

**Notas a partir del *Fausto* de Goethe y de algunos casos clínicos de Oliver Sacks
sobre la relación entre *poiesis* y *ceguera*¹**

Notes from Goethe's Faust and some clinical cases by Oliver Sacks
on the relationship between *poiesis* and blindness

Fabio Bartoli²
Universidad de Pisa

Recibido: 15.03.2024
Aceptado: 15.05.2024

A Natalia
che da anni lotta contro la generale cecità metafisica
Sei un esempio per noi tutti

Resumen

El texto pretende analizar la relación entre la condición de ceguera que puede afectar a un sujeto y sus implicaciones en la actividad poética del mismo. Para ello, acudimos a la reflexión heideggeriana sobre la *poiesis* como raíz común de los actuales conceptos de técnica y arte, ilustrando cómo la situación de ceguera puede ser favorable (o no) para las prácticas poéticas. El análisis se desarrollará considerando, inicialmente, uno de los primeros ejemplos literarios de la Modernidad en plantear la relación entre la ceguera y la *poiesis*: la última escena del *Fausto* de Goethe, en donde el protagonista, luego de haber quedado ciego, decide construir un dique para contener la fuerza del mar. En una segunda parte, se complementarán

¹ Este texto hace parte de los resultados del grupo de investigación Problemas de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia; de los resultados del GIR (Grupo de investigación reconocido) de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca, España; y del grupo de investigación Filosofía posmetafísica y escepticismo de la universidad Tecnológica de Pereira.

²fabio.bartoli92@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5696-1666>

nuestras observaciones con el estudio de algunos casos clínicos que Oliver Sacks expone en sus obras para destacar otras facetas de la relación entre ceguera y poiesis en un contexto de no ficción literaria. Con este análisis, se explicita de una manera clara que existe una relación entre poiesis y ceguera en el *Fausto* de Goethe y se identifican los rasgos de dicha correlación, destacando también su relevancia en el ámbito terapéutico y existencial de los estudios sobre ceguera.

Palabras clave: ceguera, arte, técnica, fausto, goethe, *poiesis*, Heidegger

Abstract

The text aims to analyze the relationship between the condition of blindness that can affect a subject and its implications in the subject's poietic activity. To do this, we turn to Heidegger's reflection on poiesis as a common root of the current concepts of technique and art, illustrating how the situation of blindness can be favorable (or not) for poietic practices. The analysis will be developed considering, initially, one of the first literary examples of Modernity to raise the relationship between blindness and poiesis: the last scene of Goethe's Faust, where the protagonist, after having gone blind, decides to build a dike to contain the force of the sea. In a second part, our observations will be complemented with the study of some clinical cases that Oliver Sacks exposes in his works to highlight other facets of the relationship between blindness and poiesis in a context of literary non-fiction. With this analysis, it is clearly explained that there is a relationship between poiesis and blindness in Goethe's Faust and the features of said correlation are identified, also highlighting its relevance in the therapeutic and existential field of studies on blindness.

Keywords: blindness, art, technology, faust, goethe, *poiesis*, Heidegger

Introducción

Entre el abanico de filosofemas que Goethe toca en su *Fausto*, la técnica (y su relación con la naturaleza) ocupa un lugar de primer plano. La elaboración poética que el poeta alemán adopta con respecto a este problema sigue siendo de mayor interés para quienes estudian esta obra³. Solo para dar un ejemplo de esta tendencia, en la reciente obra que Böhme (2005) dedica al *Fausto* goethiano y a su interpretación como texto filosófico, varios capítulos están destinados justamente al análisis de dicho problema. Al respecto, nos parece necesario aprovechar este ejemplo para hacer una aclaración metodológica preliminar. Aunque la interpretación de Böhme del *Fausto* como obra filosófica, que en términos diferentes ya había sido propuesta por otros estudiosos –como, por ejemplo, Santayana (1910)– sea llamativa, aquí se prefiere leer el texto goethiano no como una obra filosófica, sino, concordando con las argumentaciones expuestas por D'Angelo (2009), como un texto literario que contiene filosofemas.

Bajo este entendido, en este texto queremos reflexionar acerca de la relación entre técnica, naturaleza y arte en el *Fausto* de Goethe, para luego poder enfocarnos en la conexión, muy estrecha y aún poco investigada, del problema de la *poiesis* con el estado de ceguera.

En esta misma tónica, a pesar de que se podría detectar la presencia de esta temática en varios pasajes del texto (Kaiser, 1998), aquí, siguiendo la lectura de un *Fausto* desarrollista que Berman hace en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1988, pp. 53-63), nos concentraremos solamente en aquel lugar en donde este tópico expresa todo su alcance problemático, o sea, la escena de la muerte de Fausto.

Enfocarnos en este pasaje es más que suficiente para los fines de nuestro análisis, pues nos permite extraer varios elementos interesantes acerca del problema de la técnica en la concepción

³Un ejemplo es Azevedo da Fonseca (2019).

goethiana⁴. En segundo lugar, describiremos algunos casos clínicos, expuestos por Oliver Sacks, que se enfocan en pacientes con ceguera para extraer unos elementos útiles para entender la relación entre ceguera y actividad poiética (o sea, como se demostrará a lo largo del texto, técnica y artística), para luego poder comparar sus ejemplos con aquel de Fausto y tratar de formular unas conclusiones específicas sobre la relación entre *poiesis* y ceguera en el *Fausto* de Goethe, para, finalmente, esbozar unas breves reflexiones más generales sobre dicha conexión.

Si se considera que uno de los objetivos principales de los libros de Sacks es profundizar en el tema del potencial “creativo de la enfermedad” (Sacks, 2001, 17), la inclusión de los ejemplos que él analiza parece pertinente para nuestro estudio, porque nos permite involucrar en nuestro análisis filosófico-literario una perspectiva clínico-científica, que nos brinda unos elementos de confrontación prácticos con los cuales es posible entender de una manera más “completa” los rasgos de la relación entre ceguera y *poiesis* en la obra literaria analizada.

