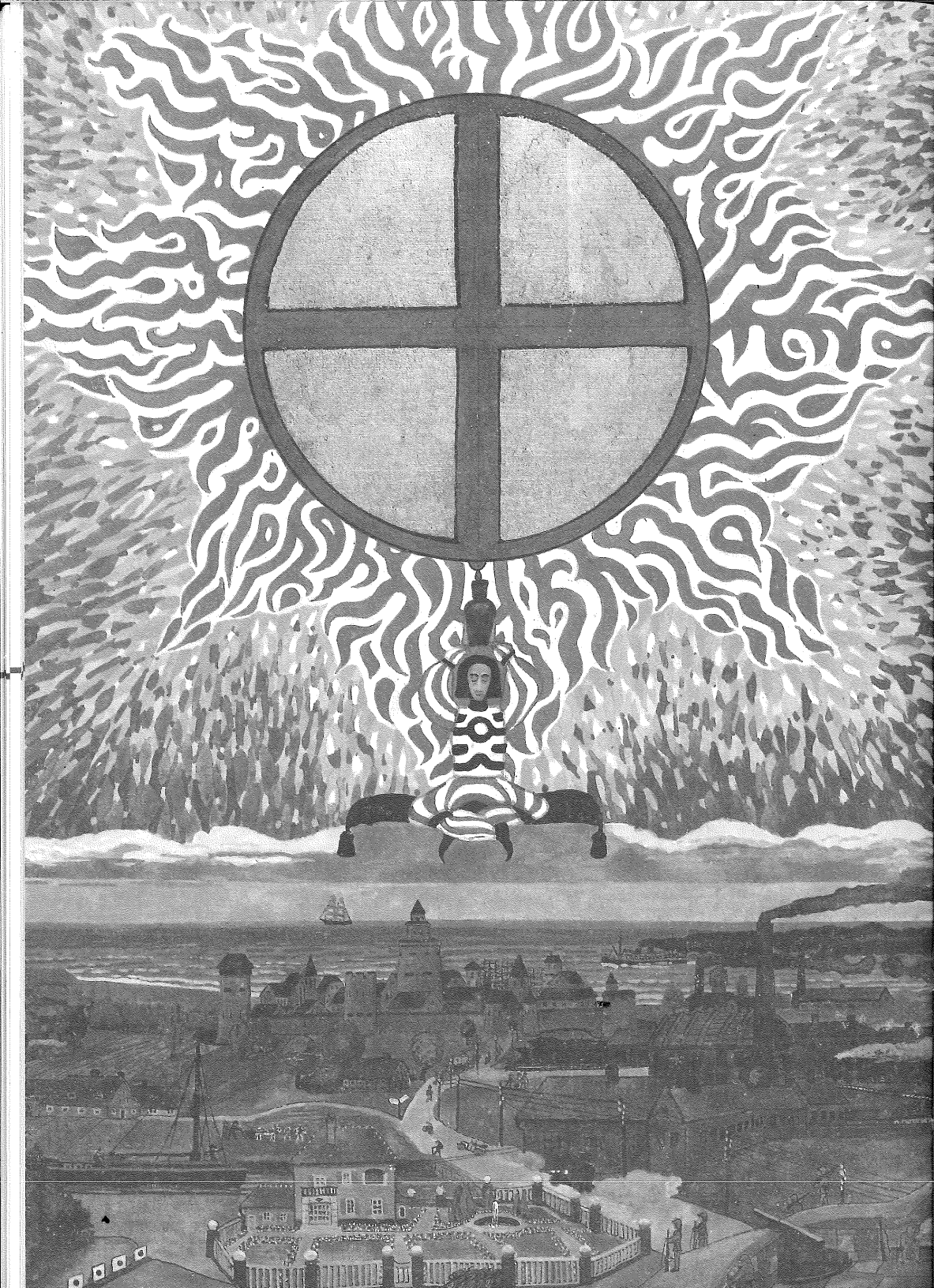




VISIONES DE CARL GUSTAV JUNG
A PROPÓSITO DE *EL LIBRO ROJO*

VICTORIA CIRLOT

VICTORIA CIRLOT. Catedrática de Filología Románica en la Facultad de Humanidades, secretaria académica del Instituto Universitario de Cultura y Directora del Doctorado de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, España). Se ha dedicado al estudio de la cultura caballeresca y ha publicado diversos artículos especializados sobre el armamento medieval y técnicas de combate. Ha traducido y editado, entre otros, novelas artúricas como *El bello desconocido* de Renaut de Beaujeu, *El cementerio peligroso* de autor anónimo, *Perlesvaus o el alto libro del Grial*, también de autor anónimo, en la colección "Lecturas medievales" de la editorial Siruela. Es codirectora de la colección "El Árbol del Paraíso" de la editorial Siruela. Entre sus últimos libros se destacan *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (1997, 2001), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (2005), *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (2005), *Mística y creación en el siglo xx* (en colaboración, 2006), *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (en colaboración, 2008), *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (2010). Se ha dedicado también a la publicación de la obra de su padre, Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de los símbolos*, 1997; *Bronwyn*, 2001, entre otras).

Como un manuscrito medieval se ofrece a nuestra mirada *El libro rojo* de Carl Gustav Jung¹: sus dimensiones de gran formato semejantes a las de las Biblias anteriores a los pequeños libros góticos de uso privado, la íntima combinación de imágenes y textos con los colores que iluminan los folios, auténticas miniaturas que ocupan el folio entero, vienen a interrumpir el texto o a encerrarse en los contornos de las iniciales, y el texto resuelto en una cuidada caligrafía, dispuesto a doble columna en el *Libro Primero* ("Liber Primus") que se numera según folios rectos y versos. Todo ello hace pensar en el manuscrito medieval, paradigma del libro, modelo al que parece ineludible remitir cuando de lo que se trata es de construir un particular espacio, como hiciera por ejemplo William Blake a partir de las técnicas y los modos de una época (el arte del grabado) sin renunciar a un cierto tinte de antigüedad manifestado en la escritura a mano, a diferencia de la radical renovación de su aspecto con la introducción de la fotografía junto al texto en letra impresa que se impone en algunas obras del siglo xx como *Nadja* de André Breton, que no dejan de ser intensas actualizaciones del manuscrito medieval. *El libro rojo* de Jung viene a constituir así una perfecta reencarnación del libro manuscrito en plena era de la imprenta, reclamando el lugar privilegiado del libro en la cultura occidental como el espacio

abierto para contener en este caso el complejo laberinto de una experiencia interior.²

Carl Gustav Jung realizó este libro a lo largo de dieciséis años de su vida, entre 1913 y 1929, para añadir un epílogo en 1959, pocos años antes de su muerte; un último folio que indica que a pesar de no haber sido proseguido, *El libro rojo* estuvo presente hasta el final de su vida.³ En su estudio, allí estaba *El libro rojo* alzándose como una catedral gótica, comparación señalada por el propio Carl Gustav Jung a su paciente Christiana Morgan tal y como ella recogió en sus notas:

"I should advise you to put it all down as beautifully & as carefully as you can, in some beautifully bound book. It will seem as if you were making the visions banal —but then you need to do that— then you are freed from the power of them... Then when these things are in some precious book you can go to the book & turn over the pages & for you it will be your church —your cathedral— the silent places of your spirit where you will find renewal. If anyone tells you that it is morbid or neurotic and you listen to them —then you will lose your soul— for in that book is your soul".⁴

No parece inapropiado adjudicar estas palabras al propio Jung, que está aconsejando a la Sra. Morgan seguir el mismo proceso que él estaba realizando con *El libro rojo*.⁵ El libro como una catedral: un espacio privado para recorrer en soledad, íntimo, único. Ya Erwin Panofsky en su célebre *Arquitectura gótica y escolástica* había descifrado las correspondencias entre la catedral gótica y la *Summa* de Santo Tomás de Aquino.⁶ Aquí la comparación busca hacer visible la espacialización de lo que en principio carece de espacio, como es la interioridad, y también implica una sacralización de la experiencia.

El libro rojo se construye sin intención artística, sin público, como mucho mostrado a algunos amigos, a juzgar por los vocativos que hay en el texto y por algunas copias que corrieron.⁷ En sus memorias Jung aludió a la tentación que le asedió durante un tiempo de pensar en el valor estético de *El libro rojo*, alentada por una de sus pacientes y avivada por su voz interior, y relata cómo se resistió a ella para fijarse únicamente en su función psicológica y terapéutica.⁸ El traslado de una primera objetivización de la experiencia en los denominados "Cuadernos negros", el primer lugar para anotaciones y bocetos, al *Libro rojo* no respondió pues a una intención estética, sino más bien a una ascética que exige "tomarse a uno mismo muy en serio"⁹, siguiendo las indicaciones del Espíritu de las profundidades (*Geist der Tiefe*) en lugar de las del Espíritu de los Tiempos (*Geist der Zeiten*), siendo la lucha entre ambos el modo goetheano de iniciar el *Libro*.¹⁰ La creación de *El libro rojo* rebosa gratuidad como si se tratara de una ofrenda a los dioses, necesaria contrapartida de la apertura de los sellos y del despertar del ojo interior.

En el origen de la construcción de *El libro rojo* hay una visión (*Gesicht*): aquella premonitoria de la primera guerra mundial, testimonio también de la crisis de Jung después de su ruptura con Sigmund Freud (27 de octubre de 1913), aquella que le asaltó en el tren a Schaffhausen, en la que vio Europa anegada en sangre, y que no le abandonó en todo el viaje que duró al menos una hora:

"Hacia el otoño de 1913 pareció que la opresión que hasta entonces sentía en mí se desplazaba hacia fuera, como si en el aire hubiera algo; en realidad a mí me pareció más oscuro que antes. Era como si ya no se tratase de una situación psíquica, sino de una realidad concreta. Esta impresión se afirmó cada vez más. En octubre, cuando me hallaba solo de viaje, me sobrecogió una

alucinación: vi una espantosa inundación que cubría todos los países nórdicos y bajo el nivel del mar entre el mar del Norte y los Alpes. La inundación comprendía desde Inglaterra hasta Rusia y desde las costas del mar del Norte hasta casi tocar los Alpes. Cuando llegó a Suiza vi como las montañas crecían más y más, como para proteger a nuestro país. Tenía lugar una terrible catástrofe. Veía la enorme ola amarilla, los restos flotantes de la obra de la cultura y la muerte de incontables miles de personas. Entonces el mar se trocó en sangre. Esta alucinación duró aproximadamente una hora, me confundió y me hizo sentir mal. Me avergoncé de mi debilidad".¹¹

A esta visión sucedieron otras visiones y sueños, hasta finalmente la decisión de Jung a dejar fluir las imágenes:

"Fue en la época de adviento del año 1913 cuando me decidí a realizar el primer paso (12 de diciembre). Estaba sentado ante mi escritorio y meditaba una vez más sobre mis temores y me abandoné. Me ocurrió como si el suelo cediera literalmente bajo mis pies, y como si cayese en un oscuro abismo. No podía reprimir en mí una sensación de pánico".¹²

Por las noches tuvo lugar ese peligroso encuentro con el inconsciente y el psicólogo supo salir indemne de sus mareas. Pensador nocturno, como Blake, Freud, Kafka y otros, como los denominó Yves Bonnefoy¹³, *El libro rojo* recoge la experiencia visionaria de Jung. Es éste, pues, un libro de imágenes, las que vio Jung con su ojo interior y luego trasladó al papel a modo de boceto para finalmente trabajarlas según estilos propios de su época imperando un cierto *Jugendstil* que se aprecia sobre todo en la profusión ornamental, y un cierto

expresionismo patente en algunos tratamientos de rostros y figuras, junto a la proximidad a un arte naïve, probablemente derivado de la necesidad de mantenerse fiel a la visión.¹⁴

Las imágenes son las auténticas protagonistas de *El libro rojo*. Ya en el primer folio Jung alude a la ineficacia de las palabras para expresar la experiencia a diferencia de las imágenes que constituyen su expresión natural:

*"Meine Sprache ist unvollkommen, nicht weil ich mit Wörtern glänzen will, sondern aus Unvermögen jene Wort zu finden, rede ich in Bildern. Denn nicht anders vermag ich die Worte der Tiefe auszusprechen".*¹⁵

"Mi lenguaje es imperfecto, no ya porque quiera brillar con palabras, sino por la impotencia de encontrar cada palabra, es por lo que hablo en imágenes. Pues no deseo otra cosa sino reproducir las palabras de las profundidades".

En su *Wandlungen und Symbole der Libido* publicado en 1912, Jung distinguía dos formas de pensamiento (*zwei Formen des Denken*): el pensamiento dirigido (*gerichtete Denken*), característico del mundo moderno, y el sueño o la fantasía (*das Träumen oder Phantasieren*), propio del mundo antiguo. Mientras el primero había orientado la ciencia, el segundo quedaba plasmado en la mitología. Entre los productos de la fantasía destacaba las ensoñaciones o fantasías diurnas, los sueños, los sistemas de fantasías. El concepto abstracto es el instrumento del pensamiento dirigido; las imágenes lo son de las fantasías.¹⁶ Fue en *Tipos psicológicos*, publicado en 1920 y que se encuentra estrechamente relacionado con la experiencia interior de Jung volcada en *El libro rojo*, donde Jung articuló la relación entre las imágenes

y el alma, al crear una expresión que sirvió para aludir al lugar propio de las imágenes que no es otro sino el alma:

“Para llegar a una solución se requiere un tercer punto de vista mediador. Al *esse in intellectu* le falta la realidad palpable; al *esse in re* le falta el espíritu. Ahora bien, la idea y la cosa celebran su encuentro en la psique del ser humano, la cual mantiene el equilibrio entre ellas. ¿Qué es, en última instancia, la idea si la psique no le otorga un valor vital? ¿Y qué es la cosa objetiva si la psique le sustrae la fuerza condicionante de la impresión sensorial? ¿Qué es la realidad si no es algo efectivo en nosotros, un *esse in anima*? La realidad viva no está dada de modo exclusivo ni por el comportamiento fáctico, objetivo, de las cosas, ni por la fórmula ideal, sino que sólo está dada por la síntesis de ambas cosas en el proceso psicológico vivo, esto es, por el *esse in anima*. Sólo por la actividad vital específica de la psique alcanza la percepción sensorial aquella profundidad de impresión y alcanza la idea aquella fuerza efectiva que son componentes ineludibles de una realidad viva. Esta actividad autónoma de la psique, que no cabe explicar ni como una reacción refleja al estímulo sensorial ni como un órgano ejecutivo propio de las ideas eternas, es, como todo proceso vital, un continuo acto creativo. La psique crea cada día la realidad. Y yo no puedo designar esa actividad con otro nombre que el de fantasía. La fantasía es tanto pensamiento como sentimiento, es tanto intuición como sensación”.¹⁷

La fantasía como una forma de pensamiento y las imágenes como las expresiones de dicho pensamiento suceden en el *anima* y aluden a una disposición existencial particular que es la que aquí se denomina *esse*

in anima, un lugar intermedio, entre el intelecto y la cosa, un reino intermedio como lo denominará en *Psicología y alquimia* (1943), aunque en esta obra emplee el concepto de imaginación (*Imagination*):

“Tal como lo entendían los alquimistas, la *imaginatio* es efectivamente una llave que abre las puertas de los secretos del opus. Ahora sabemos que aquí se trata de la formación de imágenes y de la realización de cosas más grandes, que el *anima*, en representación de Dios, imagina creadoramente y *extra naturam*; lo cual, expresado en términos modernos, significa: una realización de esos contenidos del inconsciente que son *extra naturam*, esto es, no dados en nuestro mundo empírico, por lo tanto un a priori de naturaleza arquetípica. El lugar o medio de tal realización no es ni la materia ni el espíritu, sino ese reino intermedio de sutil realidad, que puede ser expresado suficientemente sólo mediante el símbolo”.¹⁸

El reino intermedio (*Zwischenreich*) al que alude Jung puede ser identificado con el *mundus imaginalis* de Henry Corbin. Ahora bien, mientras Corbin distinguía entre fantasía e imaginación, entendiendo la primera como la producción subjetiva de imágenes y la segunda como la floración espontánea de imágenes en las que el yo no interviene¹⁹, Jung parece emplear de un modo indistinto ambos conceptos, aunque recoge la diferenciación de los alquimistas entre la *imaginatio vera* y *phantastica*.²⁰ En todo caso, en la fantasía o imaginación activa a la que hace referencia Jung el yo consciente tampoco puede intervenir, sino que justamente se trata de rebajar la conciencia para que puedan aflorar las imágenes procedentes del inconsciente.²¹

En un artículo escrito en 1916, y que no fue publicado hasta 1957, *La función trascendente*, Jung hacía derivar de su experiencia

con *El libro rojo* consideraciones teóricas y exponía un nuevo método de conocimiento del inconsciente: la imaginación activa.

Lo definía así:

“El método de la imaginación activa es el principal recurso para la producción de aquellos contenidos de lo inconsciente que, por así decir, se hallan por debajo del umbral de la conciencia y que, una vez intensificados, serían los primeros en irrumpir espontáneamente en ella”.²²

La irrupción espontánea exige una preparación que es minuciosamente descrita. El proceso comienza por la noche preferentemente, cuando la libido muestra una tendencia a la introversión. Se exige una eliminación de la atención crítica para que pueda producirse una imagen interna y la audición de palabras. Escritura y dibujos deben recoger puntualmente imágenes y palabras. El material acumulado puede servir a dos principios diferentes: a) el principio creativo en el que los materiales son transformados y los símbolos actúan como motivos estéticos, b) principio de comprensión en que el aspecto estético interesa relativamente poco, para establecer una estrecha relación con el significado del producto inconsciente. Se da así el comienzo de la relación entre el yo y el inconsciente. Jung desechó muy pronto el principio creativo como el rector de su experiencia para situarla dentro del principio de comprensión. Jung describía la cuestión fundamental del proceso del siguiente modo:

“La fluctuación de argumentos y afectos es lo que constituye la función trascendente de los opuestos. La confrontación de las posiciones supone una tensión cargada de energía que engen-

dra algo vivo, una tercera cosa, que no nace como algo muerto, conforme a la lógica del principio *tertium non datur*, sino que es un movimiento progresivo que emana de la suspensión de los opuestos, un nacimiento vivo que da lugar a una nueva etapa del ser, a una nueva situación. La función trascendente se revela como un atributo de los opuestos que se han aproximado entre sí. Mientras se mantienen alejados —naturalmente con el fin de evitar un conflicto— no funcionan y están en punto muerto”.²³

Después de haber sido experimentado por él mismo, aplicó el método de la imaginación activa a sus pacientes, a Christiana Morgan, tratada en 1926 y cuyo caso se encuentra analizado en el seminario *Visions*, así como también en *Acerca del aspecto psicológico de la figura de la Core* (1941) donde afirmó:

“Esas visiones no son en absoluto alucinaciones o estados de éxtasis, sino imágenes visuales espontáneas o la llamada imaginación activa. Esto último es un método de introspección establecido por mí y que consiste en observar el fluir de imágenes interiores: se concentra la atención en una fantasía que deja gran impresión pero que no se entiende, o en una impresión visual espontánea, y se observan los cambios que tienen lugar en la imagen. Al hacerlo hay que eliminar, por supuesto, toda crítica y observar y anotar lo que pasa con absoluta objetividad”.²⁴

La etapa de anotación o dibujo no están excluidas de la experiencia, pueden coincidir con ella o pueden prolongarla, pues como observó para otro caso analizado en *Acerca de la empiria del proceso de individuación* (1ª versión 1933, 1950):

“Yo, evidentemente, he aplicado en mí mismo este método y puedo confirmar que se pueden pintar, en efecto, cuadros complicados cuyo verdadero contenido no se sospecha en absoluto. Mientras se pinta, el cuadro prácticamente se va desarrollando por sí solo y a menudo en sentido contrario a la intención consciente. Es interesante observar con cuánta frecuencia la ejecución de un cuadro desbarata de modo sorprendente las expectativas conscientes. Esto mismo puede observarse —muchas veces aún con más claridad— cuando de un modo continuo y sistemático, se ponen por escrito las imaginaciones activas”.²⁵

