

# El imaginario mítico del *Fausto* de Goethe

## The Mythical Imaginary of Goethe's *Faust*

Juan Manuel de Faramiñán Fernández-Fígares

Universidad de Granada

faraminan@maatasesores.com

orcid.org/0000-0002-4360-5144

**Resumen:** Este artículo reivindica el carácter mítico de la tragedia *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe al relacionar su configuración argumental con el itinerario simbólico del héroe. Para ello, toma como base las estructuras míticas predeterminadas por Gilbert Durand, Lévi-Strauss o Joseph Campbell. En los dos primeros apartados se compara de manera diacrónica a Fausto con la figura mítica del héroe; en los dos siguientes se relaciona de manera sincrónica y específica cada una de las partes de la obra con los mitemas propios del mito del héroe.

**Palabras clave:** Fausto, Goethe, mito, héroe, símbolo

**Abstract:** This article vindicates the mythical character of the Faustian tragedy of Johann Wolfgang von Goethe by relating its plot configuration with the hero's symbolic itinerary. For this, the mythical structures predetermined by Gilbert Durand, Lévi-Strauss and Joseph Campbell are taken as a basis. In the first two sections Faust is diachronically compared with the mythical figure of the hero, and in the next two sections, each part of the work is related in a synchronic and specific way to the proper mythemes of the hero myth.

**Keywords:** Faust, Goethe, myth, hero, symbol

**Recibido:** 17 de febrero de 2021

**Aceptado:** 2 de junio de 2021

### 1. Introducción

Siguiendo la línea de Gilbert Durand, quien atribuye al símbolo un carácter mediador entre el mundo de la imaginación y el de los sentidos, es posible encontrar en *Fausto* una serie de elementos y estructuras que constituyen el núcleo fundamental del relato mítico en general y que lo relacionan di-

rectamente con el mitema hermético de la armonización de los contrarios.<sup>1</sup> La articulación de *Fausto* en relación con estas estructuras de lo simbólico no reduce ni limita la profundidad de su contenido, sino todo lo contrario: nos permite descifrar, a través de los elementos comunes compartidos con otros mitos, un mensaje oculto tras la aparente ambigüedad de su lenguaje simbólico. Una forma de comunicación que no siempre es consciente, pues, como advierte Lévi-Strauss, a menudo es la propia obra la que despierta en el autor pensamientos y reflexiones que le son desconocidos, de tal forma que el creador pasa a ocupar un segundo plano y se convierte en un mero mediador por cuyo favor suceden las cosas.<sup>2</sup>

Esto se debe al hecho de que, cuando un poeta encuentra la inspiración se produce en él una especie de renuncia de sí que libera en su psique un canal de comunicación con otras realidades y que lo convierte en una especie de caña hueca a través de la cual los conceptos abstractos (inalcanzables para la razón humana) toman corporeidad y se tornan accesibles bajo la forma de expresiones simbólicas. En palabras de Goethe esta “iluminación significativa” escapa al poder de la voluntad del poeta, por lo que:

El hombre ha de ver este tipo de cosas como un regalo inesperado que le llega desde lo alto, como criaturas puras de Dios que ha de recibir y a las que ha de honrar con gozoso agradecimiento. Se trata de algo emparentado con lo demoníaco que, incontenible, hace con el hombre lo que le viene en gana y a lo que este se abandona sin saberlo, convencido de que actúa por propia iniciativa.<sup>3</sup>

En el caso de Goethe, este arrebató se mantuvo más o menos activo durante toda su vida y cristalizó en *Fausto* gracias a la recuperación y recomposición de su figura mítica y simbólica. Porque, como él mismo reconoce, en su imaginario confluían de manera renovada todas las figuras míticas y poéticas de la historia de la humanidad:

<sup>1</sup> Como apuntamos en otro lugar, nos referimos principalmente a la dialéctica entre la primera y la segunda parte de *Fausto*, en la que se reproduce de forma simbólica la integración de los aspectos conscientes y los inconscientes de la psique de su protagonista. Juan Manuel de Faramiñán Fernández-Figares, *El Fausto de Goethe. Análisis simbólico y filosófico* (Granada: Editorial Comares, 2020).

<sup>2</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 28.

<sup>3</sup> Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe* (Barcelona: Acantilado, 2015), 763.

Ciertos grandes motivos, leyendas, tradiciones milenarias se me grabaron tan profundamente en la mente que los mantuve vivos y operantes en mi interior durante cuarenta o cincuenta años; me parecían la posesión más hermosa ver renovadas con frecuencia en la imaginación estas bellas imágenes, pues de hecho cambiaban continuamente de aspecto y maduraban hacia una forma más pura y una más neta representación, pero sin transformarse sustancialmente.<sup>4</sup>

Con ello, Goethe se suma a una larga corriente poética en la que encontramos nombres como Sófocles o Esquilo, en cuyas obras resucitan en mayor o menor medida los viejos héroes de siempre. Una forma de creación o *poiesis* que en el mundo antiguo siempre estuvo reservada para los poetas, por ser estos los únicos capaces de dotar a su obra de un sentido verdadero y un significado atemporal, ya que, como expone García Gual, “la transmisión no es solo repetición, sino también en muy notable medida recreación, sobre todo cuando es un poeta quien retoma cantos heroicos”.<sup>5</sup> En la actualidad, sin embargo, aunque la mayoría de los autores suelen inventarse la trama y los personajes, solo en casos muy contados estos personajes “se convierten en figuras míticas. Así ocurre con Perceval, Don Juan, Fausto, Tarzán o Sherlock Holmes, héroes míticos ‘modernos’ que reaparecen en obras diversas y de distintas épocas, como sucedía con los de los mitos griegos”.<sup>6</sup> Mitos todos ellos que, como apunta Alfredo Fierro, comparten con Fausto su capacidad para inspirar: “otras historias, otros formatos de narración y también desarrollos filosóficos [porque] para saltar al firmamento de los mitos resulta esencial, además de la originalidad de la leyenda o del icono, su capacidad potencial para engendrar variaciones, que se mantengan a su altura”.<sup>7</sup>

## 2. El carácter mítico y heroico de *Fausto*

Por esta razón, podemos ver *Fausto* como la historia de un héroe mítico más, y su relato, como el de una poesía épica que se sobrepone a la pequeñez y estrechez de miras de los fenómenos culturales nacionales, pues, como expone

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Teoría de la Naturaleza* (Madrid: Editorial Tecnos, 2013), 212-213.

