



# Clarooscuro de lo urbano en la poesía de Fernando Beltrán

Verónica Galván

Universidad Nacional de Mar del Plata  
[vgalvan@mdp.edu.ar](mailto:vgalvan@mdp.edu.ar)

---

**Resumen:** “Escribir la ciudad” suele ser una práctica urbana donde convergen distintas miradas, distintas ideologías, diversificadas visiones de mundo. En *La semana fantástica* de Fernando Beltrán es la ciudad esa zona de anclaje poblada por la mirada del poeta que hace centro en la subjetividad del sujeto histórico contemporáneo. Las diferentes ficciones de la experiencia urbana desnudan un sujeto que “molestamente” busca, indaga, incursiona, bucea en los sentimientos para “mostrar”, sin límites, las marcas del sujeto urbano postmoderno: la búsqueda del placer y la seguridad en las recorridas por los “templos del consumo”.

**Palabras clave:** Poesía - sujeto postmoderno- experiencia urbana- escritura

“Y sin  
embargo,  
esta  
ciudad es  
mía,  
pertenece  
a mi vida  
como un  
puerto a  
sus  
barcos”.  
Luis  
García  
Montero

“Hay  
lugares  
que nos  
desnudan  
más -o  
más  
rápidame  
nte- que  
otros y en  
él nos  
vemos  
capaces,  
sin saber  
muy bien  
por qué,  
de sacar a  
flote  
sentimien  
tos y  
formas de  
interacció  
n  
personal

que  
apenas  
manifesta  
mos en  
nuestros  
entornos  
cotidiano  
s.”  
Jean  
Nogue

(...) se  
puede  
hablar de  
ciudades  
aparentes  
y ocultas,  
de  
ciudades  
museo, de  
ciudades  
industrial  
es, de  
ciudades  
éticas, de  
probables  
ciudades  
tecnológi  
cas, de  
ciudades  
como  
textos, de  
ciudades  
como  
obras de  
arte”  
Noé Jitrik

“Escribir la ciudad” suele ser una práctica urbana donde convergen distintas miradas, distintas ideologías, diversificadas visiones de mundo. En la serie literaria, a través de la poesía, se ha asistido a múltiples y eclécticos imaginarios urbanos. Puede decirse que “desde los inicios de la modernidad el poeta flaneur se ha vestido de ropajes críticos o cómplices y su travesía ha mutado de mero observador a la de un sujeto urbano densamente entrelazado en el imaginario de la ciudad actual.” [1] Ya a mediados del siglo XIX, según Jitrik, la ciudad se convierte en objeto de conocimiento mediante una doble operación epistemológico-fenomenológica que transforma las formas de entenderla [2]. Esto genera una multiplicidad discursiva (que procede de distintas disciplinas como la arquitectura, urbanística, política, sociología, etc.) y que da cuenta de variadísimos modos de leerla, interpretarla, nombrarla, sentirla y representarla, *en y a través* de la escritura. Discursos descriptivos y discursos hermenéuticos, entonces, intentan acercarse a lo que la ciudad es. Otros discursos captan las voces de la ciudad para construirla, refundarla o reinventarla.

Las ciudades escritas se vivencian como ciudades paralelas a las reales habitadas por ciudadanos inmersos en el vertiginoso andar del hombre moderno. Rosalba Campra en su artículo titulado *La ciudad en el discurso literario*, afirma que la literatura impone una reinención de las ciudades que la realidad le propone y puede hablarse, entonces, de un París de Proust y uno de Balzac, un Buenos Aires de Borges y otro del tango, del México de Carlos Fuentes. Según Scarano estas ciudades escritas tensan su existencia, por ejemplo, a partir de una mirada antagónica y demonizadora (Lorca), cómplice (Luis García Montero) o paródica (Ángel González). [3]