Todos estos textos teóricos de Jung están en relación directa con la creación de *El libro rojo*. En algunos casos, son abstracciones procedentes de su propia experiencia imaginativa, como ocurre con *La función trascendente* de 1916; en los demás su experiencia es un sustrato latente que actúa como punto de referencia seguro, lo cual podría hacerse extensivo a toda su obra posterior a 1913²⁶. Aquí sólo he aludido a citas procedentes de obras coetáneas a *El libro rojo*, o algo posteriores aunque directamente relacionadas con el suceso visionario. A través de ellas hemos podido asistir a la descripción del método de la imaginación activa, al *esse in anima*, que en la vida de Jung coincidió con una crisis que tuvo que ver con la ruptura con Freud y con la alucinación de Schaffhausen que le hizo temer una psicosis. Con todo, la decisión de iniciar *El libro rojo* se debe a una situación crítica que afectaba a la totalidad de su persona, a esa profunda transformación que él mismo denominó *metanoia*, la que empujó a Dante a escribir la *Commedia* cuyos versos iniciales son ejemplares del sentimiento de pérdida que acompaña a este acontecimiento vital, o a William Blake a escribir el *Marriage of Heaven and Hell* a la edad de 33 años.²⁷

En *El libro rojo*, Jung lo explicó así:

*“Als ich im Oktober des Jahres 1913 das Gesicht des Sintfluth hatte, geschah dies in einer Zeit die für mich als Mensch bedeutsam war. Ich hatte damals in meinem vierzigstem Lebensjahre alles erreicht was ich mir je gewünscht habe. Ich habe Ruhm, Macht, Reichtum, Weisheit, und jedes menschliches Glück erreicht. [...] Das Gesicht des Sintfluths erfasste mich und ich fühlte der Geist der Tiefe, aber ich verstand ihn nicht. Er aber zwang mich mit unerträglichen inneren Sehnsucht und ich sprach: Meine Seele, wo bist Du...”*²⁸

“Cuando tuve en octubre de 1913 la visión del diluvio, aconteció esto en una época significativa para mí como hombre. Tenía cuarenta años y había alcanzado todo cuanto había deseado. Tenía fama, poder, riqueza, sabiduría y toda felicidad humana. [...] La visión del diluvio se apoderó de mí, y sentía al espíritu de las profundidades, pero no lo comprendía. Me presionaba con una nostalgia interior insoportable, y dije: Mi alma, dónde estás...”

El despertar del alma es el objeto del relato visionario: el alma siente que vive en un mundo extraño, despierta a su condición de exiliada e inicia el retorno a la patria que no puede encontrarse sino en Oriente, el lugar de luz, lo que suele hacer con la ayuda del guía. Se trata de una historia que se repite con múltiples variantes pero que en esencia siempre es la misma. Fue narrada, por ejemplo, por Avicena o Sohrevardi, y a Henry Corbin debemos su hermenéutica²⁹. La misma Hildegard von Bingen en *Scivias* intercala una historia del alma que puede ser comparada con sus homólogos persas, y en la que se reproducen los elementos fundamentales.³⁰ Corbin definió esta historia

como una dramaturgia del alma en el sentido de aventura espiritual, del recorrido de un camino lleno de obstáculos cuya finalidad es el encuentro con la luz³¹. Creo que el relato de Jung en *El libro rojo* es también una dramaturgia del alma expresada en términos psicológicos, lo que puede entenderse como una actualización de los conceptos metafísicos de los relatos tradicionales.³²

La aventura de Jung comienza el 22 de noviembre de 1913 con la audición de una voz que le incita a mirar en las profundidades, aunque “miraba hacia mí y lo único que encontraba dentro era el recuerdo de los sueños anteriores”³³. La sexta noche el alma le conduce al desierto. Jung precisa que el desierto es una imagen (*Bild*):

*“Alles Zukünftige war schon in Bildern. Um ihre Seele zu finden, gingen die Alten in die Wüste. Dieses ist ein Bild. Die Alten lebten ihre Symbole, denn noch war ihnen die Welt nicht wirklich geworden. Darum gingen sie in die Einsamkeit der Wüste um uns zu lehren dass der Ort der Seele einsame Wüste ist. Dort fanden sie die Fülle der Gesichte, die Früchte der Wüste, die wunderseltsamen Blumen der Seele”.*³⁴

“Todo lo que había de venir ya estaba en imágenes. Los antiguos iban al desierto para encontrar su alma. Esto es una imagen. Los antiguos vivían sus símbolos, puesto que el mundo no se había hecho real para ellos. Iban a la soledad del desierto para enseñarnos que el lugar del alma es un solitario desierto. Allí encontraban la abundancia de visiones, los frutos de los desiertos, las maravillosas flores del alma”.

La visión sustituye al recuerdo. Después de veinticinco noches en el desierto, de pronto acontece la apertura de los ojos interiores:

*“Da öffnete der Geist der Tiefe meine Augen und ich erblickte die inneren Dinge, die Welt meiner Seele, die vielgestaltige und wandelbare”.*³⁵

“El espíritu de las profundidades abrió mis ojos y vi las cosas interiores, el mundo de mi alma, multiforme y cambiante”.

Ich sehe/ yo veo: con esta afirmación comienza la primera visión que estará acompañada de la primera ilustración propiamente dicha, la imagen del folio IIIv^o. Hasta ahora sólo han aparecido iniciales historiadas (ciudad, pájaro, serpiente, casa, personaje, flores, llamas), pero esta es la primera imagen que ilustra el texto, para conceder auténtica presencia a la visión, tal y como en la Edad Media se argumentaba la necesidad de las ilustraciones³⁶. Esta primera imagen es la visión abierta a las profundidades y se encuentra seguida de otras tres: otra en el mismo folio (IIIv^o) en que aparece el escarbajo junto al cadáver, en el folio siguiente (IVv^o) se muestra el asesinato del héroe y en el folio Vv^o hallamos junto al mismo visionario a dos personajes que reciben los nombres de Elías y Salomé. Estas cuatro ilustraciones ocupan los capítulos v (*Höllenfahrt in die Zukunft*/Descenso a los infiernos en el futuro), vi (*Zerspaltung des Geistes*/Desgarramiento del Espíritu), vii (*Heldenmord*/Asesinato del héroe) y ix (*Begegnung*/Encuentro). El “Liber Primus” concluye en el capítulo xi (*Lösung*/Solución) para dar entrada al *Secundus* cuya primera página está ocupada por la imagen del ojo abierto en la letra D. Todas estas visiones se caracterizan por ser el resultado de una disposición del visionario que se sitúa a la espera de la floración. En efecto, las imágenes son como flores del desierto que no son producidas por la conciencia, sino que brotan de un modo espontáneo desde el inconciente. Con todo, habría que distinguirlas de su irrupción, como la de Schaffhausen, que asalta al individuo sin que éste se haya dispuesto para ellas,

aun cuando su autonomía e independencia con respecto a la conciencia pueda ser tan intensa en un caso como en otro. La primera visión del folio IIIvº, recogida en dos ilustraciones, fue descrita así por Jung:

"Ich sehe graue Felswände an denen entlang in einer grosse Tiefe sinke. Ich stehe in schwarzen Schmutz bis an die Knöchel vor einen dunklen Höhle. Schatten umschweben mich. Mir fasst die Angst aber ich weiss ich muss hinein. Ich krieche durch enge Felsritzen und gelange in einen inneren Höhle deren Boden mit schwarzen Wasser bedeckt ist. Aber jenseits erblicke ich einen rothleuchtenden Stein zu dem ich gelangen muss. Ich wate durch das Schlammwasser. Die Höhle ist erfüllt von einen ungeheuren Getöse schreienden Stimme. Ich fasse den Stein erdeckt eine dunkle Öffnung im Felsen. Ich halte den Stein in der Hand... Ich sehe ein blutiges Menschenhaupt auf dem dunklen Strom... Ich sehe einen grossen schwarzen Scarabeus vorbeiziehen im dunkeln Strom".³⁷

"Veo grises paredes rocosas a lo largo de las cuales me hundo en una gran profundidad. Me encuentro en un negro lodo hasta los tobillos ante una oscura cueva. El miedo se apodera de mí pero sé que tengo que entrar. Me arrastro a través de hendiduras rocosas y llego hasta una cueva cubierta de agua negra. Pero más allá distingo una piedra roja reluciente que tengo que alcanzar. Vadeo a través del fango. La cueva está llena de un terrible estrépito de voces que chillan. Cojo la piedra que cubre una oscura apertura en la roca. Tengo la piedra en la mano... Veo una cabeza humana que sangra en la corriente oscura... Veo un gran escarabajo negro pasando por la corriente negra".

Junto a las descripciones y las ilustraciones, se encuentran también las interpretaciones. Jung distingue entre los acontecimientos y los significados de los acontecimientos, entendiendo que "el significado de los acontecimientos es el camino de salvación que creamos nosotros"³⁸. Un poco más adelante establece la relación entre el significado, que él descifra según el método propio de la mitología comparada y de la simbología, y el absurdo como el plano característico en que se desarrolla la fantasía:

"Also der Sinn ist ein Augenblick und Übergang von Widersinn zu Widersinn, und Widersinn nur ein Augenblick und Übergang von Sinn zu Sinn".³⁹

"Significado es un momento y una transición entre lo absurdo y lo absurdo; y lo absurdo sólo un momento y una transición entre significado y significado".

En esta oscilación entre el significado y lo absurdo se sitúa toda esta dramaturgia del alma. La ambigüedad invade toda la experiencia de Jung, desde el infierno hasta Dios pasando por la vida misma, lo que también puede ser comprendido como experiencia de la oposición de los contrarios y su disolución. En el seminario de *Psicología analítica* de 1925 Jung se refirió al significado de los símbolos fundamentales de estas primeras visiones: la piedra roja como la piedra de la sabiduría, el asesinato del héroe al que tiene que seguir la resurrección indicada por el escarabajo, antiguo símbolo solar.⁴⁰ Al asesinato del héroe identificado con Siegfried, el héroe de la tradición épica germánica, actualizado en *El anillo wagneriano*, sucede el acontecimiento central de *El libro rojo* que es el del nacimiento del dios en el alma:

“Als mein Fürst gefallen war öffnete der Geist der Tiefe mein Gesicht und liess mir den Geburt des neuen Gottes gewahr werden”.⁴¹

“Cuando mi príncipe cayó, el espíritu de las profundidades abrió mi visión y permitió que adquiriera conciencia del nacimiento del nuevo dios”.

Justamente la noche en que Jung reflexiona acerca de la esencia de este dios, se desencadena otra visión en la que los personajes que aparecen en ella adquieren vida propia y con los cuales establece un diálogo. La visión fue descrita y también ilustrada en el folio Vv^o:

“Ich lag in einem dunkeln Tiefe. Ein alter Mann stand vor mir. Er sah aus wie einer der alten Propheten. Zu seinen Füßen lag eine schwarze Schlange. In einige Entfernung sah ich ein säulengetragenes Haus. Ein schönes Mädchen tritt aus der Thür. Sie geht unsicher und ich sehe sie ist blind”.⁴²

“Me hallaba en una oscura profundidad. Un hombre viejo estaba delante de mí. Parecía uno de los antiguos profetas. Una serpiente negra estaba a sus pies. A una cierta distancia vi una casa con columnas. Una hermosa doncella sale por la puerta. Camina con incertidumbre y veo que es ciega”.

La ilustración no puede dar cuenta de la totalidad de la visión, pues no puede captar el movimiento: entran en la casa en la que reina una gran oscuridad, donde hay una sala con paredes resplandecientes y en el fondo una piedra brillante en la que ve reflejada las imágenes de Eva, el árbol y la serpiente. Como señalaba Jung en el seminario *Visions* existe una evolución en la experiencia visionaria. Dicha evo-

lución se manifiesta en el paso de una imagen estática a una imagen en movimiento, de una imagen externa al visionario a que éste participe en ella, de una imagen con objetos a otra poblada de figuras, de imágenes independientes a una secuencia lógica⁴³. Esta visión corresponde ya a una etapa madura de la experiencia, lo cual se intensifica en el diálogo que mantiene con el anciano, que se identifica como Elías, mientras la hermosa doncella recibe el nombre de Salomé. En la conversación se plantea la extrañeza de la pareja, que en la tradición bíblica carecen de cualquier relación. Como advirtiera Jung, Elías es un “arquetipo viviente” que representa el inconsciente colectivo y el sí mismo. En la interpretación que concedió a estas figuras en el seminario de *Psicología analítica*, Elías representaba al *Logos*, y Salomé al *Eros*⁴⁴. En esta visión se muestra con claridad el carácter arquetípico de los símbolos y por tanto puede apreciarse su dimensión colectiva, así como lo que en principio podría parecer incompatible, esto es, su absoluta individualidad. Por ello, llegados a este punto a Jung le parece necesario indicar:

“Dieses Spiel das ich schaute ist mein Spiel, nicht euer Spiel. Es ist mein Geheimnis, nicht eures. Ihr könnt mir nicht nachahmen”.⁴⁵

“Esta representación que estaba viendo, es mi representación, no la vuestra. Es mi misterio, no el vuestro. No me podéis imitar”.

