

Intervenciones poéticas en la ciudad imaginada: una aproximación a *La ciudad sin imágenes* (2023) de Juan Gallego Benot*

Poetic interventions in the imagined city: an approach to Juan Gallego Benot's *La ciudad sin imágenes* (2023)

HELENA PAGÁN MARÍN

Universidad de Salamanca. Facultad de Filología. Plaza de Anaya s/n 37005 Salamanca (España)

Dirección de correo electrónico: helenapm@usal.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3355-7775>.

Recibido/Received: 19-1-2024. Aceptado/Accepted: 5-7-2024.

Cómo citar/How to cite: Pagán Marín, Helena (2024). "Intervenciones poéticas en la ciudad imaginada: Una aproximación a *La ciudad sin imágenes* (2023) de Juan Gallego Benot". *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 584-603. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.584-603>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El protagonista de *La ciudad sin imágenes* (2023) padece prosopagnosia, una enfermedad cognitiva que le impide retener imágenes en la memoria. La imagen disponible que conserva de la ciudad deja, en consecuencia, de operar como elemento rector de su capacidad motora y orientativa por el medio urbano y cede a la palabra poética, con sus características particulares, el relevo por el sentido y la significación de los espacios. En el presente artículo, apoyados en los postulados teóricos de Mario Montalbetti, analizamos las características y posibilidades teóricas de una poesía no subsidiaria de la imagen externa. Tras ello, abordamos las posibilidades que dicha comprensión del logos poético presenta para la ciudad del siglo XXI, es decir, en qué medida la libera de simbologías caducas e invita al lector a reconsiderar sus marcos.

Palabras clave: poesía contemporánea; poesía del lenguaje; cultura visual; estudios del espacio.

Abstract: The main character of *La ciudad sin imágenes* (2023) suffers from prosopagnosia, a cognitive illness that prevents him from retaining images in his memory. The available image he retains of the city consequently ceases to operate as a guiding element of his motor and orientative capacity for the urban environment and cedes to the poetic word, with its particular characteristics, the relay for the meaning and significance of the urban environment. In this article, based on the theoretical postulates of Mario

* Este trabajo ha podido realizarse gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales del Ministerio de Universidades del Gobierno de España (FPU21/05633), y forma parte de los resultados del GIR TePPeL (Tecnología y poder en el pensamiento y las letras).

Montalbetti, we analyse the characteristics and theoretical possibilities of a poetry that is not subsidiary to the external image. We then address the possibilities that such an understanding of the poetic logos presents for the city of the twenty-first century, that is, to what extent it frees it from outdated symbolism and invites the reader to reconsider its frameworks.

Keywords: contemporary poetry; language poetry; visual culture; space studies.

INTRODUCCIÓN

Confianza en el anteojo
no en el ojo
CÉSAR VALLEJO

Una de las premisas más comunes de nuestro tiempo es que vivimos en un mundo saturado de imágenes. Sin embargo, esta asunción crítica oculta un matiz. En palabras de Andrea Soto Calderón, el problema no es “que exista un exceso de imágenes. Sin duda hay un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes” (2020, p. 13). En este sentido, lo que anestesia nuestra forma de imaginar el mundo no deriva necesariamente de un exceso de estímulos visuales, sino de la acumulación despiadada de imágenes-mercancía: visiones repetitivas y estereotipadas que, a diferencia de las imágenes dialécticas de Walter Benjamin (2005, p. 465) o desgarradas de Georges Didi-Huberman (2010, p. 166), desconectan la potencia sensible que se activa en los actos de ver (desde la inquietud o desde la herida) y mirar (Didi-Huberman, 1997).

A este tipo de infoxicación visual parece referirse Hito Steyerl con el término “imágenes-spam”: mensajes que se filtran despiadadamente por el mundo a modo de imagen para evitar ser detectados por los filtros de bloqueo. Su objetivo es producir un modelo ideal de ser humano para la era del hipercapital, por lo que anuncian “productos farmacéuticos, artículos de imitación, embellecimientos corporales [...] y diplomas universitarios” (2014, p. 168). De este modo, las “imágenes-spam”, perfectamente diseñadas, juegan a crear necesidades vacuas en el hombre, al tiempo que pasan, indemnes, los filtros de seguridad.

Como extensión a lo enunciado por Steyerl, no sería descabellado proponer que la cultura occidental, en tanto “implica una serie de convenciones en la forma de relacionarnos con las imágenes que se han instaurado como hegemónicas” (Caldera, 2021, p. 3), es, fundamentalmente, cultura spam. Pues vivimos mediados por un número indetectable de elementos visuales que se presentan inesperada e

impunemente en nuestra cotidianeidad para planificarnos la vida. Las consecuencias de dicha interpretación son claras: ya no vemos ni pensamos las imágenes —o, como refiere el filósofo extremeño Fernando Castro, “tenemos que afrontar que «el no ver en medio del ver» se ha convertido en una norma visual” (2015, pp. 9-10)—, sino que son ellas las que nos ven y nos piensan a nosotros al capturar y cifrar nuestros movimientos. Tal y como llegó a formular el fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, “vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir” (2011, s/p).

El espacio urbano no es ajeno a dicha situación. La relación que desarrollamos con y a través de él está profundamente vehiculada por la sobreexposición visual: cartelas luminosas que anuncian un nuevo producto (solo entonces, “necesario”), luces intermitentes a las que se acomodan nuestros pasos, trayectos vehiculados por enclaves propagandísticos. Ante esta situación, y en medio de tanto ruido, no queda más remedio que buscar una forma alternativa de imponer resistencia.