Desde un punto de vista metodológico, acudiremos a un enfoque analítico que se puede reconducir directamente a algunas posturas heideggerianas tanto para la lectura que haremos de los elementos que hemos seleccionado en el *Fausto*, como para las lecturas que haremos de los casos clínicos de Sacks, pues trataremos de leer a la ceguera como una manera de ser-en-el-mundo⁵. Esta aproximación resulta particularmente adecuada para nuestros fines, dado que nos ofrece unas herramientas conceptuales claves para poder estudiar la relación entre *poiesis* y ceguera en el planteamiento faustiano de una manera novedosa y que aún no ha sido explorada.

⁴Precisamos brevemente que cuando se habla de la postura goethiana sobre cualquier problema acudir al estudio del *Fausto* es siempre una manera prolífica de encontrar informaciones, pues el *Fausto* podría considerarse como la enciclopedia personal del autor. De hecho, Goethe redactó este libro a lo largo de casi su vida, 60 años, entonces se podría afirmar sin demasiada criticidad que allí trató todos los problemas intelectuales que a lo largo de su vida lo inquietaron en mayor o menor medida (Bartoli, 2019).

⁵ Heidegger (2013), profundiza las implicaciones clínicas de este concepto.

Finalmente, es oportuno explicitar que este texto quiere situarse en la intersección de dos áreas de estudio que en los últimos años han tenido un fuerte desarrollo, pero que difícilmente han sido puestas a dialogar entre sí, a saber, la filosofía de la medicina y la filosofía de la literatura. En este caso específico, se trata de construir un puente que se espera pueda resultar prolífico desde un punto de vista metodológico, es decir, se quiere leer a un personaje literario con el ojo del especialista médico, no para hacer un diagnóstico de la supuesta enfermedad que podría tener dicho personaje ficticio, sino que se quiere detectar los elementos analíticos de naturaleza filosófica que podría ofrecer a la práctica médica. Sin embargo, cada puente nos ofrece una doble vía de tránsito. Es decir, poniéndole nuevas preguntas a los clásicos, se podría obtener una clave de lectura diferente de obras literarias que han sido ya ampliamente estudiadas, para que ellas sigan ofreciendo materia de reflexión también con respecto a los problemas de la actualidad, aunque ellos probablemente no estuviesen en el horizonte de pensamiento del autor al momento de la redacción. Es oportuno terminar precisando que este trabajo no pretende ser un estudio erudito sobre el *Fausto* de Goethe, entonces se tratará de reducir al mínimo las referencias de bibliografía secundaria relacionadas con esta obra tanto para no cargar innecesariamente el texto de notas superfluas, como para que no se pierda el hilo argumentativo que aquí queremos desarrollar, lo cual busca, como hemos dicho, trazar un eje entre la filosofía de la medicina y la filosofía de la literatura.

Última escena del *Fausto* de Goethe: entre técnica y arte, o sea, morir por un acto poético

Para empezar, es útil reportar en su totalidad el fragmento de texto alrededor del cual girará toda nuestra reflexión:

Fausto (ciego): La noche parece penetrar en lo más hondo,

Más dentro brilla una clara luz;

lo pensado corro a realizar,

tan solo vale la voz del amo.

¡Levantaos, siervos! ¡Uno tras otro!

Mirad con dicha lo que imaginé en mi osadía.
¡Coged las herramientas, los picos y las palas!
Lo oculto ha de ver la luz.
Cumplid con prontitud la orden severa,
sea la diligencia vuestro premio;
para realizar la más grandiosa obra,
un genio es suficiente para mil manos

[...]

Fausto (saliendo del palacio, tanteando las jambas de la puerta):

¡Cómo me regocija el sonido de la pala!
Es la multitud sirviéndome,
reconciliando en sí a la tierra,
limitando el curso de las olas,
conteniendo el ímpetu del mar.

Mefistófeles (aparte): Solo trabajas para nosotros,
con tus diques, con tus malecones,
pues le preparas ya a Neptuno,
al diablo acuático, magno banquete.
De cualquier modo, estáis perdidos;
los elementos son nuestros aliados,
y todo va en pos de su destrucción.

Fausto: ¡Capataz!

Mefistófeles: ¡Presente!

Fausto: Haz lo imposible
 Por traer multitud de obreros,
 anímalos con rigidez y placeres,
 ¡paga, seduce, extorsiona!
 Cada día quiero tener noticia
 De cómo se alarga el foso.

Mefistófeles (a media voz): Al recibir noticia, no se me habló
 de foso, sino de fosa.

Fausto: Un pantano se extiende ante la montaña,
 apestando cuanto hemos logrado;
 ¡quitad también esa pútrida cloaca!
 Esa será nuestra obra más grandiosa.
 Daré espacio a muchos millones,
 Y aun sin seguridad, aquí podrán vivir y trabajar.
 Campos verdes, feraces; hombres y rebaños
 hallarán placer en tierra nueva,
 colonias surgirán donde las masas removieron con intrepidez la tierra.
 Tendremos aquí región paradisíaca,
 aun cuando el mar se enfurezca en la orilla,
 y si trata de penetrar con violencia,
 la acción conjunta tapaná la brecha.
 ¡Sí!, ese es todo mi anhelo,
 esa es la suprema verdad:
 solo merece vida y libertad
 quien ha de conquistarlas diariamente.
 Y así, rodeados por el peligro,
 Actuarán niños, adultos y ancianos.
 Quisiera ver ese hormiguero humano

pisar tierra libre como pueblo libre.

Podría decirle a ese instante:

“¡Detente, eres tan bello!

La huella de mis días en la tierra

No podrá disolverse en eones”.