Jung utiliza el término *Spiel*, que en alemán hace referencia tanto a juego como a representación teatral. Al lugar de la visión lo denomina *Schauspiel*, escenario. Con ello se alude a ese aspecto dramático que de pronto ha adquirido la visión desde la introducción de personajes con los cuales dialoga, y sobre todo se ha advertido acerca de que la historia es absolutamente personal y propia, y que por tanto

no puede ser objeto de imitación. Se suprime de este modo y de una forma inesperada el valor ejemplar de la experiencia interior en virtud de la cual se justificaba su escritura en la literatura mística⁴⁶. El individualismo, que como se ha señalado constituyó un rasgo propio no sólo de Jung sino del grupo Eranos en general⁴⁷, hace aquí acto de presencia convirtiendo el texto en un testimonio pero jamás en ejemplo a imitar. A esta visión se van sucediendo otras en las que el visionario se resiste a descender a las profundidades, como las que acontecieron después del 25 de diciembre de 1913, para permanecer en la superficie y asistir a intensos contrastes (derecha-izquierda, noche oscura-día resplandeciente, serpiente blanca-serpiente negra) y a sus luchas, junto a transformaciones (Elías transformado en llama blanca, Salomé como Cristo) que proporcionan justa idea acerca de la vida del simbolismo visionario.⁴⁸

En su introducción a *El libro rojo* Sonu Shamdasani destacó los diferentes estilos y lenguajes que afloran en él y que van desde un estilo amanerado, muy ajeno al gusto de Jung pero que mantenía por fidelidad a la visión, hasta el científico del psiquiatra que interpreta, para considerar el diálogo la forma predominante con ilustres antecedentes en la filosofía de Platón⁴⁹. Podría añadirse que la multiplicidad de estilos y formas parecen corresponder a este tipo de libros que no pueden ser encajados en ningún género literario concreto ya que constituyen auténticos "Libros de vida" y por tanto aspiran a una totalidad, como por ejemplo sucede con *La luz fluyente de la divinidad* de Mechthild von Magdeburg (s. XIII) en la que se mezclan prosa y verso, o con el libro de Angela de Foligno (también del s. XIII) del que no conocemos título precisamente porque no compite con ningún otro, ya que es el único libro posible⁵⁰. La aventura espiritual de Jung recogida por medio del texto y las ilustraciones de *El libro rojo* no marca un camino rectilíneo, ni tampoco un camino con un final.

"La vida se renueva constantemente" y más que una línea recta lo que nos muestra el proceso visionario es una espiral, las circunvalaciones del alma surgidas del encuentro entre el yo y el inconsciente que habrían de conducir a ese ensanchamiento de la conciencia que en la psicología jungiana se conoce como proceso de individuación⁵¹. Las visiones de Carl Gustav Jung son un perfecto contrapunto a experiencias semejantes alejadas de nuestro tiempo, como las de Hildegard von Bingen en el s. XII o las de William Blake en el siglo XVIII. El moderno lenguaje de Jung hace accesible nuestra aproximación a un tipo de realidad que, o bien se ha entendido como una patología, o bien ha sido negado como un engaño surgido de los más diversos motivos y debido a los intereses más variopintos.

NOTAS

1. Jung, C. G., *The Red Book (El libro rojo)*, ed. Sonu Shamdasani, Norton: Nueva York, 2009.
2. Viscomi, J., *Blake and the Idea of the Book*, Princeton University Press: Princeton 1993, donde habla de una "estética encarnacional" (*incarnational aesthetic*) al referirse al libro iluminado de Blake.
3. Cf. Jaffé, A., C. G. Jung. *Bild und Wort. Eine Biographie*, Walter Verlag: Freiburg im Breisgau 1983, donde se encuentran reproducidas ilustraciones de *El libro rojo*, las únicas que había visto antes de la aparición de la edición facsímil de Norton. En esta última página Jung precisa que su encuentro con la alquimia significó el final de *El libro rojo*: "*Ich habe an diesem Buch 16 Jahre lang gearbeitet. Die Bekanntschaft mit der Alchemie 1930 hat mich davon weggenommen*", p. 190.
4. Jung, C. G., *Visions. Notes on the seminar given in 1930-1934 by C. G. Jung*, Douglas C. (ed.), Princeton University Press: Princeton, 1997, p. xiii.
5. Jung trató a Christiana Morgan en Zurich durante 1926. En aquel año la Sra. Morgan tenía 28 años y estaba viviendo una crisis personal. Además de escribir e ilustrar sus visiones, anotó las indicaciones de Jung. El análisis de más de cien fantasías que pueden ser consideradas un rito de iniciación femenino arquetípico bajo el mito de Perséfone/Deméter se puede encontrar en la edición de este seminario *Visions* que tuvo lugar en el Club psicológico de Zurich entre 1930-1934, así como en "Acerca del aspecto psicológico de la figura de la Core" (1941) en Jung, C. G., *Obra completa* 9, Trotta, Madrid 2010, pp. 169-189; cf. la introducción de Douglas C. a *Visions...* op. cit.
6. Panofsky, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Siruela: Madrid, 2007 (1ª ed. 1951).
7. Cf. introducción de Sonu Shamdasani a Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., pp. 193-221.
8. Jung, C. G., *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Seix Barral: Barcelona, 1966 (1ª ed. 1962), pp. 192-194.
9. Cf. Haas, María A., *Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*, Universitätsverlag: Freiburg Schweiz 1971.
10. Como sostiene Sonu Shamdasani son tres las obras que están detrás de *El libro rojo*: el *Fausto* de Goethe, la *Commedia* de Dante, y el *Zarathustra* de Nietzsche, cf. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., pp. 202-3.
11. Jung, C. G., *Recuerdos...* op. cit., p. 182; a esta visión se refirió Jung en varias ocasiones: en el mismo *El libro rojo* ("*Es geschah im Oktober des Jahres 1913 als ich allein auf eine Reise begriffen war...*", ed. cit., fol. lvº; en el Seminario de Psicología analítica de 1925) ("*In October 1913 I was travelling in a train and had a book in my hand that I was reading. I began to fantasize, and before I knew it, I was in the town to which I was going. This was the fantasy: I was looking down on the map of Europe in relief...*", *Analytical psychology. Notes of the seminar given in 1925 by C. G. Jung*, ed. McGuire, W., Routledge: Londres 1990, pp. 41 y s.) y en la entrevista que le hizo Mircea Eliade, cf. *El vuelo mágico*, ed. Cirlot V., & Vega, A., Siruela: Madrid, 1995, p. 104.
12. Jung, C. G., *Recuerdos...* op. cit., p. 186.
13. Bonnefoy, Y., "*Un prophète de l'écriture*", en *William Blake (1757-1827). Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, ed. Michael Phillips, Paris Musées: París, 2009, p. 27.
14. En su introducción a la edición del *The Red Book*, cit., Sonu Shamdasani comenta el interés de Jung por la pintura: sus visitas a los museos, su admiración por los pintores de la escuela suiza (Ferdinand Hodler), por los visionarios como William Blake y Odilon Redon, su crítica al dadaísmo (p. 203).
15. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., folio lvº.
16. Jung, C. G., "*Wandlungen und Symbole der Libido*", *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung*, 3-4, 1912, pp. 136 y ss.; cito la primera versión porque es inmediatamente anterior al inicio de *El libro*

rojo, aunque mantuvo idéntico este pasaje en la segunda versión de esta obra; *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, en *Gesammelte Werke, fünfter Band*, Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1973 (trad. Al castellano por Enrique Butelman, Paidós: Barcelona, 1953, pp. 43 y ss.).

