

# DIREITO E LITERATURA DISTÓPICA

ORGANIZADORES

**NELSON CAMATTA MOREIRA**  
**RODRIGO FRANCISCO DE PAULA**



**RDL**

REDE BRASILEIRA  
DIREITO E LITERATURA



**tirant**  
lo blanch



Copyright© Tirant lo Blanch

Editor Responsável: Aline Gostinski

Capa e Diagramação: Renata Milan

#### CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO:

**EDUARDO FERRER MAC-GREGOR POISOT**

*Presidente da Corte Interamericana de Direitos Humanos. Investigador do Instituto de Investigações Jurídicas da UNAM - México*

**JUAREZ TAVARES**

*Catedrático de Direito Penal da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Brasil*

**LUIS LÓPEZ GUERRA**

*Magistrado do Tribunal Europeu de Direitos Humanos. Catedrático de Direito Constitucional da Universidade Carlos III de Madrid - Espanha*

**OWEN M. FISS**

*Catedrático Emérito de Teoria de Direito da Universidade de Yale - EUA*

**TOMÁS S. VIVES ANTÓN**

*Catedrático de Direito Penal da Universidade de Valência - Espanha*

#### CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

#### SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

M838d

Moreira, Nelson Camatta

Direito e literatura distópica [recurso eletrônico] / Nelson Camatta Moreira,

Rodrigo Francisco de Paula. - 1. ed. - São Paulo : Tirant Lo Blanch, 2020.

recurso digital

Formato: epdf

Requisitos do sistema: adobe acrobat reader

Modo de acesso: world wide web

ISBN 978-65-86093-91-9 (recurso eletrônico)

1. Direito na literatura. 2. Colóquio Internacional de Direito e Literatura (8.:2019:Vitória). 3. Livros eletrônicos. I. Paula, Rodrigo Francisco de. II. Título.

20-65089

CDU: 34:82

---

É proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, inclusive quanto às características gráficas e/ou editoriais.

A violação de direitos autorais constitui crime (Código Penal, art.184 e §§, Lei nº 10.695, de 01/07/2003), sujeitando-se à busca e apreensão e indenizações diversas (Lei nº9.610/98).

Todos os direitos desta edição reservados à Tirant Empório do Direito Editorial Ltda.



**Todos os direitos desta edição reservados à Tirant lo Blanch.**

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 2909 - sala 44

Jardim Paulista, São Paulo - SP

CEP: 01401-002

www.tirant.com/br - editora@tirant.com.br

---

# ELOGIO DE LA CEGUERA

## LA JUSTICIA Y EL MODELO DE LA ESTÉTICA

### FENOMENOLÓGICA DE J.-L. MARION

Jorge Luis Roggero<sup>1</sup>

La justicia ha sido representada históricamente de diversas maneras. Sin embargo, pueden identificarse algunos rasgos que se ha repetido de modo constante en la iconografía occidental y se han popularizado.<sup>2</sup> En primer lugar, la justicia es una mujer.<sup>3</sup> En segundo lugar, esa mujer tiene una espada en la mano derecha, que simboliza el poder, y una balanza en la mano izquierda, que simboliza la equidad.<sup>4</sup> En tercer lugar, a estos dos elementos, se suma un tercero que es decisivo: la mujer lleva una venda en los ojos que simboliza la imparcialidad. He aquí la famosa “ceguera” de la justicia. Pero ¿qué mienta esta idea de imparcialidad? ¿Es posible la imparcialidad del juez? Es más ¿es deseable?

Sobre estas cuestiones mucho se ha discutido y teorizado. Sin entrar en el debate, destaco la lúcida posición al respecto de Alicia Ruiz. En su artículo “La ilusión de lo jurídico”, Ruiz sostiene que la “independencia” del Poder Judicial es una ilusión, uno de esos mitos

