

El entierro de Manon: liturgia y necrofilia

Carles Besa

Universitat Pompeu Fabra

carles.besa@upf.edu

Résumé

Cet article analyse le récit de l'enterrement de Manon Lescaut selon deux perspectives apparemment contradictoires. Selon la logique de la raison et de la vertu, la tâche d'enterrer Manon devient pour des Grioux l'occasion d'un dernier service à l'amour, et ceci par le moyen d'un rituel de congé de l'amante suivi d'un désir de renoncement à la vie. Selon la logique de l'inconscient, en revanche, on peut lire les actions de des Grioux vis-à-vis du corps de Manon comme une tentative d'appropriation charnelle. Les deux perspectives sont pourtant complémentaires dans la mesure où, comme le suggère la psychanalyse, le sens latent d'un texte n'est accessible qu'à travers son sens manifeste.

Mots-clé: Manon Lescaut; enterrement; sens manifeste; sens latent; nécrophilie.

Abstract

This essay analyzes the story of the burial of Manon Lescaut from two apparently contradictory perspectives. According to the logic of reason and virtue, for des Grioux Manon's burial becomes a last service to love through a farewell ritual of the beloved followed by a yearning of renunciation to life. According to the logic of the unconscious, however, we can read des Grioux's actions in relation to Manon's body as an attempt at carnal appropriation. Nonetheless, both approaches become complementary since, as psychoanalysis suggests, the latent meaning of a text is only accessible through its manifest meaning.

Key words: Manon Lescaut; burial; manifest meaning; latent meaning; necrophilia.

0. Introducción

Mi propósito en las páginas que siguen es analizar el relato del entierro de Manon¹ bajo la doble perspectiva de su sentido manifiesto, por una parte, y su sentido latente, por otra, para mostrar que ambos sentidos son inseparables en la medida en que el primero sirve para camuflar y revelar a la vez el segundo, según la dialéctica freudiana entre sentido manifiesto y sentido latente (o, si se prefiere, la lógica lacaniana entre *signification* y *signifiance*). En efecto, en su nivel más superficial o denotativo, el episodio del entierro de Manon se puede leer como una ceremonia de sepultura seguida de un intento de renuncia a la vida por parte de des Grieux, quien quiere primero despedir a Manon para seguidamente despedirse también él de la vida. Sin embargo, tras las acciones y pensamientos de des Grieux al enterrar a Manon no es difícil entrever un acto de amor con connotaciones menos trascendentes y generosas, en el que se funden y confunden Tánatos y Eros, la pulsión autodestructiva (el deseo de morir de des Grieux) y la pulsión libidinal (su deseo de posesión sexual de Manon).

Cito a continuación el texto:

Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon. Mon dessein était d'y mourir; mais je fis réflexion, au commencement du second jour, que son corps serait exposé, après mon trépas, à devenir la pâture des bêtes sauvages. Je formai la résolution de l'enterrer et d'attendre la mort sur sa fosse. J'étais déjà si proche de ma fin, par l'affaiblissement que le jeûne et la douleur m'avaient causé, que j'eus besoin de quantité d'efforts pour me tenir debout. Je fus obligé de recourir aux liqueurs que j'avais apportées. Elles me rendirent autant de force qu'il en fallait pour le triste office que j'allais exécuter. Il ne m'était pas difficile d'ouvrir la terre, dans le lieu où je me trouvais. C'était une campagne couverte de sable. Je rompis mon épée, pour m'en servir à creuser, mais j'en tirai moins de secours que de mes mains. J'ouvris une large fosse. J'y plaçai l'idole de mon cœur, après avoir pris soin de l'envelopper de tous mes habits, pour empêcher le sable de la toucher. Je ne la mis dans cet état qu'après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour. Je m'assis encore près d'elle. Je la considérai longtemps. Je ne pouvais me résoudre à fermer la fosse. Enfin, mes forces recommençant à s'affaiblir, et craignant d'en manquer tout à fait avant la fin de mon entreprise, j'ensevelis pour toujours dans le sein de la terre ce qu'elle avait porté de plus

¹ Agradezco a Marta Tirado, Júlia Fontana y Mariana Montoya sus observaciones sobre el pasaje objeto de este artículo.

parfait et de plus aimable. Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du Ciel et j'attendis la mort avec impatience. Ce qui vous paraîtra difficile à croire, c'est que, pendant tout l'exercice de ce lugubre ministère, il ne sortit point une larme de mes yeux ni un soupir de ma bouche. La consternation profonde où j'étais et le dessein déterminé de mourir avaient coupé le cours à toutes les expressions du désespoir et de la douleur. Aussi, ne demurai-je pas longtemps dans la posture où j'étais sur la fosse, sans perdre le peu de connaissance et de sentiment qui me restait (Prévoist, 1965: 200-201).

