

Los sentidos en *The waste land* y *Les nourritures terrestres*: dos cosmovisiones antagónicas.

Silviano Carrasco Yelmo
Universidad Complutense de Madrid
silviano@gmail.com

RESUMEN

Les nourritures terrestres (1897) y *The waste land* (1922) presentan sendas visiones del hombre y de la naturaleza en la que el ser humano se halla insertado. Estudiaremos a través de la configuración de los sentidos cómo estas dos visiones son completamente antagónicas.

Palabras clave: Gide, Eliot, *Les nourritures terrestres*, *The waste land*, sentidos, naturaleza, cosmovisión.

ABSTRACT

Both *Les nourritures terrestres* (1897) and *The waste land* (1922) display two perceptions about men and nature (as the place where we are thrown in). Following the senses in these two visions of nature, we will be able to study the antagonism in these two works.

Key words: Gide, Eliot, *Les nourritures terrestres*, *The waste land*, senses, nature, cosmovision.

Partamos de la naturaleza en sí, para abordar esta oposición. En *Les nourritures terrestres*, es posible contemplar una visión de la naturaleza de un panteísmo conspicuo. En principio, podríamos correr el riesgo de pensar que se trata de un panteísmo de corte espinosista, donde *Deus sive Natura* es una y la misma cosa, a tenor de las siguientes citas extraídas de *Les nourritures*:

Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout. (Gide, 1997: 19).

Nathanaël, je t'enseignerai que toutes les choses sont divinement naturelles.

Nathanaël, je te parlerai de tout. (Gide, 1997: 111).

Tu ne soupçonnes pas, Myrtil, toutes les formes que prend Dieu; de trop regarder l'une et t'en éprendre, tu t'aveugles. La fixité de ton adoration me peine; je la voudrais plus diffusée. Derrière toutes tes portes fermées, Dieu se tient. Toutes formes de Dieu sont chérissables, et tout est la forme de Dieu. (Gide, 1997: 72).

No obstante, se trata de un panteísmo que reviste una condición erótica en el sentido etimológico del término:

Il y en a qui prouvent Dieu par l'amour que l'ont sent pour lui. Voilà pourquoi, Nathanaël, je nomme Dieu tout ce que j'aime, et pourquoi j'ai voulu tout aimer. (Gide, 1997: 42).

Es decir, Gide mantiene la naturaleza constitutiva de Dios como Amor, propia del cristianismo, a la par que efectúa una fusión ontológica de las categorías tradicionalmente opuestas de inmanencia y trascendencia, divino y humano, arriba y abajo. No en vano, en el propio título de su obra, *Les nourritures*, hará referencia a los alimentos necesarios para el alma, mientras que *terrestres*, modifica el valor original situando la ubicación de esta fuente de espiritualidad precisamente en la tierra, en el sentido cosmológico, pero también físico.

En este punto, resulta sumamente sencillo enlazar con el poema de Eliot, *The waste land*, puesto que la palabra "tierra", *land*, está igualmente presente en el título. Una tierra, no obstante, que va a sustentar valores completamente opuestos a los que reviste en la obra de Gide. Si Gide nos describirá durante varias páginas estos alimentos terrenales, como metonimia de esta Naturaleza o Dios fértil que reconforta el cuerpo y alma; Eliot por el contrario, nos presenta una tierra que cabría calificar de estéril, de no ser porque él mismo nos narra un fruto que se obtiene de la misma:

*There I saw one I knew, and stopped him, crying 'Stetson!
'You who were with me in the ships at Mylae!*

*'That corpse you planted last year in your garden,
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year? (Eliot, 2001: vv. 69-72).*

La tierra baldía sólo puede generar cadáveres. La muerte engendra muerte. Lo que nos reenvía al hipotexto bíblico del Evangelio: *Dejad que los muertos entierren a los muertos.* (Mt 8, 22).