- 
- 1 Doutor em Filosofia (Université Paris IV – Sorbone). Professor da Universidad de Buenos Aires. Advogado.
  - 2 Para un examen detallado de la iconografía occidental de la justicia cfr. González García, José María, *La mirada de la Justicia. Ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Madrid, Antonio Machado libros, 2016.
  - 3 Si bien la justicia ha sido representada por Cristo en el juicio final, por ángeles, por reyes y por guerreros victoriosos, la figura de las diosas griegas Diké, Themis, Némesis y, en menor medida, Astrea y las diosas romanas Iustitia y, en menor medida, Aequitas han inspirado las imágenes más populares. Para un análisis de la relación entre la justicia y su representación como mujer cfr. Degen, Barbara, *Iustitia ist eine Frau. Geschichte und Symbolik der Gerechtigkeit*, Opladen, Barbara Budrich, 2008.
  - 4 Estos dos elementos son complementarios, pues, como bien señala Rudolf von Jhering, “la espada sin la balanza es la fuerza desnuda, la balanza sin la espada es la impotencia del derecho (*Das Schwert ohne die Wage ist die nackte Gewalt, die Wage ohne das Schwert die Ohnmacht des Rechts*)”. Cfr. von Jhering, Rudolf, *Der Kampf um's Recht*, Frankfurt am Main, Propyläen Verlag, 1992, p. 61.

que sostiene el funcionamiento del Derecho. Parece que necesitamos creer en la imparcialidad del juez. Sin embargo, ¿cómo podría traducirse esa idea en la práctica? ¿Cómo podría el juez abandonar sus convicciones más íntimas al momento de entrar en su despacho? ¿Cómo podría colocarse en una situación “más allá de los conflictos y pugnas de la sociedad”<sup>5</sup>?

Ruiz señala que todo fallo de un juez en un caso expresa “cierta concepción y valoración de las relaciones sociales existentes”<sup>6</sup> y su deseo de transformarlas o conservarlas. Por supuesto, esto no implica que las decisiones puedan ser arbitrarias. Como bien explica Duncan Kennedy, la tensión entre la-sentencia-a-la-que-quiero-llegar y la sentencia a la que efectivamente llego implica un recorrido por los hechos y los diversos materiales jurídicos que otorgan un marco de libertad, pero también de restricción.<sup>7</sup> Pero, entonces ¿hay que sacarle la venda a la justicia? ¿Tiene algún sentido seguir invocando su ceguera?

Propongo como hipótesis que ésta puede interpretarse de un modo más radical. La figura del juez ciego puede ser relacionada con la del artista ciego invocada por la estética fenomenológica de Jean-Luc Marion. El pintor es aquel capaz de hacer visible lo invisto pues, como bien señala Paul Klee, “el arte no reproduce lo visible, sino que vuelve visible (*Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*)”.<sup>8</sup> Esta tarea se alcanza desde una pasividad que es caracterizada como ceguera por Marion y que ciertamente tiene consecuencias éticas, políticas y jurídicas en tanto articulan una apertura a la otredad.

5 Ruiz, Alicia E. C., “La ilusión de lo jurídico; una aproximación al tema del derecho como un lugar del mito en las sociedades modernas”, *Crítica Jurídica*. Revista Latinoamericana de Política, Filosofía y Derecho, v. 4 (1986), p. 165. Disponible en: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/critica-juridica/article/view/2906/2708>. Acceso en: 03/12/2019.

6 *Idem*.

7 Cfr. Kennedy, Duncan, “Freedom and Constraint in Adjudication. A Critical Phenomenology”, *Journal of Legal Education*, 36, 4 (1986), pp. 518-562.

8 Klee, Paul, “Schöpferische Konfession” en Edschmid, Kasimir (Hrsg.), *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920, p. 28.

Con el objeto dar cuenta de estas ideas, en un primer apartado introduciré la propuesta del autor francés. En un segundo apartado, exploraré las implicancias prácticas de esa concepción fenomenológica a partir de un análisis del cuento “Cathedral” de Raymond Carver. Finalmente, en un tercer apartado, formularé algunas reflexiones finales.

## EL MODELO DE LA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA MARIONIANA

Ya Diderot, en su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, se detiene en la experiencia de la ceguera. El ciego de Puisieux desarrolla otros hábitos, otro modo de habitar el mundo, pero principalmente otra sensibilidad. Más allá del objetivo final de Diderot, me interesa destacar esta idea: la ceguera posibilita otra sensibilidad y, más específicamente, otra visibilidad. Cuando el autor le pregunta al ciego si desearía tener vista. Él responde: “Si la curiosidad no me dominase preferiría tener unos brazos muy largos; me parece que mis manos me enseñarían mejor lo que pasa en la luna que vuestros ojos o vuestros telescopios; además los ojos dejan antes de ver que las manos de tocar. Sería mejor que me perfeccionasen el órgano que tengo a que me concedieran el que me falta”.<sup>9</sup> Por supuesto que Diderot ve en la figura del ciego un modelo de vida iluminada por la razón ilustrada, ciega a la moral del cristianismo y la autoridad de la Iglesia, pero también aparece esta idea de otra sensibilidad, de otro modo de ver capaz de ver mejor que con los ojos.

