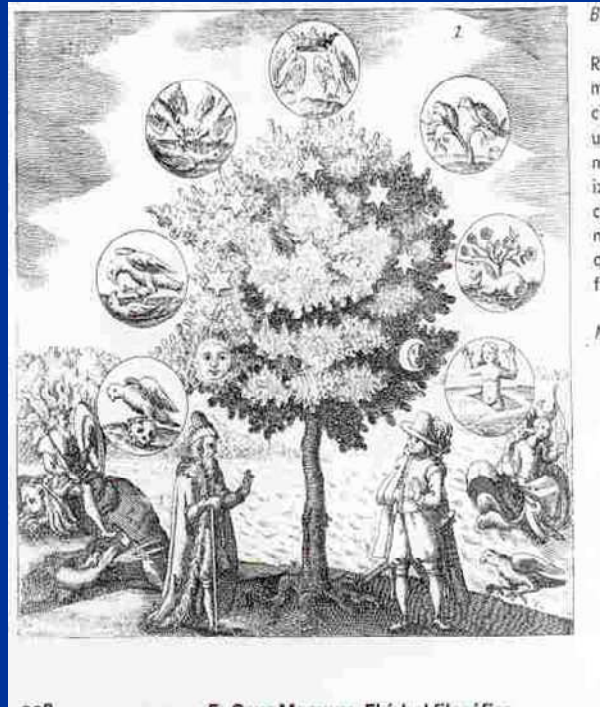
El simbolismo de la historia en relación al proceso del cortejo amoroso, tal como se presenta en el bestiario de amor, pareciera ser una fuente que nos ayuda a construir el sentido del relato emariano: en ambos relatos se encuentran la dama inalcanzable en su doncelez y el amante despreciado sin esperanza. Pero, a mi entender, la posibilidad de que Emar se identifique con el unicornio-amante depende de una contigüidad mágica, por la cual Camila contagiaría su castidad al amante negado. Ello explicaría por qué para Longotoma Emar sólo haría crecer el cuerno del unicornio, que es un emblema de la pureza. Para realizar o actualizar la recobrada personalidad de unicornio, el personaje debe matar parte de la vieja personalidad. Este requerimiento de la transformación iniciática no se concibe como un suicidio, como bien se sabe, sino como un autosacrificio. Así se explica, por un lado, la volatilización del unicornio y, por otro, el autoasesinato del personaje para poder cumplir con el destino fatal recién recuperado: matar a Camila, preservarla de la vejez y la descomposición, convertirla en obra de arte, y llevar al extremo el papel contemplativo y de artífice del amante desdichado. Aun más: para que dicha obra permanezca incorruptible debe incorporar la materia en descomposición del amante. La obra de arte no se consigue con el cuerpo marmóreo de Camila (que se parecería a la virgen de Chartres, como diría Proust), sino con la pátina que le otorga el fluido ascendente de las entrañas del amante. Esto es lo que Proust no sabía. Y ésta es la imaginería emariana que metamorfosea la idea en acto, la imagen en letra, metamorfoseando los cuerpos. Esta es la «alquimia» que buscaba el personaje proustiano y que transforma la búsqueda del tiempo perdido en obra recuperada.

Literalmente también, Emar-unicornio repetirá la historia de la captura presente

en el bestiario. Absorto en la contemplación de la dama, en flor para siempre e impenetrable, Emar no ha visto al cazador-detective que le persigue. El personaje ha perdido toda su responsabilidad social y moral, sólo vive para su obra. Sin embargo, sabe leer los indicios y logra suponer su captura. La asunción del destino fatal del unicornio llevada a sus últimas consecuencias implicará que Emar se acueste a los pies de la dama, en su propia fosa ya cavada, y se adormezca para siempre, poniéndose a su servicio, como quería De Fournival.