En *The waste land* encontraremos muertos enterrendo a muertos, que a su vez nacen (si así se puede llamar) de la tierra, en un ejercicio de inversión de la generación fértil por la generación o perpetuación de la esterilidad.

Y del mismo modo, es archiconocido el comienzo del poema:

*APRIL is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain. (Eliot, 2001: vv. 1-4).*

La generación de vida se contempla como un proceso cruel. Abril es el mes más cruel porque simboliza la primavera. Se nos presenta una inversión absoluta del tópico literario en el que la primavera es la estación más alegre porque representa el renacer de la vida y un nuevo ciclo comienza gozoso. Aquí, la primavera es cruel, porque las flores y raíces surgen torturando la tierra que "descansaba en paz". Se llega a la vida a través del sufrimiento. Todo proceso generativo se percibe como doloroso. Aún así, esta generación de vida es limitada, pobre:

*Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers. (Eliot, 2001: vv. 5-7).*

La obra de Gide, por el contrario, nos presenta una naturaleza viva en toda su plenitud, sea cual sea la estación; una naturaleza que irradia, desborda estímulos sensoriales. El hombre únicamente tendría que abrir sus cinco sentidos y dejarse inundar por un festín embriagador de sensaciones para vivir una existencia plena en todos los sentidos, valga la redundancia.

Platón nos presenta en *La República* un esquema epistemológico-ontológico conocido como "La analogía de la línea", en el que observamos la siguiente división del mundo en dos grandes partes: objetos sensibles, a cuyo conocimiento se llega mediante la percepción, y objetos inteligibles, a los que se llega mediante el razonamiento discursivo o la inteligencia. El verdadero conocimiento es el del mundo inteligible, que está gobernado por la idea suprema, por encima de todas las ideas. Gide va a rechazar este mundo suprasensible, así como el conocimiento inteligible del mundo a través de la reflexión:

Nathanaël! Quand aurons-nous brûlé tous les livres!

Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux ; je veux que mes pieds nus les sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile. (Gide, 1997: 32).

Así pues, observamos en las *nourritures* la defensa de un empirismo radical, el narrador podría firmar la tesis clásica "nihil est in intellectu quod priori non fuerit in sensu". Curiosamente, esta defensa del empirismo se produce a raíz de un episodio crítico para la salud, y el narrador experimenta la necesidad de partir de cero, volver a conocer el mundo a partir de las experiencias sensoriales. Se trata, por tanto, de una inversión metodológica del proceso de duda existencial de Descartes:

Il semblait que tout mon être eût comme un immense besoin de se retremper dans le neuf. J'attendais une seconde puberté. Ah ! refaire à mes yeux une vision neuve, les laver de la salissure des livres, les rendre plus pareils à l'azur qu'ils regardent – aujourd'hui complètement clarifié par les recentes pluies... (Gide, 1997: 27).

Gide mantiene la idea de la trascendencia que se puede alcanzar, pero esta vez habrá que olvidar los conocimientos teóricos, pues es a partir de las sensaciones como se puede llegar a este conocimiento. Parte de una "duda metódica" (que reviste la forma de olvido de todo el conocimiento anteriormente adquirido) que no se resuelve recurriendo al razonamiento lógico, sino al conocimiento empírico de la naturaleza.

Podemos ilustrar este proceso con la percepción visual como percepción luminosa:

*Ce qui fit ma joie ce jour-là, c'est quelque chose comme l'amour – et ce n'est pas l'amour – ou du moins pas celui dont parlent et que cherchent les hommes. – Et ce n'est pas non plus le sentiment de la beauté. Il ne venait pas d'une femme ; il ne venait pas non plus de ma pensée. Écrirai-je, et me comprendras-tu si je dis que ce n'était là que la simple exaltation de la LUMIÈRE ?
J'étais assis dans ce jardin ; je ne voyais pas le soleil, mais l'air brillait de lumière diffuse comme si l'azur du ciel devenait liquide et pleuvait. (Gide, 1997: 50-51).*