<sup>5</sup> Carlos García Gual, *La muerte de los héroes* (Madrid: Turner Publicaciones, 2017), 18.

<sup>6</sup> *Ibidem*: 19.

<sup>7</sup> Alfredo Fierro, “Mito y desmitificación de Fausto”, *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*, núm. 3 (mayo 2007): 7.

## Juan Valera, en el poema lírico el poeta escapa a su propia personalidad y circunstancia y actúa

como sabio popular, archivo con voz y con vida, y peregrino observador y colector, que recoge, guarda y enlaza en el tesoro de su memoria, y divulga luego las tradiciones heroicas y religiosas, las ideas sobre el Universo, y los dioses y cuantas doctrinas, en suma, todo pueblo impersonalmente ha ido creando en el árbol de las civilizaciones.<sup>8</sup>

De este modo, como Teseo, Menelao, Paris o Aquiles, Fausto se presenta ante nosotros como un héroe universal, patrimonio del imaginario simbólico de toda la humanidad y miembro honorable tras su muerte del ilustre panteón de campeones olímpicos y favoritos de la fortuna. Porque el mito fáustico también recoge algunas de las características de todos estos viejos mitos, configurando así una nueva y al mismo tiempo antigua forma de representar la gloria (*kleos*) y la angustia (*pathos*) del ser humano, “caras complementarias del destino heroico”.<sup>9</sup>

En el caso de *Fausto*, la reactualización del mito lo configura, además, como un representante del hombre moderno y del paso de un modelo de sociedad a otro.<sup>10</sup> El tránsito de una forma de entender el mundo que parte, en palabras de Lévi-Strauss, “del principio de que si no se puede comprender el todo no se puede explicar nada”,<sup>11</sup> a otra cartesiana, en la que el pensamiento divide aquello que quiere analizar en tantas partes como sea necesario para resolver sus interrogantes. *Fausto* es el testigo de todo esto, de cómo la técnica y el avance científico —cuyo primer impulso en su desarrollo fue romper con la vieja visión holística y simbólica del mundo— se dieron de bruces contra sus propios axiomas y postulados.<sup>12</sup> De hecho, el heroísmo de su protagonista reside en su firme determinación de cruzar los límites autoimpuestos por la razón y el materialismo moderno, al buscar la integración y reconciliación

<sup>8</sup> Juan Valera, *El Fausto de Goethe* (Madrid: Biblioteca ELR Ediciones, 2007), 124-125.

<sup>9</sup> García Gual, *La muerte de los héroes*, 17.

<sup>10</sup> Juan Manuel de Faramiñán Fernández-Figares, “El *Fausto* de Goethe y la tragedia de la modernidad”, *Las Torres de Lucca. International Journal of Political Philosophy* 8, núm. 15 (2019): 41-61.

<sup>11</sup> Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 44.

<sup>12</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004), 80.

entre la ciencia y la magia, entre la materia y el espíritu, no como antinómicas, sino como complementarias.

Otra característica del relato fáustico, que lo emparenta directamente con el mito, es su aparente discontinuidad y falta de conexión. Particularidad que es, al mismo tiempo, uno de los supuestos defectos de su composición, porque Goethe fue completando su obra de manera no siempre consecutiva, realizando unos episodios antes que otros de forma independiente e incluso aislada, abordando su ensamblaje definitivo tan solo al final de su vida. Tal y como lo expresa el propio Goethe a su gran amigo Schiller en una carta fechada el 5 de mayo de 1878, cuando ni siquiera había terminado la primera parte de *Fausto*: “El viejo manuscrito, del que aún dispongo, en extremo confuso, ha sido copiado y las partes están colocadas en carpetas separadas. Ahora puedo emplear cada momento según mi humor para seguir avanzando en distintas partes y ensamblarlo todo antes o después”.<sup>13</sup> Como decíamos, es precisamente este presunto “defecto” argumental el que dota a la obra del carácter mítico antes expuesto, pues nos permite constatar que, a pesar de las evidentes notas discordantes entre algunas escenas y otras (el carnaval, la noche de Walpurgis o las bodas de Oberón y Titiana), es su lectura conjunta, como un todo, la que la provee de sentido. Por esa razón, *Fausto* no debe ser abordado del mismo modo que cualquier otro relato en el que el lector pueda seguir un hilo conductor constante, sino que, al igual que en el mito, es solo al final de la historia cuando se alcanza a comprender su verdadero mensaje, pues

si intentamos leer un mito de la misma manera que leemos una novela o un artículo del diario, es decir, línea por línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia [...] No solamente tenemos que leer de izquierda a derecha, sino simultáneamente en sentido vertical, de arriba hacia abajo.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto* (Barcelona: Editorial Penguin Clásicos, 2016), 877-878.

<sup>14</sup> Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 80. Furio Jesi, *Mito* (Barcelona: Labor, 1976), 11-31.