Nos interesa continuar esta línea de análisis a partir de la poesía de Fernando Beltrán. En *La semana fantástica* es la ciudad esa zona de anclaje poblada por la mirada del poeta que hace centro en la subjetividad del sujeto histórico contemporáneo, en el sujeto urbano y “molestamente” busca, indaga, incursiona, bucea en los sentimientos para “mostrar” sin límites. Estos conceptos rodean no sólo el objeto de la poesía beltrana sino que también delimitan su peculiar forma de crear esa “realidad” sensible y caótica en la que se encuentra inmerso el sujeto. Su “poesía de la comunicación” (Leopoldo Sánchez Torres: 24) o poesía “entrometida” más humana, impura y desgarrada, “menos mansa y perfecta” que evoca a la ciudad, según la propia visión del poeta, será el producto de esa intervención del yo poético en las convenciones que delimitan las cosas que nos rodean en las postrimerías del siglo XX. El ruido de fondo en que se apoya la palabra es esa “malla urbana”, allí se tensan las contradicciones del sujeto [4]. El poeta como incómodo testigo, como “okupa” de la realidad, en términos de Beltrán, sabe captar los estímulos del entorno, los procesa y devuelve visiones encontradas, figuraciones eclécticas, referenciales, polifónicas.

En *La Semana Fantástica* [5] asistimos a diferentes ficciones de la experiencia urbana. La primera, la más totalizadora tiene que ver justamente con el título del poemario, pues en él se centran las contradicciones y las tensiones de la ciudad palimpsesto [6]: el consumismo, el conformismo, el facilismo, la crítica al sistema, la individualidad, la intimidad del yo, los temores, el lugar, el no lugar, el espacio. El sujeto poético mira y muestra, mira y acusa, mira y reflexiona a partir de la palabra en clave auto referencial. Tres variables recorren *La Semana Fantástica*: apropiación del referente histórico como sustrato de denuncias, un pronunciado intimismo y la tendencia hacia la autorreferencialidad. Es el poema “La semana fantástica” el que reúne la marca del sujeto urbano postmoderno: la búsqueda del placer y la seguridad en las recorridas por los templos del consumo.

## 1. Rodeando el concepto de ciudad.

El lenguaje de lo urbano trasciende los límites de los especialistas en la materia (arquitectos, ingenieros, urbanistas) como lo hemos mencionado, debido a que la problemática de la ciudad se reflexiona, necesariamente, a partir de una intrincada red de relaciones y significaciones en las que se ve inmersa. Al ser considerada como un hecho cultural, la ciudad, inserta en una dimensión histórica, enraizada en una temporalidad concreta, inevitablemente, evoluciona, involuciona, se modifica, muta, se transforma. Y con ella también se modifican los modos de delinearla.

Para Camilo Sitte, es importante la heterogeneidad del medio urbano: “(...) la calle es un órgano fundamental y las formas directrices del espacio urbano no son los edificios sino los lugares de paso y de encuentro (calles, plazas, lugares públicos)” (Syc, 1994:141) Otras teorizaciones (pertenecientes a un conjunto de sociólogos, historiadores, economistas, juristas y psicólogos), toman la ciudad como un hecho cultural y pretenden reintegrar el problema urbano a un contexto global. La teoría de

Patrik Geddes [7], por ejemplo, contempla la ciudad dentro de una perspectiva geográfica e histórica y tiene en cuenta los cambios y las funciones urbanas que se producen en la urbe. Por otro lado, Lewis Mumford continúa y completa estas ideas, asignándole al espacio urbano “continuidad histórica, social, psicológica y geográfica”.

Otras definiciones se basan en los criterios geográfico-espaciales según los cuáles la ciudad puede definirse como la localización permanente relativamente extensa y densa de individuos socialmente heterogéneos. Esta perspectiva ha sido criticada por no dar cuenta de los procesos históricos y sociales que generaron las estructuras urbanas: la dimensión, la densidad y la heterogeneidad (Canclini, 1997:70) Un tercer criterio define la ciudad en términos económicos: sería el resultado del desarrollo industrial y de la concentración capitalista.

Una diferente línea de análisis aborda la problemática de las migraciones de mediados de siglo y se plantea la cuestión de quién puede usar la ciudad. Según sus parámetros la problemática urbana puede ser vista como una tensión entre realización y expresividad y ha llevado a pensar a las sociedades urbanas en términos de lenguaje. Son perspectivas que ven a las ciudades no sólo como un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio y de aglomerarse, sino como “ (...) lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social” (Canclini, 1997: 72).

