

MELANCOLÍA

En tiempos recientes se ha proclamado con frecuencia el final del amor. Se piensa que hoy el amor parece por la ilimitada libertad de elección, por las numerosas opciones y la coacción de lo óptimo y que, en un mundo de posibilidades ilimitadas, no es posible el amor. También se denuncia el enfriamiento de la pasión. Eva Illouz, en su obra *¿Por qué duele el amor?*, atribuye este enfriamiento a la racionalización del amor y a la ampliación de la tecnología de la elección. Pero estas teorías sociológicas desconocen que hoy está en marcha algo que ataca al amor más que la libertad sin fin o las posibilidades ilimitadas. No solo el exceso de oferta de *otros* otros conduce a la crisis del amor, sino también la erosión del *otro*, que tiene lugar en todos los ámbitos de la vida y va unida a un excesivo narcisismo de la propia mismidad. En realidad, el hecho de que *el otro desaparezca* es un proceso dramático, pero

se trata de un proceso que progresa sin que, por desgracia, muchos lo adviertan.

El Eros se dirige al *otro* en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica. Esta presupone la asimetría y exterioridad del otro. No es casual que Sócrates, como amado, se llame *atopos*. El otro, que yo deseo y que me fascina, *carece de lugar*. Se sustrae al lenguaje de lo igual: «Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de él, sobre él*; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante».¹ La cultura actual del constante igualar no permite ninguna negatividad del *atopos*. Comparamos de manera continua todo con todo, y así lo nivelamos para hacerlo *igual*, puesto que hemos perdido precisamente la atopía del otro. La negatividad del otro *atópico* se sustrae al consumo. Así, la sociedad del consumo aspira a eliminar la alteridad atópica a favor de diferencias consumibles, *heterotópicas*. La diferencia es una positividad, en contraposición a la alteridad. Hoy la negatividad desaparece por todas partes. Todo es aplanado para convertirse en objeto de consumo.

1. R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 2006, p. 32.

Vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad. El narcisismo no es ningún amor propio. El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo.

La depresión es una enfermedad narcisista. Conduce a ella una relación consigo mismo exagerada y patológicamente recargada. El sujeto narcisista-depresivo está agotado y fatigado de sí mismo. Carece de mundo y está abandonado por el *otro*. Eros y depresión son opuestos entre sí. El Eros arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce fuera, hacia el otro. En cambio, la depresión hace que se derrumbe en sí mismo. El actual sujeto narcisista del rendimiento está abocado, sobre todo, al éxito. Los éxitos llevan consigo una confirmación del uno por el otro.

Ahora bien, el otro, despojado de su alteridad, queda degradado a la condición de espejo del uno, al que confirma en su ego. Esta lógica del reconocimiento atrapa en su ego, aún más profundamente, al sujeto narcisista del rendimiento. Con ello se desarrolla una *depresión del éxito*. El sujeto depresivo del rendimiento se hunde y ahoga en sí mismo. En cambio, el Eros hace posible una experiencia del otro en su *alteridad*, que saca al uno de su infierno narcisista. El Eros pone en marcha un voluntario *desreconocimiento* de sí mismo, un voluntario *vaciamiento de sí mismo*. Una especial debilidad se apodera del sujeto del amor, acompañada, a la vez, por un sentimiento de fortaleza que de todos modos no es la *realización propia* del uno, sino el *don del otro*. En el infierno de lo igual, la llegada del otro atópico puede asumir una forma apocalíptica. Formulado de otro modo: hoy solo un apocalipsis puede liberarnos, es más, redimirnos, del infierno de lo igual hacia el otro. Del mismo modo, la película *Melancolía*, de Lars von Trier, comienza con el anuncio de un suceso apocalíptico, desastroso. Desastre significa, literalmente, *no astro* (lat. *des-astrum*). En el cielo nocturno, Justine descubre, en presencia de su hermana, una estrella resplandeciente de color rojo que más tarde se revela como un *no*

astro. Melancolía es un *desastrum*² con el que inicia su curso todo el infortunio. Pero allí hay algo *negativo* de lo que parte un efecto salvador, purificador. En este sentido, «Melancolía» es un nombre paradójico, en la medida en que produce una cura para la depresión como una forma especial de la melancolía. Se manifiesta como el otro atópico que saca a Justine del pozo narcisista. Así, florece realmente ante el planeta que trae la muerte.