En el remusgo de tan alta dicha

Disfruto ahora el supremo instante.

Fausto cae al suelo, los lémures lo cogen y lo depositan sobre la tierra.

Mefistófeles: Ningún placer le sació, no le bastó dicha alguna,

y así siguió ambicionando cambiantes figuras;

el último, el peor, el instante huero

deseó retener el pobre,

que tanta fuerza me opuso.

El tiempo se enseñorea, en anciano yace en tierra.

Se ha parado el reloj... (Goethe, 2014, vv.11499-11510 y 11539-11590).

Al respecto, hay que resaltar que, en esta circunstancia, Fausto, un hombre ya viejo y ciego, decide construir un dique para contener el ímpetu del mar y quitarle terreno, y muere, justamente luego de haberse planteado la posibilidad de una hipotética sociedad futura que se crearía gracias al trabajo organizado y que tendría inicio con esta primera obra arquitectónica. La muerte llega justo en el momento en el que se imagina esta hipotética sociedad futura, pues finalmente logra disfrutar de un instante de su vida, permitiendo a Mefistófeles cobrar su apuesta y afirmar:

Ningún placer le sació, no le bastó dicha alguna,
 y así siguió ambicionando cambiantes figuras;
 el último, el peor, el instante huero
 deseó retener el pobre,
 que tanta fuerza me opuso (Goethe, 2014, vv. 11587-11591)

Con estas aserciones, se nos está indicando de manera explícita y contundente que, entre las varias experiencias que Fausto ha intentado a lo largo de su vida, ha podido gozar de un instante solamente en el momento del inicio de la construcción del dique, o sea, cuando ha logrado imaginarse un hipotético futuro en el que su pueblo habría alcanzado una felicidad, por medio del proyecto de una sociedad fundada en la organización racional del trabajo (Berman, 1988, p. 56).

Estas observaciones pueden interpretarse, como ya han hecho muchos, como un llamado de atención que Goethe, por medio de la historia del Fausto, quería hacer con respecto al naciente problema de la técnica en su época. Es más, si se considera la segunda parte del Fausto como una radicalización histórica de los temas antropológicos de la primera parte (Kaiser, 1998, p. 133), se puede afirmar que en este pasaje Goethe nos está brindando su diagnóstico sobre la propensión hacia delante que distingue el comportamiento humano moderno, o sea el famoso *Streben*, que comporta necesariamente una actitud transformadora hacia una naturaleza que, a pesar de ser vista como moldeable y perfeccionable, también provoca un sentimiento de miedo en el observador (Kaiser, 1998, pp. 13-20).

La interpretación de este problema ha producido ríos de tinta, tanto a favor de un “hipotético” juicio negativo, como de uno positivo, que Goethe estaría formulando acerca de la actitud humana de modificación técnica de la naturaleza, cuyos albores él detecta en las dinámicas de su época⁶. Sin embargo, concordaríamos con Cases (2019, p. 133) en afirmar que es probable que Goethe no tuviera claras las ideas al respecto, motivo por el cual no podemos ir más allá

⁶ Cases (2019, pp. 107-126) recoge y comenta los resultados de una discusión que se dio en las columnas del “Das Argument” en los años 80.

de una lectura proclive a detectar, por mucho, una actitud pesimista de él, que se debería a la desconfianza que le provocaba pensar en las posibilidades prácticas de la técnica y en sus consecuencias; sin que esto implique una tajante toma de posición negativa al respecto.

Sin pretender resolver estas disputas hermenéuticas, las cuales nos desviarían del objetivo de este trabajo, aquí es suficiente constatar que la problematicidad de esta actitud humana, que Goethe nos describe en la primera mitad del siglo XIX, sigue siendo del mayor interés, al punto de que el Fausto ha sido elegido por muchos, Spengler (2011) es solo uno de los primeros ejemplos, como el símbolo absoluto de la sociedad occidental contemporánea.

Sin embargo, esta intuición goethiana nos produce una inquietud adicional, a saber: considerando las actitudes científicas que Goethe tuvo a lo largo de su vida, ¿por qué desarrolló la temática de la relación entre hombre y naturaleza por medio de una obra literaria, en lugar de elegir la vía de un texto científico, como por ejemplo fue su *Teoría de los colores* (Goethe, 1999)? Por supuesto, planteando esta pregunta no se quiere tratar de reconstruir la psicología goethiana que lo llevó a tomar esta decisión, sino que se busca sacar provecho de este problema para intentar reflexionar sobre las conexiones entre arte, técnica y naturaleza. Es más, desarrollar el estudio arrancando por esta pregunta es un ejercicio hermenéutico útil, ya que nos permite replantear el problema sobre el que nos estamos enfocando en una perspectiva diferente, que es funcional para poder seguir adelante con nuestro análisis y, al mismo tiempo, nos permite enfocar claramente los elementos claves para poder sustentar la comparación entre la experiencia de Fausto y las situaciones descritas por Sacks con respecto a sus pacientes, los cuales podemos comenzar a identificar con la pareja de temas correspondientes a *poiesis* y ceguera y a la relación que se puede dar entre ellos.

Bajo este entendido, en un primer momento, se podría explicar esta elección —usando una expresión de Kaiser— en virtud de la “sensibilidad sismográfica del poeta” (Kaiser, 1998, p. 21), que le permite comprender el mundo mucho más hondamente y con mayor anticipación, de cuanto le sería posible a partir de la postura analítica del científico, quien para producir sus conclusiones puede solamente fundarse en nuestro siempre demasiado limitado conocimiento

del mundo, y seguir un método más riguroso y claro del poético, aunque implica también una menor profundidad (Kaiser, 1998, p. 21).