En “Ce que cela donne”, Marion indaga sobre esta capacidad de la ceguera a partir de la figura del artista. El texto comienza preguntándose para qué necesitamos de los artistas, cuál es su función específica. Está claro que para ver no tenemos ninguna necesidad de las obras de arte: vemos “el espectáculo visible” de la cotidianidad

---

9 Diderot, Denis, *Œuvres complètes de Diderot, t. 1*, ed. J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875, p. 285.

sin necesidad de recurrir a ellas, basta con abrir los ojos.<sup>10</sup> Pero ¿en qué consiste este ver cotidiano?

En nuestro día a día, dice Marion, “sabemos lo que vemos y lo que debemos ver”;<sup>11</sup> evitamos cualquier tipo de sorpresa: procuramos que lo que vemos sea lo que tenemos que ver; nos aseguramos tan sólo de que lo que vemos coincida con lo que debemos ver. ¿Qué puede aportar el arte respecto de esta visibilidad?

Marion le encuentra una función fundamental: el arte pone en jaque la acrítica “coincidencia” entre lo que creemos que tenemos que ver y lo que vemos. El arte nos muestra otra cosa. Una obra de arte expone un fenómeno completamente original, descubierto y hecho visible por primera vez.<sup>12</sup>

El arte nos muestra un fenómeno invisto. Marion sostiene que el artista es el indicado para “filtrar” el acceso de lo invisto a lo visible. El concepto de “invisto” (*invu*) se distingue del concepto de “invisible” (*invisible*). Lo invisto pertenece a lo invisible pero no se confunde sin más con él, pues lo invisto puede devenir visible. Lo invisto es aquella parte de lo invisible que clama por volverse visible, que demanda su visibilidad.<sup>13</sup>

Marion destaca, pues, que la tarea del artista no es simplemente la de una visión de lo visible, sino la de responder a esa llamada de lo invisto. Y esto es posible porque, como un ciego (*aveugle*) o un vidente (*voyant*), “el pintor ve más que lo visible”.<sup>14</sup> El artista ciego ve más allá de los límites de lo visible. Y puede “ver más” porque asume el riesgo de “descender a la frontera indecisa de lo visible y lo invisto”, de internarse en la oscuridad hasta perderse

10 Cfr. Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 49.

11 *Idem*.

12 *Ibid.*, p. 50.

13 *Ibid.*, p. 51.

14 *Ibid.*, p. 52. Desde la antigüedad queda asociada la figura del ciego con la del vidente (Tiresias, Homero, Demócrito). Para un lúcido análisis de las implicancias de estos antecedentes clásicos en relación con la racionalidad. cfr. Karam, Henriete, “A poética da visão de J. Saramago. Algumas questões para pensar a hermenêutica jurídica”, *Anamorphosis. Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 4, n. 2 (2018), pp. 526-530.

a sí mismo. El artista va al encuentro de lo invisto, al encuentro de aquello que no puede ser previsto, pues no puede ser anticipado ni comparado con nada existente. Y esto implica exponerse al peligro de perderse a sí mismo.<sup>15</sup>

Marion compara al artista con la figura de Orfeo, quien desciende a los infiernos a buscar a Eurídice. Según Marion, el marco del cuadro puede pensarse como una suerte de puerta de los infiernos desde la que surge un nuevo invisto, una Eurídice que esta vez logra ser salvada de las sombras por la mirada ciega del músico/artista Orfeo.<sup>16</sup> La “mirada ciega” (*regard aveugle*) del artista se aparta de toda previsión, de toda operación que provenga de su sí mismo, para entregarse a lo imprevisible por definición: lo invisto. Esta entrega implica un “perderse” a partir de una pasividad radical.

Como puede advertirse, lo invisto se identifica con la otredad, con aquello que para que aparezca en tanto tal no debe ser reducido a los términos de la mismidad. Según Marion, el “verdadero” artista crea poniendo en cuestión el concepto mismo de “creación”, pues lo hace desde una pasividad que se desentiende de todo *a priori*, al punto de prescindir de sí mismo. Su “creación” no es activa, sino pasiva. El artista verdaderamente no se caracteriza por su poder de invención, sino por una capacidad receptiva singular: una pasividad que le permite elegir, entre mil trazos igualmente posibles, el que se impone por su necesidad.