El punto de partida de *La ciudad sin imágenes* (2023), del poeta sevillano Juan Gallego Benot, es que la palabra poética podría funcionar como “contraimagen” (Gallego Benot en Mareschal, 2023: s/p), es decir, actuar y disponerse contra esas imágenes jerárquicas y homogéneas que articulan, configurándola, nuestra relación con la ciudad. Si bien la realidad urbana aparenta ser irrefutable (en sus trazados, sus alturas y sus símbolos), la palabra poética puede desesclerotizar esa imagen naturalizada y asumida e interrumpir su condición de paisaje, esto es, de realidad perfectamente encuadrada.

En esta investigación, abordamos las posibilidades epistémicas del poema que no ofrece imagen, el poema que eleva su sentido a la sombra de la referencia. Para ello, establecemos un diálogo cruzado entre las premisas teóricas que articulan *La ciudad sin imágenes* (2023) de Juan Gallego Benot y las reflexiones teóricas que plantea Mario Montalbetti en tres de sus principales obras: *El más crudo invierno* (2016), *La ceguera del poema* (2017) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018). Por último, sujetos al marco argumental de *La ciudad sin imágenes*, nos detenemos en las posibilidades de la poesía como “zona de contacto” (Clifford, 1999), esto es, como lugar de negociación por el sentido de nuestras ciudades. El objetivo es demostrar que, allí donde la referencia visual no ofrece direcciones, el lenguaje abre caminos.

1. INTERVENCIONES POÉTICAS EN LA CIUDAD IMAGINADA

En el prólogo a *Desconfiar de las imágenes* (2013), del cineasta alemán Harum Farocki, Georges Didi-Huberman expresa su disconformidad con los puristas de la imagen, aquellos que, con el fin de reivindicar la existencia de una imagen total, cerrada, en la que no haya implicación visible del agente humano que la ha tomado, establecen una distinción clara entre imágenes manipuladas e imágenes sin manipular. La resolución del pensador francés ante esta presunta teleología visual es clara: “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación” (2013, p. 14). De forma que la pregunta esencial por el papel y el sentido de las imágenes ha de ser otra, y concierne más bien a qué tipo de tergiversación responden; de qué manera y con qué fin se han producido, así como qué se despierta en nosotros al enfrentarnos a ellas. De acuerdo con Didi-Huberman: “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman, 2013, p. 14).

Con las palabras sucede algo parecido, no hay nombre alguno que no sea el resultado de una contaminación humana, es decir, que no esté contextualmente dispuesto para sugerir, referir o aplazar determinados significados y representaciones. En este sentido, quizá por lo que debemos preguntarnos no sea si los hablantes manipulan o no las palabras para informarnos de la realidad (es evidente que todos lo hacen). Lo que nos interesa es de qué forma y con qué objetivos epistémicos, sensibles y prácticos determinados escritores subvierten las normas gramaticales de enunciación.

Sin embargo, encontrar dicho enfoque no resulta tan sencillo. La lengua ha sido pensada históricamente como herramienta de comunicación, y todo lo que altere dicho sistema es tildado de “experimental” y relegado al cajón de sastre de la “vanguardia”. Así sucedió, por ejemplo, con la poesía concreta y otras prácticas textuales de los años 60 y 70, tal y como detecta la poeta madrileña María Salgado (2023). Dichas prácticas son tildadas por Salgado de “analíricas”, en la medida en que enfrentaron, directamente, las principales directrices del régimen “logoalfabetista”: el yoísmo, la metaforicidad y el significado, tres elementos rectores que han constituido el canon poético hasta la actualidad.

Con su apuesta por subvertirlos, muchos poetas de la neovanguardia demostraron que la poesía no solo dice (esto es, transporta significados conocidos), sino que la poesía hace: presenta nuevas posibilidades enunciativas cada vez, haciendo que los nombres no descansen sobre los significados atribuidos (orden semántico). De este modo, y a través de juegos con palabras o elementos del espacio urbano, los situacionistas y los poetas concretos, entre otros, armaron infraestructuras gráficas, rítmicas y sonoras que cada lector recorría con un “sentido”: término concebido por Lacan, en el *Seminario XX*, como sinónimo de dirección. “El sentido indica la dirección hacia donde va a encallar”, dice el psicoanalista francés (2006, p. 73).

Con el fin de profundizar en este aspecto, el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti (2012, p. 42) toma la definición lacaniana de “sentido” para delimitar sus diferencias con respecto al significado. El sentido surge cuando las palabras, incapaces de cerrarse en un referente fijo, en un significado, permanecen en movimiento. El significado, en cambio, cristaliza una vez el sentido se detiene para que emerja entonces el referente, la imagen, la representación. Es común emplear ambas nociones de manera indistinta; sin embargo, tanto sentido como significado protagonizan fases diferentes del proceso de enunciación.

Para Montalbetti (2018, p. 106), dicha distinción se hace clara si enfrentamos el discurrir de la palabra narrativa al recorrido de la poética. La novela encalla el sentido de sus palabras para poder trasladar un significado fijo; las palabras de la novela siempre están en lugar de otra cosa, representan algo a condición de encerrar su significado, de forma que, como género literario, estaría más cerca de la visualidad. El poema, en cambio, es ciego. El poema apunta hacia algo externo, juega con las múltiples direcciones, esto es, con el sentido, el cual define como “un vector que apunta hacia el afuera” (Montalbetti, 2018, p. 105), pero no logra cerrarse en un significado fijo. Cuando el poema apunta hacia un afuera no recoge imagen, no recoge representación, sino que choca contra sus propias paredes, las paredes del lenguaje. Para ejemplificar lo expuesto, Montalbetti relaciona el funcionamiento de poema con el de un submarino:

Leer un poema [...] es como subirse a un submarino
en el medio de la noche
y realizar una inmersión bastante profunda
en un mar poco transparente.