Sin embargo, si acudimos también a las reflexiones heideggerianas sobre la técnica⁷, podemos agregar que esta tiene mucho más en común con el Arte que con la Ciencia, pues, parafraseando el Heidegger de *La pregunta por la técnica*, tanto el arte como la técnica serían dos maneras de desvelamiento del ser, actuadas por medio de la producción (Heidegger, 2021, p. 22)⁸. Sin querer seguir a Heidegger en sus investigaciones ontológicas, que retomaremos más adelante, nos parece que aquí él nos está brindando un elemento de análisis fundamental, pues nos está mostrando que *la relación intrínseca entre Arte y Técnica reside en la actividad productiva de ambas*. Por otro lado, esta esfera parece faltarle a la dimensión científica, ya que normalmente esta se queda en un ámbito no directamente productivo. Al respecto, es oportuno precisar que este énfasis en la esfera práctica del Arte se relaciona muy bien con la práctica poética de Goethe quien, de hecho, “nunca hizo especulaciones teóricas sobre su estética, pues todas sus innovaciones eran hijas de la acción del poetizar” (Bevilacqua, 1993, p. 337).

Así las cosas, y recordando la sensación de miedo que la naturaleza provocaba en Fausto y que la técnica provocaba en Goethe, se puede esbozar una línea de continuidad entre la construcción del dique faustiano y la escritura goethiana del *Fausto*, pues ambas se pueden leer como una reacción poética en relación con una situación que produce inquietud (*Sorge*) en el sujeto. Sin embargo, mientras que la reacción goethiana se puede reconducir a la postura positiva de la técnica antigua analizada por Heidegger en *La pregunta por la técnica*, --pues trata de desvelar el ser por medio de la producción--; la reacción faustiana se puede reconducir a la postura negativa que Heidegger identifica en la actitud de la técnica moderna, que, en lugar de desvelar el ser, se preocupa únicamente por objetivarlo, dando lugar a su ocultamiento. Es más, este uso moderno de la técnica se hace evidente en la actitud humana

⁷Esta conexión no es aleatoria, por ejemplo, una lectura del Fausto en clave heideggeriana ya la ha hecho T. Rendall (2015).

⁸Acevedo Guerra (1999) profundiza este problema en la filosofía de Heidegger.

de volver un depósito de energía a la naturaleza, en lugar de mantener una relación activa con ella con el fin de conocer/desvelar su esencia por medio de la creación (Heidegger, 2021, pp. 27-28). Dicho de otro modo, el problema reside en querer tener una relación de dominio hacia la naturaleza, en lugar de adoptar una actitud de cooperación con ella. Usando un ejemplo ya presente en la obra de Goethe y sobre el que volveremos a reflexionar más adelante, o sea, la construcción de un dique: sólo el ser humano tiene la posibilidad de cortar los árboles de un bosque y emplear la madera para edificar un dique que le sirva para controlar la energía del agua y, eventualmente, guardar la materia prima que sobró para un uso diferente futuro. No es necesario que esta posibilidad técnica venga explotada, ya que esto implicaría una violencia en contra del ambiente intervenido por el hombre, quien, por otro lado, podría elegir implementar una operación técnica de otro tipo, como podría ser la construcción de un puente por medio del uso de madera reciclada, la cual no impactaría negativamente sobre el entorno. Los rasgos completamente humanos de esta doble faceta de la actividad técnica se entienden aún mejor si se hace una comparación con el mundo animal. De hecho, también el castor suele emplear su ciclo vital en la construcción de diques para crearse un refugio seguro, pero lo hace en completa simbiosis con la naturaleza, hasta el punto que los científicos ya demostraron que las obras construidas por estos animales no tienen ningún impacto negativo en su entorno, sino que, por el contrario, solo tienen efectos benéficos y, en cualquier caso, no se reportan casos de castores que cortaron más madera de la necesaria para sus objetivos con el fin de guardarla por si acaso.

Entonces, se podría afirmar que también Goethe identifica el peligro de la técnica en la actitud humana hacia la naturaleza, y no en el desarrollo técnico en sí mismo, pues el momento de la muerte de Fausto no se da por medio de una de las nuevas invenciones de la época industrial, sino que los lémures están cavando con unas simples palas, que se habrían podido conseguir también en la Edad Media⁹. Además, ellos no las están usando para “un foso [que serviría para quitar tierra al mar], sino para una fosa [que servirá para enterrar a Fausto]”, o sea, estos siervos están preparando el terreno para la muerte del protagonista, que, de este modo, viene

⁹ De la misma opinión (Kaiser, 1998)

castigado de inmediato por su comportamiento agresivo hacia la naturaleza.

Al respecto, es interesante también anotar *en passant* que la estricta relación entre la actividad técnica y la actividad artística con respecto al Fausto tendrá desarrollos en el siglo XX. Por ejemplo, este puede apreciar si prestamos atención al hecho de que, con Thomas Mann, en el siglo XX el Fausto se vuelve un artista y muere para poder sobresalir en su actividad musical¹⁰.

Cuando la ceguera de Fausto desencadena la *poiesis*. Reflexiones a partir de algunos casos clínicos de Oliver Sacks

Para pasar a la segunda parte del texto, es necesario regresar sobre la escena que hemos analizado para una ulterior reflexión acerca de la intrínseca relación que hay entre el ser humano y la actividad técnica. Sobre esto, ya hemos apuntado que allí Fausto empieza a razonar sobre la construcción del dique luego de haberse vuelto ciego, y en esta situación se imagina una actividad técnica de la máxima violencia en contra de la naturaleza.

