

EL PAISAJE LAFORGUIANO: HACIA UNA LECTURA COGNITIVA DEL PENSAMIENTO NEURÓTICO ESPACIALIZADO

THE LAFORGUIAN LANDSCAPE:
TOWARDS A COGNITIVE READING
OF SPATIALISED NEUROTIC THINKING

Clemente LEPAROUX
Universidad de Salamanca

Resumen: El presente trabajo tiene como principales objetivos destacar las funciones de uno de los principales *leitmotifs* de la poesía laforguiana: el paisaje. Tanto visual como musical, el paisaje poético se analizará gracias a las herramientas novedosas que son las ciencias cognitivas. Cabe decir que se expresan en él un abanico de percepciones y sensaciones que dan lugar a construcciones rítmicas y símbolos turbios. El paisaje exterioriza y metaforiza, en su estructura, el funcionamiento y las consecuencias del trastorno neurótico en la percepción que el sujeto tiene de su entorno y de sí mismo en el espacio, considerando la emoción y la homeostasis como si fuese una segunda piel que somatizaría cualquier movimiento erróneo del pensamiento.

Palabras clave: Laforgue; Poesía; Cognición; Paisaje; Homeostasis; Interocepción; Somatización; Kinestesia; Neurosis, Decadentismo.

Abstract: The main aims of this paper are to highlight the functions of one of the main leit-motifs of Laforgue's poetry: the landscape. Both visual and musical, the poetic landscape will be analysed thanks to the novel tools of the cognitive sciences. It can be said that it expresses a range of perceptions and sensations that give rise to rhythmic constructions and murky symbols. The landscape externalises and metaphorises, in its structure, the functioning and consequences of the neurotic disorder in the subject's perception of his environment and of himself in space, considering emotion and homeostasis as if it were a second skin that would somatise any erroneous movement of thought.

Keywords: Laforgue; Poetry; Cognition; Landscape; Homeostasis; Interoception; Somatization; Kinesthesia; Neurosis, Decadentism.

Poco tiempo después de la derrota militar de Francia frente al ejército de Prusia en 1871, el paisaje emocional y físico francés sufren cambios repentinos. Un clima ansiogénico invade el Hexágono. La ciudad se modifica, crece y el paisaje urbano, último toque de modernidad después de la revolución industrial (1830-1860), refuerza ese sentimiento de decepción experimentado por el pueblo francés. Nace entonces el movimiento decadente como interiorización de ese pesimismo general. Jules Laforgue, poeta bretón nacido en Uruguay, se convierte en el líder de esta corriente artística gracias a sus poemas provocadores, tanto por su construcción métrica perturbada como por los temas descarnados que se abordan. El paisaje se impone como un motivo poético recurrente en sus obras, tratado como causa y reflejo de las neurosis de ansiedad —enfermedades mentales causadas por el estrés cotidiano que afectan a la conducta y la emoción, así como a la realización de operaciones cognitivas básicas y complejas—. Estas neurosis de ansiedad provocaban estragos entre la sociedad francesa bajo el nombre de “psicosis” o “trastornos histéricos”.

A veces pintado de manera desestructurada por la modernidad, otras alterado por el pensamiento neurótico del sujeto observador, el paisaje laforguiano aparece bajo la forma de una parodia del paisaje romántico a fin de marcar una ruptura franca con los códigos poéticos de dicha corriente y poetizar el inconsciente aún no teorizado por Freud y Charcot. En la “Complainte du pauvre corps humain”, una de las endechas más famosas del poemario *Les Complaintes*, publicadas en 1885, se destaca la relación entre el paisaje y el cuerpo. Dicha *complainte* escenifica el cuerpo del sujeto en sus aspectos más alterados hilando una comparación con su entorno. El sujeto parece sufrir una percepción extraña de sí mismo: “L’Homme et sa compagne sont serfs / De corps, tourbillonnants cloaques / Aux mailles de harpes de nerfs / Serves de tout et que détraque / Un fier répertoire d’attaques” (Laforgue: 36)¹. El organismo² humano enfermo está descrito a través del ambiente percibido por la voz poética. El hecho de que la cloaca metaforice un conjunto de nervios entrelazados vincula el espacio interior del cuerpo y el paisaje, proponiendo a este último como red nerviosa capaz de registrar sensitivamente al modo en que lo haría el cuerpo. El paisaje, entendido como un sistema sensitivo, es capaz de organizar sus datos construyendo una imagen mental que traduce las sensaciones y las emociones como lo haría un cuerpo.