La necesidad de «meditar a la sombra de algo» remite a la alquimia en su relación con el árbol filosófico. En efecto, los términos usados por Longotoma no son ajenos a la función del árbol, símbolo por excelencia de la filosofía hermética. En su relación con los cuernos de ciervo, debe considerarse un símbolo redundante, ya que éstos por su forma parecida a la de un ramaje de árbol, así como por su capacidad de renovarse periódicamente, simbolizan, como el árbol, la vida que se renueva y perpetúa. En el caso del protagonista, dicha necesidad se actualiza por medio del intertexto proustiano. En efecto, si para Proust las muchachas son como árboles o, mejor dicho, como flores, bajo cuya sombra se puede reposar, el protagonista Emar literaliza a su vez la metáfora de Proust y la literalización de Longotoma. Vale decir, Emar emprende la búsqueda del unicornio para meditar a la sombra de Camila, realizando de esta forma la *meditatio* alquímica. Emar no espera que Camila le ponga cuernos, sino que afirma su impotencia absoluta ante la doncella, y su castidad como único destino. No por nada ha de ser que la muchacha reciba el nombre de Camila, recordándonos a la guerrera reina de los volscos, consagrada a Diana, diosa de la castidad (cf. Virgilio, *Eneida*).

**Árbol filosófico,
con sus siete fases y figuras
características**
(*Museum Hermeticum*, Francfort, 1749)
(Roob, 1997: 308)



En este contexto de lectura, debe considerarse también el hecho de que nuestro personaje se mate a sí mismo hiriéndose primero en el vientre; luego, y definitivamente, en el corazón, incapacitándose así para el amor físico, según la simbología que adscribe al corazón el valor del chakra por el que la serpiente de la energía sexual, Kundalini, hace ascender el alma. Como dice Cazenave (1996: 117), los tres primeros chakras, el coxis, los órganos sexuales y el vientre, conciernen a los deseos materiales y sensuales. Pero no olvidemos que Emar acaba de regresar de Egipto, cultura en la cual el corazón cumple funciones de comando como las del cerebro. No es de extrañar, entonces, que Emar diga después de su (primera) muerte que tiene la cabeza silenciosa y «vacía» (p. 89). También para los egipcios, el corazón representa la sede de la conciencia moral. De esta manera, Emar no sólo se ha incapacitado para el amor, sino también para la vida de la inteligencia y la actuación social conforme a la ética.

Esto nos devuelve a un 'orden humano', que está más acá de cualquier lectura

iniciática. Camila representa un esfuerzo de sublimación del estado del amor desafortunado y, en este sentido, del desequilibrio. La obra escultórica permite la estabilización, es decir, gracias a ella, se sublima el amor, la amada y el amante.

La recreación de un espacio gótico, de catacumba y necrofilia, propicia el recuerdo de *Hamlet*; Hamlet ante la fosa de Ofelia, sin saberlo; Hamlet, tomando la calavera del pobre bufón de palacio y profiriendo esa frase, esqueleto de una idea al ser usada por Emar sin reflexión: «Alas poor Yorick!», frase que ya en Shakespeare era un esqueleto que nombraba y eludía la palabra muerte. Pero no se puede dejar de notar que la relación más explícita que establece Emar con Shakespeare no se refiere a la materia de referencia, a la realidad de la muerte, digamos, tanto como a su figuración. De nuevo tenemos aquí una mediación artística para pensar la realidad:

Quiero hacer mi meditación profunda. Quiero que abarque la muerte toda y todos sus arcanos. Pero una imagen flotante me distrae. Una imagen que quiero imitar, reproducir allí mismo para que entonces, sí, pueda mi honda meditación no dejar arcano sin penetrar.

Es la imagen de Hamlet junto a la fosa. No; es la imagen colgada en el muro de la casa de mis padres representando a Hamlet junto a la fosa.

Por imitarla, porque todo aquel cuadro, *mi* cuadro, sea semejante al otro, no penetro arcano alguno de la muerte. (sic. p. 94)

El tema de la muerte, implícito y omnipresente como el del amor y el de la creación artística, tiene, también como los otros, determinación alquímica, la que se relaciona con el viaje iniciático. Como señala Eugène Canseliet en su *Deux logis alchimiques* (1979), el periplo o viaje por mar representa la vía húmeda o larga, la que junto a la vía seca o corta, constituye una de las dos vías para llevar a cabo la Gran Obra. En tanto vía húmeda, ésta sólo exige al adepto utilizar el matraz y el fuego, el que debe ser alimentado pacientemente.