1. El entierro como ritual de despedida y renuncia a la vida

La ceremonia de sepultura del cuerpo de Manon consiste en un ritual funerario –quizás el más importante de los ritos de paso por su finalidad de canalizar o sublimar el dolor de la pérdida– que reactualiza ciertas prácticas primitivas de homenaje e idolatría a los muertos. Naturalmente, en la medida en que lo funerario está relacionado tanto con lo antropológico como con lo religioso (y más en el caso que nos ocupa, habida cuenta de los contenidos moralizadores del relato), estas prácticas ponen al descubierto contenidos en los que no es fácil discriminar lo profano de lo sagrado. Nos fijaremos, en particular, en cinco de estas prácticas, especialmente apropiadas en el escenario americano (despoblado y desértico) en el que se ubica el episodio.

Siguiendo el orden en el que aparecen en el texto, la primera de ellas es el ayuno (7)², que no es tan solo una privación involuntaria de alimentos (es el sentido literal del término en el fragmento, puesto que Manon y des Grieux han huido sin víveres de Nueva Orleans), sino también un uso común en los rituales de entierro, es decir, una privación *voluntaria* por motivos ascéticos o religiosos. Piénsese, sin ir más lejos, en el ayuno eucarístico o privación de alimentos *sólidos* durante las horas que preceden a la comunión, o en el ayuno de Jesucristo en el desierto (Matías, 4, 1-4), que recupera la experiencia del Monte Sinaí (*Éxodo*, 34, 28); recordemos asimismo que el ayuno, en la cultura popular, es una costumbre auxiliar del duelo³. Similarmente, la ingesta de alcohol (los «liqueurs» de 9) es muy habitual en los rituales fune-

² Las cifras entre paréntesis corresponden a las líneas en que se hallan las palabras y expresiones que cito del texto reproducido en la Introducción.

³ Así, de la mano de Karl Abraham, Alfonso M. di Nola (1995: 139) señala que «la ripugnanza verso l'assunzione di cibo contiene la rappresentazione della propria morte, come se dopo la morte dell'oggetto amato la propria vita avesse perduto la sua attrattiva. L'effetto di shock della perdita viene compensato mediante il processo inconscio dell'introduzione dell'oggetto perduto». Análogamente, la ausencia en des Grieux de manifestaciones externas de desespero y dolor (falta de suspiros y lágrimas al final del texto) remite al deber cristiano de control y moderación en el duelo (ver, del mismo ensayo, el apartado «Il controllo del pianto nel Cristianesimo», pp. 69-74).

rarios primitivos (lo que convertiría a des Grieux en un nuevo chamán). En tercer lugar, el hecho de que des Grieux decida abrir la fosa «dans le lieu où [il] [se] trouva[it]» (12) y que lo haga con las manos (y no con su espada) revelaría no solo la identificación de los vivos con los muertos propia de muchas sociedades arcaicas, sino también el primitivismo (en el sentido de «pureza») del amor de des Grieux por Manon⁴. La cuarta práctica a tener en cuenta es el acto de des Grieux de cubrir con su propia ropa el cuerpo de Manon –el cual se convierte inmediatamente en «l'idole» (15) de su corazón–, que hay que entender, también, como manifestación de un ejercicio funerario: se da aquí un proceso de *momificación* de Manon por parte de des Grieux, quien quisiera conjurar la corruptibilidad del cuerpo de su amada, el cual debe ser alejado no solo de los animales del entorno (para ese fin no sería necesario enterrarlo *y también vestirlo*), sino también de la profanación de la tierra, mundana por definición. Des Grieux no parece tolerar que el cuerpo que fuera corrupto en vida lo sea también después de muerto, por lo que lo protege con una especie de «sábana sagrada» (como el sudario en el que fuera envuelto Jesucristo antes de recibir sepultura). Finalmente, el hecho de que des Grieux conciba el entierro de Manon como un retorno de su cuerpo a la tierra (22-23) subraya, por una parte, el sentido primitivo de la sepultura al que me he referido más arriba –contenido con el que se han relacionado hasta el momento las tierras americanas–, y, por otra, el amor de des Grieux y Manon, ahora más «puro» que nunca; hay que destacar el carácter polisémico de «porter»: Manon *vivió* en la tierra, pero también *surgió* de ella. En el texto, la tierra (12, 23) es blanda y fácil de cavar, lo que la asimila a la arena (13), es decir, al *polvo* y a la *ceniza*, símbolos a la vez de muerte y renacimiento. El uso del léxico contribuye a leer el ritual en clave religiosa: así, des Grieux se refiere a su tarea, antes de su ejecución, como un «office» (11), y, al terminarla, como un «ministère» (28), lo que da a las acciones que la componen el sentido de etapas de una ceremonia sagrada, y, de paso, *bloquea* en sus fronteras externas la significación profana o incluso sacrílega que se pueda entrever en ella.