Para García Canclini, lo urbano se define asociado a las transformaciones culturales provocadas por el crecimiento y el desarrollo tecnológico y la expansión urbana como una de las causas que intensifican la hibridación cultural. Se ha pasado de sociedades con culturas tradicionales, homogéneas, locales, con raíces indígenas a espacios urbanos, heterogéneos donde interactúan lo local con lo nacional y lo transnacional. Según su postura, la urbanización de las sociedades contemporáneas se encuentra íntimamente relacionada con la serialización de la producción. Vivir en la ciudad no significa anonimato y masividad. Diversas variables como su inabarcabilidad, la violencia y la inseguridad pública, hacen que ésta se vuelva hacia adentro, se repliegue, busque la intimidad doméstica y la selectividad social. Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables. “Pero las ciudades también se fundan dentro de los libros. Y a veces, de ellos, emergen literalmente sus ruinas (...)” (Syc, 1994: 19) afirma Rosalba Campa. Es interesante su concepción de la “ciudad palimpsesto”. En ella se condensarían una serie indeterminada de destrucciones y victorias.

Este panorama nos remite a preguntarnos: ¿Cómo se construye el espacio urbano en *La semana fantástica*? ¿Cómo el poeta escribe la ciudad? Este cuestionamiento nos pone frente a la certeza de que estamos ante la presencia de un espacio urbano y que por ende la poesía tiene esa naturaleza. Los índices que podemos nombrar son variadísimos: el dinamismo de los transportes públicos con su carga de multiculturalidad y heterogeneidad, las prácticas urbanas postmodernas por excelencia (el deambular por los templos del consumo), la inevitable sensación de que algo o alguien extraño nos vigila, el acecho típico como producto de la sensación de inseguridad, etc.

*La semana fantástica* sintetiza, sin lugar a dudas, la experiencia urbana en la poesía de Beltrán, pues en el poemario coexisten la complacencia urbana (“Viajo/ de Cibele a Sol/ (...) dejarme llevar por la alegría de saber que ahora mismo/ se celebra en Madrid/ La Semana Fantástica”) con el disconformismo (“basura/ suciedad/ desechos/ desperdicios que arrastra la marea). En el poema que da título al poemario está presente la sensación de comodidad y conformismo aportada por la certeza de pertenecer al mundo de los consumidores. A partir del tópico del viaje, uno de los modos típicos del habitar contemporáneo, el yo poético vagabundea en transporte

público hacia los “templos de consumo” (Bauman: 106). El sujeto de la enunciación es un residente de la ciudad devenido en consumidor, que aspira a vivir la experiencia de “ausencia de diferencia, el sentimiento de todos somos iguales” típico en esos “no lugares” (Augé: 83).

El poema está construido por la superposición de tres planos (mirada interna, mirada externa, mirada al periódico) y en la inserción de lo que podríamos denominar micro historias o crónicas que son las que ponen en tensión la subjetividad del yo: “El periódico abierto todavía/ por la hueca mirada de esa foto/ que me hiela la sangre”: la crónica de la madre ruandesa que está muriéndose y junto a ella una niña que no tiene semblante ni lágrimas. Esta imagen genera una reflexión existencial en el yo poético que se indaga y nos indaga: “Y es curioso de pronto/ comenzar a pensar y a preguntarse/ de qué tribu serán/ las personas de al lado” Lo que sigue es una detallada descripción de tipos urbanos que a su vez da cuenta no sólo de la multiculturalidad sino también de la amenaza:

Hay una rubia tutsie al fondo del pasillo  
y una anciana muy hutu  
sentada junto a mí  
molestándome a veces con la torpe  
incursión de sus brazos.

También hay entre todas las personas  
seis o siete sencillas de fichar.

Encorvados tutsies  
con el gesto grapado a sus disfraces  
y a su lado la trama milenaria  
de los sufridos hutus de la calle.

Pero me dan más miedo el resto de los rostros.

Los ojos sin indicios.  
Las frentes sin señales.

¿Serán Humus o tutsies?  
¿Serán serbios o croatas?  
¿Serán rojos o azules?  
¿Serán pan o bocados?