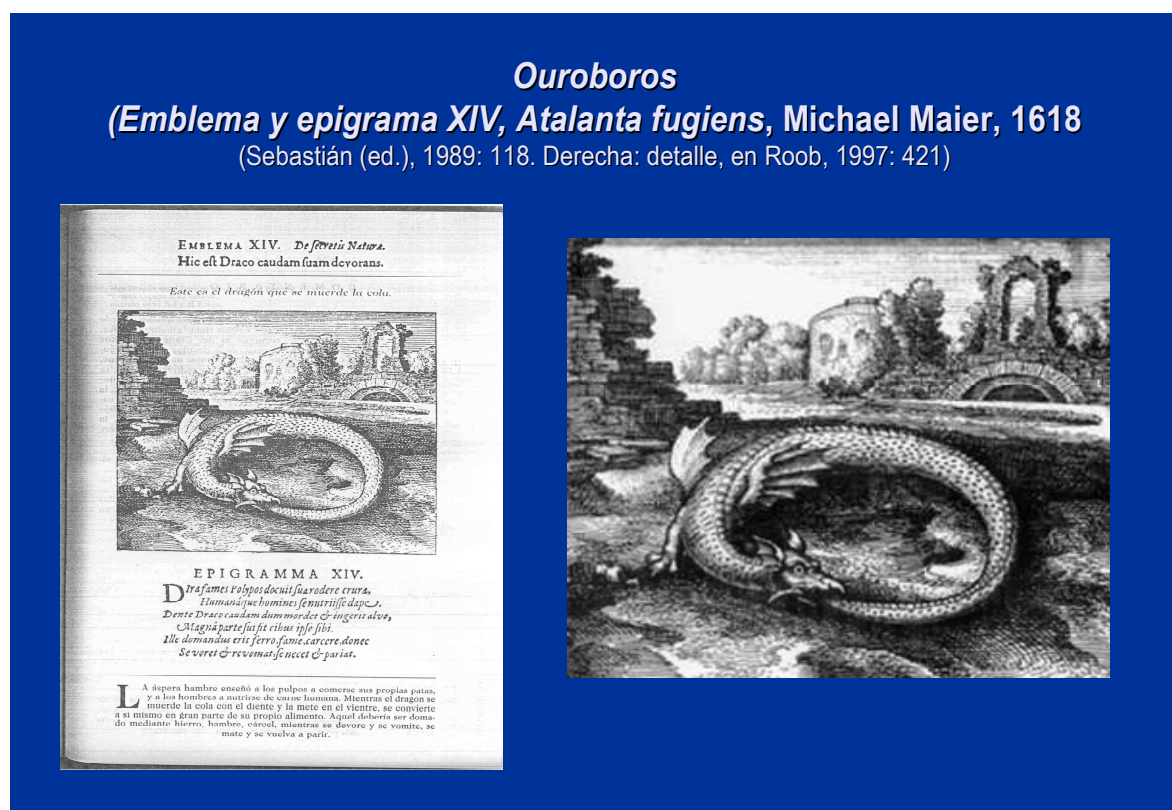
Los objetos (auto)robados por Emar, el trapo negro y la calavera de Sara Bernhardt hacen referencia a la Nigredo. Los dos saleros de oro remiten tanto al producto final, el oro, como al disolvente por excelencia usado en la operación, la sal. El contexto de experimentación vanguardista en un país llamado Chile aparece suscitado por el cuadro del pintor Vargas Rosas y por las obras completas de Barros Arana. De entre estos objetos, sólo volverá a cumplir una función en el desarrollo ulterior de la

historia el trapo negro que envolverá luego el cuerpo muerto de Camila, en una transición entre la Nigredo y la Albedo.

En primer lugar, debe considerarse la primera mención al unicornio en su contexto de producción, es decir, la conversación entre Emar y Longotoma, bajo el «árbol del coral». Se trata de otra de las «meditaciones cobijadas» (p. 81). El árbol del coral se refiere a un arbusto de Cuba, cuyas semillas son cultivadas para hacer cuentas de collares. Este sentido se imbrica prospectivamente con las estalactitas de ámbar que cuelgan de las grutas que fabrica con su cuerno el unicornio emariano, ya que el ámbar designa una resina fósil que se emplea para hacer las cuentas de los collares. Cuatro semas deben retenerse aquí: su color amarillo (la tercera etapa de la alquimia griega, que consta de cuatro), su maleabilidad al ser expuesta al calor (elemento alquímico), su perfume (que lo liga a la muchacha en flor) y su relación con el collar, toda vez que el collar representa la fijación de lo volátil (cf. Canseliet, 1979). Cabe destacar la fragancia de los nenúfares que hace serie con la del ámbar y la de la doncella, así como el color blanco de sus flores que remite prospectivamente al cuerpo blanco-marmóreo de Camila y, en general, a la Albedo.