Ahora bien, nosotros pensamos que para nuestros fines se podría comenzar a leer a esta escena en comparación con el relato clínico de Madeleine J., que Sacks reporta en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (Sacks, 1987, pp. 64-75). Madeleine era una mujer ciega y semiparalizada, que pudo aprender el uso de las manos solo a los 60 años, gracias a la ayuda de su médico. Lo que nos interesa en esta circunstancia es que apenas la señora pudo empezar a utilizar sus manos, o sea, en cuanto nació como “individuo motor”, de inmediato comenzó a conocer el mundo por medio de su manualidad y desarrolló casi contemporáneamente el deseo de reproducir los objetos que acababa de conocer con sus manos, gracias a la producción de estatuas de arcilla, volviéndose en poco tiempo una artista a todos los efectos. En otras palabras, nacer como individuo motor implicó nacer también como individuo técnico-artístico. Esta fascinante historia nos muestra un ejemplo práctico de conocimiento por medio de la *poiesis* y de su estricta relación con la experiencia humana de

¹⁰ Un análisis del Fausto como artista se encuentra en (Cases, 2019, pp. 135-142).

le ceguera, la cual queremos ahora analizar en términos de una manera de ser-en-el-mundo¹¹.

Este concepto, que Heidegger desarrolla especialmente en su gran obra *Ser y tiempo*, nos parece particularmente apropiado para adelantar el análisis, ya que se desarrolla por medio de una fenomenología de la actividad humana cotidiana, cuyo enfoque resulta particularmente provechoso para orientar nuestras preguntas a la hora de revisar la obra de Sacks, la cual se presta muy bien para ser leída por medio de este lente, ya que tiene una atención particular a la descripción de las actividades rutinarias de los pacientes con respecto a los diferentes niveles de avance del trastorno neurológico analizado en cada situación. En este caso particular, esta postura nos abre un camino de reflexión acerca de la relación entre arte y ceguera que parece oportuno profundizar apoyándonos en otros casos clínicos que Sacks presenta en su libro *Un antropólogo en Marte* (Sacks, 2001), los cuales serán leídos en constante referencia al ejemplo de Fausto y apoyándonos en algunos elementos teóricos extraídos del trabajo de Heidegger.

En primer lugar, nos gustaría traer a colación el caso de señor I., un pintor que a los 65 sufre un accidente automovilístico y se vuelve incapaz de distinguir los colores. En otros términos, percibía toda su realidad en blanco y negro con una escala de grises en el medio (Sacks, 2001, pp. 23-67). Dicha pérdida para el artista fue, en un primer momento, devastadora, pues:

La percepción del color había sido una parte esencial no sólo de la sensación visual del señor I., sino también de su sensación estética, de su sensibilidad, de su identidad creativa, una parte esencial de la manera en que construía su mundo... y ahora el color había desaparecido, no sólo en la percepción, sino también en la imaginación y en la memoria. [...] Ahora no sólo se encontraba en un mundo empobrecido, sino en un mundo ajeno, incoherente, casi de pesadilla. (Sacks, 2001, p. 59)

¹¹ Aquí hemos introducido un concepto que en el planteamiento filosófico heideggeriano es fundamental, el “ser-en-el-mundo”. Sin querer profundizar este tema, para nuestro análisis es suficiente recordar que, para Heidegger, el ser-en-el-mundo es una constitución fundamental del Dasein (Heidegger, 2003, 79). Recordemos que se pueden encontrar varios ejemplos y reflexiones sobre las implicaciones clínicas de este concepto en (Heidegger, 2013).

Si para Fausto perder la vista fue un acontecimiento grave, ahora estamos en una situación aún más traumática, ya que el pintor perdió un elemento fundamental tanto para su trabajo, como para su existencia. Bajo estas premisas, el estado de desesperación en que cayó el enfermo es fácilmente compartible y no es de sorprenderse que su reacción haya sido furiosa y violenta. Además, es importante subrayar que también él, como Fausto, opta para concretar sus instintos violentos por medio de una acción técnica. Sin embargo, él no acude a una acción en contra de la naturaleza, como hizo el mago alemán, sino que implementa una reacción artística desahogando su desesperación por medio de la pintura. Al respecto, hay que agregar que, aunque la producción de estas obras hubiera podido tener un efecto terapéutico de catarsis, también fueron insatisfactorias desde un punto de vista artístico. De hecho, la pérdida de la competencia en el manejo de colores había causado directamente una pérdida de capacidad artística, ya que, perdiendo una parte considerable de su individualidad, también se había perdido su capacidad de “desvelamiento del ser” por medio de la actividad artística. Más precisamente, su antigua manera de configurar el mundo ya no se adecuaba a su nueva situación perceptiva. Heidegger nos indica esta posibilidad como una faceta fundamental de la existencia, dado que: “el existir como *Da-sein* significa el mantener abierto un ámbito que consiste en poder percibir las significaciones de las cosas que le son dadas y que lo interpelan a partir del despejamiento de éste. El *Da-sein* humano, en tanto ámbito del poder-percibir, nunca es un objeto [G] que esté meramente ahí” (Heidegger, 2013, p. 30).

Para recuperar dicha esfera existencial, el artista necesitaba de “un cambio, un impulso para volver a construir su propia sensibilidad e identidad” (Sacks, 2001, p. 59), que en términos de Heidegger podría entenderse en términos de reconfigurar su propia manera de ser-en-el-mundo, o sea, de percibir. Sacks lo describe como que “el señor I. comenzó a verse redefinido por lo que le había ocurrido —fisiológica, psicológica y estéticamente—, y con ello aconteció una transformación de valores, de manera que la otredad total [...], que al principio había adquirido una cualidad de horror y pesadilla, acabó adquiriendo, para él, una extraña y fascinante belleza” (Sacks, 2001, 60), lo cual tuvo sus consecuencias también en el valor artístico de su producción artística, que volvió a tener la calidad que tenían sus pinturas antes

del accidente. Es más, esta reconfiguración de mundo que el pintor había logrado finalizar, fue tan efectiva que, frente a la posibilidad de una opción de recuperar la capacidad de reconocer los colores, el hombre declinó la oferta, ya que regresar a su vida anterior habría significado recaer en una situación existencial en que todo habría sido confundido, ya que el mismo sujeto había desaprendido a vivir en aquel mundo “a colores”.