De manera usual, la representación consciente o inconsciente del mundo se ajusta a las formas de la experiencia vivida por el organismo y de ahí nace la noción de “paisaje”. En *La pensée-paysage*, Michel Collot define el paisaje como una “image-émotion”, una reevocación mental del ambiente tejida de percepciones y estados afectivos “spatialisés [qui] portent l’empreinte d’une subjectivité, d’une situation et d’une signification” que transforman el espacio proyectándose en él (Collot: 155). Esta subjetividad abre una cuestión fundamental a la hora de analizar el paisaje laforguiano, a saber, que dicho paisaje es dual: se construye a partir de las percepciones del mundo exterior pero también a partir de las emociones e impresiones interiores recibidas por el sujeto después del acto perceptivo. De ese modo, “les tourbillonnants cloaques aux mailles de harpes de nerfs” en la “Complainte du pauvre corps humain” podrían ser la interpretación corporeizada de un paisaje percibido como moviente, inervado, ruidoso, circular y maloliente que los sentidos de la vista, el oído y el olfato del observador

1 Traducción al español: “El hombre y su amante son siervos / De los cuerpos, tumultuosos pozos negros / Con mallas de arpas de nervios / sometidos por todo y que perturban / Un orgulloso repertorio de ataques”.

2 El organismo se entiende aquí como el conjunto formado por el cuerpo biológico, celular, y la consciencia.

perciben y analizan. La mente trastornada percibe el paisaje a partir de un conjunto de percepciones del mundo exterior y crea entonces una visión alterada por los impulsos de la neurosis. Dicho paisaje se convierte él mismo en un cuerpo enfermo, perceptible en el poema por la metáfora escatológica de la cloaca y los “pozos negros”. Del mismo modo, se independiza y cobra cierta conciencia cuyos movimientos reflejan la dinámica neurótica somatizada directamente en la recreación memorial de lo percibido. La perturbación mental se expresa dentro del cuerpo de la voz poética pero también en su percepción periférica, como si el cuerpo alterado se extendiese y contaminase el exterior paisajístico. El paisaje visto, escuchado y olido cobra la forma de un lugar enfermizo y esa reconstrucción provoca un eco dentro del propio cuerpo como si fuese un espejo. Las fronteras entre el organismo y el paisaje, “le dehors et le dedans” se anulan (Collot: 30). La ansiedad se exterioriza y se destila en el paisaje como si la conciencia desbordase hasta prestar su coloración al exterior, ofreciéndose entonces el poema al lector como una geografía del trastorno.

Además, tomada desde un punto de vista prosódico, la melodía de estos versos da a escuchar un ritmo brusco de aliteraciones que empareja sonidos del paisaje sonoro con sonidos orgánicos. Las formas y los olores del ambiente están captados por los órganos perceptivos y traducidos en emociones negativas por el sujeto a través de referencias corporales que él reconoce y asocia entre ellas. En este sentido, el paisaje laforguiano se presenta aquí como un diálogo entre el organismo y su alrededor. Del lado del organismo, se puede distinguir por un lado el cuerpo biológico —que plasma los vínculos entre el espacio, las percepciones, las emociones, las kinestesis y el pensamiento— y por otro lado el cuerpo “vivido” (Collot: 42), que recopila la información sensorial y construye un paisaje alterado como manifestación ejemplar de la mente neurótica. Se hará hincapié a lo largo de las siguientes páginas y a modo de primera parte en el paisaje vivido y pensado, fantaseado. Posteriormente, se tratará de los elementos naturales construidos por la prosodia a modo de paisaje emocional y sensorial que funciona a su vez como desencadenante de procesos de memoria paisajística en la conciencia del sujeto.