La ocupación del unicornio descrita en el pasaje está acorde con el misterio que envuelve a la figura y tiene correspondencia con el carácter fantástico-científico del bestiario y de las enciclopedias medievales, pues, si para San Isidoro (cf. infra), del cerebro de los dragones de Etiopía se pueden extraer piedras preciosas, el unicornio emariano, puede, sin duda, fabricar grutas en la tierra de los pantanos. No puede dejar de mencionarse, sin embargo, el carácter simbólico de las grutas en tanto representación de la caverna donde se produce la iniciación, y de los pantanos, en tanto remiten a la etapa de putrefacción (Nigredo). Las estalactitas, así como cualquier elemento vertical, piénsese en el del monolito blanco que hay en la Luna, según Emar ve en el observatorio, remite al *axis mundi*, que está ligado a la concepción del universo como un espacio en el que hay un centro que funciona como un pilar que sostiene el cielo y soporta la tierra. El hilo de plata del que cuelgan las arañas remite en esta simbología hermética a la Luna y al mercurio filosófico, por su material, pero también al elemento vertical como eje, y al cordón de plata que en el desdoblamiento astral liga el espíritu del iniciando a su cuerpo.

.En segundo lugar, la acción de Emar de golpear con un bastón la piedra de la pirámide de Cheops es un gesto hermético y como tal, está cargada de simbolismo. Sabemos que el bastón evoca tanto el péndulo del zahorí como el caduceo de Mercurio, donde se enrolla formando el número ocho, el Ouroboros, la serpiente donde comienzo y fin se reencuentran en un ritual constante de autotragamiento, imagen emblemática de la Gran Obra como *opus circularis*. Esta concepción de la Obra está ligada al recorrido del sol tanto como al motivo de la peregrinación del héroe y al de la cuaternidad, ya que el sol se mueve por cuartos trazados en el cielo.

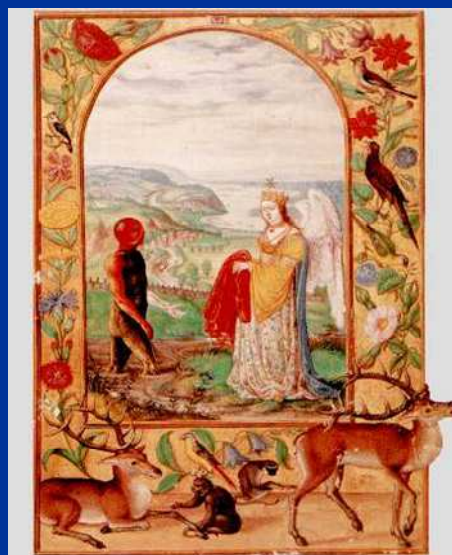


Como tercera consideración, cabe señalar la ubicación del unicornio emariano en Etiopía, ubicación que está documentada en el libro XIV de las *Etimologías*, «Acerca de la tierra y sus partes», de San Isidoro, quien nos dice, bajo la voz «Libia» (África), que Etiopía «está llena de una gran cantidad de fieras y de serpientes. Allí se encuentran rinocerontes, jirafas, basiliscos y enormes dragones [...]» (1982: 191) Recordemos que ya en el Libro XII, «Acerca de los animales», Isidoro se ha referido al unicornio bajo el nombre de rinoceronte (nombre griego que equivale al de monoceros o unicornio, nos