Se rechaza el hedonismo vulgar basado en el placer carnal, se rechaza el pensamiento como origen de la felicidad. Se trata de una exaltación de los sentidos, la recreación de una percepción gozosa, un hedonismo sensorial, en definitiva. No perdamos de vista que Gide escribe "luz" en mayúsculas. La luz como metáfora del conocimiento divino. La percepción visual finalmente se metamorfosea en percepción táctil, gracias a una descripción que sería similar al impresionismo en pintura, se hace más directamente perceptible. Se trata de una experiencia contemplativa extática, cuasi mística, como podemos ratificar en un pasaje posterior:

Tu n'imagines pas, Nathanaël, ce que peut devenir enfin cet abreuvement de lumière; et la sensuelle extase que donne cette persistante chaleur... (Gide, 1997: 135).

Observamos aquí una triple metamorfosis, de sensación visual a sensación gustativa (abreuvement), y finalmente táctil (chaleur). Los estímulos sensoriales de la naturaleza se multiplican para producir un goce más completo aún.

Regresemos a Eliot, para estudiar cómo funciona la percepción sensorial en *The waste land*:

*'You gave me hyacinths first a year ago ;
'They called me the hyacinth girl.'
- Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence. (Eliot, 2001: vv.35-41).*

Se nos presenta en estos versos una rica evocación sensorial: el olor de los jacintos, que está insertado en un contexto olfativo mayor aún: el jardín, también la noche que se nos insinúa en el « late », el tacto en la piel, en el pelo húmedo... En el episodio se insinúa un encuentro amoroso; y sin embargo, se produce de pronto una disfunción epistemológica.

Se trata de una experiencia deceptiva, que finaliza con un episodio de imposibilidad cognitiva.

Contemplamos cómo los sentidos se anulan, quebrando la comunicación. Se aborta el sonido, por tanto la palabra, por tanto el diálogo. Se aborta el sentido de la vista con el mismo significado comunicativo. La frustración epistemológica desemboca finalmente en una imposibilidad gnoseológica de carácter radical (*I knew nothing*), y en consecuencia, en la soledad ontológica. El hombre se nos presenta abocado al solipsismo. La progresión hacia el solipsismo es clara: afasia, ceguera, ignorancia, soledad.

Señalemos la presencia de la luz, a la que podríamos atribuir el mismo valor trascendental que presentaba en *Les Nourritures*. Sin embargo, mientras que en aquella obra el narrador se inundaba de la luminosidad estableciendo una comunión con la trascendencia; en esta, el yo lírico no obtiene más que silencio cuando intenta establecer una comunicación visual con el plano trascendente. El mutismo es sinónimo de incomunicación, de carencia de sentido, es una metáfora de la vacuidad existencial.

Podemos efectuar otra comparación con el tratamiento del agua en ambos autores.

El agua es un líquido que bebemos, y por tanto, en principio debería ser percibido a través del gusto. Pero es un elemento muy especial ya que evidentemente es insípido, de modo que no puede ser percibido a través de este sentido. Observemos cómo se trata este elemento en *Les nourritures terrestres*:

Et notre vie aura été devant nous comme ce verre plein d'eau glacée, ce verre humide que tiennent les main d'un fiévreux, qui veut boire, et qui boit tout d'un trait sachant bien qu'il devrait attendre, mais ne pouvant pas repousser ce verre délicieux à ses lèvres, tant est fraîche cette eau (...). (Gide, 1997: 24).

Observamos aquí el tránsito de un campo sensorial a otro. El agua en Gide es, o bien fuente, agua que corre, agua en movimiento, vida, en definitiva; o bien, el agua posee la propiedad de la frescura. Se percibe a través del sentido del tacto, se percibe estimulando nuestros sentidos de forma directa.

Es un agua que se recibe con entusiasmo, es un agua que sacia, que calma la sed. El agua en Gide refleja en primer lugar, movimiento. No debido al movimiento de la propia agua que corre, sino movimiento volitivo hacia el agua, para saciar la sed. Representa la voluntad de encontrar respuestas a nuestra ansia de conocimiento. Es, así pues, metáfora de vitalidad, de respuesta hallada.