El paisaje vivido y el paisaje pensado

En *El error de Descartes*, el neurólogo Antonio Damasio establece una comparación franca entre el cuerpo y el paisaje y evidencia la importancia de las emociones y los sentimientos que resultan de los intercambios entre ambas entidades: “El cuerpo es análogo en su estructura a un paisaje” (2006: 213). El ambiente “imprime sus marcas en el organismo a través del estímulo de la actividad neural en los dispositivos sensores: oídos, ojos, etc. (2006: 1747). Estos sectores sensoriales están interconectados y son la base para las representaciones organizadas topográficamente, es decir el origen de las “imágenes-emoción” teorizadas por Collot. Los estados del organismo se pueden comparar con las fluctuaciones climáticas y los movimientos del entorno natural. En la mayoría de sus poemas, Laforgue hace del paisaje un espacio —a menudo incongruente— del que se introyectan elementos en la conciencia y en la autopercepción del propio sujeto, como bien lo plasma el ejemplo de la cloaca en la “Complainte du pauvre jeune homme”. Se trata de un espacio subjetivo en el cual el espíritu se funde en los elementos meteorológicos y cósmicos, de tal manera que, acaban enmarcando tanto la mente perceptora como el propio espacio paisajístico. En la «Complainte du temps et de sa commère l’espace», el poeta dibuja un paisaje espacial alterado por el «vaivén giratorio» del tercer verso de la primera estrofa:

Je tends mes poignets universels dont aucun
N'est le droit ou le gauche, et l'espace, dans un
Va-et-vient giratoire, y détrame les toiles
D'azur pleines de cocons à fœtus d'Étoiles.
(Laforgue, 2012: 1156)³

Las estrellas deshiladas y deformadas reenvían a una percepción visual alterada de un paisaje espacial. El pensamiento neurótico se deduce de la desconstrucción de las leyes cósmicas y las condiciones atmosféricas⁴. Las estrellas se convierten en un marcador espacial que permite al sujeto ubicarse en el espacio: está debajo de ese cielo estrellado y ve desde abajo las constelaciones. La experiencia sensible en este caso se organiza a partir de la posición del cuerpo en cuanto a este patrón geométrico estelar y el pensamiento se ajusta a los elementos percibidos. La consciencia postural y propioceptiva se expresa mediante transferencias metafóricas del cuerpo hacia el cosmos y la organización del recuerdo del entorno percibido se origina en el procesamiento de la información sensorial por la mente alterada. Las fluctuaciones atmosféricas y luminosas de este paisaje se cargan de percepciones y emociones alteradas pues el movimiento giratorio podría ser interpretado como una metáfora de la neurosis por su carácter repetitivo y obsesivo. De modo semejante, en su poemario *Le Coeur-espace*, Yves Bonnefoy describe la atmósfera que rodea al sujeto lírico como una componente física del paisaje y que aporta una coloración afectiva. En *La pensée-paysage*, Collot pinta esa tonalidad afectiva creada por la presencia de los elementos naturales y las indicaciones luminosas bajo el nombre de *stimmung* (Collot: 155)⁵. En la primera estrofa del poema “Les petites misères d’hiver” (Laforgue: 86) la estación hace vibrar al unísono el cuerpo y los elementos constituyentes del paisaje:

Vers les libellules
D'un crêpe si blanc des baisers
Qui frémissent de se poser,
Venus de si loin, sur leur bouts cicatrisés,
Ces seins, déjà fondants, ondulent
D'un air somnambule...⁶

La atmósfera fría y blanca del paisaje invernal altera la consciencia que es descrita aquí como helada, “sonámbula”, y los símbolos casi oníricos que son las libélulas están cansados y blancos. La trinidad compuesta por el paisaje, el cuerpo celular y la consciencia, se sigue tejiendo en el sentido de

3 “Estiro mis muñecas universales ninguna de las cuales / es la derecha o la izquierda, y el espacio, en un / vaivén giratorio, desenreda las telarañas / De azul lleno de capullos de fetos de Estrellas”.

4 El brillo de las estrellas aparece cuando anochece. Sin embargo, “les toiles / D’azur” hacen referencia al cielo azul que deja pensar que ya no existe el día ni la noche. El espacio se vuelve puro espacio, fuera de cualquier tipo de temporalidad.