dice). Una fuente del siglo XVIII, el libro *La licorne*, de Paré, ubica al unicornio en las Indias, en Etiopía, y especialmente en los desiertos. Debemos tener presente también que Etiopía es cuna de una ciencia hermética sacerdotal, de donde deriva la palabra alquimia. Cuando Guenon (1962) analiza la expresión «cabezas negras» que proviene de la etimología de Etiopía (*Kemia* o *Chemia*), sostiene que dicha expresión representa una percepción de la raza etiope como depositaria de un gran saber 'tradicional'. Por ello, esta expresión sirve para identificar otras regiones que se sienten coincidentes con esta tradición, ya que incluso la Atlántida habría sido llamada Etiopía por los antiguos. La designación debe ser tomada en el sentido positivo de lo negro como lo no manifestado (la Nigredo, en sentido estricto), es decir, lo inmortal. Esta percepción se relaciona con la idea del 'centro del mundo' que consiste en la figuración geométrica de la Tierra como un círculo que representa el círculo cósmico. Antiguamente, Egipto era percibido por sus habitantes como este «corazón del mundo». Para Guenon, este simbolismo está justificado en el hecho de que cada vez que un pueblo ha utilizado esta designación, se ha tratado de una cultura que era efectivamente la sede del centro espiritual de una tradición, es decir, que era emanación e imagen del centro espiritual supremo.

Splendor Solis, TRISMOSIN, s. XVI
(Roob, 1997: 199)

- El ángel (mercurio sublimado) ayuda al «etíope» u hombre negro « a salir de una 'sucia viscosidad' (el sedimento podrido en la retorta), lo viste de púrpura y lo eleva consigo a los cielos. »
- Esto representa « la salida momentánea del espíritu y del alma del cuerpo, 'mediante una cocción moderada', para reintegrarse nuevamente a él con nueva consistencia por la 'fuerza del espíritu'. »



Guenon considera también que el paraíso terrestre y la «Jerusalén celeste» son dos extremos históricos de una misma idea, así como los símbolos de la montaña, la caverna y la pirámide están en relación más o menos inmediata con el simbolismo del polo o del 'eje del mundo', en tanto imagen central del 'centro del mundo'. (Y recordemos que cerca del Polo Sur emerge el submarino en que Emar y los pilotos discuten sobre la oquedad de la Tierra.)

En realidad, el viaje de Emar tiene todas las características de una vuelta al mundo. En primer lugar, éste sigue un recorrido circular, cuyos dos extremos, que se reencuentran, son los puertos de Valparaíso y de Alejandría, es decir que la ruta abarca los tres océanos (Pacífico, Indico, Atlántico y Pacífico). En este sentido, la aparición del Caleuche no es azarosa. Por un lado, se relaciona con «el barco sin gobernalle», típico del viaje al otro mundo (ver Match, 1983) y, por otro, con la teoría de la Tierra hueca, tal como la desarrolla Miguel Serrano en su *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico* (1992).

La relación entre un viaje iniciático que reviste la forma de una vuelta al mundo está también documentada en la alquimia. Jung (1970) se refiere al motivo de Jonás en el vientre de la ballena como a uno de los arquetipos que comparten el cristianismo y la alquimia. En particular, al señalar el carácter heroico del alquimista, Jung habla de un viaje a los infiernos, donde el fuego está oculto, pero implícito como antítesis interior de la humedad fría del mar. Se trata -dice- de «un calor de incubación que corresponde al estado de autoincubación en la *meditatio*.» (op. cit.: 434) La verdadera 'meditación' emariana se oculta en la simbología. De la misma manera, el viaje en bote a vela por el Nilo -y recordemos que el viento es uno de los atributos de Hermes- remite al viaje al reino de los muertos.

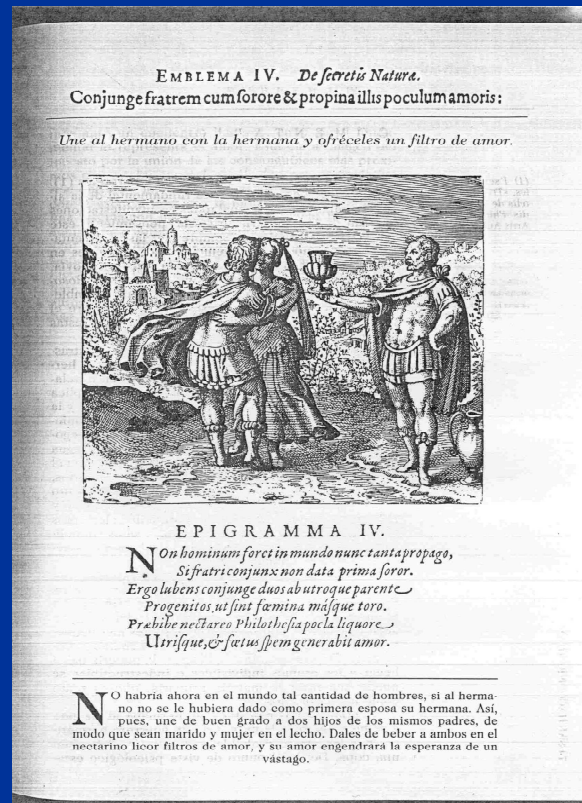
Detengámonos ahora en el «Árbol de la Quietud», nombre genérico que necesariamente entra en relación con los árboles 'de la Vida', 'del Conocimiento' y 'del Bien y el Mal'. Es evidente que se retoma aquí una nominación tipo de los relatos que construyen una imagen del otro mundo. Nuestro árbol es tan mítico como sus homólogos. Resulta del cuerno del unicornio enterrado en la tierra, el que en un proceso de metamorfosis y transubstanciación, echa hojas dentadas y frutos encarnados. Si en la nominación tipo el árbol designa la virtud que se adquiere a través