Examinemos ahora *The waste land*:

*And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.* (Eliot, 2001: vv. 23-24).

Nos interesa fijar nuestra atención en varios puntos: en primer lugar, se repite el adjetivo *dead* para la vegetación. No existe la sombra bajo el árbol, no existe el descanso de la sensación táctil. En segundo lugar, notemos cómo el sonido del grillo no proporciona alivio. No se encuentra consuelo a través del sentido del oído. El oído vuelve a aparecer como ausencia de sonido: la piedra seca no está acompañada del sonido del agua. El sonido del agua, el agua que corre, simboliza la vida, y por tanto, el sonido del agua es esperanza de vida. La ausencia de sonido es, por tanto, ausencia de esperanza; muerte de nuevo.

Con un valor vital similar, el agua aparece en Eliot, pero esta vez es percibida (aunque percibida *in absentia*) a través del oído. El agua no ofrece consuelo.

El agua en Eliot presenta la misma simbología vital, pero, como era previsible, aparece siempre como ausencia de agua. El agua sería un descanso existencial que se nos niega. El sonido de agua implica una esperanza de existencia de agua. Pero ni siquiera el sonido del agua se nos concede. Se deriva, así pues, hacia el campo sensorial del oído. Tenemos una vez más el silencio, como metáfora de vacío existencial.

Podemos afirmar que en Eliot la sensación y la reflexión van de la mano, y el pensamiento racional es positivo:

*Here is no water but only rock
 Rock and no water and the sandy road
 If there were water we should stop and drink
 Amongst the rock one cannot stop or think
 Sweat is dry and feet are in the sand
 If there were only water amongst the rock (Eliot, 2001: vv. 331-338).*

But there is no water (Eliot, 2001: v. 358).

Aquí el agua aparece de nuevo como símbolo de vida, y se establece una construcción paralela en la que identificamos *drink* con *think*, existe un paralelismo entre el refrescarse bebiendo y el poder pensar. El agua permite pensar, una acción positiva. Sin embargo, se cierra el pasaje 20 versos más tarde con la constatación de la ausencia de consuelo hipotético: pero no hay agua. El pensamiento es positivo. Pero el proceso hasta llegar al pensamiento se encuentra truncado por la imposibilidad de hallar descanso para los sentidos. La roca, como contraposición al agua, simboliza la esterilidad, la ausencia de esperanza.

En Les nourritures tenemos un caso que podemos comparar a este:

Je n'aime pas que vous me disiez: viens, je t'ai préparé telle joie ; je n'aime que les joies que je rencontre, et celles que ma voix fait jaillir du rocher ; elles couleront ainsi pour nous, neuves et fortes comme les vins nouveaux abondent du pressoir. (Gide, 1997: 40)

La similitud es muy interesante : la voz del narrador abre la roca para hacer surgir la dicha, que podemos identificar claramente con el agua en la comparación con Eliot. Se trata de una exaltación del cuerpo como principio generador de vida: la voz, que es la palabra, en definitiva, es capaz de producir vida. La palabra es diálogo (es *logos*, al fin y al cabo), y el diálogo es comunicación fértil. Diálogo y fertilidad a través del agua, pues, en Les Nourritures, y ausencia de racionalidad, ausencia de descanso, solipsismo, debidos a la ausencia de agua en *The waste land*.

Tomemos ahora en consideración el siguiente fragmento de *The waste land*:

*Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.* (Eliot, 2001: vv.64-68).

El sentido del oído permite percibir dos elementos: en primer lugar, los suspiros: elemento negativo ya de por sí, pues evoca melancolía, y en segundo lugar, las campanadas de la iglesia. La palabra "sound" es adjetivada con *dead*, de nuevo. El sentido del oído aboca a la muerte constantemente en *The waste land*.