El Eros vence la depresión. La relación tensa entre amor y depresión domina desde el principio el discurso de la película *Melancolía*. El preludio de *Tristán e Isolda*, que flanquea musicalmente la cinta, conjura la fuerza del amor. La depresión se presenta como la imposibilidad del amor. O bien el amor imposible conduce a la depresión. Por primera vez, el planeta Melancolía, como un otro atópico, que irrumpe en el infierno de lo igual, concita en Justine la aspiración erótica. En la escena junto a la roca del río se ve el cuerpo desnudo de una amante envuelto en voluptuosidad. Llena de esperanza, Justine se tumba bajo la luz azul del planeta portador de muerte. En esta escena parece como

2. «Melancolía» es también el nombre con el que se bautiza a esta «estrella resplandeciente». (N. del E.)

si Justine anhelara el choque mortal con el atópico cuerpo celeste. Ella espera la catástrofe que se aproxima como una unión dichosa con el amado. Nos vemos forzados a pensar en la muerte de amor de Isolda. Ante la muerte que se acerca, también Isolda se entrega con sumo placer al «todo que sopla en la respiración del mundo». No es ninguna casualidad que justo en esa única escena erótica de la película resuene de nuevo el preludeo de *Tristán e Isolda*. Este conjura mágicamente la cercanía entre Eros y muerte, apocalipsis y redención. De manera paradójica, la muerte que se aproxima da vida a Justine. La abre para el otro. Justine, liberada de su prisión narcisista, se aboca al cuidado de Claire y su hijo. La magia real de la película es la prodigiosa transformación mediante la cual Justine deja de ser una depresiva y se convierte en una amante. La atopía del otro se muestra como la utopía del Eros. Lars von Trier intercala con clara intención conocidos cuadros clásicos para dirigir discursivamente la película y dotarla de una semántica especial. Así aparece, en la *intro* surrealista, el cuadro de Pieter Brueghel *Los cazadores en la nieve*, que sume al espectador en una profunda melancolía invernal. En el fondo del cuadro el paisaje linda con el agua, lo mismo que la finca de Claire, insertada de-

lante del cuadro de Brueghel. Ambas escenas muestran una topología semejante, de modo que la melancolía invernal de *Los cazadores en la nieve* se extiende a la propiedad de Claire. Los cazadores, con un vestido oscuro, vuelven a casa profundamente encorvados. Los pájaros negros en los árboles hacen que el paisaje invernal parezca todavía más sombrío. El letrero de la posada «Zum Hirschen», con la imagen de un santo, está torcido y casi se cae. Este mundo lleno de melancolía invernal produce un efecto de abandono de Dios. Lars von Trier hace que del cielo caigan lentamente fragmentos negros, que devoran el cuadro como una fogata. A este melancólico paisaje invernal le sigue una escena que produce un efecto similar al de una pintura, en la cual Justine imita a la *Ofelia* de John Everett Millais. Con una corona de flores en la mano, flota en el agua como la bella Ofelia.

Justine, después de una disputa con Claire, cae de nuevo en la desesperación, y su mirada se desplaza con desamparo a través de los cuadros abstractos de Malevic. Luego, en un ataque, arranca del estante los libros abiertos y los reemplaza ostensiblemente por cuadros que refieren, todos ellos, a pasiones abismales del hombre. En este momento preciso suena de nuevo el preludeo de *Tristán e Isolda*. Por tanto,

de nuevo se trata de amor, deseo y muerte. Justine primero centra su mirada en *Los cazadores en la nieve* de Brueghel. Luego se dirige presurosa a Millais con su *Ofelia* y enseguida a *David con la cabeza de Goliath*, de Caravaggio, a *El país de Jauja* de Brueghel y, finalmente, a un dibujo de Carl Fredrik Hill en el que se representa a un ciervo que ronca en soledad.

La bella Ofelia, flotando en el agua, con su boca medio abierta y la mirada perdida en el espacio, semejante a la de un santo o un amante, sugiere de nuevo la cercanía entre Eros y muerte. Cantando igual que las sirenas, leemos en Shakespeare, muere Ofelia, la amada de Hamlet, rodeada de flores caídas. Ella tiene una bella muerte, una muerte de amor. En la *Ofelia* de Millais puede reconocerse una flor que no se menciona en Shakespeare, una amapola, que alude a Eros, al sueño y la embriaguez. También *David con la cabeza de Goliath*, de Caravaggio, es un cuadro de deseo y de muerte. En cambio, *El país de Jauja*, de Brueghel, muestra una sobresaturada sociedad de la positividad, un infierno de lo igual. Los hombres yacen con apatía aquí y allá con sus cuerpos repletos, agotados por la saciedad. Incluso el cactus no tiene ninguna espina. Es de pan. Aquí todo es positivo siempre que pueda comerse y disfru-