de la ingestión del fruto, el de 'la quietud' no podría representar más que la templanza, y la quietud espiritual. El cuerno que se fija verticalmente en la tierra es otra representación del *axis mundi*.

Estas transformaciones van a producir necesariamente en el sujeto que las propicia una transformación de otro nivel: un cambio de espíritu, cambio por el cual el sujeto pierde para siempre todo interés por las muchachas vivientes. Son, por lo tanto, metamorfosis definitivas que equivalen a una muerte del ser: muerte figurada, real e iniciática.

La calidad venenosa del fruto producido por el cuerno se ofrece como contraparte de la magia benéfica que suele actuar en el árbol ultramundano, así como con la identificación mítica entre el cuerno del unicornio y el de la abundancia. Para Guenon, se trata literalmente de la doble naturaleza de lo vegetal, donde fruto medicinal y fruto venenoso constituyen el anverso y el reverso de un mismo poder. Para mí, se trata de un mecanismo de inversión de la tradición alquímica en la que el rey ofrece el filtro de amor a la reina amada. Este elixir produce, de hecho, en Camila una transubstanciación alquímica, ya que el árbol filosófico representa el crecimiento y la transmutación de la sustancia arcana en el *aurum philosophicum*. (cf. Jung, 1992: 144). En este sentido, lo «encarnado» del fruto, remite al color rojo, única mención, junto a la del cuerpo ensangrentando de Emar, que se refiere a la Rubedo.

« Une al hermano con la hermana y ofréceles un filtro de amor »
 Emblema y epigrama IV, *ATALANTA FUGIENS*, Michael Maier, 1618
 (Sebastián (ed.), 1989: 74)



Otro elemento que es común tanto al imaginario del viaje al otro mundo como a la alquimia y al cuento emariano, es la existencia del jardín; literalmente, «los verdes de la selva» (p. 84) en nuestro cuento. Destaca en este jardín su desnudez, lo que contrasta con los relatos sobre el otro mundo. Por ello, es importante la presencia explícita de ciertos elementos: el abedul, el guacamayo y el unicornio, todos relacionados en términos simbólicos con la conducción del alma del muerto.

La obra 'Camila' se crea en un proceso continuo de humidificación. La primera

es transversal, por vía alimenticia: el fruto encarnado y la leche. La segunda es descendente, la lluvia que cae sobre Camila; la tercera, ascendente, el fluido del cuerpo de Emar. En tanto agua, la lluvia conserva su poder de transformación, pues, y aquí cito a Jung, «por un lavado milagroso la *nigredo* se transforma en la *albedo*, vivifica al muerto, hace que los muertos se levanten y tiene por eso la misma virtud que el agua baustimal en el rito de la Iglesia» (1992: 15). Esta especie de bautismo se realiza en un altar cuenco, vasija milagrosa que en nuestro cuento es nada menos que la fosa sepulcral, símbolo con el que se actualiza la *conjunctio oppositorum* o coito.

Rosarium philosophorum, 1550

(Roob, 1997: 454-455; 450-451)

La solidificación:

« La vida de la luna
toca a su fin

El espíritu se eleva en
los aires
apresuradamente”.

La multiplicación:

“El agua comienza a
caer
Y da de beber su agua
de nuevo a la tierra”.

Elevación del alma:

« Aquí yacen muertos el rey y
la reina /

El alma se separa con gran
cuita.