5 Se trata de una noción teorizada por Heidegger que une el estado exterior de las cosas con el estado de ánimo humano. El *stimmung* hace referencia a un espectáculo exterior que produce cierta resonancia interior. Se suele traducir del alemán al español como “atmosfera”.

6 “Hacia las libélulas / De un crepé tan blanco de besos / Que estremecen de aterrizar, / De tan lejos, en sus puntas cicatrizadas, / Estos pechos, ya derretidos, ondulan / Con un aire somnoliento...”.

que el cuerpo, de la misma manera que la mente, sufre las consecuencias de los cambios climáticos: la piel se estremece y se derrite. El paisaje cambia, el cuerpo capta las modificaciones exteriores y manda señales al sistema neural que interpreta el mensaje y lo traduce en conducta: la consciencia se huela como para ahorrar sus fuerzas, dando entonces lugar a alucinaciones tales como los insectos que parecen besos volantes. Y, de este modo, los elementos meteorológicos están vinculados con el estado de ánimo y los humores.

Laforgue, además de rentabilizar el paisaje como “image-émotion”, parece reapropiarse antiguas teorías “científicas” cercanas a la teoría de los humores o ciencias alternativas como la alquimia para propiciar “conversiones” entre paisaje y conciencia. Las fantasías sobre la alquimia, esta forma de “magia racional”, sirvieron de base para la investigación de la psicología profunda, capaz de dilucidar lo que está enterrado y reprimido en el cerebro humano desde el siglo XVII en Europa. La esencia de la alquimia era, más que convertir el plomo en oro, exteriorizar ciertos secretos interiores para trascenderlos. Laforgue sigue este proceso alquímico básico en su poesía: las imágenes que jalonan sus versos son esquemas de pensamiento místico, representaciones materiales de un mal indescifrable. En la tercera estrofa de “Climat, faune et flore de la lune” (Laforgue: 13), el poeta sueña con un paisaje lunar y fantasea con una naturaleza poblada de criaturas mitológicas que refleja la fauna y la flora de la tierra y la teoría de los humores de Paracelso:

Ton atmosphère est fixe, et tu rêves, figée
En climats de silence, écho de l’hypogée
D’un ciel atone où nul nuage ne s’endort
Par des vents chuchotant tout au plus qu’on est mort?
Des montagnes de nacre et des golfes d’ivoire
Se renvoient leurs parois de mystiques ciboires,
En anses où, sur maint pilotis, d’un air lent,
Des Sirènes font leurs nattes, lèchent leurs flancs,
Blêmes d’avoir gorgé de lunaires luxures
Là-bas, ces gais dauphins aux geysers de mercure.⁷

Hay referencias explícitas a los cuatro elementos: el aire con la presencia del “cielo átono” y los “vientos susurrantes”, la tierra a través de las “montañas de nácar”, el agua con la presencia de las sirenas libidinosas y el fuego con los “géiseres de mercurio”. La teoría de los humores —la hipótesis alquímica del circuito emocional— se refiere a la composición primitiva del organismo. Los alquimistas creían que el cuerpo era un conjunto medido de los cuatro elementos y que éstos, aunque antagónicos, debían coexistir para que la persona tuviese un organismo sano y equilibrado. Estas creencias más o menos opacas recuerdan a las teorías neurocientíficas de la homeostasis, según las cuales los órganos, en concierto con el sistema nervioso, regulan las funciones vitales para permitir la supervivencia del organismo. La teoría de los humores relaciona los elementos con los estados orgánicos y emocionales: el aire está vinculado a la sangre y la alegría; la tierra a la bilis negra, el hígado

7 “Tu atmósfera es fija, y sueñas, congelado / En los climas de silencio, el eco del hipogeo / De un cielo átono donde no se duermen las nubes / ¿Por los vientos que susurran a lo sumo que uno está muerto? / Montañas de nácar y golfos de marfil / reflejan sus paredes de místicos copones, / En calas donde, sobre sus zancos, con un aire lento, / Sirenas hacen sus trenzas, se lamen los costados, / Pálidos por haberse atiborrado de lujuria lunar / Allí, estos alegres delfines con géiseres de mercurio”.