tarse. Esta sociedad sobresaturada se parece a la mórbida sociedad de la boda de *Melancolía*. Es interesante que Justine coloque *El país de Jauja* inmediatamente junto a una ilustración de William Blake que representa a un esclavo colgado vivo por una costilla. El poder invisible de la positividad contrasta aquí con la violencia brutal de la negatividad, que explota y expolia. Justine abandona la biblioteca justo después de haber extendido en el estante el dibujo de *Un ciervo que ronca*, de Carl Fredrik Hill. El dibujo expresa de nuevo el deseo erótico o la añoranza de un amor, que Justine nota en su interior. También aquí se representa su depresión como la imposibilidad del amor. Sin duda, Lars von Trier sabía que Carl Fredrik Hill padeció toda su vida psicosis y depresión severa. Esta sucesión de cuadros presenta de manera intuitiva todo el discurso de la película. El Eros, el deseo erótico, vence la depresión. Conduce del infierno de lo igual a la atopía; es más, a la utopía de lo completamente otro.

El cielo apocalíptico de *Melancolía* se parece a aquel cielo vacío que para Blanchot representa la escena originaria de su niñez. Ese cielo le revela la atopía de lo completamente otro, cuando de pronto interrumpe lo igual:

Yo era un niño de siete u ocho años de edad, me encontraba en una casa aislada, cerca de la ventana cerrada, miraba hacia fuera, y de pronto, ¡nada podía ser más súbito!, fue como si el cielo se abriera, como si se abriera infinitamente a lo infinito, para invitarme a través de este arrollador momento de apertura a reconocer lo infinito, pero lo infinito infinitamente vacío. El resultado era extraño. El súbito y absoluto vacío del cielo, no visible, no oscuro —vacío de Dios: esto era explícito, y en ello superaba con mucho la mera referencia a lo divino—, sorprendió al niño con tal encanto y tal alegría, que por un momento se llenó de lágrimas, y —añado preocupado por la verdad— yo creo que fueron sus últimas lágrimas.³

El niño se ve arrebatado por la infinitud del cielo vacío. Es arrancado de sí mismo y desinteriorizado hacia un *afuera* atópico, es des-limitado y des-vaciado. Este acontecimiento desastroso, esta irrupción del *afuera*, de lo *totalmente otro*, se realiza como un des-propiar (expropiar), como supresión y vaciamiento de lo propio; a saber,

3. M. Blanchot, «...absolute Leere des Himmels...», en Coelen, M. (ed.), *Die andere Urszene*, Berlín, Diaphanes, 2008, p. 19.

como muerte: «Vacío del cielo, muerte diferida: desastre».⁴ Pero este desastre llena al niño de una «alegría devastadora», es más, de una *dicha de la ausencia*. En eso consiste la *dialéctica del desastre*, que también estructura la película *Melancolía*. El infortunio desastroso se trueca de manera inesperada en salvación.

4. *Íd.*, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte-Ávila, 1990, p. 125.

NO PODER PODER

La sociedad del rendimiento está dominada en su totalidad por el verbo modal *poder*, en contraposición a la sociedad de la disciplina, que formula prohibiciones y utiliza el verbo *deber*. A partir de un determinado punto de productividad, la palabra *deber* se topa pronto con su límite. Para el incremento de la producción es sustituida por el vocablo *poder*. La llamada a la motivación, a la iniciativa, al proyecto, es más eficaz para la explotación que el látigo y el mandato. El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. El explotador es el explotado. Uno es actor y víctima a la vez. La explotación de sí mismo es mucho más eficiente que la ajena, porque va unida al sentimiento

de libertad. Con ello la explotación también es posible sin dominio.