Aquí se segregan los cuatro
elementos /

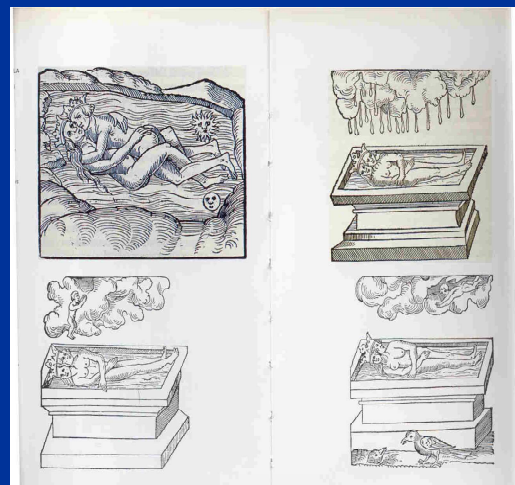
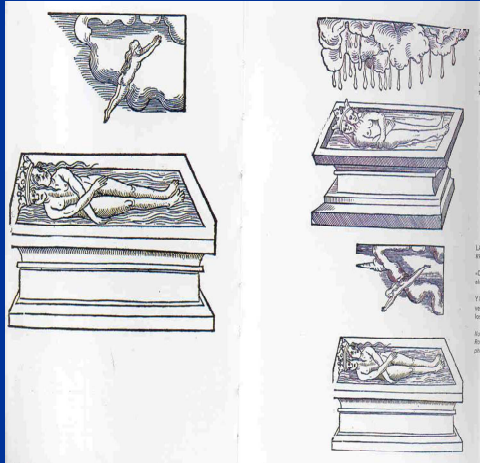
El alma se separa presta del
cuerpo ».

Lavado o purificación:

« Cae el rocío del cielo /
Y lava los cuerpos negros en la
tumba ».

Sublimación

« El alma baja flotando por los aires /
y reanima el cuerpo purificado ».

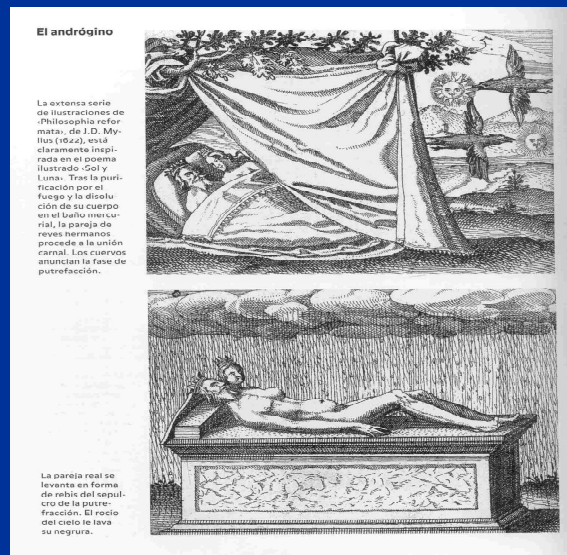


J. D. Mylius, *Philosophia reformata*, 1622
(Roob, 1997: 458)

El andrógino:

“Tras la purificación por el fuego y la disolución de su cuerpo en el baño mercurial, la pareja de reyes hermanos procede a la unión carnal. Los cuervos anuncian la fase de putrefacción”.

“La pareja real se levanta en forma de *rebis* del sepulcro de la putrefacción. El rocío del cielo le lava su negrura”.



La obra 'Emar' es pura Nigredo, cuerpo vacío, «corazón perforado» (89). Su destino es un «metal negro y pesado» (p. 86) como el interior de la Tierra. Debe recordarse que todas las escenas rituales que tienen lugar en el cementerio se realizan de noche, lo mismo que ha ocurrido con el autoasesinato de Emar, y sabemos que la noche representa la Nigredo.

La pátina que cubre el cuerpo de Camila corresponde a la 'tintura' alquímica. Según nos dice Jung, citando a Zóximo, el proceso incluía un agua compuesta de dos sustancias mezclada a la tierra, igualmente doble, y el sol actuando sobre ellas como elemento ígneo que las convierte en piedra. Mediante otro proceso de combustión, la piedra soltará su secreto, es decir, su espíritu, que es la tintura. Para Jung es aquí donde actúa el arquetipo de las 'bodas reales'. La boda alquímica Emar-Camila es pura sublimación del amor no realizado.