Por otra parte, el mismo concepto de lo mitológico, como relación entre el *mythos* y el *lógos*,<sup>15</sup> denota una mezcla de contrarios que concuerda abiertamente con la temática general de *Fausto*, porque el enfrentamiento entre el bien y el mal, el cielo y la tierra, o lo sagrado y lo profano, conduce a su protagonista a la integración simbólica de todas las dualidades. Esta confrontación dialéctica positiva-negativa propia del mito se resuelve en *Fausto* a través de una serie de transformaciones, primero del pensamiento, después del sentimiento y, por último, de la acción, pues, según Paul Ricoeur, esta es la única forma posible de solventar el eterno dilema de la dualidad del mal y del bien, ya que “el problema del mal no es solamente de índole especulativa [sino que] exige la convergencia del pensamiento y la acción (en el sentido moral y político) y una transformación espiritual de los sentimientos”.<sup>16</sup> Como decíamos, esta natural ambigüedad simbólica de *Fausto* tan solo puede provenir de su marcado carácter mítico, pues, como sigue apuntando Ricoeur, es la “ambivalencia de lo sagrado en tanto *tremendum fascinosum*, como lo llamó Rudolf Otto, [la que] confiere al mito la potestad de asumir por partes iguales el costado tenebroso y el costado luminoso de la condición humana”.<sup>17</sup>

La acción fáustica, según este sentido heroico, consiste así en la aceptación del error y de la duda, del mal y del bien, la comprensión del movimiento de la vida en la que el ser humano asume su papel como parte y al mismo tiempo como conciencia universal. Porque, en palabras de Hegel, esta “existencia es más bien la universalidad, el deber y, en cambio, la singularidad, que es para sí frente a lo universal, solo vale como momento superado”.<sup>18</sup> Sin embargo, en la propia universalidad de Fausto también radica su mayor conflicto, pues, como ser humano, este debe aprender a aceptar su inevitable singularidad y su finitud personalista, es decir, “desenmascarar la hipocresía” que lo lleva a actuar bien (o a no actuar) por convencionalismo social y empezar a adoptar un papel proactivo en el mundo hasta fundirse en uno con la objetiva inmensidad de la naturaleza, a pesar de los riesgos y las consecuencias que de él pueden derivarse.

<sup>15</sup> Andre Jolles, *Einfache Formen* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968), 107.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología* (Madrid: Amorrortu Editores, 2007), 58.

<sup>17</sup> *Ibidem*: 29.

<sup>18</sup> Friedrich Hegel, *Fenomenología del Espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 385.

La razón de todo esto es que, como también advierte Hegel, “en la acción en general el que actúa llega a la intuición *de sí mismo* en la objetividad o al sentimiento de sí mismo en su existencia”,<sup>19</sup> otro de los motivos principales de la tragedia y del mito, ya que, al traspasar la esfera de lo personal, el héroe se prefigura como una alegoría de los cambios y las crisis por las que todo ser humano ha de pasar en algún momento de su vida (si es que de verdad quiere reencontrarse consigo mismo y con los otros). Una integración activa de los opuestos en la que lo permanente e inmutable se expresa y vive paradójicamente a través del movimiento y el cambio, sin que ninguno de ellos pueda explicarse ni comprenderse si no es en relación con el otro.<sup>20</sup>

En consecuencia, todo esto hace que *Fausto* pueda ser dividido en una serie de estructuras formales (opuestas y al mismo tiempo complementarias) que lo configuran y lo dotan de los atributos propios de un mito, predeterminando de este modo su adaptabilidad a cualquier tipo de configuración psíquica tanto cultural como evolutiva. Por esta razón, tan solo a través de la hermenéutica es posible desvelar las claves presentes en el texto que, a modo de motivos recurrentes, pueden trasladarse al análisis de la obra como etapas necesarias en el desarrollo de la conciencia y el despertar del alma. En este sentido, no deja de ser curiosa la enorme similitud que podemos encontrar entre el mito contenido en *Fausto* y los trabajos y reflexiones de investigadores del lenguaje simbólico tales como Joseph Campbell, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Paul Ricoeur o Gilbert Durand (entre otros), quienes analizan simbólicamente la mayoría de los relatos y fantasías míticas que han acompañado y todavía acompañan al ser humano a través de su historia.

### 3. La llamada de la aventura y el paso del umbral

Cabe por lo tanto analizar los mitemas presentes en *Fausto* a través del trabajo de algunos de estos investigadores, concretamente de las estructuras simbólicas y míticas delimitadas por dos de los autores que, a nuestro juicio, mejor las han identificado: Gilbert Durand y Joseph Campbell. Porque ambos mitólogos distinguen y organizan de manera tan clara los mitemas del mito del héroe que, a partir de ellos, resulta relativamente sencillo asentar

<sup>19</sup> *Ibidem*: 388.

<sup>20</sup> Alfred North Whitehead, *Proceso y realidad* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1956), 454.

unas bases estructurales para el análisis del mito fáustico. Además, se debe tener en cuenta que el itinerario interpretativo delimitado por Durand en sus investigaciones (el del paso del régimen diurno al régimen nocturno) se configura a través de mitemas o estructuras básicas muy similares a las que Campbell observa en los relatos heroicos clásicos y que, como demostramos a continuación, coinciden plenamente con las partes y la estructura mitológica de *Fausto*.

Dichas estructuras delimitan tan bien el trazado argumental de la obra que pueden ser relacionadas tanto de manera diacrónica (la realizada hasta el momento) como sincrónica. De esta suerte, siguiendo el esquema del mito de Joseph Campbell (en cursiva), la trama de la tragedia fáustica puede ser desgranada atendiendo a la misma serie de conceptos e ideas simbólicas que la vertebran de manera ordenada y secuencial:

- *La llamada de la aventura*: Fausto anciano y el Espíritu de la tierra.
- *La ayuda sobrenatural*: Aparece Mefistófeles.
- *El paso del umbral*: El pacto y su rejuvenecimiento en la “Cocina de la bruja”.
  - \* El vientre de la ballena: Fausto contempla a Helena en un espejo.
- *El camino de las pruebas*: 1ª parte de Fausto:
  - \* *El descensus ad inferos*: Margarita, la “Noche de Walpurgis” y el homicidio involuntario de Valentín, su madre, Margarita y el hijo de ambos.
- *El camino de las pruebas*: 2ª parte de Fausto:
  - \* *La búsqueda del objeto perdido*: La llave, “El reino de las Madres” y la “Noche clásica de Walpurgis”.
  - \* *El encuentro con la diosa*: Fausto, Helena y Euforión.
  - \* *La reconciliación con el padre*: Fausto y Mefistófeles en las Altas montañas.
- *La apoteosis y la última gracia*: Muerte y resurrección de Fausto. El encuentro con la madre gloriosa y el ‘Eterno Femenino’.