Sólo a partir de esta “pasividad receptiva” el artista puede asegurarse que la creación no sea arbitraria. Marion destaca que el artista no inventa nada, sino más bien registra.<sup>17</sup> En rigor, dice Marion, el artista no imita una realidad existente, pero tampoco la “inventa”, sino que descubre la huella (*trace*) que lo invisto impone. El creador de la obra de arte es la propia obra que se organiza y surge a la visibilidad a partir de estas huellas, según el registro del pintor. El registro

---

15 Cfr. *ibid.*, p. 54.

16 Cfr. *ibid.*, p. 53.

17 Cfr. *ibid.*, pp. 66-67.

pasivo, el seguimiento de las huellas de lo invisto es caracterizado por Marion como el tanteo de un ciego con su bastón.<sup>18</sup>

En su libro sobre Courbet, Marion refiere a este registro pasivo como una “ascesis activa” (*ascèse active*) que le permite ver y hacer ver lo invisto, dejándose afectar por él.<sup>19</sup> Pintar exige neutralizar el *ego*, suspender la conciencia objetivante, abandonar la función dominadora y constitutiva del sujeto para someterse a la cosa. ¿Acaso hacer justicia no exige exactamente lo mismo: un someterse a la cosa? ¿No exige una ceguera capaz de suspender nuestros preconceptos y *a priori*s?

## EL PINTOR CIEGO EN EL CUENTO “CATEDRAL” DE RAYMOND CARVER

Podemos advertir el modo en que puede darse esta ceguera radical en pos de la justicia a partir de un análisis de “Cathedral” de Raymond Carver.<sup>20</sup> El cuento, que da nombre al cuarto volumen de relatos breves publicado por Carver, narra una cena de reencuentro entre una pareja y un hombre ciego, llamado Robert, amigo de la esposa.

El personaje del esposo no sólo no está feliz con la idea de recibir a un antiguo amigo de su esposa, sino que también tiene todos los típicos prejuicios ante la ceguera: “Su visita no me entusiasma. Yo no lo conocía. Y me inquietaba el hecho de que fuese ciego. La idea que yo tenía de la ceguera me venía de las películas. En el cine, los ciegos se mueven despacio y no sonríen jamás. A veces van guiados por perros. Un ciego en casa no era una cosa que yo esperase con ilusión”.<sup>21</sup> El esposo no puede comprender la ceguera ni empatizar con ella. Para él, simplemente el ciego no ve, es decir,

18 Cfr. *ibid.*, p. 67.

19 Cfr. Marion, Jean-Luc, *Courbet ou la peinture à l'oeil*, París: Flammarion, 2014, p. 165.

20 La cuestión de la ceguera es un tema recurrente en la literatura. A continuación nombro solo algunos textos entre las numerosas obras literarias que abordan, de diversas maneras, esta temática: *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, “L’aveugle” de Guy de Maupassant, *The country of the Blind* de H. G. Wells, “The Blind Man” de D. H. Lawrence, *Blind Love* de V. S. Pritchett, “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, “El poema de los dones” de Jorge Luis Borges.

21 Carver, Raymond, “Cathedral” en Carver, Raymond, *Cathedral*, New York, Vintage Contemporaries Edition, 1989, p. 209.



la ceguera implica la incapacidad para percibir. En sus palabras: “Se habían casado, habían vivido y trabajado juntos, habían dormido juntos –y hecho el amor, claro– y luego el ciego había tenido que enterrarla. Todo esto sin haber visto ni una sola vez el aspecto que tenía la dichosa señora. Era algo que yo no llegaba a entender. Al oírlo, sentí un poco de lástima por el ciego [*I felt sorry for the blind man for a little bit*]”.<sup>22</sup> ¿Y a qué responde esta lástima? El personaje del esposo no siente una lástima despertada por una empatía, sino por un desprecio. El ciego está en inferioridad de condiciones respecto de quienes pueden ver porque no puede ofrecer una vida amorosa plena. La empatía solo puede ser experimentada respecto de Beulah, la esposa vidente del ciego. La empatía del esposo es sentida respecto de un *alter ego* que puede ver, no respecto del ciego que representa una otredad incomprensible.