La navegación en el submarino es ciega
—como con las anguilas de Arquíloco.

El submarino cuenta con instrumentos internos
que sirven para orientarse
pero no se ve nada o,
todo lo que se ve,
son sus propios instrumentos internos.
El submarino navega a ciegas (2017, p. 98).

El submarino cuenta con instrumentos internos que sirven para orientarse, pero dentro de él no se ve nada o, todo lo que se ve, son sus propios instrumentos internos. La novela, en cambio, sería como “subirse a un avión / un día de buen clima, con sol, con pocas nubes, / un día en el que el avión no vuela muy alto / y es posible ver por las ventanillas las montañas, los ríos, grandes planicies, campesinos cosechando, amantes besándose” (2017, p. 98). Para que la novela avance en su trama, deben producirse y sucederse numerosas detenciones de sentido. Para el poema, en cambio, esta “clausura semántica” supondría su muerte.

Por su parte, Gallego Benot establece una distinción parecida en su obra ensayística *La ciudad sin imágenes* cuando habla de las diferencias entre visión e imagen. La visión, de hondura mística, no sería referencial, esto es, fácilmente canjeable por un objeto externo. No hay imagen, señala Gallego Benot, en la estrofa del cántico de Juan de la Cruz que reza así: “Apaga mis enojos, / pues que ninguno basta a deshacellos, / y véante mis ojos, / pues eres lumbre de ellos, / y solo para ti quiero tenellos” (2023b, p. 18). De hecho, insiste más tarde el poeta, “estas luces que se apagan y se encienden [...] son más cercanas a la intermitencia feroz de las luces estroboscópicas que a cualquier iluminación que permita una visión directa de lo observado” (Gallego Benot, 2023b, p. 19).

La diferencia que establece el poeta sevillano cobra aún más sentido si la relacionamos con el pensamiento de Montalbetti. Si conectamos las reflexiones de ambos poetas, podemos deducir que la novela estaría más cerca de la imagen ya que trabajaría con el significado; el poema, en cambio, de la visión, en tanto que su manera de operar es a través del sentido. “La palabra poética, como la palabra oracular, apunta a algo y entender/descifrarla solo quiere decir fijarse en la dirección (en el *sentido*) en la que apunta” (Montalbetti, 2016, p.11). De acuerdo con lo expuesto, el poema es el único mecanismo que puede abrir una brecha en la imagen-

mercancía que arrastramos de la ciudad. Y es el único porque la novela sustituiría esa imagen por otra; el poema, en cambio, la mantendría en suspenso, abriría direcciones nuevas en su aparente fijeza. En palabras de Didi-Huberman, la desgarraría.

A este respecto, se hace necesario diferenciar la labor epistémica de ambos géneros literarios: el poema es una forma de pensamiento, frente a la novela o la imagen, que actuarían como formas de conocimiento. Siguiendo a Badiou (2016, p. 19), con quien Montalbetti dialoga por extenso en *El pensamiento del poema* (2020), el conocimiento es aquello que se tiene de un objeto, y el poema, con acuerdo a lo que venimos señalando, no representa objeto alguno, sino que apunta siempre en direcciones que no terminan de objetualizarse. Sobre el carácter tentativo y multidireccional del poema, señala el poeta peruano: “La poesía no genera conocimientos ni contenidos ni comunica nada. Uno al escribir se guía por patrones azarosos: una idea, un sonido [...]. Por ello, [...] no ofrecen respuestas, solo exploraciones” (Montalbetti en Calderón Baiocchi, 2018).

Lo expuesto quizás explica por qué Gallego Benot hace referencia en *La ciudad sin imágenes* a su estrategia a la hora de organizar los poemas, suponemos, de *Las cañadas oscuras*,¹ un poemario que nace del reconocimiento de que el extractivismo, la especulación y la desposesión también son ejes fundantes de nuestra experiencia de los espacios. Esta obra, cuyo objetivo es abordar un hecho muy concreto: los procesos (todavía vigentes) de exclusión y segregación de la población gitana y trianera, ilumina nuestro presente y el presente de nuestras ciudades, y demuestra que las dinámicas especuladoras que asolan nuestro tiempo comparten con aquellas marco afectivo y epistémico. Así lo expone: “Escribí un libro en el que los poemas, numerados, sin título para evitarme líos, se distribuyen como un jardín francés [...]. Esta es la única estructura espacial que conservo con claridad en mi memoria gracias a las pistas que dejé en el libro” (2023b, pp. 15-16). Es decir, conformó el poemario con acuerdo a lógicas formales y no semánticas.

¹ Pese a que este poemario-río no sea el centro del análisis del presente estudio, referiremos y nos apoyaremos, a partir de ahora, en algunos versos de sus páginas, pues muchos de ellos iluminan y enriquecen buena parte del caudal teórico que atraviesa *La ciudad sin imágenes*, así como la infraestructura crítica que sostiene la poética de Gallego Benot. No obstante, *Las cañadas oscuras* merece un tratamiento mucho más atento y situado, cuyo ejercicio quedaría incompleto de realizarse en este trabajo.