A propósito de la maniobra de adaptación que el pintor hizo por medio de una reconfiguración de un mundo sin colores, es interesante anotar que la misma escena final del *Fausto* podría entenderse bajo esta perspectiva, pues la hipótesis de la “sociedad libre en tierra libre” que el protagonista plantea antes de morir podría leerse justamente como una tentativa técnica de reconfigurar el mundo, que él mismo estaba plasmando en su mente y que era una reacción directa al mundo que acababa de dejarlo ciego.

Siguiendo esta hipótesis, podemos apreciar que la diferencia cualitativa entre las reacciones poéticas desencadenadas por la ceguera es sustancial. De hecho, en el caso del pintor, tenemos una reacción artística por medio de la cual el sujeto logra reconfigurar un mundo adaptado a su nueva situación perceptiva sin traumatismos hacia la naturaleza que lo rodea, y gracias a la cual puede encontrar una nueva manera de ser-en-el-mundo. Por otro lado, tenemos el caso de Fausto que reacciona violentamente a su estado de ceguera y trata de reconfigurar su mundo por medio de una construcción que mira a herir la naturaleza y, al mismo tiempo, no busca reconciliar su nueva situación perceptiva con la realidad. Por supuesto, la divergencia comportamental tiene efectos evidentes y que se comentan por sí mismos: el primero logra encontrar de nuevo su lugar en el mundo, mientras que el segundo muere instantáneamente.

Es más, el caso del señor I. nos ofrece otro tema de reflexión que no aparecía en el caso de Madeleine. Más precisamente, es posible notar la diferencia sustancial que subyace al hecho de que la señora nació ciega, mientras que el pintor se volvió ciego (a los colores) solamente en su vejez.

Este contraste no es baladí, pues tiene unas implicaciones prácticas de la mayor importancia: Madeleine tuvo sólo que nacer cómo sujeto técnico-artístico (ciego), y esto implicó un aprendizaje manual que antes quedaba atrofiado y que no reñía con ninguna manera anterior de ser-en-el-mundo, pues la ceguera ya estaba contemplada también en su condición antecedente. Al contrario, el señor I. tuvo que replantearse completamente su interioridad, lo cual no equivaldría a nacer como sujeto técnico-artístico, como en el caso de Madeleine, sino que sería más bien un renacer, un auto reconfigurarse, como sujeto técnico-artístico ciego.

Como el análisis de Sacks ilustra muy bien, para hacer esto el individuo necesita un serio trabajo existencial sobre su propia manera de ser-en-el-mundo que tiene unas implicaciones técnicas inmediatas y que, en el caso del pintor, se reflejan no solamente en su actitud existencial, sino también en su manera de pintar, o sea, de producir artísticamente y, entonces, de reconfigurar el mundo. Si parangonamos esta actitud con la de Fausto, la discrepancia se vuelve abismal, pues, en su caso, no es perceptible ningún trabajo o movimiento existencial que trate de reequilibrar su actitud con la naturaleza. Al contrario, se ve cómo su manera técnica de reconfigurar el mundo, la construcción del dique, no se implementa por medio de su acción, sino que se delega la realización física de la acción a los lémures. Además, es importante destacar que, a diferencia de la normal dinámica de la obra, en donde Mefistofeles interviene activamente (y a menudo de manera fraudulenta) en los planes de Fausto, en esta última escena él está ausente: en este caso específico la responsabilidad de su actitud y acciones se puede atribuir únicamente al protagonista.

Dicho de otra manera, todo esto podría entenderse como una falta de voluntad de participar activamente en la reconfiguración del propio mundo: una falta de cuidado (*Sorge*) por parte del individuo. Heidegger nos brinda un ejemplo de la lógica de esta doble actitud técnica usando el ejemplo del cultivo del campo:

El campo que antes cultivaba el campesino aparece de otra manera, cuando cultivar todavía significaba guardar y cuidar. El trabajo del campesino no provoca el campo del cultivo. Cuando siembra el grano, confía la siembra a las fuerzas del crecimiento

y vela por su germinación. Entretanto, el cultivo del campo ha ido a parar a otro modo de cultivo, que *pone* y *emplaza* a la naturaleza. La emplaza en el sentido de la provocación. La agricultura es ahora una industria mecanizada de la alimentación. (Heidegger, 2021, pp. 25-26)

De hecho, a pesar de que la idea del dique y de la sociedad consecuente haya sido de Fausto, no se puede dar una proyectualidad sin participación activa del individuo que la plantea. Esto se demuestra con el hecho de que, mientras que Fausto piensa que sus esclavos estén construyendo un foso (para el dique), ellos en realidad están cavando una fosa (para enterrarlo). En otras palabras, aunque quizá la intención sea positiva, no se puede delegar la reconfiguración técnica del propio mundo a terceras personas, porque esto tendrá probablemente unos efectos negativos, en este caso específico mortíferos, sobre el sujeto delegante.

Es más, Fausto no solo no cuida en primera persona de su reconfiguración del mundo, además decide hacerlo por medio de una acción técnica que quiere sobreponerse a la naturaleza (emplazarse en ella), sin integrarse armónicamente con ella. De hecho, el otro ejemplo que Heidegger trae a colación, que toca justamente las temáticas que estaban emergiendo gracias a nuestro análisis de los casos de los pacientes de Sacks y de Fausto, es justamente la diferencia entre construir un puente y construir una central hidroeléctrica —que podría entenderse como construir un tipo específico de dique— en el río Rin:

La central hidroeléctrica ha sido emplazada en la corriente del Rin. Emplaza a esta a generar su presión hidráulica, la cual entonces pone en marcha el movimiento giratorio de las turbinas que impulsan las máquinas. El mecanismo de estas máquinas produce la corriente eléctrica para que las centrales regionales y su red eléctrica puedan satisfacer la demanda de energía. En el contexto de esta concatenación de procesos de demanda de energía eléctrica, el Rin mismo aparece también como algo que está a nuestra disposición. La central hidroeléctrica no ha sido construida en la corriente del Rin como el viejo puente de madera que, desde hace siglos, une una orilla con la otra.