Por otra parte, como decíamos, el relato mítico de *Fausto* y la estructura que acabamos de desarrollar se construyen sobre dos estructuras generales sincrónico-diacrónicas que también coinciden con el paso del régimen diurno al régimen nocturno de Durand:

- El paso del elemento mágico que se integra en la realidad del personaje y que está recogido a lo largo de toda la primera parte de *Fausto*.
- El elemento propio de lo real, que se integra en el mundo mágico y que responde al desarrollo de la historia durante la segunda parte de la obra.

El tránsito progresivo desde un mundo considerado como real a otro dominado por lo fantástico, pero que, sin embargo, constituye al mismo tiempo el paso simbólico de un mundo de ilusiones a otro de realidades. Un movimiento en el que el elemento mágico se encuentra presente desde el primer momento y que solo puede ser realizado mediante la intervención de un tercer sujeto y el paso de una serie de pruebas.

Por todo ello, para comenzar el análisis estructural de *Fausto*, compete seguir el esquema y la estructura que acabamos de delimitar, constatando en primer lugar cómo Fausto, apenas comienza la obra, recibe lo que Joseph Campbell considera como el primer paso en el itinerario simbólico del héroe: “la ayuda sobrenatural”. Este primer punto de inflexión tiene su origen en el momento en que Fausto toma conciencia de la insoportable limitación de la razón humana, un hecho crucial que le lleva a traspasar sus propios límites y que le hace abrirse a un nuevo mundo de experiencias más allá de las fronteras de la muerte. Según Campbell, esta es la clave de toque de la aventura heroica, pues el ayudante sobrenatural tan solo aparece cuando el héroe acepta de alguna forma la llamada de la aventura interior. Desde esta perspectiva, la muerte representa en *Fausto* la llamada del misterio y de lo inconsciente. De ahí que la ayuda sobrenatural deba provenir de algún reino mágico, invisible, que inaugura, con su aparición como guía, la jornada heroica del protagonista, pues, como apunta Campbell, “las mitologías superiores han desarrollado el papel [del ayudante sobrenatural] en la figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo”.<sup>21</sup> Tal es el caso de Mefistófeles que, bajo este prisma, se descubre en *Fausto* como el que induce a las almas inocentes al reino de las pruebas.

En efecto, es Mefistófeles quien empuja a Fausto a traspasar el umbral de la realidad para introducirse en el mundo mágico de su inconsciente. Sin embargo, se debe tener en cuenta que para que el héroe pueda acceder a este

<sup>21</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 73.

otro lado antes debe de haber sido iniciado, ya que, como expone Campbell, “una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Esta es la fase favorita de la aventura mítica”.<sup>22</sup> Esta descripción coincide totalmente con el recorrido simbólico de Fausto, quien, no solo es iniciado en la escena inaugural de *La cocina de la bruja*, sino que, a partir de la *Noche de Walpurgis* y (sobre todo) la *Noche clásica de Walpurgis* de la segunda parte, se traslada a un escenario lleno de elementos fantásticos y oníricos donde tiene que sortear una serie de pruebas con la mediación de Mefistófeles.

Por otro lado, el papel hermético-mediador de Mefistófeles tampoco está exento, a su vez, de los tres mitemas estudiados por Durand y propios del mito de Hermes como configurador de los mitos del siglo XX, esto es: el del mediador o conciliador de los contrarios en pugna, el del iniciador y el del poder de lo pequeño.<sup>23</sup> De hecho, como mediador, Mefistófeles hace su aparición en el momento de la escisión interior de Fausto, cuando el riesgo de desintegración de la personalidad se vuelve crítico y la separación entre el microcosmos y el macrocosmos se le hace evidente de manera insoportable. Por esta razón, Mefistófeles actúa en ese momento como un conciliador, como un tercer elemento de unión que conforma, junto a Fausto, una globalidad de tipo simbólico y, aunque Mefistófeles es desde esta perspectiva un producto de la imaginación creadora de Fausto, no por ello deja de ser real, pues, como apunta Corbin:

No podemos detenernos en la excusa miserable que se contenta con alegar una forma de autosugestión. Puesto que ¿no es acaso cierto que un dolor imaginario puede llegar a ser más penoso, más intolerable que un dolor real? ¿No tiene el primero ya su realidad, una realidad cuyo único criterio reside precisamente en aquel que la padece?<sup>24</sup>

Porque la función productiva de la imaginación resuelve y abre vías de realización que la razón por sí sola no puede horadar ni de forma remota. El papel conciliador de Mefistófeles responde así a una *conditio sine qua non*

<sup>22</sup> *Ibidem*: 94.

<sup>23</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (Barcelona: Anthropos, 1993), 271-341 y 348.

<sup>24</sup> Henry Corbin, *Acerca de Jung. El buddhismo y la Sophia* (Madrid: Siruela, 2015), 29.

para transitar el trayecto hermético y alquímico que va desde la disolución de la personalidad en una especie de “materia prima” a la coagulación o reunión final (*solve et coagula*). Para ello, también es necesario que el papel de mediador de Mefistófeles dé paso al de iniciador, pues, como expone Bickermann, cuando “Fausto ha dejado de ser hombre, el diablo que le acompaña ha dejado también de ser diablo”.<sup>25</sup> Aun así, la ambigüedad hermética propia de Mefistófeles hace que su papel como iniciador sea intermitente y que, en muchos momentos de la historia, se comporte más como un mago o *psicólogo*, es decir, como un instructor que muestra a Fausto, a través de las sombras del mundo, que las claves de la vida se encuentran en los pequeños detalles, en los instantes más insignificantes.