Esta manera de concebir el poema como una “planimetría” (2023b, p. 19), fruto de la incapacidad de formarse una imagen mental de los acontecimientos, explica el *modus operandi* de su verso, que rompe la imagen cerrada que poseemos y conservamos de la realidad para abrir una fuga en sus marcos:

Nuestro encuentro en la ciudad por hacer
promete estructuras para los hombros más dulces;
reparte aquí piedad, allí memoria,
y no distingue palomas de jacintos (Gallego Benot, 2023a, p. 71).

Por otra parte, esta poética que ocupa a Gallego Benot no se funda en el juego metafórico. Así lo enuncia: “Este jardín [...] no es un mapa metafórico de la experiencia del paisaje, porque el paisaje no existe en mi cabeza” (2023b, p. 16). La metáfora traslada algo hacia otro lugar, y en ese traslado, no solo mantiene operativa la imagen pasada (incapaz de funcionar para una persona con prosopagnosia), sino una imagen futura que está por fundar. Tal vez por lo expuesto, en *Las cañadas oscuras* señala: “La verdad es el dolor / y su espacio no es metáfora / sino humedad de día” (Gallego Benot, 2023a, p. 68).

Una de las grandes perversidades del ejercicio metafórico es que admite la existencia de un “más allá” y nos da las herramientas semánticas para imaginarlo, de forma que desplaza la posibilidad de decir en el presente para lanzarse al futuro; posterga su trabajo con la literalidad: “El refugio de la metáfora no ha evitado el sufrimiento urbano; la palabra ha olvidado su valor material, químico y erótico, y se ha encerrado en el búnker florido y ridículo de su limitado control” (Gallego Benot, 2023b, p. 119). Tal y como llegó a referir Robert Smithson en *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, un lenguaje constructivo, capaz de convertirse en la infraestructura que nombre y acoja nuestras ciudades, no puede ser metafórico: “Literal usage becomes incantory when all metaphors are suppressed. Here language is built, not written” (1996, p. 61). La metáfora es utópica (es decir, responde a un no-lugar); en consecuencia, resulta incompatible con una vivencia situada de nuestras ciudades:

La metáfora, como sabemos, traslada,
—etimológicamente *traslada*—
lleva a otro lugar, dice que las cosas son otras cosas.

... convierte al lenguaje en el lugar
en el que las cosas son otras cosas... (Montalbetti, 2017, p. 88).

En otro orden de cosas, el jardín, tal y como lo concibe Gallego Benot, es la forma de la naturaleza más próxima al poema como forma literaria, pues ambas son estructuras capaces de acoger un estado de la realidad cambiante. Además, tanto el jardín como el poema se oponen directamente al paisaje, pues este último solo se produce y revela ante nosotros excluyendo previamente al sujeto: “El paisaje funciona solamente si el sujeto está excluido” (Montalbetti en Guerra y Masías, 2019, s/p). Frente a definiciones más amables, como la de Michel Collot (2018), que sostienen que el paisaje es el resultado de una coherencia armónica entre la ciudad y nuestra participación sensible en ella, Montalbetti reconoce sus crueldades y lo define como una “reducción visual del territorio” que se forma a partir de operaciones de neutralización:

Siempre es posible
efectuar una reducción formal del territorio,
reducirlo a trazos sin contenido

Si la reducción es visual lo llamamos *paisaje*. [...]

Pero para poder decir ‘paisaje’
la reducción ha tenido que estar operando en todo momento,
la reducción que permitirá decir ‘paisaje’ [...]

Para que haya paisaje hay que borrar cinco veces:

1. hay que borrar el origen del mar [...]
2. hay que borrar todo aquello que no corresponde a la visualidad del mar [...]
3. hay que borrar todo diálogo con el mar [...]
4. hay que borrar, igualmente, al sujeto que dice que el mar es paisaje [...]
5. hay que borrar, finalmente, cualquier contenido [...]

Entonces,
mi apego al mar como paisaje sólo puede ser turístico (Montalbetti, 2018,
pp. 80-81-82).

Lo que subyace tras las palabras de Montalbetti es que el paisaje es una imagen-mercancía, pues confina y constriñe la realidad que encuadra.

Para que el paisaje exista tiene que producirse un borramiento de lo que constituye histórica, ideológica, semántica y personalmente el lugar. “La ciudad no puede naturalizarse, no puede constituirse como paisaje” (Gallego Benot en Mareschal, 2023, s/p), llega a inferir el poeta sevillano en una entrevista concedida a propósito de la publicación del ensayo. En resumen, todo paisaje, todo trozo de lugar imaginativamente enmarcado, es producto de la homogeneización violenta del régimen neoliberal, que ejecuta las mismas lógicas con el lenguaje. Tal y como resuelve el escultor catalán David Bestué en *Viaplana y Piñón, o la imposibilidad de una arquitectura* (2019):

El lenguaje arquitectónico se ha vaciado, como lo han hecho las palabras, que con el uso han perdido fuerza y han entrado de lleno en el terreno de lo común; lenguaje técnico e instrumental que esconde una vacuidad de pensamiento en la que todo debe tener un sentido unívoco (2019, p. 7).

Si aplicamos dicho razonamiento a la ciudad, obtendremos que toda imagen enmarcada que obtengamos de ella será producto de un intercambio neoliberal. En consecuencia, los paisajes que circulan de la ciudad, esos que la reducen visualmente a un recuadro, igualan a cero sus diferencias. En este sentido, la imagen del paisaje, así como la imagen de la ciudad, es la promesa de un lugar que no existe, pero en el que sin embargo vivimos: un lugar deshistoriado y cerrado al movimiento. Ante esta situación, ¿puede el lenguaje volver a imprimir el flujo?