⁴ En efecto, el abandono de la espada (*rota* inútilmente para cavar la fosa) puede interpretarse simbólicamente como la renuncia a los valores sociales y religiosos que des Grieux había abrazado hasta entonces: su posición y ascendencia noble, su deber y su «imagen». En este sentido, la sustitución de la espada por las manos sería el resultado de un proceso deliberado de despojamiento por parte de des Grieux (similar a su decisión de desprenderse de su propia ropa para proteger el cuerpo de Manon); las manos representarían los nuevos valores que asume el caballero, relacionados con la corporeidad y la carnalidad. Asimismo, se notará el intenso «trabajo» al que se libran las manos de des Grieux en este pasaje (casi todas las acciones del texto son protagonizadas o procuradas por ellas). En el *Dictionnaire du corps* (Marzano, 2007: 535-539), Isabelle Létourneau dedica a la mano un interesantísimo artículo en el que recuerda que ya Aristóteles consideraba la mano como «instrumento de los instrumentos» (en la misma línea, Hegel la define como un «instrumento absoluto», el «artesano animado» de la fortuna del hombre), cuya ambivalencia, dice Valéry, radica en el hecho de que procede de la naturaleza para oponerse a ella.

En cuanto al deseo de des Grieux de renuncia a la vida con el que empieza y termina el texto (2-3 y 30-31), hay que vincularlo con la aspiración mimética y la lógica de la equivalencia que subyacen a la relación que mantiene con Manon desde el inicio del relato, y que han sido magníficamente puestas de relieve por Naomi Segal (1986) en su revulsivo ensayo. En el entierro de Manon el «juego de dobles» presente en toda la obra llega a su expresión más elaborada. Así, el intento de suicidio de des Grieux manifestaría su fascinación al verse reflejado en Manon, pero dicha fascinación no vendría dada por el hecho de que des Grieux se haya enamorado de su propio reflejo (Narciso), sino porque quiere *vivir y sentir* a través de su amada: des Grieux no se enamora de una imagen de sí mismo, sino que es su amor lo que lo lleva a duplicarse en Manon. Ella es su doble por la pasión que comparten. Son «almas gemelas», aunque Manon no se revela como reflejo de des Grieux de la misma forma en que él —con plena conciencia o no— es reflejo de ella. En la escena del entierro, des Grieux no será ya una imagen duplicada de Manon, sino que querrá *ser ella misma* al enfrentarse a su propia muerte. Des Grieux yace sobre la fosa dentro de la cual ha alojado a Manon (22-24) como un hombre ante un espejo: es como el cadáver de Manon, pero en la superficie (su parte visible: la imagen de des Grieux encima de la fosa debe ser visualizada a través de un eje de simetría). Y, como si ya estuviera muerto, no llora ni suspira (28-29, 31-32), pues ha perdido la noción de sí mismo en Manon⁵. Des Grieux no muere físicamente, pero al haber muerto Manon, en su duplicidad, es como si también él hubiera muerto: la única forma de unirse a ella (y de apropiársela absolutamente) es convirtiéndose en cadáver, en un reflejo perfecto del cuerpo sin vida de Manon. Como dice Jacques Proust (1980: 123), des Grieux entierra a su «*double narcissique*». Podría decirse incluso que, de la misma forma que vistiendo el cadáver de Manon des Grieux lo convierte en un un cuerpo —un ser vivo o un simulacro de ser vivo—, desnudando su propio cuerpo lo convierte en un cadáver o un simulacro de cadáver. Claro que, contrariamente a Manon, que parece morir voluntariamente (no se nos da ninguna causa explícita de su muerte, lo que hace pensar en un suicidio), des Grieux opta finalmente por vivir (no ha conseguido unirse a Manon en la muerte, sino que se ha separado de ella a través de la vida). Podemos preguntarnos por qué. Si sus creencias religiosas le impiden suicidarse, ¿cómo es que ni tan siquiera lo lamenta? Su actitud es en todo caso mucho menos firme que su intención: su falta de voluntad le impide ser amo de su destino y controlar su propio ciclo vital (sí en cambio parece hacerlo Manon).