Es más bien el río el que queda integrado en la central. Lo que el río es ahora como corriente, esto es, un suministrador de presión hidráulica deriva de la esencia de la central eléctrica. (Heidegger, 2019, pp. 26-27)

Aterrizando este ejemplo a nuestro estudio, es evidente la similitud entre este caso expuesto por Heidegger y el comportamiento de Fausto, quien demuestra también desde esta perspectiva haber tenido una reacción poiética negativa hasta su nueva condición de ser-en-el-mundo debido a la ceguera. Para entender el talante de las implicaciones del ejemplo Heideggeriano y, en consecuencia, de la relación con el comportamiento de Fausto, hay que poner atención al hecho de que el filósofo alemán “ubica” sus reflexiones justamente en el Rin, el cual, en su planteamiento filosófico tiene un papel de absoluto relieve, ya que, entre otras cosas, representa un símbolo fundamental del suelo alemán y, en consecuencia, de su pueblo, así como lo demuestra el curso, dictado en la Universidad de Friburgo, del semestre de invierno de los años 1934-1935 que él dedica a los dos himnos de Hölderlin “*Germania*” y “*El Rin*” (Heidegger, 2010). Así las cosas, no es difícil entender que, al poner la central hidroeléctrica en el Rin, Heidegger está advirtiendo al lector que la actitud moderna de la técnica no tiene unas consecuencias solamente medioambientales, es decir, sólo en contra del río como ente natural, sino que impacta negativamente también en la esencia misma del pueblo alemán, en cuanto desnaturalizaría la esencia de uno de sus símbolos fundantes. En esta línea argumentativa y para reanudar los dos hilos discursivos, no sobra recordar que otra gran figura representativa de la cultura alemana es justamente el Fausto, quien, muriendo por medio de una acción técnica violenta, estaría mostrando otra señal de decadencia interna a la cultura alemana.

Antes de concluir es interesante agregar una última faceta a nuestro análisis. A saber, este procedimiento de aprendizaje, imprescindible para aprender a ser-en-el-mundo luego de una ceguera, no es necesario únicamente cuando se pasa de una situación de vista a una situación de ceguera, sino que también se da cuando nos encontramos en la situación contraria, es decir, cuando se pasa de la ceguera a una situación de capacidad visiva. Este es justamente el caso de Virgil, otro de los casos clínicos que Sacks reporta en *Un antropólogo en Marte* (Sacks,

2001, pp. 145-194). Aquí tenemos un paciente que vivió casi toda su vida en un estado de ceguera casi completa y que recuperó, parcialmente, su vista solamente después de los 45 años. Luego de que el hombre pudo empezar a ver de nuevo, tuvo que iniciar un desgastante proceso de reconfiguración del mundo, pues su vieja manera de ser-en-el-mundo ya no se adaptaba a su nueva realidad. Este caso, además de ilustrarnos la necesidad de dicho proceso, nos brinda también la información sobre el costo que este mismo tiene. De hecho, en esta situación las maniobras de reconfiguración del mundo que Virgil implementó fueron tan estresantes y desgastantes que, a pesar de la excepcional red de apoyo familiar y médica que tuvo, su estado físico empeoró tan rápidamente que lo llevó a un colapso pulmonar y casi a la muerte. Al respecto del apoyo ajeno al paciente, es importante destacar que efectivamente esta faceta resulta fundamental a la hora de la eventual configuración de su manera de ser-en-el-mundo, pues también en este caso aplica la necesidad comunitaria del ser humano, que la filosofía occidental ha estado planteando continuamente, con diferentes matices que no hay necesidad de detallar aquí, a lo largo de su tradición. En el caso de Fausto es evidente como no hubo ningún apoyo ajeno después de su transición de la vista a la ceguera. Por supuesto, esta falta ha podido ser una faceta determinante en la reacción técnica fáustica negativa que hemos venido describiendo a lo largo del texto. De aquí podemos destacar que, así como no se puede delegar la propia reconfiguración de ser-en-el-mundo a terceros, tampoco se puede hacer esto desarrollándola de forma exclusiva por medio de la propia individualidad, pues la faceta social es fundamental. De hecho, la actitud “positiva” que nos ilustra el caso de Virgil no concierne a la experiencia de Fausto, ya que en su caso es tangible que no hubo una verdadera “adaptación [o siquiera el intento] entre su cerebro radicalmente alterado y la ‘realidad’ a que se enfrenta” (Sacks, 2001, p. 19).

Conclusiones

Gracias a este análisis, ha sido posible explicitar de una manera clara que efectivamente se puede identificar una relación entre poiesis y ceguera en el *Fausto* de Goethe. Para lograr esto, en un primer momento fue necesario preguntarse por la supuesta postura que el autor alemán pudo haber tenido respecto a un problema que en su época recién estaba emergiendo: la

técnica. Se decidió investigar dicho tema por medio del análisis de un pasaje del *Fausto* en donde este tópico emerge con una fuerza disruptiva, la escena de la muerte del protagonista.

Esto permitió elucidar que Goethe no identifica en la técnica un peligro absoluto, sino que la conecta directamente con la actitud humana hacia la naturaleza, la cual se da necesariamente por un acto de poiesis, productivo. Al respecto, leyendo el asunto en clave heideggeriana, esto puede darse por medio de una creación artística cognoscitiva o de una creación técnica destructiva.