De esta forma, nos encontramos en *Fausto* con la siguiente estructura general respecto de Mefistófeles:

- Primera parte: introducción de un elemento fantástico en la realidad. Mefistófeles actúa como mediador.
- Segunda parte: introducción de un elemento real en un escenario fantástico. Mefistófeles actúa como iniciador.

De manera simultánea y continuando con Durand, se debe establecer otra diferenciación en la obra, que supone la existencia de un tránsito simbólico de un mundo diurno y luminoso a uno en el que imperan la oscuridad y la noche. Una disposición dual de la obra que responde a las características que Durand establece para la representación simbólica de lo que denomina *el régimen nocturno* de las imágenes. Este régimen se caracteriza por ser la respuesta natural a la confinación excesiva en el *régimen diurno*, donde, según Durand, se ha producido previamente “una vacuidad absoluta, una total catarofilia de tipo nirvánico, es decir, una tensión polémica y una constante vigilancia de sí mismo que fatiga la atención”.<sup>26</sup> Dicho de otro modo, la historia comienza en el momento en que se produce este tránsito del *régimen diurno* al *régimen nocturno*, cuando Fausto pasa de la contemplación intelectual represora de sus instintos (en la que se halla sumido al comienzo de la obra) a la ruptura o inversión de su estructura psíquica. Campbell denomina a este

<sup>25</sup> Joseph Bickermann, *Don Quijote y Fausto* (Barcelona: Editorial Araluce, 1932), 271.

<sup>26</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid: Taurus, 1981), 183.

umbral *la llamada de la aventura*, en la que “una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado, y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente”.<sup>27</sup>

Tal es el caso del acto titulado *La noche* (con el que Goethe nos presenta al protagonista) y en el que se manifiesta ante Fausto el *espíritu de la llama*, el representante absoluto del *régimen nocturno* ante el que Fausto responde de forma negativa a una primera llamada a la aventura: “¡Ay de mí! ¡No puedo resistir tu presencia!”<sup>28</sup> Porque el *espíritu de la llama* se presenta en *Fausto* como el aterrador rostro del tiempo y del cambio permanente característico del *régimen nocturno*, donde, según Durand, “como antídoto del tiempo ya no se seguirá buscando al nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino al de la tranquilizante y cálida intimidad de la substancia”.<sup>29</sup> Sin embargo, como Fausto aún no está preparado para la comprensión de un cambio tan drástico, la *ayuda sobrenatural* o mediador hermético va a provenir de un plano intermedio, no ya como un ser indeterminado e incorpóreo, sino como un ente mágico y nocturno, que ante la tenebrosa apariencia del tiempo que jamás se detiene, es capaz de provocar en él la sustitución del terror mortal al paso del tiempo y a la muerte, por la atracción erótica y carnal simbolizada por el amor irrefrenable por Margarita y la visita a la misteriosa *Noche de Walpurgis*.

Durand relaciona entre sí y de forma ambivalente esta tríada Eros-Cronos-Thánatos, en la que Eros (Mefistófeles) es el encargado de teñir de deseo el implacable rostro del tiempo, pues se trata de una especie de sustitución terapéutica a través de la cual, mediante el amor, se invierten las actitudes frente al tiempo y la muerte. De hecho, gracias a Mefistófeles (como Eros), Fausto no tarda en experimentar el movimiento ascendente que, del Eros carnal por Margarita, lo sublima en el Eros espiritual por Helena, hasta alcanzar “la *Sophía* femenina, figura de nuestras almas incompletas”.<sup>30</sup>

Se debe señalar que esta ambigüedad de Eros, que le otorga el poder de fluctuar desde el amor ciego e irreflexivo de los deseos banales al amor a la sabiduría y a la belleza, es compartida por la doble naturaleza de quien es considerada su madre: Afrodita, ya que esta puede ser representada tanto en su condición de *pandemos* o carnal, como en su condición de *urania* o

<sup>27</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 54.

<sup>28</sup> Goethe, *Fausto*, 53.

<sup>29</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 184.

<sup>30</sup> *Ibidem*: 185.

relativa al mundo de las ideas y del origen del tiempo.<sup>31</sup> De ahí que Eros sea capaz de provocar en Fausto la tensión interna ya descrita entre el deseo de eternidad, que conlleva de manera implícita un deseo de muerte carnal (que lo lleva a intentar quitarse la vida tras su negativa a *la llamada de la aventura*) y el deseo de devenir erótico, que lo arrastra de forma inexcusable a la unión y tragedia con Margarita.<sup>32</sup> Porque, como explica Durand, “Entonces la libido (deseo) puede ser asimilada a un impulso fundamental donde se confunde deseo de eternidad y proceso temporal tal como esa voluntad tan impropia-mente llamada por Schopenhauer; necesidad tan pronto padecida y amada, como detestada y combatida”.<sup>33</sup>

El *ideal* al que llega Fausto es la superación de la ambigüedad median-te la totalización de la tríada antes mencionada: el amor (Eros), el devenir (Cronos) y la muerte (Thánatos), a través de la imaginación, que enriquece el alma del soñante con los mitos y leyendas más antiguos y que le permite alcanzar un estado de conciencia atemporal.<sup>34</sup> Por esta razón, es el universo simbólico contenido en la memoria de Fausto el que lo impulsa tras su paso por la tragedia de Margarita a un mundo de imaginación en el que la mitología y la historia entretejen un mapa simbólico de enorme complejidad que, en ningún caso, es casual. No obstante, con carácter previo a este cambio de paradigma, Fausto tiene que cruzar los umbrales del tiempo y del espacio, representados ambos en su rejuvenecimiento simbólico en la *Cocina de la bruja*. Como una consecuencia directa de la respuesta positiva a la segunda llamada de la aventura que se torna efectiva desde la aparición de Mefistófeles y la firma con sangre del pacto. Por esta razón, es a partir de este momento cuando se produce el primer contacto con el mundo simbólico de su inconsciente, simbolizado ahora por la hermosura del rostro de Helena que Fausto contempla a través de un espejo.