Foucault señala que el *homo oeconomicus* neoliberal no mora en la sociedad disciplinaria, que, como empresario de sí mismo, ya no es un sujeto obediente;⁵ pero queda oculto para dicho autor que este empresario por cuenta propia en realidad no es libre, sino que simplemente cree serlo, cuando en verdad se explota a sí mismo. Foucault adopta un tono afirmativo frente al neoliberalismo. Acepta sin crítica que el régimen neoliberal, como «sistema del Estado mínimo»,⁶ como «administrador de la libertad»,⁷ posibilita la libertad del ciudadano. Se le escapa por completo la estructura de poder y coacción que hay en la proclamación neoliberal de la libertad. De esta forma, la interpreta como libertad para la libertad: «Voy a producir para ti lo que se requiera para que seas libre. Voy a procurar que tengas la libertad de ser libre».⁸ La proclamación neoliberal de la libertad se manifiesta, en realidad, como un imperativo paradójico: *sé libre*. Precipita al sujeto del rendimiento a la depresión y al ago-

5. M. Foucault, *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCB, 2007, p. 310.

6. *Ibid.*, p. 41.

7. *Ibid.*, p. 84

8. *Ibid.*

tamiento. En Foucault, la «ética del sí mismo» ciertamente se opone al poder político represivo, así como a la explotación por parte de otros, pero es ciega ante aquella violencia de la libertad que está en el fondo de la explotación de sí mismo.

El *tú puedes* produce coacciones masivas en las que el sujeto del rendimiento se rompe en toda regla. La coacción engendrada por uno mismo se presenta como libertad, de modo que no es reconocida como tal. El *tú puedes* incluso ejerce más coacción que el *tú debes*. La coacción propia es más fatal que la coacción ajena, ya que no es posible ninguna resistencia contra sí mismo. El régimen neoliberal esconde su estructura coactiva tras la aparente libertad del individuo, que ya no se entiende como sujeto sometido (*subjecto*), sino como desarrollo de un proyecto. Ahí está su ardid. Quien fracasa es, además, culpable y lleva consigo esta culpa dondequiera que vaya. No hay nadie a quien pueda hacer responsable de su fracaso. Tampoco hay posibilidad alguna de excusa y expiación. Con ello surge no solo la crisis de culpa, sino también la de gratificación.

Tanto el desendeudamiento como la gratificación presuponen la instancia del otro. La falta de vinculación al otro es la condición trascendental de posibilidad para la crisis de gratificación y de deudas. Estas crisis ponen de

manifiesto que el capitalismo, frente a la suposición ampliamente difundida (por ejemplo, por Walter Benjamin), no es ninguna religión, pues toda religión maneja las categorías de deuda (culpa) y desendeudamiento (perdón). El capitalismo es *solamente endeudador*. No dispone de ninguna posibilidad de expiación que libere al deudor de su deuda. La imposibilidad del desendeudamiento y de la expiación es responsable también de la depresión del sujeto del rendimiento. La depresión, junto con el síndrome del agotamiento, representan un fracaso *insalvable* en el poder, es decir, *una insolvencia física*. Insolvencia significa, al pie de la letra, la imposibilidad de compensar (*solvere*) la deuda.

El Eros es, de hecho, una relación con el otro que está radicada más allá del rendimiento y del poder. El *no poder poder* es su verbo modal negativo. La negatividad de la alteridad, a saber, la atopía del otro, que se sustrae a todo poder, es constitutiva para la experiencia erótica: «La esencia del otro es la alteridad. Por ello, hemos buscado esta alteridad en la relación absolutamente original del Eros, una relación que no es posible traducir en términos de poder».⁹ La absolutización del poder aniquila precisamente

9. E. Lévinas, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 131.

al otro. La relación lograda con el otro se manifiesta como una especie de fracaso. El otro aparece solo a través de un *no poder poder*.

¿Podemos caracterizar esta relación con otro mediante el Eros como un fracaso? Una vez más: sí, siempre que se adopte la terminología de las descripciones corrientes, que caracterizan lo erótico por el «aprehender», el «poseer» o el «conocer». Pero en el Eros no hay nada de todo ello, ni tampoco su fracaso. Si fuese posible conocerlo, poseerlo o aprehenderlo, entonces ya no sería otro. Poseer, conocer, aprehender: sinónimos del poder.¹⁰

El amor se positiva hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía. El otro es sexualizado como objeto excitante. No se puede amar al otro despojado de su alteridad, solo se puede consumir. En ese sentido, el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales. No hay ninguna personalidad sexual.

10. *Ibid.*, p. 133.