En términos de conclusión, puede asumirse la postura de Le Breton (1982) cuando analiza *Les Chimères* de Gérard de Nerval, pues se vislumbra con claridad un «método de imaginación dirigida» que quiere pasar por imaginación azarosa. La

creatividad de Emar da razón a lecturas como ésta, ya que todo parece azaroso y está, por el contrario, sujeto a una lógica resueltamente alquímica.

El escenario final es la tumba, escenario apropiado para un relato que medita sobre el amor y sobre la muerte, sin meditar, de la misma manera que lo ha hecho sobre otros fenómenos. Son ecos que no se citan, que no crean más que una atmósfera y que eluden la posibilidad narrativa que aleja a Proust de Emar: la meditación. En cuanto al intertexto shakespeariano, Emar no hace más que imitarlo en su sobriedad trágica. Ello no quita que la imitación sea paródica, ya que a la primera sobriedad sigue un «tragicismo [que] llega a su máxima intensidad» (p. 95), como confiesa el propio Emar. Sólo la imitación no prevista, aquella en que Emar está frente a la tumba de su Ofelia y ante la presencia de su propio esqueleto, devolverá la solemnidad trágica a la representación del pobre Yorick que es él mismo. «El pobre» es también el alquimista, según la Tradición. Pero esta imagen única de autoconciencia, de revelación final, no durará más de un minuto: los críticos de arte toman el relevo para decir una vez más que la Gran Obra es un secreto para iniciados. El cuento entrega así su autolectura. En efecto, Emar crea la estatua de mármol que fija el espíritu del unicornio y que resuelve para siempre el problema amoroso y el problema artístico de Proust. Esto es lo que los críticos de arte no pueden entender: «Sólo veo a Camila. Sólo me pregunto quiénes estaban en la verdad y quienes erraban [...]. Sólo llego a la conclusión que el yerro era general y que era causado porque todos ignoraban lo que realmente representaba la estatua que se erguía ante sus ojos» (p. 94).

Referencias bibliográficas

Canseliet, Eugène. [1976]. 1979. *Deux logis alchimiques en marge de la Science et de l'histoire* Paris: Pauvert, 2a.ed.

Cazenave, Michel. 1996. *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Général Française.

Darcheville, Patrick. 1994. *Du dragon à la licorne. Symbolique des animaux fabuleux*. Paris: Éditions de la Maisnie.

- De Fournival, Richard. 1990. *Bestiario de amor*. Traducción de Ramón Alba. Madrid: Miraguano.
- Emar, Juan. *Diez*. [1937] 1997. Santiago: Universitaria, 3a. edición.
- Guenon, René. 1962. *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. Recueil posthume établi et présenté par Michel Vâlsan. Paris: Gallimard.
- Jung, Carl Gustav. 1992. *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós, 3a. ed. [Von den Wurzeln des Bewusstseins, 1938].
- , 1970. *Psychologie et alchimie*. Traduction de Henry Pernet. Paris: Éditions Buchet/ Chastel. [*Psychologie und alchimie*] [1944].
- Le Breton, Georges. 1982. *Nerval, poète alchimique. La clef des Chimères et des Memorables d'Aurélia: Le dictionnaire mytho-hermétique de Dom Pernety*. [Paris?]: Curandera.
- Patch, Howard. 1983. *El otro mundo en la literatura medieval*. Seguido de un apéndice de María Rosa Lida de Malkiel, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas». Madrid: Fondo de Cultura Económica. [1956]
- Proust, Marcel. 1989. «À l'ombre des jeunes filles en fleur», *À la recherche du temps perdu*. Prólogo de Pierre-Louis Rey. Paris: Gallimard.
- Roob, Alexander. 1997. *Alquimia & mística*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag.
- San Isidoro. 1982. *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero. Introducción general de Manuel Díaz y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. [1490]
- Sebastián, Santiago (ed.). 1989. *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Edición crítica. Traducción de Pilar Pedraza. Prólogo de John Moffitt. Madrid: Tuero.
- Serrano, Miguel. 1992. *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico*. Bogotá: Editorial Solar, 2a. ed.
- Walker, Martín. 1993. *El misterio de los Templarios*. Barcelona: Edicomunicación.