y la melancolía; el agua al cerebro, la flema y la moderación; y el fuego a la bilis amarilla, el hígado y la ira. Del mismo modo, cada estación refleja una emoción, que conduce a una enfermedad física o psicofísica: el invierno está dominado por la flema y provoca resfriados, la primavera calienta la sangre y el estado de ánimo y está vinculada a las enfermedades hemorrágicas, el verano excita la ira y eleva la fiebre —de ahí la expresión “être sanguin” o “avoir le sang chaud” en francés—, mientras que el otoño es favorable al bazo, la melancolía y la depresión. Jules Laforgue parece transcribir aquí, poetizando la neurosis como motivo decadente, esta falta de equilibrio elemental y orgánico: el cielo es borroso y “átono”, las montañas se cubren de una blancura ominosa y los géiseres son rojos como la sangre. Este paisaje corporal fantasmal traduce a través de la metáfora alquímica una alteración del circuito emocional propio de la neurosis. En efecto, el desequilibrio emocional manifestado por la singularidad de los elementos naturales se contagia a los cuerpos de los seres vivos de este paisaje lunar: las sirenas, movidas por impulsos sexuales neuróticos y compulsivos, casi histéricos, se vuelven tan pálidas como el cielo. El elemento fuego, metáfora del deseo, domina y perturba el estado homeostático del organismo. La relación entre el cuerpo y esta naturaleza cósmica se revela como una vara de medir de los pensamientos y las experiencias (Damasio: 242). En ese sentido, el extraño estilo de Laforgue pone de manifiesto este desequilibrio en el buen funcionamiento del cuerpo cuando el organismo actúa bajo la presión de una emoción tan fuerte y perturbadora como la angustia: el sistema consciente se ve traicionado por el peso del inconsciente y traduce inductores emocionales y sensoriales clasificándolos erróneamente, asociándolos a oscuras imágenes que el lector debe interpretar para saborear la *finesse* del poema. Los elementos y sus sonidos, aquí figurados por el texto poético, desencadenan el movimiento de otro tipo de paisaje, un paisaje puramente sonoro, creado por los efectos rítmicos y la versificación.

Un paisaje emocional prosódico

La neurosis, ese “mal del siglo” generalizado en el tiempo de Laforgue, es término aplicable tanto a una persona enferma como al propio contexto social y artístico:

Le mot “névrose” est aussi sur toutes les lèvres, tant pour désigner les états-d’âme ou des comportements morbides identifiés en soi ou chez les autres que pour donner un nom à l’atmosphère générale de l’époque, aux tendances de la littérature et de l’art et aux moeurs de la société dans ces dernières années du siècle (Crocq: 2020).

La modernidad punzante experimentada como trauma acelera el ritmo de la vida y lo cotidiano se vuelve fuente de ansiedad. La literatura se hace eco de ello a su modo, y —más allá de la temática— ciertos oídos poéticos de alta sensibilidad lo repercuten incluso en el ámbito de la métrica. También el paisaje poético se adapta para decir el trauma y representar ese fenómeno de aceleración del pensamiento humano en respuesta a la evolución repentina de la sociedad francesa. Philippe Dufour analiza la consciencia de la voz poética en los poemas de Laforgue en relación con el paisaje y señala que, tras su exploración meditativa, el propio paisaje “se décompose en petites sensations dysphoriques” (2001: 21-27). Dichas sensaciones se pueden percibir en la lectura del poema bajo forma de musicalidad extraña procedente de una métrica (o de una prosodia) alterada. Por ejemplo, en la «Grande Complainte de la ville de Paris», un poema en prosa que el mismo poeta calificó de *prose blanche*, se escenifica un paisaje urbano vivo. La modernidad carnívora entra metafóricamente en la escritura bajo la forma de referencias a la maquinaria de la revolución industrial que dan una coloración

sombría al paisaje. Como el título indica, la capital francesa sufre y se queja. Los ruidos de la vida cotidiana se convierten en la voz de París, una voz grave y callejera donde los sonidos tienen un doble significado; son a la vez elementos dinámicos que puntúan e instauran movimientos en el paisaje, pero también son objetos de percepción recreados y recordados por el sujeto observador que expresa su saturación en cuanto a tanto alboroto. La “música” callejera, con sus melodías agresivas inspiradas por la sociedad de consumo, se hace metáfora del esquema íntimo del organismo neurótico:

Bonne gens qui m'écoute, c'est Paris, Charenton compris, Maison fondée en..., à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés, Maison recommandée. Préviens la chute des cheveux. En loteries! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonne gens!