⁵ Al comentar esta escena, Leslie W. Rabine (1981: 72) sugiere que los vocablos referidos a la tierra y los vocablos referidos al cuerpo de des Grieux son intercambiables (metáforas recíprocas): «The hero envelops Manon's corpse in the earth and also in his own clothing; she is buried in the 'bosom' of the earth and also in his own bosom. With her burial, he turns away from the world to *her image within him*» (la cursiva es mía).

Una de las claves del fragmento es precisamente el vínculo que presenta entre la *muerte en vida* de des Grieux y la *vida inmortal* a la que accede Manon: en efecto, simbólicamente es él y no ella quien muere, como subraya el texto en varias ocasiones («mourir» y «mort» son vocablos siempre en relación con des Grieux, estratégicamente situados, además, al inicio y al final del párrafo, en 3, 6, 27 y 31). La muerte de Manon, en cambio, es sistemáticamente silenciada, lo que no sorprende si tenemos en cuenta la reserva y contención con que, dos párrafos anteriores, es relatado su fallecimiento (por medio de circunlocuciones que lo ocultan y lo reprimen): «la fin de ses malheurs», «Je la perdis», «elle expirait», «ce fatal et déplorable événement»... Es sabido que la muerte configura auténticas divinidades: al morir, Manon se convierte en un auténtico ídolo, porque accede a una identidad hagiográfica, en una insólita mezcla de virginidad mártir y belleza carnal. Así se explica que en el fragmento encontremos, referidas a Manon, fórmulas vacías de descripción que sirven para «invisibilizarla»: «ma chère Manon» (2), «l'idole de mon cœur» (15), o «ce qu'elle [la terre] avait porté de plus parfait et de plus aimable» (23-24). La referencia a su cuerpo (4) – eufemismo ambivalente y tranquilizante de *cadáver* por medio del cual se sustituye a la cosa por un ser (Thomas, 1989: 80)⁶– no consigue eliminar la indeterminación y la abstracción en que se sitúa Manon.

De hecho, la progresión en cuanto a la forma en que des Grieux se refiere a Manon en este fragmento sintetiza la transformación que experimenta Manon a lo largo de toda la obra: de Amiens, donde des Grieux, después del «coup de foudre» inicial, conoce su nombre («Mademoiselle Manon Lescaut»), hasta América, donde su amor deviene más tierno y espiritual. Es una evolución que va de lo concreto a lo abstracto, en el sentido de que Manon empieza siendo un objeto para acabar convirtiéndose en una presencia incorpórea: de «Manon» a «l'idole de mon cœur» y «ce qu'elle [la terre] avait porté de plus parfait et de plus aimable», sin olvidar la etapa intermedia situada en París y sus alrededores, en la que la relación entre des Grieux y Manon es más carnal, lo que se evidencia en el texto mediante el sintagma «son corps», metonimia de Manon.

En definitiva el patetismo de la escena (la cual, no sin razón, ha tentado a tantos ilustradores) viene en gran medida realzado por la convergencia que se da en ella entre des Grieux y el lector en relación con la imagen de Manon⁷. Ahora ya no sospe-

⁶ El vocablo «cadáver» provoca tanta resistencia que incluso lo omite Robert Sabatier en su *Dictionnaire de la mort*. Afortunadamente, esta negligencia ha sido reparada en el *Dictionnaire de la mort* dirigido por Philippe di Folco (2010).

⁷ Es sabido que el *pathos* es un recurso retórico gracias al cual el emisor persuade y conmueve (e incluso manipula) al receptor (Aristóteles, 1990: 95-96). Cabe sin embargo recordar que Aristóteles, inmediatamente antes de tratar de «Las pasiones en el oyente», examina el «Carácter del orador» (quien debe ser «digno de fe»). Bice Mortara Garavelli (1991: 29-30) precisa, a este respecto, que «[el] desarrollo psicológico de la retórica [...] se basa en las cualidades que confieren credibilidad –y, por tanto, poder persuasivo– al orador (la prudencia, la virtud y la benevolencia) y procura al autor [Aristóteles] la oca-