Si el otro se percibe como objeto sexual, se erosiona aquella «distancia originaria» que, según Buber, es «el principio del ser humano» y constituye la condición trascendental de posibilidad de la *alteridad*.¹¹ La «distancia originaria» impide que el otro se cosifique como un objeto, como un «ello». El otro como objeto sexual ya no es un «tú». Ya no es posible ninguna relación con él. La «distancia originaria» trae el *decoro* trascendental, que libera al otro en su alteridad, es más, lo *distancia*. De esta forma, se hace posible la expresión en sentido enfático. Sin duda, se puede *llamar* a un objeto sexual, pero no se puede *dirigirle la palabra* como un tú personal. El objeto sexual no tiene ningún «rostro» que constituya la alteridad, la alteridad del otro que impone distancia. Hoy se pierden cada vez más la decencia, los buenos modales y también el *distanciamiento*, a saber, la capacidad de experimentar al otro de cara a su alteridad. A través de los medios digitales intentamos hoy acercar al otro tanto como sea posible, destruir la distancia frente a él, para establecer la cercanía. Pero con ello no tenemos nada del otro, sino que más bien lo hacemos desaparecer. En este sentido, la cercanía es una negatividad en cuanto lleva

11. Cf. M. Buber, *Diálogo y otros escritos*, Zaragoza, Río Piedras, 1997.

inscrita una lejanía. Por el contrario, en nuestro tiempo se produce una eliminación total de la lejanía. Pero esta, en lugar de producir cercanía, la destruye en sentido estricto. En vez de cercanía surge una falta de distancia. La cercanía es una negatividad. Por eso lleva inherente una *tensión*. En cambio, la falta de distancia es una positividad. La fuerza de la negatividad consiste en que las cosas sean vivificadas justamente por su contrario. A una mera positividad le falta esta fuerza vivificante.

El amor se positiva hoy para convertirse en una fórmula de disfrute. De ahí que deba engendrar ante todo sentimientos agradables. No es una acción, ni una narración, ni ningún drama, sino una emoción y una excitación sin consecuencias. Está libre de la negatividad de la herida, del asalto o de la caída. Caer (en el amor) sería ya demasiado negativo. Pero, precisamente, esta negatividad constituye el amor: «El amor no es una posibilidad, no se debe a nuestra iniciativa, es sin razón, nos invade y nos hierde».¹² La sociedad del rendimiento, dominada por el poder, en la que todo es posible, todo es iniciativa y proyecto, no tiene ningún acceso al amor como herida y pasión.

12. E. Lévinas, *op. cit.*, p. 132.

El principio del rendimiento, que hoy domina todos los ámbitos de la vida, se apodera también del amor y de la sexualidad. En el super-ventas *Cincuenta sombras de Grey*, la protagonista de la novela se admira de que su compañero se imagine la relación como una «oferta de empleo, con sus horarios, la descripción del trabajo y un procedimiento de resolución de conflictos bastante riguroso». ¹³ El principio del rendimiento no se compagina con la negatividad del exceso y de la transgresión. Por eso, entre «los acuerdos» a los que se obliga el sujeto («Sub») se encuentran: mucho deporte, comida sana y suficiente sueño. Incluso está prohibido tomar entre las comidas otra cosa que no sea fruta. La «Sub» ha de evitar también el consumo excesivo de alcohol, y no puede fumar ni tomar drogas. Incluso la sexualidad ha de someterse al mandato de la salud. Está prohibida toda forma de negatividad. Entre la lista de acciones prohibidas se halla también el uso de excrementos. Se elimina de igual modo la negatividad de la suciedad, simbólica o real. De esta forma, la protagonista se obliga a estar «limpia y depilada en todo momento». ¹⁴ Las prácticas s&M (somasoquistas) descritas en la

13. E.L. James, *Cincuenta sombras de Grey*, Barcelona, Grijalbo, 2012.

14. *Ibid.*

novela no son más que variedades de sexualidad. Les falta toda negatividad de la transgresión o infracción, que caracteriza todavía la *erótica de la transgresión* de Bataille. De esta forma, no se pueden traspasar los «límites duros» acordados de antemano. Y, además, las llamadas *safewords*¹⁵ han de garantizar que esos límites no asuman una forma excesiva. Precisamente, el uso desmesurado del adjetivo «precioso» apunta al dictado de la positividad, que lo transforma todo en una fórmula de disfrute y consumo. Y así, en *Cincuenta sombras de Grey* se habla incluso de una «dulce tortura». En este mundo de la positividad solo se admiten cosas que pueden consumirse. Incluso el dolor ha de poder disfrutarse. Allí ya no existe la negatividad que en Hegel se manifiesta como dolor.