Más interesante aún resulta el estudio de la percepción visual. El sentido de la vista es mutilado: *Each man fixed his eyes before his feet*.

Se recorta el campo visual de cada uno de los hombres, y se focaliza en dirección descendente (*before his feet*). Podríamos ver aquí el proceso inverso del conocimiento dialéctico platónico, que procede en sentido ascendente.

Tenemos pues, una reducción, una mutilación perceptiva: los hombres no se miran recíprocamente, no establecen comunicación visual. Únicamente se alcanza a ver el propio ser, la parte más baja del propio ser. No considero muy arriesgado apuntar hacia una metáfora del egocentrismo o el narcisismo humanos.

La frustración cognitiva conduce constantemente al solipsismo en *The waste land*.

Tenemos pues, una mutilación cognitiva, aunque no es el único medio para destruir las sensaciones en *The waste land*. Otro verso recurrente en el poema es:

Those are pearls that were his eyes

Presenciamos aquí un fenómeno de petrificación del sentido de la vista. Se trata de la metamorfosis de un elemento activo (los ojos son movimiento) en

elemento inerte. Representa, así pues, la muerte, una vez más, a través de la anulación de los sentidos.

Si acudimos ahora al sentido del olfato, no faltan fragmentos que lo recrean en *Les nourritures terrestres*. Por ejemplo:

Elle est intolérablement tiède, mais les vaches sentent bon. Ah! Que ne suis-je au temps où, avec les enfants du fermier dont la chair en sueur sentait bon, au temps où nous courrions entre les jambes des vaches; (...) (Gide, 1997:105).

Subrayemos que se trata de un olor que proviene directamente de elementos naturales: las vacas, el sudor corporal. Se aprecia el contraste entre la bajeza de la fuente odorífera y la exaltación de su olor. Es siempre un olor simple, natural, benéfico. Proviene de una emanación directa de elementos naturales y por tanto es puro y positivo, puesto que reviste la misma condición que la naturaleza (una condición divina).

Todo lo contrario podemos percibir en *The waste land*:

*In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid—troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air* (Eliot, 2001: vv.86-89).

El olor proviene de los perfumes, que son un elemento artificial, creado por el hombre. Compuesto, por tanto. Notemos la triple naturaleza (mutante, imprevisible) que pueden revestir los perfumes: en forma de unguento, en polvo, o el líquido. Se trata de una materia cambiante, por lo tanto es perturbadora. Su naturaleza no es clara, y esta condición está reforzada por los frascos multicolores que los encierran. La emanación odorífera es indirecta, impura, y provoca confusión, aunque esta vez no sea por mutilación ni por petrificación, sino por saturación. En sentido del olfato esta vez no sufre una castración, sino una amplificación que, a través de la artificialidad, ahogan, confunden al resto de los sentidos. Confusión epistemológica, pues, una vez más. Esta misma impureza la podemos apreciar en el verso:

In which sad light a carvéd dolphin swam. (Eliot, 2001: v. 96).

La luz es tenue, pues procede de un reflejo, es indirecta, no es pura, al contrario que en *Les Nourritures*. Eliot la describe como triste, plasmando en la iluminación un pesimismo vital.

Comparemos por última vez, el sentido del oído en ambas obras. Examinemos su función en *Les Nourritures*:

Hylas chantait:

(...)

Sur l'herbe, près des sources, nous nous assîmes : ... un chant d'oiseau de nuit, près de moi m'occupa pendant un instant plus que leurs paroles ; quand je recommençai d'écouter, Hylas parlait. (Gide, 1997: 85-86).

El oído ha prestado atención en primer lugar a la canción de Hylas, que ha sido cantada. Pero a continuación, el mismo sentido distrae la atención del narrador en lo que casi podría ser un episodio epifánico: se ha suspendido la percepción por un instante; esto se debe a que el pájaro tiene más importancia que el discurso humano. Es necesario escuchar antes a la naturaleza que a los hombres. La naturaleza habla y es posible escucharla. Existe la comunicación, tanto entre los hombres (en tanto que Hylas ha sido pájaro, pues ha cantado), como entre el hombre y la naturaleza.