En un segundo momento, se regresó sobre la misma escena del *Fausto* para profundizar en otra faceta del texto, es decir, la relación entre la ceguera del protagonista y su acción poiética. Para lograr este objetivo, se consideró pertinente leer este pasaje, además de en clave heideggeriana, junto con las reflexiones sobre algunos casos clínicos que Sacks hace en su obra y que buscan justamente investigar la relación entre enfermedad y creatividad en sus pacientes.

Esta aproximación permitió entender que hay una diferencia específica entre las personas que nacen ciegas, aquellas que se vuelven ciegas en edad adulta y las personas que eran ciegas y que han recuperado la visión. A pesar de las diferencias indicadas en el texto, es imperativo destacar que cualquiera de estos casos implica una exigencia por parte del paciente de, mezclando la terminología de Heidegger y de Sacks, “reconfigurar su manera de ser-en-el-mundo”, la cual debía ser diferente en un contexto en donde las percepciones físicas del sujeto cambiaban. Mientras que Sacks muestra ejemplos de personas que logran, o al menos tratan de lograr, esta adaptación, en el caso de Fausto no se percibe. Es más, esta diferencia de actitud podría leerse como el factor distintivo entre el final feliz de varios de los pacientes de Sacks y el final trágico de Fausto. Al respecto, es importante resaltar que aquí se está deliberadamente pasando por alto la parte final de la tragedia en donde Fausto asciende al cielo porque supuestamente Dios lo perdona por hacer progresar a la humanidad. En el contexto de este estudio, esto se justifica porque involucrar eso en el análisis brindaría una perspectiva trascendental que estaría fuera de lugar en el planteamiento. De hecho, también

se ha dejado al margen cualquier reflexión acerca del otro personaje trascendental de la obra, Mefistófeles, pues se ha querido excluir, en la medida de lo posible, cualquier referencia a la esfera religiosa de los personajes, para poder subrayar con mayor claridad los rasgos generales de los resultados del análisis. Efectivamente, incluyendo la fe religiosa en la ecuación, se habría incluido una perspectiva que no es generalizable a toda la experiencia humana, al contrario de la actitud poiética del ser humano que, como plantean muy bien Heidegger y Sacks, es compartida por cada sujeto.

Ahora bien, queriendo rescatar la experiencia humana como una experiencia poiética, también se está afirmando que tanto el ejemplo de Fausto como los casos de Sacks no tienen que tomarse solo como meros ejercicios académicos, pues ambos nos hablan directamente de nuestra experiencia diaria. Es más, si se considera la ceguera en un sentido más amplio, es decir, en términos de una pérdida (entendida no en un sentido peyorativo) de algo, estos casos pueden decirnos aún más. De hecho, luego de dos años en que, por culpa del Covid-19, se han perdido libertades, amigos, familiares y contacto humano, ahora podríamos considerarnos justamente en la misma situación de los ejemplos considerados a lo largo del texto: dependerá de cada sujeto decidir si y cómo reconfigurar su manera de ser-en-el-mundo, para que nuestra constante e inevitable actitud poiética se finalice, por ejemplo, en una bella pintura y no en la enésima ofensa en contra del mundo.

Bibliografía

Acevedo Guerra, J. (1999). *Heidegger y la época de la técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Azevedo da Fonzeca, A. (2019). Do horror tecnocrático ao encanto da máquina: imagens e mitos do fascínio tecnológico. *Eikon. Journal on Semiotic and Culture*, 2, 7-16.

Bartoli, F. (2019). Breve descrizione del Goethezeit e di come questo abbia influito sulla stesura del Faust. *Comunicazione filosofica*, 42, 116-131.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.

- Bevilacqua, G. (1993). Allegoria e personificazione della poesia nel “Faust” secondo. En Cercignani, F. y Ganni, E. (eds.), *Il “Faust” di Goethe* (pp. 331-346). Milano: Casa Editrice Ambrosiana.
- Böhme, G. (2005). *Goethes Faust als philosophischer Text*. Zug: Die Graue Edition.
- Cases, C. (2019a). *Laboratorio Faust*. Macerata: Quodlibet.
- Cases, C. (2019b). Il “monologo finale” del Faust: una discussione e le sue conseguenze. En Cases, C., *Laboratorio Faust* (pp. 107-126). Macerata: Quodlibet.
- Cases, C. (2019c). Il futuro dell’uomo nel Faust II di Goethe. En Cases, C., *Laboratorio Faust* (pp. 127-133). Macerata: Quodlibet.
- Cercignani, F., & Ganni, E. (Eds.). (1993). *Il “Faust” di Goethe*. Milano: Casa Editrice Ambrosiana.
- D’Angelo, P. (2009). Tre letture filosofiche del Faust. *Cultura tedesca*, 37, 89-103.
- Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Goethe, J. W. (2014). *Fausto*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2010). *Los himnos de Hölderlin “Germania y “El rin”*. Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2013). *Seminarios de Zollikon*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica*. Barcelona: Herder.
- Kaiser, G. (1998). *Faust o il destino della modernità*. Venturelli, A. (Ed.). Milano: Guerini e Associati.
- Rendall, T. (2015). Goethe’s Faust and Heidegger’s Critique of Technology. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 22(1), 115-131.
- Sacks, O. (1987a). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Sacks, O. (1987b). Manos. En Sacks, O., *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (pp. 64-75). Barcelona: Muchnik Editores.
- Sacks, O. (2001a). *Un antropólogo en Marte*. Barcelona: Anagrama.
- Sacks, O. (2001b). El caso del pintor ciego al color. En Sacks, O., *Un antropólogo en Marte* (pp. 23-67). Barcelona: Anagrama.

Sacks, O. (2001c). Ver y no ver. En Sacks, O., *Un antropólogo en Marte* (pp. 145-194).
Barcelona: Anagrama.

Santayana, G. (1910). *Three Philosophical Poets. Lucretius, Dante, Goethe*. Cambridge:
Harvard University Press.

Spengler, O. (2011). *La decadencia de Occidente*. Barcelona: Espasa.