Et ça se ravitaille, import et export, par vingt gares et douanes. Que tristes, sous la pluie, ¡les trains de marchandise! À vous, dieux, chasublerie, ameublements d'église, dragées pour baptêmes, le culte est au troisième, clientèle ineffable! Amour, à toi, des maisons d'or aux hospices dont les langes et loques feront le papier des billets doux à monogrammes, trousseaux et layettes, seules eaux alcalines reconstituantes, ô chlorose! bijoux de sérail, falbalas, tramways, miroirs de poches, romances! Et à l'antipode, qu'y fait-on? Ça travaille, pour que Paris se ravitaille... [...] va quelconque... (Laforgue: 120).⁸

La prosa neutraliza lógicamente el poder rítmico y repetitivo del verso; sin embargo, Laforgue logró crear en ella una especie de música neurótica. Los ruidos y el alboroto de la cotidianidad, simbolizados por exclamaciones —«En loterie ! [...] Bonne gens !»—, por eslóganes publicitarios o términos conceptuales que hacen referencia a componentes que se consideran ruidosos —tanto por el referente que designan como por su propia pronunciación: ‘*tramways*’, ‘*machines cylindriques*’— o detalles como un perro que ladra, crean una imagen acústica para el lector y una prosodia alterada. Las sinestesias ponen de relieve el hecho de que la interocepción y la cenestesia han sido dañadas por el trastorno. La acumulación de eslóganes da a entender que el personaje escucha primero un ruido y luego lo percibe visualmente. El mismo acto de percepción se repite a lo largo del poema: el ruido guía a través de este nuevo mundo al sujeto que va a ciegas. Estos símbolos o imágenes acústicas vertebran la autopercepción del sujeto que no logra reconocerse en el paisaje como una entidad entera. No deja de percibir los sonidos que lo rodean, y la profusión hiperbólica de dichos ruidos hace que no pueda ubicarse en el espacio ni interactuar con su entorno. El sujeto aparece entonces

8 “Buena gente que me escucha, es París, *Charenton* incluido, Casa fundada en..., en alquiler. Medallas en todas las exposiciones y menciones. Arrendamiento inmortal. Obras al por mayor y al por menor de felicidades a la medida. Proveedores patentados de un montón de majestades, Casa recomendada. Previene la caída del cabello. ¡En las loterías! Envía a las provincias. No hay temporada baja. Suscripciones. Depósito, sin garantía de la humanidad, de los problemas más adecuados y de segunda mano. Facilidades de pago, pero dinero. ¡Dinero, buena gente! Y se abastece, en importación y exportación, de veinte estaciones y aduanas. Qué triste, bajo la lluvia, ¡los trenes de mercancías! Para ustedes, dioses, chascarrillos, mobiliarios de iglesia, peladillas para los bautizos, ¡el culto está en la tercera, inefable clientela! ¡Amor, a ti, casas de oro a los hospicios, cuyos pañales y harapos harán el papel de las notas dulces con monogramas, ajuares y canastillas, las únicas aguas alcalinas reconstituyentes, ¡oh clorosis! joyas de serrallo, falbalás, tranvías, espejos de bolsillo, ¡romances! Y en la antípoda, ¿qué se hace allí? Se trabaja, para que París se abastezca... [...] Va de todos modos...”.