El viaje en transporte público, ese “no lugar” desalienta cualquier idea de permanencia imposibilitando la colonización o la domesticación del espacio (Bauman: 110) En esa catalogación de extraños expande conflictos bipolares que dejan entrever una crítica aunque no una toma de postura. Y así un metafórico vagabundeo se transforma en antesala de un cierre en clave irónica, lo que nos lleva a recordar los conceptos de García Canclini: el nuevo modo de habitar del hombre en esta era tecnocrática es la del consumidor más que la del ciudadano [8].

alzar el velo oscuro  
que a veces me persigue  
camino a cualquier parte.

Cerrar al fin el diario.

Apoyar mis dos manos  
en el tenue respaldo

de los días que pasan  
y dejarme llevar por la alegría  
de saber que ahora mismo  
se celebra en Madrid

La Semana Fantástica.

## 2. Entre lo público y lo privado:

“Los  
otros, los  
Demás,  
Ellos”  
Fernando  
Beltrán

En términos de Bauman el tipo posmoderno por excelencia es el vagabundo o vago, pues éste fija su destino conforme avanza, posiblemente su parada sea temporal, la desilusión con el lugar donde acaba de estar lo mantiene en movimiento sosteniendo latente la esperanza de que encontrará un espacio sin defectos. En *Bandera Azul*, el sujeto poético se inscribe como un vagabundo que estructura el sitio que ocupa en ese momento y tiene breves y superficiales encuentros con los locales [9]. El registro cronístico, en tercera, se cruza con el testimonio en primera de ese vagabundo postmoderno, que sensibilizado y sintiéndose cómplice del silencio de otros, cuestiona, pone en tela de juicio la coyuntura de la Comunidad Económica Europea (la seriedad, la veracidad) al contrastar negativamente lo que simboliza “Bandera azul-playa libre de contaminación” y lo que el sujeto poético describe y narra a partir de breves escenas. Lo público se entrelaza con lo privado:

Basura  
Suciedad,  
Deshechos.  
Desperdicios que arrastra la marea.  
La playa ha amanecido  
atestada de bolsas.  
Elena y yo miramos aterrados  
con la respiración cortada y el cuchillo  
suspendido en el aire,  
clavado en las entrañas  
del silencio más cómplice.

En un pseudo clima ecologista se levanta la crítica al sistema capitalista mediante una máxima explicitación del referente: “Africanos huyendo/ de la sed, muriendo de agua/ al cruzar el estrecho./ Veinte ahogados/ al borde de sus sueños” La denuncia se profundiza al introducir en esta experiencia urbana al “invasor”, al “otro”, que se inserta en el espacio “émico” donde se tenderá a su aniquilación (Bauman: 106-113) “Basura, suciedad,/ miseria, mano de obra”: lo amenazante del espacio urbano.

La experiencia de habitar lo urbano incluye a los personajes que deambulan por la ciudad y que constituyen ese gueto que es la calle. En *La canción del mendigo* el

punto de vista adoptado para mostrar la ciudad es desde la marginalidad de un ilegal - un mendigo - que deambula por las calles de Madrid. La historia de vida que se cuenta, una elaboración pseudo-expresionista, en una prosa versificada donde hay un uso pronunciado del encabalgamiento, es la de un indocumentado de Hamburgo:

Desde alemania extraño escucharle  
 desde hace dos meses en la entrada de un cine  
 calle goya Madrid (...)  
 detrás la manta arrugada mojada donde duerme  
 yo no soy drogadacto (...)  
 mucho miedo en la calle yo no soy lo que creen soy  
 oficinas yo también en hamburgo (...)  
 yo en hamburgo también casa y familia pero venir aquí (...)