En este sentido, según el personaje del esposo, la ceguera es también una ceguera emocional, pues conlleva la incapacidad para sentir y expresar un sentimiento: “Y luego me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debió llevar ella. Figúrense una mujer que jamás ha podido verse a través de los ojos del hombre que ama. Una mujer que se ha pasado día tras día sin recibir el menor cumplido de su amado. Una mujer cuyo marido jamás ha leído la expresión de su cara, ya fuera de sufrimiento o de algo mejor. Una mujer que podía ponerse o no maquillaje, ¿qué más le daba a él? Si se le antojaba, podía llevar sombra verde en un ojo, un alfiler en la nariz, pantalones amarillos y zapatos morados, no importa. Para luego morirse, la mano del ciego sobre la suya, sus ojos ciegos llenos de lágrimas -me lo estoy imaginando-, con un último pensamiento que tal vez fuera éste: ‘él nunca ha sabido cómo soy yo’, en el expreso hacia la tumba”.<sup>23</sup> El esposo ofrece su empatía a su igual, a la mujer vidente. Él no ve al ciego, es injusto con el ciego porque no lo ve como su igual, pero paradójicamente –y este punto es fundamental– también es injusto con Beulah, la esposa

---

22 *Ibid.*, p. 213.

23 *Ibid.*, pp. 213-214.

del ciego, pues la juzga de modo apresurado y errado, y esto ocurre precisamente porque la ve como su igual. La justicia, para ser justa debe advertir y acoger la otredad. Pero ¿cuál es el camino?

El cuento de Carver lo ejemplifica de modo elocuente en la paulatina transformación del juicio del esposo. Cuando llega la noche del encuentro con el ciego Robert, el personaje del esposo se muestra muy distante y reticente a entablar una relación. Sin embargo, algo empieza a cambiar, el ciego empieza a ser Robert, porque si bien no deja de parecerle monstruoso en su otredad, este no vidente particular no se ajusta del todo a los estereotipos abstractos, aparece un caso concreto: “Nunca he conocido personalmente a ningún ciego. Aquel tenía cuarenta y tantos años, era de constitución fuerte, casi calvo, de hombros hundidos, como si llevara un gran peso. Llevaba pantalones y zapatos marrones, camisa de color castaño claro, corbata y chaqueta de sport. Impresionante. Y también una barba tupida. Pero no utilizaba bastón ni llevaba gafas oscuras. Siempre pensé que las gafas oscuras eran indispensables para los ciegos. El caso era que me hubiese gustado que las llevara. A primera vista, sus ojos parecían normales, como los de todo el mundo, pero si uno se fijaba tenían algo diferente. Demasiado blanco en el iris, para empezar, y las pupilas parecían moverse en sus órbitas como si no se diera cuenta o fuese incapaz de evitarlo. Horrible. Mientras contemplaba su cara, vi que su pupila izquierda giraba hacia la nariz mientras la otra procuraba mantenerse en su sitio. Pero era un intento vano, pues el ojo vagaba por su cuenta sin que él lo supiera o quisiera saberlo”.<sup>24</sup> Y ya al poco tiempo de transcurrida la noche, el esposo reconoce con cierta ironía que su conocimiento sobre los ciegos es infundado: “Recordé haber leído en algún sitio que los ciegos no fuman porque, según dicen, no pueden ver el humo que exhalan. Creí que al menos sabía eso de los ciegos. Pero este ciego en particular fumaba el cigarrillo hasta el filtro y luego encendía otro. Llenó el cenicero y mi mujer lo vació”.<sup>25</sup>

---

24 *Ibid.*, pp. 215-216.

25 *Ibid.*, p. 217.

Finalmente, al alargarse la noche, la esposa se duerme en el sofá y ambos quedan solos mirando y escuchando un programa de televisión sobre grandes catedrales europeas. El esposo advierte que es probable que Robert no sepa qué es una catedral, pues nunca vio una. Efectivamente, Robert confiesa que no entiende el concepto de catedral y le pide que se lo explique. El esposo no logra enunciar una definición convincente. Entonces Robert le pide que dibujen juntos una catedral. El esposo, con cierto desgano, busca papel y lápiz y accede al pedido de Robert. El ciego apoya su mano sobre la mano del esposo con el lápiz y comienzan a dibujar. “Magnífico. Lo haces estupendamente. Nunca en la vida habías pensado hacer algo así, ¿verdad, muchacho? Bueno, la vida es rara, ya lo sabemos. Venga. Sigue”,<sup>26</sup> dice Robert.