tan fragmentado como el paisaje. La falta de coherencia entre las palabras emparejadas (À vous, dieux, chasublerie, ameublements d'église, dragées pour baptêmes) ilustra una percepción patológica y deformada del mundo, en la que la ansiedad altera la colaboración entre los órganos perceptores y los componentes neurales que permiten la recreación emocional de lo percibido bajo la forma de una imagen mental. Además, el lenguaje del poema no funciona respetando la estructura del pensamiento lógico, colocando palabras que categoricen y regularicen la percepción de la realidad, sino que se recibe más bien como un flujo sonoro solo parcialmente regido por el significado de los signos lingüísticos y en parte dependiente de una forma de pensamiento neurótico íntimamente vinculado con la prosodia. Las palabras, yuxtapuestas, interactúan entre ellas mediante un esquema prosódico basado en la aliteración: «Et des coins claustrals, cloches exiléscentes des *dies irraemissibles*»; «Que les vingt-quatre heures vont vite à la discrète élite !» (1885: 122). Se percibe aquí un frenesí sonoro y rítmico en el que se encarna oralmente cierta estética delirante característica de la poesía decadente. El poeta carga los signos verbales de un pensamiento interno acelerado y una percepción alterada. En este sentido y de manera general, el aspecto musical de estas *complaintes* reconduce la expresión neurótica hacia el lenguaje poético. Estos efectos sonoros imitan así una especie de aliento prosódico que sopla como un viento extraordinariamente moderno sobre el texto. Del mismo modo que el eco resonante que mueve y ocupa el espacio en la “Complainte des Nostalgies Préhistoriques”, el tono musical inferido por la cornamusa y la naturaleza despliega el paisaje sonoro en el “Air de Biniou” de Jules Laforgue (1890: 192):

Non, non, ma pauvre cornemuse,
Ta complainte est pas si oiseuse;
Et Tout est bien une méprise,
Et l'on peut la trouver mauvaise;

Et la Nature est une épouse
Qui nous carambole d'extases,
Et puis, nous occit, peu courtoise,
Dès qu'on se permet une pause.

Eh bien! qu'elle en prenne à son aise,
Et que tout fonctionne à sa guise!
Nous, nous entretiendrons les Muses.
Les neuf immortelles Glaneuses!

(Oh! pourrions-nous pas, par nos phrases,
Si bien lui retourner les choses,
Que cette marâtre jalouse
N'ait plus sur nos rentes de prise?)⁹.

9 “No, no, mi pobre gaita, / Tu lamento no es tan ocioso; / Y todo es un malentendido, / Y uno puede pensar que está mal; / Y la naturaleza es una novia / Que nos acaricia con éxtasis, / Y luego, nos mata, sin ser caballerosa, / En cuanto nos permitimos una pausa. / Bueno, que se tranquilice, / ¡Y que todas las cosas funcionen como ella quiera! / Nosotros, vamos a entretener a las musas. / ¡Los nueve Espigadoras inmortales! / (¡Oh! no podríamos, por nuestras frases, / Devolverle tan bien las cosas, / Que esta celosa madrastra / Ya no tenga un control sobre nuestros ingresos)”.

Aquí la estructura de la rima da voz al zumbido monomelódico y cansado del *biniou* (gaita bretona). Las rimas seguidas en -se y la aliteración en -s crean un patrón musical con una cadencia rápida y fluida para dar acceso directo a la experiencia de la contemplación y la atención a la naturaleza ya que dicha percepción del paisaje es principalmente sonora. El poeta, alejándose de la belleza de la poesía romántica, busca transmitir la “música real” de la vida cotidiana sin los artificios poéticos que convertirían a la experiencia en artificial. El sonido monótono del paisaje se ve recordado de manera analógica y metafórica como el sonido del instrumento para traducir este estado neurasténico. Laforgue pinta el recuerdo de un paisaje muy conciso, percibido bajo el manto de la tristeza y los sonidos de esa “Nature” (v. 5) cobran una dimensión inquietante y cacofónica. La mente enferma traduce las percepciones sonoras del ambiente a través de la imagen de un objeto cotidiano que era familiar para el poeta puesto que el *biniou* es un instrumento de música tradicional de Bretaña. El paisaje se percibe entonces a través de patrones e imágenes mentales conocidos por el sujeto. El cerebro asocia e integra las percepciones del cuerpo a través de representaciones mentales preexistentes en el sujeto, y, de esta manera, el compendio perceptivo pasa a ser un reflejo de los recuerdos del propio sujeto. El paisaje actual se modela sobre un paisaje que pertenece al contenido de la memoria. Este modelado se produce vía percepciones que se expresan de manera sonora en la materia lingüística del poema, y, de este modo, es posible hablar de un paisaje sonoro intermedio que pone en comunicación el paisaje realmente percibido y el recordado. Por todo ello, cabe decir que el poema y su forma sonora son un momento en el desarrollo del proceso de recordación analógica de paisajes que se produce en el seno de la conciencia del sujeto poético: el poema forma parte de los contenidos de esa conciencia.