chamos de ella, podemos sufrir tanto como su enamorado y compartir su *pathos* sin recelo alguno, pues Manon ya no es peligrosa (como tampoco lo es Albertine, para Marcel, cuando duerme tendida a su lado, en una prefiguración de su muerte)⁸. Cuatro recursos retóricos formalizan dicho *pathos*. En primer lugar, las hipérbolas con las que des Grieux glorifica su propio comportamiento: por ejemplo, la temporalidad enfática de «Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon» (1-2) –una jornada es precisamente la unidad de tiempo de la tragedia clásica–, o la ampulosidad de la expresión «après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour» (18-19). En segundo lugar, las miniseuencias descriptivas con que des Grieux detalla cada uno de sus movimientos, lo que las asemeja a las didascalias de un texto dramático: «Je m'assis encore près d'elle» (19), «Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux» (24-25). En tercer lugar, el apóstrofe en discurso narrativizado «J'invoquais le secours du Ciel» (26), situado antes del cuarto y último recurso: la apelación al narratario (a partir de «Ce qui vous paraîtra difficile à croire...», 27), el cual, en su función de oyente del relato de des Grieux, actúa como imagen y delegado del lector virtual –aquí des Grieux explica no ya sus acciones sino su estado emocional (la imposibilidad del llanto y el lamento como consecuencia de su voluntad de morir), con la finalidad de despertar nuestra compasión.

2. El entierro como acto necrófilo

Desde su inicio, el texto nos invita a rastrear en él las huellas del acto necrófilo, al ubicar el sintagma nominal «chère Manon» (plasmación del Eros) y el verbo «mourir» (Tánatos) en las primeras líneas, sintagma y verbo separados tan solo por el «dessein» (de morir), que no hace sino confirmar el carácter indisoluble de ambas pulsiones (no es difícil advertir, tras la contigüidad metonímica, un fenómeno de condensación metafórica)⁹. La primera proposición es paradigmática de todo el texto, en la medida en que deja traslucir el deseo de des Grieux de permanecer («demeurai», verbo que reaparece en 32) unido para siempre al cuerpo de su amada, y ello por medio de los labios, lo que subraya el carácter carnal del episodio. Destaca el hecho de que la boca de des Grieux esté indistintamente (simultáneamente) sobre la cara y las manos de Manon. La selección de estas dos partes del cuerpo muestra, por denega-

sión para realizar un breve tratado acerca de las pasiones». En cuanto a lo patético como categoría estética y su relación con los sentimientos de lo trágico y lo sublime, remito a Soriau (1990: voces «Pathétique» y «Pathos»).

⁸ Véase, en *La Prisonnière*, el texto «Étendue de la tête aux pieds sur mon lit [...] Je m'étais embarqué dans le sommeil d'Albertine» (Proust, 1987-1989: 578-580).

⁹ Evidentemente, hay que entender «y» (3) como un pronombre adverbial que sustituye «sur le visage et sur les mains» (1-2) de Manon, y no, como sugiere la traducción en castellano («allí»), como un anafórico de la «vaste plaine» («amplia llanura»), ubicada cuatro párrafos antes. Hubiera sido sin duda más apropiado «así»: lo que importa aquí es el cómo, no el dónde.

ción, su estado cadavérico –de Manon, en efecto, el caballero solo recuerda su rostro y sus manos (las partes más visibles y externas)–; y pone de relieve, además, el carácter incompleto de su retrato a lo largo de toda la obra, elección estilística con que Prévost pretende convertir a Manon en un personaje atemporal (un mito), pero que indica, a su vez, la predisposición de des Grieux a ignorarla como persona autónoma.

La línea interpretativa trazada por las dos primeras frases del fragmento permite ya leer el ritual del entierro como un ejercicio *consecutivo* al anhelo de des Grieux de morir con Manon, lo que no hace más que revelar la verdad inconsciente del texto. Es muy sintomática, en este sentido, la aparición de «je fis réflexion» (3) después del adversativo «mais», pues manifiesta la intromisión de la voluntad y la conciencia, y por lo tanto la represión del propósito originario. La razón que da des Grieux como causa de la necesidad de enterrar a Manon –la exposición de su cuerpo a las «bêtes sauvages» (5)– no es más que una sobrejustificación que no consigue velar su proyecto inconfesado de poseer a Manon por última vez. De acuerdo con esta hipótesis, veremos en las fieras no ya (o no solo) una referencia contextual al mundo salvaje de la América precolonizada, sino una representación de la irracionalidad, y más concretamente de los *humanos* que podrían tener comercio carnal con Manon¹⁰.