Efectivamente, el esposo comienza a hacer lugar a la otredad, se entrega a ese mundo desconocido. Y finalmente, como el pintor ciego de Marion, cierra los ojos y abandona la protección de su casa, de su mismidad, para devenir “rehén del otro”.<sup>27</sup> Cuenta el esposo: “Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada. —Es verdaderamente extraordinario— dije”.<sup>28</sup> El esposo experimenta lo *unheimlich*, el heideggeriano “no-estar-en-casa” (*Nicht-zuhause-sein*), el estar fuera de la protección de lo conocido y lo familiar, pues como el pintor marioniano, como Orfeo, se anima a perderse a sí mismo. Esta experiencia actúa como condición para la apertura a la otredad o, lo que es lo mismo, a la justicia.<sup>29</sup>

26 *Ibid.*, p. 227.

27 Cfr. Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, pp. 14, 163, 179. “Ser sí mismo —condición de rehén— es tener siempre un grado de responsabilidad superior, la responsabilidad respecto a la responsabilidad del otro. ¿Por qué me concierne el Otro? ¿Quién me es Hécuba? ¿Soy yo el guardián de mi hermano? Estas cuestiones no tienen sentido más que si se ha supuesto ya que el Yo solo tiene cuidado de sí, solo es cuidado de sí mismo. En efecto, en tal hipótesis resulta incomprensible el absoluto fuera-de-Mí, el Otro que me concierne. Ahora bien, en la ‘prehistoria’ del Yo puesto para sí habla una responsabilidad. El sí mismo en su plena profundidad es rehén de modo mucho más antiguo que es Yo, antes de los principios [...] Es por la condición de rehén que puede haber en el mundo piedad, compasión, perdón y proximidad. [...] La incondición de rehén no es el caso límite de la solidaridad, sino la condición de toda posible solidaridad”. *Ibid.*, p. 150.

28 *Ibid.*, p. 228.

29 Si bien esto no es teorizado en estos términos por Heidegger, cabe preguntarse si no podría haber llegado a esta conclusión si el temple anímico fundamental no hubiese sido la angustia (que es irrespectiva a otros), sino el amor. Cfr. Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1967, p. 188.

## HACER JUSTICIA O CÓMO VOLVER VISIBLE LO INVISIBLE DE LO VISIBLE

Pero, entonces ¿en qué sentido se distingue la ceguera que busca la imparcialidad de esta segunda ceguera de la “*ascesis activa*”? La primera ceguera es una ceguera que tiene por función que el juez permanezca ciego a las diferencias, excluyendo cualquier consideración ideológica, ética, política, religiosa. La idea es que el juez ciego no se deje afectar por ninguna diferencia para poder aplicar la ley a todos por igual.

La segunda ceguera, por el contrario, procura una *epoché* más radical aún: se trata de intentar un perderse a sí mismo por completo. Pero el objetivo de este perderse no es alcanzar un estado asépticamente neutral, sino ponerse en condiciones de ser afectados por lo otro, por lo invisto. ¿En qué puede consistir hacer justicia sino en hacer lugar en la visibilidad a lo invisto, a lo que marginalizado, a lo excluido de la visibilidad?

La segunda ceguera es una ceguera que denuncia la ceguera de la objetivación y la reducción a la mismidad. El juez ciego por esta segunda ceguera es aquel capaz de hacer justicia porque lo invisto le es dado y es capaz de acogerlo en la visibilidad. El juez ciego es capaz de abandonar la comodidad de su sí mismo y dejarse afectar, pero no por un impulso arbitrario, sino por la fuente del sentido y la justicia, que es lo otro en su otredad, en su exterioridad.<sup>30</sup>

---

30 “La significación o la expresión corta así todo dato intuitivo, precisamente porque significar no es dar. La significación no es una esencia ideal o una relación ofrecida a la intuición intelectual, aún análoga en esto a la sensación ofrecida al ojo. Es, por excelencia, la presencia de la exterioridad. [...] Es la producción de sentido. El sentido no se produce como una esencia ideal: es dicho y enseñado por la presencia, y la enseñanza no se reduce a la intuición sensible o intelectual, que es el pensamiento de lo Mismo. Dar un sentido a su presencia es un acontecimiento irreductible a la evidencia. No entra en la intuición. Es, a la vez, una presencia más directa que la manifestación visible y una presencia lejana, la del otro. Presencia que domina al que la recibe, que viene de arriba, imprevista y, en consecuencia, que enseña su novedad misma”. Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, pp. 61-62.