La respuesta de Gallego Benot es que sí, pero solo “un poema sin objeto, un poema de infraestructuras, un poema que solo exista sosteniendo (como el cántaro de Valente existía solo conteniendo), pero que nada sostenga” (2023b, p. 19). Al formular esas palabras, el poeta sevillano no solo se posiciona críticamente con una postura poética delimitada, sino que rompe con dos tradiciones profundamente consolidadas en la memoria histórica de la poesía: aquella que reconoce que el poema debe esconder *algo*, un más allá oculto en su esqueleto: “he aprendido a darle poca importancia a todos los misterios de la ocultación, a la *revelación* y a las *enfermedades enmascaradoras*” (2023b, p. 38); y aquella otra —no necesariamente muy distinta— que reconoce la posibilidad de canjear los nombres poéticos por referencias externas, es decir, que estima posible parafrasear, sin pérdidas de sentido, el discurso poético (Roubaud, 1999, p. 77). Y lo hace de la manera más natural posible: mediante un vacío en las capacidades de representación,

atravesado y dolido por una enfermedad que le impide fijar imágenes. Una imposibilidad física devuelve al signo poético el sentido olvidado de su forma.

2. LEO MÁS ALLÁ DE LO QUE VEO. ENCLAVES LINGÜÍSTICOS PARA UNA IMAGEN EN CRISIS

En la sección anterior, señalábamos que el poema que interesa a Gallego Benot como vehículo para entender y orientarse por la ciudad no es subsidiario de la referencia externa, sino que se relaciona con la realidad urbana a partir de una estructura formal de significantes (verbos y nombres) que abren una brecha en la imagen que heredamos de ella (cargada de alturas y de símbolos). Solo a través de dicha arquitectura formal es posible “dejar de ver *en* el espacio y observar más bien lo extraño que resulta su existencia” (Gallego Benot, 2023b, p. 20); esto es, descongestionar el espacio urbano de ideales artificiosos.

La ciudad occidental por la que se mueve el protagonista de *La ciudad sin imágenes* se presenta *a priori* como un tejido ideológico, que impone al caminante sus normas mediante un trazado restrictivo y jerarquizado (Harvey, 2013, p. 21) que configura, en palabras de Lefebvre, una “sociedad de consumo dirigido” (2017, p. 48). Para salir de la asfixia y la sobreestimulación, el protagonista se refugia en dos espacios estructurados lingüísticamente: el metro y la sala permanente del museo. A ambos se refiere en el segundo capítulo de la obra, “El Refugio”.

El primero, no ofrece referencias materiales, sino que se desarrolla en una “delgada línea sustantiva que atraviesa la ciudad sin tener que recorrerla. Me muevo sin ver nada, solo leyendo los carteles, escuchando la voz que anuncia las estaciones” (Gallego Benot, 2023b, p. 24). La segunda, en su perpetua inmovilidad dispositiva (todo permanece formalmente acotado), permite relacionarse directamente con formas, montajes, composiciones, planos, sintaxis. De hecho, esta relación con el espacio museístico hace posible desarrollar un vínculo menos mediatizado con las obras expuestas: “en estas paredes de damasco, mi aflicción es un privilegio” (2023b, p. 25), llega a decir.

Lo señalado se percibe más claramente en la descripción, enfrentada, de dos paisajes: *Puerto con el embarque de la reina de Saba*, de Claudio de Lorena y *Dido construye Cartago*, de J. M. W. Turner, que realiza el protagonista en sus visitas recurrentes al Museo Británico. El tema, en ambos cuadros, es un pretexto; lo que interesa es enfrentar dialécticamente

las formas de ambas pinturas. Para establecer un diálogo entre ambas, se apoya en la repetición, en la forma que vehicula las distintas representaciones históricas y problematiza la lectura sobre la que se han construido. El patrón formal se detecta, se congela, y se subraya con el fin de ofrecer un contrarrelato o un subrelato más allá de la historia cerrada que acompañe –generalmente a modo de cartela– al cuadro: “En el museo, el tiempo me permite la suspensión del montaje, la paralización del andamio” (2023b, p. 35).

Esta aproximación a la infraestructura que sostiene un orden de cosas establecido es, sin duda, de carácter poético. “Me dedico a buscar aquellas huellas de la ciudad donde existe un ritmo” (Gallego Benot, 2023b, p. 37), enuncia la voz protagonista, la cual resuelve: “he aprendido que el espacio habitable no existe en la parálisis histórica, sino en un compás específico y desquiciante” (2023b, p. 37). La relación sintáctica que establece el protagonista con los espacios urbanos recuerda a aquella que persigue David Bestué en su lectura formalista de la historia de la arquitectura española. En “Dar sentido”, conferencia pronunciada en el CENDEAC en el año 2018, el escultor catalán detecta ciertas correspondencias formales entre distintos elementos constructivos que permiten una lectura diferente del espacio urbano. A partir de las reflexiones de Bestué, se deduce que lo que haría a una ciudad más reconocible, habitable, no son determinados lugares (parques de infancia, escuelas, monumentos que funcionan como enclaves simbólicos), sino el ritmo, la medida con la que las infraestructuras se repiten.

Apoyarse en el patrón y en el montaje (esencia de lo poético para los autores referidos) permite deconstruir las jerarquías fundantes de la ciudad contemporánea, ya que en el poema que esquiva la cesura semántica “es igual el monumento que la tienda de *souvenirs* que lo acompaña, la gran avenida decimonónica que el estrecho callejón de la periferia. La Plaza de Colón se iguala a la calle Compañía” (Gallego Benot, 2023b, p. 54). Las palabras estrechan sus correspondencias por afinidades rítmicas, repeticiones gráficas y otros recursos formales.