A la luz de todo lo dicho, comprenderemos perfectamente que el deseo de des Grieux de morir *con* Manon sea también (sobre todo) un deseo de morir *en* ella, o, para ser más exactos, *encima* de ella –o de su *fosa*, que por contigüidad metonímica representa a Manon. La reiteración de complementos circunstanciales introducidos por la preposición «sur» –complementos referidos a las diferentes posturas del cuerpo de des Grieux– confirma esta hipótesis: «la bouche attachée *sur* le visage et *sur* les mains de ma chère Manon» (1-2), «Je formai la résolution [...] d’attendre la mort *sur* sa fosse» (5-6), «Je me couchai ensuite *sur* la fosse» (24) y «Aussi, ne demeurai-je pas longtemps dans la posture où j’étais *sur* la fosse» (32-33). Cabe notar, además, la posición de «sur sa fosse» y «sur la fosse» al inicio y al final del fragmento, posición que dota ambos sintagmas de mayor carga semántica. Obviamente, el hecho de que «sur la [o sa] fosse» venga precedido, al principio del párrafo, por «sur le visage et sur les mains de Manon» permite pensar que el lexema «fosse» *vale* por Manon, y que, por lo tanto, como decía, viene a ser una especie de sustituto que la oculta y la revela al mismo tiempo. La fosa se convierte pues en un lecho nupcial y funerario: la proposición de las líneas 24-27 («Je me couchai [...] sur la fosse, le visage tourné vers le sable, [...] et j’attendis la mort avec impatience») manifiesta que des Grieux quiere morir (pulsión de muerte) poseyendo a Manon (pulsión de vida)¹¹.

¹⁰ Podría incluso establecerse un paralelismo entre el motivo de los animales salvajes y Synnelet, de quien des Grieux pretendía «proteger» a Manon.

¹¹ En cuanto al verbo «me couchai» (24), la traducción en castellano («me tendí») parece resistirse a la idea de concebir la fosa como lecho. Si seguimos la lógica del inconsciente que estructura el fragmento –lógica en absoluto contraria a la corrección lingüística, todo lo contrario–, optaremos por «me acos-

Continuando en la misma línea, parece legítimo interpretar de otro modo algunos de los motivos que hemos visto en la primera parte de este análisis como componentes de un ritual funerario. Así, el ayuno quizás no sea tan solo un adyuvante de un rito de paso o del mismo duelo, sino *también* una alusión inconsciente a la concupiscencia de des Grieux (una alusión, pues, que debemos leer por inversión, ya que es bien sabido que es esta una de las leyes del psicoanálisis), quien no en vano da libre curso a su oralidad sexual uniendo su *boca* al rostro y manos de Manon y fantaseando que el cuerpo de esta será *devorado* por las fieras. Análogamente, el alcohol quizás no sea tan solo el auxiliar de una ceremonia mortuoria, sino *también* un excitante (¿un desinhibidor?). Finalmente, la ropa con que des Grieux envuelve a Manon no solo haría las veces de sudario, sino que, en calidad de parte y extensión de su propietario (es su «piel» externa), lo representa y lo sustituye –podríamos pues decir que el continente (la ropa) expresa el contenido (el cuerpo). Naturalmente, revestir a Manon después de haberla despojado de su propia ropa (pues en ningún lugar se nos dice que Manon estuviera desnuda) suscita la ambigüedad de los contenidos asociados al motivo del velo, cuya función –designar ocultando– es la de interponerse entre el objeto y la pulsión para refrenar y a la vez avivar el deseo.

Mención aparte merece el simbolismo de la arena, elemento que domina claramente el paisaje. Por su sentido manifiesto, como hemos visto anteriormente, la arena reúne los significados de la muerte y el renacimiento, pero este sentido *encripta* otro contenido que tiene que ver con su *plasticidad*, característica que justamente pone de relieve el propio des Grieux al establecer (12-14) una relación de consecuencia entre el hecho de que la tierra sea como la arena y la facilidad con la que se puede *abrir*. Que *ouvrir* esconde *couvrir* lo sugieren el verbo «creuser» (14) y la fosa *abierta* (15), encima de la cual *se acuesta* des Grieux poco después (25), y con el rostro «tourné vers le sable» (y no hacia el cielo). La última proposición del texto (32-34) expresa la culminación del acto necrófilo: el desmayo (contenido manifiesto) recubre la «petite mort» (contenido latente); o dicho de otro modo: la abolición de las tensiones de la vida (muerte simbólica) camufla la suspensión provisional del deseo (orgasmo). Raymond Picard (Prévost, 1965: CXIV) ve en este desmayo una anomalía psicológica¹²... Jacques Proust (1980: 122, n. 20) protesta con razón (aunque sin entrar

té». La interacción entre ceremonia nupcial y ceremonia funeraria (tan presente en autores como Shakespeare o Racine, y más tarde entre los románticos) es el tema del estimulante ensayo de Rush Rehm (1996), dedicado a obras de Esquilo (*Agamenón*), Sófocles (*Antígona*, *Las Traquinias*) y Eurípides (*Alcestris*, *Medea*, *Las troyanas*).