No obstante, el decisivo *paso del umbral*, tal como lo denomina Campbell, tiene lugar con las primeras incursiones de Fausto en el mundo mágico de lo inconsciente, es decir, en el misterioso peregrinaje de la *Noche de Walpurgis* y, sobre todo, a través del enigmático viaje al reino de *Las Madres*. En ellos,

<sup>31</sup> Platón, “Banquete”, en *Diálogos III* (Madrid: Gredos, 2008), 205.

<sup>32</sup> José Luís Villacañas Berlanga, “Freud sobre Fausto: Sustituciones de la omnipotencia”, *Revista ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 183, núm. 723 (enero-febrero 2007): 130.

<sup>33</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 186.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 187.

Fausto se enfrenta en soledad a los peligros de su ser interno y acepta las consecuencias de sus acciones, tras las cuales, según Campbell, “está la oscuridad, lo desconocido y el peligro”.<sup>35</sup> Una vez hecho esto, entra en *el vientre de la ballena*, una esfera en la que, sin ser consciente del todo, el héroe es tragado por la fuerza de lo desconocido, representadas en *Fausto* por la atracción irreprimible que su protagonista siente por Helena una vez que la contempla sobre el escenario en el acto la *Sala de los Caballeros*. A este respecto, según Campbell, “la idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto”.<sup>36</sup>

De ahí que, a partir de este momento, Fausto tenga que caer en una especie de sueño del que ni siquiera Mefistófeles podrá librarlo y que lo introduce en la siguiente etapa de su proceso heroico: *el camino de las pruebas* y la *apoteosis*.

#### 4. El camino de las pruebas y la apoteosis

Encontramos que la segunda parte de la obra es la de mayor complejidad y contenido, ya que es en ella donde Fausto entra de lleno en un imaginario descenso a las profundidades de su ser, o lo que es lo mismo, en la antes señalada ensoñación del *régimen nocturno*. Para ello, Fausto tiene que superar el miedo a lo desconocido gracias a dos herramientas infalibles: la acción y el amor. Porque lo único capaz de contrarrestar al miedo y la parálisis que este le provoca es la acción constante y mefistofélica: “Y ahora salgamos enseguida. No puedes estar en reposo”.<sup>37</sup> Una actitud que contrasta con la intención de las Ninfas del *Peneo Inferior*, quienes pretenden que Fausto se detenga y repose con objeto de poder retenerlo y atrapararlo en su inconsciente: “lo mejor para ti fuera echarte en el suelo, restaurar en el frescor tus fatigados miembros y gozar del reposo que sin cesar huye de ti”.<sup>38</sup>

Por esta razón, toda precaución es poca, de manera que, aún en este mundo fantástico, Fausto tiene que disponer de la compañía de su ayudante sobrenatural, pues, como apunta Durand, “el descenso corre el riesgo en todo instante de confundirse y de transformarse en caída. [Por lo que] debe ir

<sup>35</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 77.

<sup>36</sup> *Ibidem*: 88.

<sup>37</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 138.

<sup>38</sup> *Ibidem*: 347.

constantemente acompañado, como para tranquilizarse, por los símbolos de la intimidad”.<sup>39</sup> Este descenso (que al mismo tiempo es una interiorización o incluso una ascensión) también implica una búsqueda de los orígenes, una especie de descenso inicial que de manera paradójica también es un final. El retorno al *puer aeternus* o “niño eterno” que, como símbolo del poder de lo ínfimo,<sup>40</sup> se encuentra representado en *Fausto*, tanto en el niño prodigio Euforión, que surge de la unión entre Fausto y Helena: “¡Allí! Debo partir. Es preciso, es preciso. Permitidme que vuele”,<sup>41</sup> como en el *puer aeternus*, en el que Fausto se transforma en su encuentro con la Madre Gloriosa tras haber vencido al diablo con sus propias artimañas.

A partir de este acceso al inconsciente, la primera prueba que debe resolver nuestro héroe coincide con el mitema de la *búsqueda del objeto perdido* que, en su caso, es la belleza de Helena de Troya. Un encuentro que no debe hacernos olvidar que nos movemos en un plano eminentemente simbólico en el que generalmente las cosas no son lo que aparentan ser. Así, del mismo modo que en la búsqueda del Grial por parte de los Caballeros de la Mesa Redonda o el retorno a Ítaca de Ulises, la odisea de Fausto es también el relato de un viaje interior en el que, mediante el uso de la reminiscencia o *anamnesis* (como si del hilo de Ariadna se tratase), su protagonista encuentra el camino de retorno en el complejo e intrincado laberinto de su psique.

En consecuencia, una vez encontrado el objeto de la búsqueda, se produce lo que Campbell denomina *el encuentro con la diosa* que “se presenta comúnmente como un matrimonio místico (*hieros gamos*) del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo”.<sup>42</sup> En *Fausto*, este encuentro está representado en la unión mística y simbólica entre Fausto y Helena, entre el mundo moderno y el clásico, entre lo consciente y lo inconsciente como la suma de las dos caras de una misma moneda. Porque el encuentro con la diosa que es Helena despierta en Fausto la capacidad de amar por encima de sí mismo, de encontrarse con la eternidad que tanto anhela.