A dichos procedimientos se refiere Veronica Forrest-Thomson en *Poetic Artifice. Theory of Twentieth-century Poetry*, donde subraya la tendencia de la crítica poética a la “naturalización” lingüística: “an attempt to reduce the strangeness of poetic language and poetic organization by making it intelligible, by translating it into a statement about the non-verbal external world, by making the Artifice appear natural” (1978, p. xi). Solo mediante el artificio, insiste la poeta e investigadora escocesa,

“poetry can challenge our ordinary linguistic orderings of the world, make us question the way in which we make sense of things, and induce us to consider its alternative linguistic orders as a new way of viewing the world” (1978, p. xi). En este sentido, el poema hecho de infraestructuras opera en el espacio público como la moneda lo hizo al comienzo de su puesta en circulación. Su valor no es el valor otorgado simbólicamente, sino la forma, el peso y la estructura de su material.

Uno de los capítulos más interesantes de *La ciudad sin imágenes* es, sin duda, “El monumento”, nombre de la columna de piedra situada en el centro de Londres y erigida para conmemorar el gran incendio que asoló la ciudad en el año 1666. De hecho, la torre se situó en el límite en el que finalizó el fuego. Sobre ella, señala Gallego Benot: “Me gusta este monumento, que se llama simplemente así, en mayúsculas, el Monumento” (2023b, p. 41). A dicha plataforma se le han prescrito multitud de significados a lo largo de la historia, fruto de las sucesivas vivencias ocasionadas en ella: desde su empleo (finalmente frustrado) para experimentos científicos, hasta su apropiación por el pastor anglicano Titus Oates como símbolo anticatólico, pasando por su atribución como marco contextual de varios suicidios.

Sin embargo, existe una diferencia clara entre el monumento que funciona sintácticamente: el monumento-señal, sin significado ni añadidos, que se erige como límite del fuego; y el documento prescrito y simbolizado, esto es, cargado de referentes, que se cierra en un resultado semántico sin posibilidad de negociación. Como bien subraya Gallego Benot: “La piedra no nos basta, necesitamos un añadido” (2023b, p. 43). De acuerdo con sus palabras, es pertinente preguntarse: ¿no es el monumento cargado de significaciones el que cancela su forma en virtud de una semántica impía, que funciona como atractor turístico? Pensemos en el peso ficcional que hoy sostienen los campos de concentración que han funcionado como espacio de producción y representación de series, y a los que acuden numerosos turistas para hacerse un *selfie*. Prescrito simbólicamente, el monumento urbano funciona como imagen de *stock* (Gallego Benot, 2023b, p 50), lista para despertar el apego turístico.

Una reflexión parecida obtenemos de “La Inundación”, capítulo en el que se presenta la relación del protagonista con el río de su infancia. Un río delimitado, cerrado, sin bifurcaciones ni aperturas al mar, que funciona como eterno sentido. En este episodio, el protagonista reflexiona sobre la ciudad de Sevilla y sus potenciales inundaciones. En su memoria, la imagen real de la ciudad inundada, que data de 1961, se confunde y se

distorsiona al superponerse con otras imágenes fílmicas y fotográficas que también representan dicho estado imaginario de la ciudad. Incapaz de contener todas en la memoria, las imágenes colapsan, pero existe un rótulo que las vehicula: “Plaza de San Francisco”. ¿No acoge dicha disposición significativa todas las imágenes enunciadas (pasadas y futuras) en una relación equitativa? En el lenguaje que se sostiene formalmente la historia y la ficción se confunden.

Dicha amalgama de imágenes se vuelve más reseñable todavía cuando el personaje reflexiona sobre *Se puede filmar lo imaginario* (1978), película en la que Sebastián Bollaín inunda Sevilla. El arquitecto y director madrileño no recurre al archivo documental de la ciudad, sino que falsea las imágenes proyectadas; su forma de proceder en la película es a través de la imaginación. El director imagina porque su propuesta fílmica está lanzada al futuro y las imágenes históricas de la ciudad tienen un peso que quizá hubiera impedido a la película poner a circular su sentido. De este modo, reproduce la forma-ciudad, pero no el significado-ciudad porque sabe que este no responde a sus preguntas, y lo hace distorsionando las imágenes que hay de ellas, interviniéndolas con un propósito: “constituirlas como herramientas de pensamiento” (Gallego Benot, 2023b, p. 68). Las imágenes históricas ya están significadas, cerradas semánticamente; las intervenidas, en cambio, están todavía por significar.

Los siguientes capítulos, “Calle menor” y “La excursión”, recuperan la vivencia acomodada en la ciudad y se formulan desde dos presupuestos distintos: la gentrificación como marca indeleble de la ciudad contemporánea, y la huella urbana como señal incapaz de separarse de nuestros movimientos, ni siquiera cuando tomamos la decisión de dejarlo todo y migrar al campo. En el primero, el doctor recomienda al protagonista que, para combatir la incapacidad de recordar lo que le circunda, haga listas de sus vecinos. Sin embargo, y contra lo que pudiera pensarse, de entre todos, los únicos que es capaz de acomodar en su memoria son los turistas: “Es curioso que esas figuras que varían sean precisamente las más idénticas, las más fáciles de recordar [...] Con los vecinos es más difícil” (Gallego Benot, 2023b, p. 73). El elemento permanente (los vecinos residentes) presentan rasgos irreconocibles; sin embargo, los turistas, transeúntes puntuales, son extrañamente iguales y fáciles de recordar.