¹² También Jean Balcou (2002: 61) reclusa ante el sentido latente al considerar que el cadáver de Manon «n'aura plus que la pureté de 'l'idole', ne sera plus que le symbole réel de ce que la terre eut 'de plus parfait et de plus aimable', y que el mismo Cielo invocado por des Grieux «a permis un 'sommeil tranquille'». Para no sucumbir a una lectura edulcorada de *Manon Lescaut* deberíamos tener siempre presente la prodigiosa mala fe de des Grieux y dudar sistemáticamente de un relato «aussi orienté» y «aussi perversi» (Creignou, 1975: 182).

en detalles) que «Le recours à la physiologie rend mieux compte des faits». Como precisa muy bien Thomas (1980: 169), «el necrófilo procede por muerto interpuesto y el cadáver cumple la función de objeto-sustituto de su narcisismo: cualquiera que sea el papel que se le hace representar, el placer que obtiene procede de su onanismo». Se comprende ahora, también, por qué des Grieux declina cerrar los ojos a Manon y llama «fosa» a la «tumba»: el necrófilo se niega al trabajo del duelo, trabajo que, nueve meses después de la pérdida (y a pesar de los indicios de que hemos hablado en la primera parte de este artículo), sigue des Grieux sin hacer realmente –por eso cree la muerte viva.

Siguiendo en esta misma línea interpretativa, pero situándonos en un plano más general, no parece casual que los diccionarios de símbolos vinculen la arena con la figura de la matriz. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1982) dicen de la arena que es «facile à pénétrer et plastique», y que «il [le sable] épouse les formes qui se moulent en lui», por lo que es un símbolo de la matriz: «Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple [...] s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes». Evidentemente, sería demasiado fácil ver en «Manon» un simple trasunto de la «Maman» de des Grieux. Una aplicación mecánica de la psicocrítica llegaría probablemente a la conclusión de que el nombre «Manon» es un lapsus de Prévost –quien, según parece, estaba obsesionado por la problemática incestuosa (el doble recuerdo de la madre y la hermana muertas)¹³. Sin embargo, no deberíamos olvidar que des Grieux es huérfano, y no parece demasiado atrevido interpretar su simbiosis con Manon como la forma que adopta en su caso el deseo de retorno a la unidad primordial con la madre.

Las conclusiones que extraen Freud y Lacan, respectivamente, del juego del *fort-da* y del estadio del espejo proyectan un poco más de luz sobre este deseo. Recordemos que Freud habla, al inicio del segundo capítulo de *Más allá del principio del placer*, de cómo el niño, por medio del juego consistente en alejar («fort», «lejos» en alemán) y acercar («da», «cerca») los objetos que tiene a su disposición, simboliza la ausencia y la presencia de la madre, y que gracias a este juego acabará *dominando* la falta del objeto perdido (la madre, e incluso él mismo, pues de ser objeto de la madre y parte del cuerpo de la madre, pasa a ubicarse como objeto perdido)¹⁴. Este primer juego de un niño de un año y medio (en realidad se trata de uno de los nietos del

¹³ A esta problemática se refieren, entre otros, Jacques Proust (1980: 124) y Kristin Ross (1983: 202), pero es sobre todo Naomi Segal (1986: 264-272) quien ha profundizado en la idea de que *Manon Lescaut* se articula en base a «le non de la mère»: el monólogo de des Grieux sería una venganza de Manon por su independencia, vivida por des Grieux como un rechazo.

¹⁴ «La interpretación del juego [...] quedaba así facilitada. Hallábase el mismo en conexión con la más importante función de cultura del niño, esto es, con la renuncia a la pulsión (renuncia a la satisfacción de la pulsión) por él llevada a cabo al permitir sin resistencia alguna la marcha de la madre.» (Freud, 1993: 281).

propio Freud) puede ser relacionado con el estadio del espejo, expresión con la que Lacan nombra la etapa en la que el niño, entre los seis y los dieciocho meses, *reconoce* su imagen, aunque este reconocimiento sea puramente imaginario, y, por tanto, alienante, de la misma forma que las imágenes que nos proporciona el espejo son en muchos aspectos idénticas a los objetos representados, pero también, en gran medida, ilusorias (una representación puede ser *exacta* sin ser *fiel*)¹⁵. Esta etapa es fundamental en la constitución del Yo, porque significa el paso del autoerotismo (y las fantasías del cuerpo fragmentado que le son propias) al narcisismo (la asunción de una imagen íntegra de sí mismo).