En cierto modo, este matrimonio representa, según Campbell, “el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es [simboliza] la vida y el héroe es su concededor y dueño”.<sup>43</sup> Sin embargo, esta perspectiva sobredimensio-

<sup>39</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 191.

<sup>40</sup> Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, 348.

<sup>41</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 450.

<sup>42</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 104.

<sup>43</sup> *Ibidem*: 114.

nada de sí mismo puede resultar peligrosa para el sujeto que puede tender a excederse en su confianza al sentirse pletórico y ensimismado. En el caso de Fausto, la repentina pérdida de Euforión hace que todo lo ilusorio se derrumbe en su psique como un castillo de naipes, de manera que la tentación de Helena da paso a una necesaria reconciliación entre Fausto y Mefistófeles a la que Campbell denomina *la reconciliación con el padre*. En ella se da una especie de reencuentro con su antiguo “yo” que hace que Fausto comience a integrar los conceptos del espacio y del tiempo, de lo consciente y lo inconsciente, en su propia identidad más allá de las fronteras de ambas polaridades.

Por esta razón, Fausto solo es capaz de contemplar el conjunto de su vida por primera vez en las *Altas Montañas*, pues es allí donde se reconcilia con Mefistófeles y puede sacar conclusiones verdaderas como si percibiera su vida desde la altura de sí mismo. Esto es así porque, gracias a Mefistófeles, escapa eventualmente del presente inmediato y accede por unos instantes a un atisbo de su tan ansiada vivencia del instante eterno en la que se integran tanto el pasado como el futuro en una sola raíz espaciotemporal, pues, como apunta Vernant:

Solamente alejándonos del presente tomamos distancia en relación con el mundo visible; salimos de nuestro universo humano, para descubrir detrás de él otras regiones del ser, otros niveles cósmicos, normalmente inaccesibles: por debajo, el mundo infernal y todo lo que lo puebla; por encima, el mundo de los dioses olímpicos.<sup>44</sup>

Como *apoteosis* del mito del héroe, Fausto tiene que conquistar por derecho la vida en todos sus planos, por lo que su cometido será contener las fuerzas de la naturaleza, no para sí, sino para la humanidad. Debe demostrar que ha comprendido que tanto la libertad como la vida han de ser conquistadas todos los días,<sup>45</sup> y que de nada sirve la actitud contemplativa si no está acompañada de la acción desinteresada y altruista hacia los demás. Por esa razón, al contemplar la idea de la prosperidad de sus semejantes y de su autodeterminación, siente una enorme felicidad que lo libera, pues se siente uno con el mundo y al mundo uno consigo mismo. Como dice Campbell, “esta es la declaración suprema de la gran paradoja con la cual desaparece la pared de

<sup>44</sup> Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (Barcelona: Ariel, 1973), 96.

<sup>45</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 523.

las parejas de contrarios y el candidato es admitido a la visión de Dios quien, cuando creó al hombre a su imagen, lo creó a la vez femenino y masculino”.<sup>46</sup>

Una reintegración sexual que Goethe representa simbólicamente atribuyendo un carácter andrógino a Mefistófeles tras la muerte de Fausto.<sup>47</sup> Porque su bisexualidad nos muestra el hecho de que, como observa Mircea Eliade (en la figura sacerdotal del *Basir*), el *daímon* mefistofélico “es un intermediario entre dos planos cosmológicos —Tierra y Cielo— y también reúne en su persona el elemento femenino Tierra y el elemento masculino Cielo. Se trata de una androginia ritual, fórmula arcaica muy conocida de la bi-unidad divina”.<sup>48</sup>

En cualquier caso, antes de morir y pese a todos los errores cometidos durante su vida (que no han resultado ser otra cosa que los frutos de su permanente búsqueda), cuando la condena de su alma parece inevitable, Fausto recibe lo que Campbell denomina *la gracia última*. Un rayo de luz cegadora que supone el sacrificio final de su personalidad que cae tras su ceguera como la máscara de un teatro desvelando su verdadero rostro, el de aquel que no tiene nombre, el de aquel que ha sido y siempre será y que es capaz de descubrirse a sí mismo a través del trance que deviene de “cerrar los ojos a lo real”.<sup>49</sup> Porque tan solo al traspasar el último umbral de esta vida que es la muerte, contempla el héroe la absoluta luminosidad de la fuerza que anima y unifica todas las cosas, ya que, citando a Campbell:

Así como los fragmentos de un sueño derivan de la energía vital del que sueña y representan partes fluidas y complicaciones de una sola fuerza, así todas las formas de todos los mundos, terrestres o divinos, reflejan la fuerza universal de un solo misterio inescrutable: la fuerza que construye el átomo y controla las órbitas de todas las estrellas.<sup>50</sup>

La fuerza primigenia que se encuentra latente en el interior de cada ser, de cada molécula, de cada átomo, y que a través del ser humano se contempla maravillada a sí misma en toda su complejidad. Esa potencia que, gracias al asombro y al amor, es capaz de librarse de la coraza de la materia y elevarse de

<sup>46</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 158-159.

<sup>47</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 531.

<sup>48</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992a), 280.

<sup>49</sup> Anita Seppilli, *Poesía e magia* (Torino: Einaudi Editore, 1971), 195.