La imposibilidad de la articulación fonética instala el discurso en una zona de desprotección y soledad profundas. Según Bauman las dos estrategias que emplean los humanos para enfrentar la otredad de los otros son la antropoémica y la antropofágica. En la primera los extraños son vomitados, expulsados, se les está prohibido el contacto físico, el diálogo y el intercambio social, se les prohíbe todas las variedades de commercium y connubium o comensalidad. Este tipo urbano, el habitante de la calle, se encuentra inmerso en una de las variantes modernizadas (formas refinadas y superiores) de la estrategia émica: la separación espacial, el acceso selectivo a espacios y la prohibición selectiva de ocuparlos (Bauman: 109): “(...) pero miedo mucho miedo toreros en plaza pero aquí miedo/ (...) podemos a ese bar ser amigos verás no temer alemán (...)” El poema termina: (...) ya no son sólo de hamburgo/ son de somalia de Perú de Francia de Suecia/ son el hambre del mundo pidiendo” El cambio de primera a una tercera persona que continúa, sin embargo, el registro del yo en primera, abre una puerta a la denuncia, hace visible lo invisible, “legaliza” una situación de marginalidad que lejos de establecerse en un punto fijo se expande ante la diversidad del origen de esos “otros”. Se explicita, se legaliza, se institucionaliza la marginalidad en el primer mundo y tal vez sea ésta una de las marcas que hacen de la poesía de Beltrán una forma de representar la agitación de la conciencia, la inseguridad, las dudas; una poesía más humana, impura, desgarrada [10].

La ciudad es ese escenario donde se imagina y se narra la multiculturalidad (García Canclini: 91), a través de imágenes fragmentadas de lo real y de discursos que tienden a conciliar lo público y lo privado. En *Los otros, Los Demás, Ellos* el sujeto urbano de la ciudad global vive una experiencia traumatizante y hasta alienante al protagonizar una de las tantas fobias de la vida moderna: la discriminación racial, la segregación. Dijimos al iniciar nuestro análisis que la poesía de Beltrán indaga en el referente histórico, insiste en una mirada crítica de lo social hasta convertir algunos poemas en banderas de reivindicación de la otredad. Y es este poema el eje de lo que podríamos denominar una poesía neo social que se cuelga por los intersticios de la ciudad global y la muestra como es. Para Luis Bague Quilez estamos frente a un nuevo tratamiento de los conflictos sociales: un hiperrealismo crítico que desciende del testimonialismo de los años cincuenta, que alterna el desasimiento espiritual y la preocupación ética [11].

El serbio que destruye un colegio soy yo,  
 el ruandés que mata a machetazos soy yo,  
 el terrorista que coloca la bomba soy yo,  
 el hombre que dispara en un supermercado de Texas soy yo,  
 el judío que bombardea un campo de refugiados soy yo,  
 el palestino que clama en el desierto soy yo,  
 el albanés que huye en un barco soy yo,  
 el marroquí que se ahoga al cruzar el estrecho soy yo,

el guerrillero que aún sueña en El Salvador soy yo,  
 el médico sin fronteras soy yo,  
 el general que apunta soy yo,  
 el empresario que emite residuos radiactivos soy yo,  
 el enamorado que mata por amor soy yo,  
 el loco que muere por amor soy yo,  
 el político sin escrúpulos soy yo,  
 el funcionario corrupto soy yo,  
 el funcionario honrado soy yo,  
 el hombre capaz de lo mejor,  
 el hombre capaz de lo peor,  
 el hombre a secas, yo

El yo poético se construye en un campo de bipolaridades (lo bueno y lo malo del ser), en una serie (enumeración caótica) donde la sobreabundancia y la multiplicación yoica, socializan e institucionalizan una mirada sobre la realidad del mundo posmoderno. Esa visión que parte de un hombre común, de un sujeto social anónimo, “el hombre a secas”, el ciudadano, centra su postulación desde la centralidad y apunta a la crítica de tantos discursos hegemónicos que demonizan al subalterno, a la otredad del otro. Los gentilicios tienen la función de nombrar toponimias reales (Ruanda, Serbia, Palestina, Albania, Marruecos, El Salvador, Somalía, Texas) que se asocian a los conceptos de destrucción y muerte. Los otros serán tipos urbanos (médico, político, funcionario, enamorado, loco) que detentan el poder o actúan contra lo social. Finalmente el hombre a secas que sintetiza lo mejor y lo peor del mundo es, además, cualquier yo del espacio urbano.