A modo de conclusión, se puede decir que la emoción, somatizada en la carne del paisaje como narración de lo percibido, adquiere la función de revelar los movimientos interiores del pensamiento en relación con el cuerpo. En este sentido, la modernidad poética ya intentaba salir de la pluma de Laforgue, abriendo la puerta a una poesía de los sentidos más que del sentido. A través de un ingenioso trabajo de lenguaje poético y apoyándose en los avances de la ciencia de su tiempo, Laforgue emite sus propias teorías sobre las sensaciones y el circuito emocional como motores de la creación que modelarán y conformarán su poética en torno a los primeros esbozos de lo que los neurocientíficos llamarán casi un siglo después la interocepción, la homeostasis, la propiocepción o la somatización en los trastornos neuróticos. El paisaje parece ser una base adecuada para poetizar estas teorías, ya que es en este contexto donde los elementos cumplen una doble función. El escenario natural es tanto el objeto de la percepción como la mentalización de las sensaciones sentidas durante dicha percepción. Las sensaciones y emociones siguen siendo los marcadores somáticos de la experiencia traumática que se arraigan en el paisaje bajo la forma de demonios y criaturas imaginarias, fantasías o metáforas alquímicas. El poeta nos muestra aquí lo que ciertos alquimistas, científicos incomprendidos, ya habían puesto de relieve: cuando un estado de ánimo —o una emoción— se vuelve predominante y anula a los demás, su influencia excesiva genera trastornos que pueden tener consecuencias físicas identificables, lo que subraya la estrecha compenetración del cuerpo físico y el cerebro. Tanto el paisaje visual como el paisaje acústico del poema se vuelven somáticos bajo la pluma de Laforgue y los símbolos naturales y urbanos emergen como expresión privilegiada de los arquetipos del inconsciente y sus males. La música es cacofónica y da voz al sonido de la neurosis como si el poema fuese una partitura. Además, la prosodia pone de manifiesto la fractura provocada por los trastornos modernos en el acto perceptivo y su posterior gestión en la conciencia. Laforgue transmuta el mal neurótico en versos que pretenden dilucidar, a su manera, los mecanismos psicofísicos de la neurosis, y el paisaje visual y sonoro que constituye el poema es así pues parte y manifestación de esa conciencia neurótica que escribe.

Referencias bibliográficas

- BONNEFOY, Yves (2001). *Le Coeur-espace*. París: Farrago.
- COLLOT, Michel (2011). *La pensée-paysage, philisophie, arts, littérature*. París: Actes Sud/ ENSP.
- CROCQ, Louis (2020). *Névroses et Névrosés fin-de-siècle*. París: Imago.
- DAMASIO, Antonio (2006). *L'Erreur de Descartes*. París: Odile Jacob.
- DUFOUR, Philippe (2001). "Les Illuminations de Jules Laforgue". En *L'information littéraire*. París: Les Belles Lettres, 21-27. 18/02/2022, <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-1-page-21.htm>.
- DUJARADIN, Édouard y FÉNEON, Félix (1890). *Les derniers vers de Jules Laforgue: des fleurs de bonne volonté, Le Concile féérique et Derniers vers*. París: éd. BNF Gallica. 02/03/2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10455046/f213.item>.
- LAFORGUE, Jules (1885). *Les Complaintes*. París: éd. FlammParis. 04/01/2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618383m/f42.item.r=dimanche#>.
- (2015). *L'Imitation de Notre-Dame de la Lune*. París: éd. Broché.
- (2012). *Œuvres de Jules Laforgue (French Edition)*. [ebook]. París: Editions La Bibliothèque Digitale.
- MILLER, Jacques Alain (2004). *Jacques Lacan Le Séminaire (livre X) L'Angoisse*. París: éd. Seuil.
- PHALÈSE DE, Hubert (2009). *La forgerie des Complaintes de Jules Laforgue*. París: Nizet (col.Cap' Agreg n°12).15/01/2022, http://melusinesurrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2017/09/capag_12-La-Forgerie-des-Complaintes-JLaforgue.pdf.