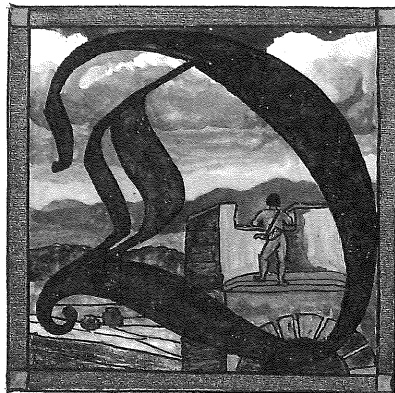
17. Jung, C. G., *Tipos psicológicos*, Edhasa: Barcelona, 2008, p. 76, trad. A. Sánchez Pascual.
18. Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, Santiago Rueda: Buenos Aires, 1957, p. 304 trad. Alberto Luis Bixio; *Psychologie und Alchemie, Gesammelte Werke, zwölfter Band*, Walter Verlag: Solothurn y Düsseldorf, 1972, pp. 327 y s.
19. Corbin, H., *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion: París, 1958. Ya en la primera página aclara que no se trata en la imaginación en el sentido corriente de la palabra, que no se trata tampoco de la fantasía, profana o no, ni del órgano que produce un imaginario identificado con lo irreal, ni siquiera del órgano que se considera como el de la creación estética, sino de una función absolutamente fundamental. La oposición entre imaginación y fantasía aparece constantemente a lo largo de toda su obra. Los dos ensayos que forman el cuerpo del libro nacieron con ocasión de dos sesiones del círculo Eranos (1955-1956).
20. Jung, C. G., *Psicología y alquimia... op. cit.*, p. 183, p. 298; *Psychologie... op. cit.*, p. 322: "En efecto, Ruland dice: "La imaginación (*Imagination*) es el astro en el hombre, el cuerpo celeste o supraceleste". Esta sorprendente definición arroja una luz muy especial sobre los procesos de la fantasía (*Phantasievorgänge*) ligados al *opus*: en modo alguno debemos imaginar que se trate aquí de esquemas desprovistos de toda sustancia, como solemos considerar las imágenes fantásticas (*Phantasiebilder*), pues se trata de algo corpóreo, de un *corpus* sutil, de naturaleza semiespiritual". Cf. *Psicología, Psychologie, cit.*, pág. 183 y 198: "La *imaginatio* ha de entenderse aquí literalmente como real fuerza de imaginación (*Einbildungskraft*), de acuerdo con el empleo clásico de la palabra, y en oposición a *phantasia*, la cual sólo indica pensamientos

sin sustancia [...]. La *imaginatio* es una evocación activa de imágenes (interiores) *secundum naturam*, una función propia del pensamiento y de la representación, que no fantasea (*hinausphantasiert*), es decir, que no juega con sus objetos, sino que procura comprender los datos internos en representaciones que son imitaciones fieles de la naturaleza", como comentario a la indicación del *Rosarium phil.* de "E imagina (*imaginiere*) esto con verdadera imaginación (*wahre Imagination*) y no con imaginación fantástica (*phantastische*)".

21. Para las diferencias entre Corbin y Jung, véase el testimonio del propio Corbin en Jambet, C. (ed.), "Post-Scriptum biographique à un Entretien philosophique", L'Herne: París 1981, pp. 48 y s. Las diferencias podrían sintetizarse en la oposición de una perspectiva metafísica y una perspectiva psicológica.
22. Jung, C. G., "La función trascendente", en *La dinámica del inconsciente*, OC 8, Trotta: Madrid, 2004, p. 71.
23. *Ibid.*, p. 93.
24. Jung, C. G., "Acerca del aspecto psicológico..." *op. cit.*, pp. 176 y s., donde continúa diciendo: "En esas condiciones se producen series de fantasías de larga duración y con frecuencia muy dramáticas. La ventaja de este método es que saca a la luz en gran cantidad contenidos de lo inconsciente. Es posible servirse también con ese mismo objeto de actividades como pintar, dibujar, modelar. Las series visuales, cuando se vuelven dramáticas, pasan fácilmente al terreno auditivo-lingüístico, de lo que surgen entonces diálogos y similares. Eventualmente, en individuos algo patológicos y sobre todo en las no escasas esquizofrenias latentes, este método puede ser algo peligroso y por eso necesita control médico; pues se basa en una debilitación intencionada de la conciencia y de su influencia, que limita o reprime lo inconsciente."
25. Jung, C. G., "Acerca de la empiria del proceso de individuación", en OC 9/1, Trotta: Madrid, 2010. p. 336. La primera versión de este texto fue publicada en *Eranos Jahrbuch* 1933.

26. Como afirmó el propio Jung, en *Recuerdos...* op. cit., p. 209: "Hoy puedo decir: no me he alejado nunca de mis vivencias iniciales. Todos mis trabajos, todo cuanto he creado espiritualmente, parte de mis imaginaciones y sueños iniciales".
27. *The complete poetry and prose of William Blake*, Erdman, David V. (ed.), prólogo y comentarios de Harold Bloom, University of California Press: Berkeley 2008 (1ª ed. 1965); el *Marriage* es definido por Bloom como una sátira intelectual y una profecía de un apocalipsis inminente. Su forma es una invención de WB y es única en la literatura, pág. 896. *El libro de Isaías* es la fuente de todo el *Marriage* cuyo tema fundamental es la oposición de los contrarios y la disolución de todo dualismo. Blake es citado por Jung en *Tipos psicológicos...* op. cit., p. 322 y p. 399.
28. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., folio IIvº. Las transcripciones son mías.
29. Corbin, H., *Avicena y el relato visionario*, Paidós: Barcelona, 1995 (1ª ed. 1954).
30. Cirlot, V., *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder: Barcelona, 2005, en especial, pp. 159-182.
31. Corbin, H., *Avicena...* op. cit., cap. I y Cirlot, V., *Hildegard...* op. cit., p. 161.
32. Acerca de la contraposición psicología/metafísica, cf. Jung, C. G., Kommentar zu "Das Geheimnis der Goldenen Blüte", en *Gesammelte Werke, dreizehnter Band*, Walter: Solothurn y Düsseldorf, 1978, en especial pp. 20-28.
33. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., folio III y traducción inglesa en p. 235.
34. *Ibid.*, cap. IV del "Libro primero", folio IIIvº, y trad., p. 236.
35. *Ibid.*, cap. V del "Libro primero", folio IIIvº y trad., p. 237.
36. Como por ejemplo hiciera Richard de Fournival en *Bestiaire d'amours*, cit. en Cirlot, V., "El llibre gòtic", *La paraula figurada*, Mnac: Barcelona, 2005, pp. 27-33.
37. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., folio IIIvº, p. 237.
38. *Ibid.*, folio IVvº, p. 239.
39. *Ibid.*, folio IVvº, p. 242.
40. McGuire, W. (ed.), *Analytical Psychology. Notes of the Seminar given in 1925 by C. G. Jung*, Routledge: Londres, 1990, pp. 61-64.

41. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., folio Vvº, p. 243.
42. *Ibid.*, folio Vvº, p. 245.
43. Jung, C. G., *Visions...* op. cit., y más adelante en la misma p. 107: "That was the idea of the Antique drama, a sort of ritual which one could call a mystery of transformation; it seized upon the individual, or the individual assimilated it and became transformed. It was like the mystery of transubstantiation".
44. Jung, C. G., *Analytical Psychology...* op. cit., p. 64, en que cita diversos ejemplos del anciano acompañado de la joven (Kundry y Klingsor del *Parsifal* de Wagner, Simón el Mago de la tradición gnóstica, y cita también a Francesco Colonna, Haggard, Melville, Meyrink).
45. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., fol. Vvº, p. 246.
46. Desde las primeras místicas del siglo XIII hasta santa Teresa; cf. Cirlot, V. & Garí, B. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Siruela: Madrid, 2008.
47. Wasserstrom, Steven M., *Religion after religion. Gershom Scholem, Mircea Eliade and Henry Corbin at Eranos*, Princeton University Press: Princeton, 1999.
48. Jung, C. G., *The Red Book...* op. cit., cap. XI del "Liber Primus" (*Lösung*).
49. *Ibid.*, Introducción, p. 199.
50. Cirlot, V., & Garí, B. *La mirada interior...* op. cit.
51. Jung, C. G., *Recuerdos...* op. cit., p. 204: "En los años que van de 1918 a 1920, aproximadamente, vi claro que el objetivo del desarrollo psíquico es la propia persona. No existe un desarrollo lineal, sólo existe la circunvalación del uno mismo. Un desarrollo unilateral se da como máximo en un principio; posteriormente todo tiende al centro. Este conocimiento me dio confianza y progresivamente recuperé la tranquilidad interior. Sabía que había alcanzado, con el mándala como expresión del uno mismo, el último eslabón para mí. Quizá alguien sepa más, pero no yo".



er rolhe. cap. i.

Die thüre des mysteriums ist hinter mir geschlossen. Ich sehe, daß mein wolk
gelähmt ist. Ich weiß nichts von einem
wege. Ich kann darum weder dieses noch jenes wolk. Ich sehe nichts davor mir an
ob ich dieses oder jenes wolle. Ich erwarte ohne zu wissen, was ich erwarte.
Ich finde, daß ich auf der höchsten thürme eine burg sehe. Ich fühle es. Ich
am ich fern zurück in der zeit. Ich weiß, daß mein blick über ein
sames häßliches land, eine abwechselung von feldern und wäldern. Ich frage
ein grünes gewand. Ein horn hängt mir an der schulter. Ich bin der thurm-
wächter. Ich schaue hinaus in die weite. Dort drauß sehe ich eine roth-
mühl. Er kommt nahe auf gewundenen straße, verschwindet bisweilen in wä-
dern und kommt wieder hervor. Es ist ein reit in roth. Mantel, der roth reite.
Er kommt zu meiner burg. Er reitet schon durchs thor. Ich höre schritte auf

der treppe. Die schufte nann. Es pocht. Eine seltsame ang. Kommt mir an. Da steht der rolhe. Seine lange gestalt ganz
in roth gehüllt. Selbst sein haar ist roth. Ich denke: am ende ist es der teufel.

Der rolhe: Ich grüße dich, mann auf hoher thurm. Ich sah dich von ferne, ausschauend und erwartend. Demme erwartest hat
mir genügt.

Ich: Wer bist du?

Der: Wer ich bin? Du denkst, ich sei der teufel. Aber keine urtheile. Du kannst vielleicht auch mit mir red. Ohne daß
du weißt, wer ich bin. Was bist du für ein oberirdisches gesell. Du bist gleich an der teufel denkst.

Ich: Wenn du nicht ein übernatürliches vermögen hast, wie könntest du wissen, daß ich erwartend auf meinem thurm
stand, ausschauend nach dem unbekant und neu? Mein leb auf der burg ist arm, da ich mich hier oben sitze.
Und niemand zu mir heraufsteigt.

Der: Was erwartest du denn?

Ich: Ich erwarte vielerlei und besonders erwarte ich, daß etwas vom reichthum der welt (die wir nicht sehen) zu
mir kommen möchte.

Der: Dann bist du bei dir wohl am recht ort. Ich wandere seit langem durch alle lande und suche mir die die wie du
auf hoher thurm sitzt und nach ungewissenem ding umschau hält.

Ich: Du machst mir neugierig. Du scheinst von selten art zu sein. Dem ausseh. ist nicht gewöhnlich. Du verzeih mir.
Scheint es mir, als bringst du eine martirerwürdige lust mit dir, so etwas weltliches, freches oder aus gelassenes
oder eigentli. gesagt. Etwas heidnisches.

Der: Du beleidigst mich nicht. Im gegentheil, du triffst dem nagel auf den kopf. Aber ich bin kein alter heide, wie du zu
denkst, scheinst.

Ich: Das will ich auch nicht behaupten. Dazu bist du doch nicht breit genug oder lateinisch genug. Du hast nichts klas-
sisches an dir. Du scheinst ein Sohn unserer zeit zu sein, aber wie ich bemerkt, muß ich ein etwas ungewöhnliche
du bist kein echter heide, sondern ein heide, der nach unserer christlich. religion herläuft.

Der: Du bist wahrhaftig ein guter räthselhafte. Du machst dem fache besser als viele andere, die mich gänzlich verkannt
haben.

Ich: Dem ton ist kähl und spöttisch. Hast du dem hertz nie gebroch. Für die allerheiligsten mysterien unserer christlich-
religion?

Der: Du bist ja ein unglaublich schwerfällig und ernsthaft mensch. Bist du ihm so eindringlich?

Ich: Ich möchte vorgott. Ich bin so ernsthaft und mir selbst getreu sein, wie ich es versuche zu sein. Es wird mir
allerdings schwer in dem gegenwart. Du bringst eine art galgenluft mit, gewiß bist du ein von
dieser schwarzen schule zu Salerno, wo verderbliche künste gelehrt werden von heid und heidenabkömmling.

Der: Du bist abergläubisch und deutsch. Du nimmst es auf's wort genau, was die heilig schrift sagt, sonst
könnest du mich nicht so hart beurtheilen.

ANÁLISIS Y TRAGEDIA

LUIGI ZOJA

Traducción del Italiano: Valentín Romero