Aplicando estos instrumentos de análisis al «caso» que nos ocupa, podríamos decir que des Grieux no parece haber asumido las consecuencias que se derivan, en el ámbito de la estructuración de la personalidad, de las «experiencias primordiales» del juego del *fort-da* y del estadio del espejo: se ha quedado en una fase anterior, una fase psicológicamente poco evolucionada. Recuérdese, a este respecto, la agitación compulsiva que, a lo largo de todo el relato, provoca en des Grieux la más mínima separación de Manon, cuya autonomía le produce auténtica angustia, síntoma inequívoco de su dependencia, su «falta de ser» (ansiedad típica de la etapa previa al *fort-da* y al estadio del espejo). Des Grieux no existe sino en la medida en que existe Manon, como un niño solo es en la medida en que tiene a su madre junto a sí. Su simbiosis con Manon es la forma que adopta en su caso el deseo de retorno a la unidad primordial con la madre. Es esta fantasía de *regressus ad uterum* que evocan Chevalier y Gheerbrandt al hablar de la arena como matriz lo que pone al descubierto nuestro pasaje con la asociación entre la muerte y el nacimiento, presente en la mayoría de las mitologías tradicionales. Porque, en efecto, el cuerpo desnudo (sin ropa) de des Grieux lo retrotrae al nacimiento, es decir, a la angustia de la separación, traumatismo identificado en el inconsciente con la angustia de la muerte. Por eso la muerte, como ausencia total de tensión, sería la realización del deseo infantil de regresión al vientre materno. Quizás por eso, también, hay quien piensa que si el orgasmo es una «pequeña muerte», solo en la muerte real y efectiva puede hallar uno la plena satisfacción de sus deseos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹⁵ «Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation –et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmés qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, –et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout sont développement mental» (Lacan, 1966: 94-95).

- ARISTÓTELES (1990): *Retórica*. Edición de Antonio Tovar. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- BALCOU, Jean (2002): «Déconstruction religieuse et reconstruction romanesque dans *Manon Lescaut*: la voie blasphématoire du chevalier des Grieux», in Jacques Wagner (ed.), *Roman et religion en France (1713-1866)*. París, Champion, 55-63.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont y Jupiter.
- CREIGNOU, Pierre (1975): «La mauvaise foi dans *Manon Lescaut*». *Europe*, 549-550, 175-189.
- DI FOLCO, Philippe (dir.) (2010): *Dictionnaire de la mort*. París, Larousse.
- DI NOLA, Alfonso Maria (1995): *La morte trionfata. Antropologia del lutto*. Roma, Newton Compton editori.
- FREUD, Sigmund (1993): *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Ediciones Altaya.
- LACAN, Jacques (1966): «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in *Écrits I*. París, Seuil, 89-97.
- MARZANO, Michela [dir.] (2007): *Dictionnaire du corps*. París, PUF.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991): *Manual de retórica*. Madrid, Gredos.
- PREVOST, Abbé (1965): *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Edición de F. Deloffre y R. Picard. París, Classiques Garnier-Bordas.
- PREVOST, Abbé (1984): *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*. Edición de Javier del Prado. Madrid, Cátedra.
- PROUST, Jacques (1980): «Le corps de Manon», in *L'objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII^e siècle*. Ginebra, Droz, 107-126.
- PROUST, Marcel (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*, Vol. III. París, Gallimard (Pléiade).
- RABINE, Leslie W. (1981): «Histoy, Ideology, and Feminity in *Manon Lescaut*». *Standford French Review*, 5, 65-83.
- REM, Rush (1994): *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, Princeton University Press.
- ROSS, Kristin (1983): «The Narrative of Fascination: Pathos and Repetition in *Manon Lescaut*». *The Eighteenth Century*, XXIV-3, 199-210.
- SABATIER, Robert (1967): *Dictionnaire de la mort*. París, Albin Michel.
- SEGAL, Naomi (1986): *The unintended reader. Feminism and «Manon Lescaut»*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SORIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. París, PUF.
- THOMAS, Louis-Vincent (1980): *El cadáver. De la biología a la antropología*. México, Fondo de Cultura Económica.