<sup>50</sup> Campbell, *El héroe de las mil caras*, 176.

manera natural porque, tal como declaman *Los Ángeles* al recibir la parte inmortal de Fausto: “Aquel que se afana siempre aspirando a un ideal, podemos nosotros salvarle”.<sup>51</sup> Unos versos con los que Goethe quiso significar el secreto de la liberación del alma de Fausto al decir que en ellos “está contenida la clave de la redención de Fausto”.<sup>52</sup>

El camino de retorno a los orígenes al que nos conduce el eterno femenino con el que Goethe finaliza la obra y que también constituye el principal *leitmotiv* de todos los mitos, en los que el recurso a lo femenino representa el reencuentro del ser humano con la raíz arcaica de su alma y de la vida. Porque, en efecto, los tres amores de Fausto (Margarita, Helena y la Madre Gloriosa), con sus luces y sus sombras, representan un *alma una* que se expresa en el número tres tanto en la naturaleza como en el ser humano. El *eterno-femenino* que rescata a la conciencia del mundo de las limitaciones y de los condicionantes y la transporta a esferas donde, como declama cerrando la obra el coro místico, “todo lo perecedero no es más que figura. Aquí lo Inaccesible se convierte en hecho; aquí se realiza lo Inefable. Lo ‘eterno-femenino’ nos atrae a lo alto”.<sup>53</sup>

Por todo ello, para finalizar este análisis se debe tener en cuenta el ambiguo carácter patriarcal-matriarcal del mito fáustico, pues, como apunta Mircea Eliade, de las dos grandes divisiones míticas presentes en la historia de la humanidad, una se apoya en el “sol” y la figura del “padre”, mientras que la otra lo hace en el carácter vital de la naturaleza mediante la figura de la “Gran Madre”.<sup>54</sup> En este sentido, el hilo narrativo de *Fausto* nos lleva, de un contexto masculino y patriarcal (en el que la figura del sol presenta un papel dominante), a un modelo narrativo en el que el principio vital de la naturaleza cobra cada vez más importancia, hasta culminar en la natural integración de Fausto con el motivo matriarcal simbolizado en la Madre Gloriosa y el “eterno femenino”. Para Marshall Urban, ambos símbolos no son en ningún caso arbitrarios en la historia de las religiones y generalmente siempre predomina uno sobre el otro,<sup>55</sup> por lo que su presencia en *Fausto* tampoco parece

<sup>51</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 536.

<sup>52</sup> Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 576.

<sup>53</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 541.

<sup>54</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (México: Ediciones Era, 1992b), 148.

<sup>55</sup> Marshall Urban, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), 489-490.

ser anecdótica, toda vez que las primeras palabras en la obra son “el sol” y las últimas “el eterno femenino”.

En cualquier caso, para Magaña Duarte, esta búsqueda de lo femenino es en *Fausto* una forma de retorno a la vitalidad matriarcal de la naturaleza, un “ir hacia abajo hasta el lugar de las formas eternas [donde] la Madre exiliada tiene ahí su origen y aposento”.<sup>56</sup> Un reencuentro con el arquetipo de lo femenino y la figura de la “Gran Madre” que vemos representado por primera vez en *Fausto* en el homónimo episodio de *Las Madres*<sup>57</sup> y que finaliza, según Jung, con la conversión en niño de su protagonista antes de ser acogido por la “Gran Madre”.<sup>58</sup> Porque, para Jung, el niño “no es solo un ser inicial sino también final. El ser inicial era antes del hombre, y el ser final es después del hombre”.<sup>59</sup> Una reconversión que lleva a Fausto a recuperar su pureza e inocencia original mediante este alegórico retorno a los inicios, a través del simbólico regreso al eternamente productivo seno materno de la naturaleza mediante la muerte.

## Bibliografía

- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- BICKERMANN, Joseph. *Don Quijote y Fausto*. Barcelona: Editorial Araluce, 1932.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2006.
- CORBIN, Henry. *Acerca de Jung. El buddhismo y la Sophia*. Madrid: Editorial Siruela, 2015.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Editorial Taurus, 1981.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthopos, 1993.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992a.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era, 1992b.

<sup>56</sup> Daniel Magaña Duarte, *El retorno de la diosa* (México: Plaza y Valdés, 2006), 139.

<sup>57</sup> Goethe, *Fausto* (2014), 295-301.

<sup>58</sup> Carl Gustav Jung y Károly Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología* (Madrid: Siruela, 2012), 123.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

- FARAMIÑÁN FERNÁNDEZ-FÍGARES, Juan Manuel de. “El Fausto de Goethe y la tragedia de la modernidad”, *Las Torres de Lucca. International Journal of Political Philosophy* 8, núm. 15 (2019): 41-61.
- FARAMIÑÁN FERNÁNDEZ-FÍGARES, Juan Manuel de. *El Fausto de Goethe. Análisis simbólico y filosófico*. Granada: Editorial Comares, 2020.
- FIERRO, Alfredo. “Mito y desmitificación de Fausto”, *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*, núm. 3 (mayo 2007): 7-12.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La muerte de los héroes*. Madrid: Turner Publicaciones, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Teoría de la Naturaleza*. Madrid: Editorial Tecnos, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Barcelona: Editorial Penguin Clásicos, 2016.
- HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- JESI, Furio. *Mito*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- JOLLES, André. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968.
- JUNG, Carl Gustav y Károly KERÉNYI. *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Siruela, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- MAGAÑA DUARTE, Daniel. *El retorno de la diosa*. México: Plaza y Valdés, 2006.
- PLATÓN. “Banquete”, en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 2008.
- RICOEUR, Paul. *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid: Amorrortu Editores, 2007.
- SEPPILLI, Anita. *Poesía e magia*. Torino: Einaudi Editore, 1971.
- URBAN, Marshall. *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- VALERA, Juan. *El Fausto de Goethe*. Madrid: Biblioteca ELR Ediciones, 2007.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1973.
- VILLACAÑAS BERLANGA, José Luis. “Freud sobre Fausto: Sustituciones de la omnipotencia”, *Revista ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 183, núm. 723 (enero-febrero 2007): 123-133.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.

### **Juan Manuel de Faramiñán Fernández-Fígares**

Doctor en Derecho por la Universidad de Jaén. Doctor en Filosofía por la Universidad de Granada. Abogado en ejercicio. Asesor para el Consejo Superior de Cámaras de Comercio de España (Fundación Incyde). Profesor en la Escuela Superior de Comunicación (Universidad de Gales Trinity Saint David) y de la ESIC Business & Marketing School.