El efecto contrario, como era de prever, hallamos en *The waste land*:

'*What is that noise ?*'

The wind under the door.

'*What is that noise now? What is the wind doing ?*'

Nothing again nothing ?

'Do

'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember

'Nothing ?' (Eliot, 2001: vv.117-123).

El oído invita a la indagación sobre el sentido del mundo exterior. En un primer momento se halla una respuesta, pero esta es insatisfactoria. Se produce una nueva indagación. Esta tentativa es frustrada, abortada de nuevo, y finaliza con el consabido *nothing*. Se transita entre el nihilismo cognitivo, perceptivo y la destrucción incluso del pasado a través de la memoria. Reducción nihilista, pues, del valor interpretativo de la realidad por medio de los sentidos. Reaparece el solipsismo, finalmente.

Este mutismo que es metáfora de soledad y muerte es constante en *The waste land*, y afecta no sólo al contenido semántico, sino a la estructura sintáctica del poema:

Speak to me. Why do you never speak. Speak.

'What are you thinking of ? What thinking? What?

'I never know what you are thinking. Think. (Eliot, 2001: vv.112-114).

Encontramos una exhortación, primero se invita al interlocutor a pronunciar cualquier tipo de sonido, después se le conmina a comunicar su pensamiento, y cada vez la construcción sintáctica se va despojando de más elementos, hasta llegar a la frase nominal y la elipsis de la mayoría de la construcción. Constatemos una vez más la imposibilidad del conocimiento en: *I never know what you are thinking*.

Encontramos a menudo estos diálogos directos en Eliot, en los que no se despeja la incógnita de la identidad del interlocutor: ¿se trata de una metalepsis en la que el yo lírico se dirige al lector? ¿Se trata de una advocación a un personaje *in absentia*? ¿Acaso ni siquiera es un diálogo, y se trata de un monólogo interior?

Podemos percibir todo lo contrario en la estructura de *Les Nourritures*: el texto está configurado en forma de diálogo: se trata de un proceso pedagógico, de enseñanza para Natanaël. Existe una comunicación enriquecedora, formativa. Existe una verdad que es revelada a lo largo de un relato de iniciación, como enseñanza y transmisión de una experiencia vital valiosa del narrador a su pupilo. Existen por tanto, tres elementos ausentes en *The waste land*:

1ª/ Una verdad que transmitir.

2ª/ Voluntad de transmisión del emisor.

3ª/ Un receptor para esta información.

La declaración : *Nathanaël, je t'apprendrai la ferveur*, y sus variantes, aparecen recursivamente en *Les nourritures*. Tenemos en *The waste land*, por el contrario, caos, personajes monádicos, fragmentación de focalizaciones... No existe la comunicación.

En conclusión, mientras que en *Les nourritures terrestres*, encontramos una exaltación gozosa de los sentidos que nos permiten una comunión directa con la naturaleza y por tanto con la divinidad a través de un hedonismo sensorial; en el poema de Eliot, por el contrario, la relación entre el hombre y su entorno, es un proceso doloroso, de esfuerzo estéril, abocado al fracaso, repleto de tentativas de comunicación constantemente abortadas.

1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANTERA BURGOS, F. e IGLESIAS GONZÁLEZ, M. (eds.) (2003): *Sagrada Biblia*, Madrid: Editorial Católica -Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.)-.
- ELIOT, T.S. (2001): *The waste land*, London: Longman.
- GIDE, A. (1997): *Les nourritures terrestres*, París: Gallimard.
- PLATÓN, (2003): *República*, en "Diálogos IV", Madrid: Gredos.
- SPINOZA, B. (2006): *El Dios de Spinoza / Selección de textos, traducción e introducción de José Luis Fernández*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.