Junto a lo expuesto, en “Calle menor”, la ciudad se revela como simulacro. Todo aparenta ser algo que no ha sido ni puede llegar a ser, “todo es como de otra época aquí: los nombres de los bares, las mesas de

madera [...] Pero en esas calles es difícil encontrar una época, alguna marca de temporalidad” (Gallego Benot, 2023b, pp. 72-73). El tiempo se suspende (como en esos centros comerciales eternamente iluminados a los que la pequeña burguesía dedica el fin de semana). “El futuro de estas calles parece negarse a aparecer, todo se repite en un pasado que nunca ha existido” (2023b, p. 78). La resolución es clara: en la ciudad contemporánea, todo es incesantemente nuevo; las marcas de temporalidad no existen, lo que opaca las posibles reflexiones y relaciones críticas que se puedan establecer en ella. En definitiva, la invención sustituye la historia.

En “La excursión”, quizás el capítulo más emotivo del libro, dedicado a Juan de Salas, otro de los poetas contemporáneos más profundamente comprometidos con la ciudad (Pagán Marín, 2024), Benot recupera una excursión hecha por ambos poetas a un paraje rural de las afueras de Madrid. Allí, el protagonista reconoce que las imágenes se abren y expanden sus límites y direcciones hasta romper las diferencias entre forma y fondo: “la hoja amarilla que veía no se correspondía —no se comprometía— con la imagen elegida por naturaleza” (Gallego Benot, 2023b, p. 84). De nuevo, el presunto orden de los elementos muestra su arbitrariedad; el paisaje se libera de su encuadre. La realidad osificada de lo rural se despega de su esqueleto, frágilmente fijado, para derrumbarse y torcerse. Se hace referencia entonces a una “visión torcida” que estaría mucho más cerca del mecanismo de sentido poético que de la representación visual.

Tras esta reflexión epistémica, se vislumbra el compromiso político del escritor, quien enuncia dos de los presupuestos principales del libro: el primero, que la ciudad es una extensión más de nuestro cuerpo, pues es imposible desprendernos de ella, con independencia del lugar al que vayamos o de la ética de vida que sigamos; y el segundo, que no hay afuera a la contaminación, pues esta, como las imágenes, satura por completo nuestro campo de visión, aunque en ocasiones nos resulte imperceptible.

Por último, en “Las ruinas del campo” se plantea una crítica de las capacidades del poeta a la hora de referir su mundo. Tal y como percibe Gallego Benot, el mito elaborado por los poetas del Romanticismo inglés —la urbe como “espacio del excedente y del horror” (2023b, p. 28), frente al campo como escenario falsamente ideal—, se enuncia desde una hipocresía tangible, pues la ciudad es el lugar de formación de muchos de ellos, aquel que los proveyó de las capacidades intelectuales y morales que les permitieron más tarde emitir esos juicios. Además, buena parte de los

poemas escritos desde esa visión perpetúan una imagen romantizada del campo que en nada responde a su realidad. Se puede concluir entonces que la invención del espacio rural solo se produjo con fines estéticos.

De acuerdo con este último razonamiento, es importante subrayar que no vivimos en ciudades feas, sino en ciudades dañadas. Sobre esta premisa articula Andrés Rubio *España fea. El caos urbano, el mayor fracaso de la democracia* (2022), donde deconstruye la idea de una España antiestética y empieza a hablar de una España destruida por la voracidad del sector inmobiliario. En el prólogo a dicho volumen, el arquitecto madrileño Luis Feduchi reflexiona a partir de una sentencia adorniana extraída de *Teoría estética*: “La impresión de fealdad surge de un principio de violencia, de destrucción”. La relación de causalidad que elabora Adorno no se queda en la mera constatación de la fealdad como consecuencia del hecho violento y destructivo, sino que incluye una solución más que urgente:

Esa fealdad desaparecería si la relación de los seres humanos con la naturaleza se desprendiera del carácter represivo que prosigue la opresión de los seres humanos, no al revés. El potencial para que esto ocurra en un mundo devastado por la técnica radica en una técnica que se haya vuelto pacífica, no en enclaves planificados (Feduchi en Rubio 2022, pp. 12-13).

Esta técnica ha empezado a ser pensada por Gallego Benot en *La ciudad sin imágenes*, cuyo protagonista, condicionado por una enfermedad cognitiva que le restringe el anclaje visual, es incapaz de atesorar un recuerdo en su memoria. Una situación que, por fortuna o por desgracia, le permite ver más allá de las imágenes, y, en consecuencia, relacionarse lingüísticamente con el mundo: “En lugar de asignar a cada imagen un sentido, y así viajar por un mar de símbolos, voy aprendiendo a vaciar la palabra para que deje de hablar por las imágenes” (Gallego Benot, 2023b, p. 114). Gracias a este vaciamiento, el protagonista evita imprimir su subjetividad en el espacio real, y desnaturaliza la jerarquía de su trazado. De esta forma, pone de manifiesto la arbitrariedad del diseño urbano y de su correspondiente ideología, el carácter arbitrario de sus materializaciones.

CONCLUSIONES

En los últimos años, un número notable de poetas españoles se ha interesado por las relaciones que existen entre el espacio urbano y la

poesía, con el objetivo de “recuperar la sensorialidad y la sensibilidad perdidas ante las infraestructuras urbanas” y “reconocer las vías lingüísticas de la intimidad y del asalto como posibles formas de emancipación para construir la ciudad del futuro” (Pagán Marín, 2024, p. 94). Esta investigación se ha realizado con la voluntad de seguir cartografiando y comprendiendo ese vínculo.