El presente disponible es la temporalidad de lo *igual*. En cambio, el futuro se abre al acontecimiento, que es una absoluta sorpresa. La relación con el futuro es una relación con el *otro* atópico, que no podemos alcanzar en el lenguaje de lo igual. Hoy, el futuro deshace la negatividad del otro y se positiva como *presente optimizado*, que excluye todo desastre. Y convertir lo que ha

15. Palabras usadas para indicar al compañero sexual que cese en su actividad (*N. del T.*).

sido en objeto de museo aniquila el pasado. La negatividad, como presente repetible, se despoja de la negatividad de lo irrecuperable. La memoria no es un órgano de mera reposición con el que podamos hacer presente lo pasado. En la memoria lo pasado cambia de continuo. Es un proceso progresivo, vivo, narrativo.¹⁶ En eso se distingue del archivador de datos. En este medio técnico, a lo que ha sido se le quita toda vivacidad. Este medio *carece de tiempo*. Reina un presente total, que suprime precisamente el instante. El tiempo despojado del instante es tan solo aditivo, y ya no guarda relación con una situación. Como temporalidad del *clíc*, carece de decisión y resolución. El instante se retira del *clíc*.

El deseo erótico está ligado a una presencia especial del otro, no a la ausencia de la nada, sino a la «ausencia en un horizonte del futuro». El futuro es el *tiempo del otro*. La totalización del presente como *tiempo de lo igual* hace desaparecer

16. Así escribe Freud a Wilhelm Fliess: «Tú sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retrascrición. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos». Cfr. S. Freud, *Obras completas, volumen I*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 274-275.

aquella ausencia que sitúa al otro fuera de lo disponible. Lévinas interpreta del mismo modo la caricia y la voluptuosidad como figuras del deseo erótico. La negatividad de la ausencia es esencial para ambas. La caricia es un «juego con algo que se escapa».¹⁷ Anda buscando lo que sin cesar desaparece hacia el futuro. Su apetito se alimenta de lo que todavía no es. La ausencia del otro en medio de la comunidad de sentimiento constituye también la fuerza e intensidad del deleite. El amor, en la medida en que hoy no significa sino necesidad, satisfacción y placer, es incompatible con la sustracción y la demora del otro. La sociedad, como máquina de *búsqueda y consumo*, suprime el deseo dirigido al ausente, que, en cuanto tal, no puede hallarse, cogerse y consumirse. En cambio, el Eros despierta ante el «semblante», «en el que el otro se da y al mismo tiempo se oculta».¹⁸ El «semblante» se contrapone diametralmente a la cara (*face*), que se expone como mercancía con una desnudez pornográfica y se entrega a una visibilidad y un consumo total.

La ética del Eros de Lévinas ciertamente no contempla los abismos de un erotismo que se

17. E. Lévinas, *op. cit.*, p. 133.

18. *Ibid.*, p. 120.

manifiesta como exceso y locura, pero llama la atención con insistencia sobre la negatividad del otro, sobre la alteridad atópica, que está hoy en vías de desaparición en una sociedad que se vuelve cada vez más narcisista. La ética del Eros de Lévinas puede reformularse, además, como una resistencia contra la cosificación económica del otro. La alteridad no es ninguna diferencia que pueda consumirse. El capitalismo elimina por doquier la alteridad para someterlo todo al consumo. El Eros es, asimismo, una relación *asimétrica* con el otro. Y de esta forma interrumpe la relación de cambio. Sobre la alteridad no se puede llevar la contabilidad, ya que no aparece en el balance de haber y deber.

LA MERA VIDA

El jabalí que con sus colmillos mató al bello joven Adonis encarna un erotismo que se manifiesta como locura y exceso. Se cuenta que, después de la muerte de Adonis, el jabalí dijo que con sus «dientes erotizados» (*erotikous odontas*) de ningún modo había pretendido causar daño al cuerpo de Adonis, porque su propósito era acariciarlo. Marsilio Ficino, en su libro sobre el *Banquete* de Platón, describe el ojo erotizado (*erotikon omma*)¹⁹ que, a semejanza de los dientes erotizados del jabalí de Adonis, está dominado por una pasión mortal: «Porque tus ojos que han penetrado a través de los míos hasta el fondo de mi corazón, encienden en mis entrañas un vivísimo fuego. Ten, entonces, misericordia del que perece por tu causa».²⁰ La sangre sirve aquí como

19. Platón, *Fedro*, 253e, Madrid, Gredos, 1988, p. 360.

20. Marsilio Ficino, *De amore. Comentario al «Banquete» de Platón*,