En la ciudad irreconocible de nuestro presente, desarticulada e informe, vivimos olvidando. Cada imagen es nueva, cada cosa es una promesa ya agotada antes de convocarse. Somos incapaces de deslindar el pasado del futuro (ambos se funden para cerrarle su posibilidad al presente). De hecho, la aceleración incontrolada y la saturación de formas repetidas de lo mismo ha arrastrado a la ciudad europea al colapso. Tal vez por lo expuesto, Gallego Benot afirma que la prosopagnosia es la forma contemporánea de entender la ciudad, y nos invita a relacionarnos poéticamente con ella.

El medio que permite al protagonista de *La ciudad sin imágenes* orientarse por el espacio urbano es el lenguaje poético. Lo es porque la ciudad, para él, no ofrece memoria visual. La imagen falla porque no puede almacenarse en la memoria; la prosa, al perseguir esa imagen, también colapsa. Al poema, sin embargo, no le interesa tanto armar esa correspondencia, sino jugar con el desfase entre la palabra y referente. En este sentido, la enseñanza que extraemos del medio poético es clara: frente a una imagen que esclerotiza la realidad incapturable de la ciudad, la poesía, palabra fugada de sí, logra que las palabras esquiven sus referentes impuestos y aligera el papel del significado, demostrando su inoperancia para armar sentido.

No hay mar,
Ni palabras, ni dulzura de piedra. Tengo que inventar.
No hay calle, ni reliquia,
ni ciudad ni símbolo. Tengo que inventarlo todo
(Gallego Benot, 2023a, p. 13).

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, Alain (2016). *Que pense le poème?* París: Nous.

Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero (trads.). Madrid: Akal.

Bestué, David (2019). *Viaplana y Piñón, o la imposibilidad de una arquitectura*. Barcelona: Puente Editores.

Caldera, Pablo (2021). “¿Qué es una imagen menor? Apuntes sobre las posibilidades políticas de la autorrepresentación visual”. *Umática*, 3(4), pp. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.24310/Umatica.2021.v3i4.13561>.

Calderón Baiocchi (2018). “Mario Montalbetti: «la poesía no genera conocimientos»”. *Perú 21*, 10/10/2018, <https://peru21.pe/cultura/mario-montalbetti-poesia-genera-conocimientos-433432-noticia/> [15/12/2023].

Castro Flórez, Fernando (2015). “El arte en tiempo desquiciado. Una nota sobre la urgencia y la crueldad contemporánea”. *Revista de Occidente*, 405, pp. 5-11.

Cendeac (2018). “David Bestué | Dar sentido”, <https://www.youtube.com/watch?v=2d1yZjx4fmw> [30/12/2023].

Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Gesida: Barcelona.

Collot, Michel (2018). “Ciudad y paisaje”, Ricardo Torre (trad.). *Cuadernos LIRICO*, 18, DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.4568>

Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.

Didi-Huberman, Georges (2013). “Cómo abrir los ojos”, en Harum Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 13-35.

Fontcuberta, Joan (2011). “Por un manifiesto posfotográfico”, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> [20/12/2023].

- Forrest-Thomson, Veronica (1986). *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-century Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Gallego Benot, Juan (2023a). *Las cañadas oscuras*. Málaga: Letraversal.
- Gallego Benot, Juan (2023b). *La ciudad sin imágenes*. Valencia: La Caja Books.
- Guerra, Sergio y Masías, Miguel (2019). “El problema no es tomar el poder sino destruirlo. Entrevista a Mario Montalbetti”, <https://revistaoropel.cl/index.php/2022/10/31/el-problema-no-es-tomar-el-poder-sino-destruirlo-entrevista-a-mario-montalbetti-por-sergio-guerra-y-miguel-masias/> [28/6/2024]
- Harvey, David (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Juanmari Madariaga (trad.). Barcelona: Akal.
- Lacan, Jacques (2006). *El seminario. Libro 20. Aun (1972-1973)*. Diana S. Rabinovich (trad.). Barcelona: Paidós.
- Lefebvre, Henri (2017). *El derecho a la ciudad*. Ion Martínez Lorea y J. González-Pueyo (trads.). Madrid: Capitán Swing
- Mareschal, Alfonso (2023). “Juan Gallego Benot: «Siento que hay una confianza extrema en las imágenes, y quiero empezar a poner eso en cuestión»”, <https://revistapopper.com/2023/11/16/la-ciudad-sin-imagenes-entrevista-juan-gallego-benot/> [22/12/2023].
- Montalbetti, Mario (2012). *Cajas*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Montalbetti, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: FCE
- Montalbetti, Mario (2017). “La ceguera del poema”. *Cuadernos del Sur - Letras*, 47(1), pp. 85-109. ISSN 1668-7426 EISSN 2362-2970
- Montalbetti, Mario (2020). *El pensamiento del poema*. Barcelona: Kriller21.

- Pagán Marín, Helena (2024). “Poesía y ciudad en Los reales sitios (2022) de Juan de Salas”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 12(1), pp. 89–104. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2024.12.1.2234>
- Roubaud, Jacques (1999). *Poesía, etcétera: puesta a punto*. José Luis del Castillo Jiménez (trad.). Madrid: Hiperión.
- Rubio, Andrés (2022). *España fea. El caos urbano, el mayor fracaso de la democracia*. Madrid: Debate.
- Salgado, María (2023). *El momento analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*. Barcelona: Akal.
- Smithson, Robert (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Jack Flam (ed.). Berkeley: University of California Press.
- Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Chile: Metales Pesados.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Barcelona: Editorial Caja Negra.