### 3. Entre lo privado y lo privado:

(...) y  
 mis  
 brazos  
 tan vacíos  
 y en  
 blanco  
 como  
 tazas  
 solas (...)  
 Fernando  
 Beltrán

“La poesía escribe la ciudad y ésta al representarse como núcleo del habitar humano se convierte en un dispositivo que dispara el fluir poético”, y, en ocasiones, explota y explora los límites de la intimidad del yo. La experiencia de vivir en un mundo postmoderno conlleva múltiples e inmediatas revisiones en la esfera íntima. En la poesía de Beltrán el yo poético construye un sujeto que explora en la intimidad de la familia y los amigos. Varios poemas tienen como escenario la ciudad y en ella el habitus doméstico. En *Sentado frente al mar* se ahonda en el tópico de la felicidad potencial a partir de micro escenas autobiográficas. El vínculo afectivo se da a conocer mediante una cuasi estampa paisajista donde niñas (supuestamente las hijas de Beltrán) disfrutaban inocentemente de un día de juego y trivialidades en el mar. Pero en medio de esa escena natural irrumpe otra, diametralmente opuesta, que no sólo contrasta con la anterior por el viraje emocional que evoca sino que tiene un punto de referencia en común: el “personaje” de esa “ficción” también es una niña, una niña mutilada de Sarajevo:

Sentado frente al mar  
 bajo la calma azul y la cerveza  
 (...) sería fácil decir que el mundo es bello.

Perfecto su perfil  
 mientras mis hijas juegan en la playa.

(...) sentado frente al mar  
 sería fácil volar también con ellas  
 (...) pensar a voz en grito  
 que la felicidad existe,  
 y sería cierto.

Pero el mundo  
 se desangra esta tarde por la pierna  
 de una niña en Sarajevo

La vulnerabilidad del sujeto se pone a prueba en el contraste de esta superposición de planos: el mundo ajeno (Sarajevo) y el mundo privado (sus hijas). En esta percepción fragmentaria de la realidad se narra el sentimiento, lo que perturba al padre es el dolor posible, la posibilidad de que esa ficción se concrete:

“Esa pierna me sigue a todas partes  
 cojea en mi retina, en mi cabeza  
 en la terca cojera de mis dedos  
 arrastrando palabras  
 sin saber bien del todo  
 si este frío en la punta de los labios  
 es la pierna amputada de Vahida Hasanovic  
 o la sangre de alguna de mis hijas  
 alcanzadas de pronto por las balas  
 de aquel pánico antiguo,  
 el mismo de siempre

“Esa ficción”, ese mundo amenazante cercena al yo, lo aísla y a la vez le permite ahondar en los problemas del hombre común: “Esa vieja obsesión/ de sufrir por los hijos que no sufren.”

Por otro lado, el sujeto urbano se refugia en su círculo más íntimo que es su familia. En él la experiencia de la muerte del ser amado, su padre, se enlaza con la vitalidad del amor de la mujer. Así como el temor es una amenaza omnipresente que rodea a sus hijas, la muerte es una constante en el hombre, se entrelaza, se superpone a la vida pues estas son instancias, necesariamente, ligadas a la existencia. En MorirAmar se repite la estructura bipolar: padre-hijo-muerte y él-ella-amor: “morir/ amar/ extraña coincidencia/ mi padre/ (...) aquella última noche/ tú y yo/ suicidas del amor”. En un duelo de demostraciones de amor el sujeto bucea en su intimidad y experimenta la pasión por dos seres que ama profundamente. En un juego de interpolaciones recupera detalles mínimos en una escena familiar extremadamente dolorosa:

amamos sin saberlo  
 tú y yo  
 suicidas nada más  
 en la orilla del mar

mientras mi padre tose una canción  
desde su cama y pide luego  
que lo dejemos solo

morir  
amar  
tú y yo  
de pronto  
suicidas de una barca  
convertida en padre metáfora  
y mi padre diciendo  
de repente  
que se muere de sueño

y mi padre  
muriéndose de pronto  
en la orilla del mar

y tú diciéndome de pronto  
que te mueres de amor  
mientras me besas  
y yo sigo besándole en la mano  
de su cuarto vacío  
y él tan muerto

Escenas de la vida íntima, del mundo privado del poeta pueblan el espacio de la enunciación. Escenas de la vida cotidiana que tratan de fundamentar lo real mediante la narración de la experiencia inmediata de la existencia propia. En *21 de septiembre*, se insiste en esta mirada existencialista, se cruzan los límites de los registros y los géneros y se construye una ficción autobiográfica donde se intercalan máximas para ser escuchadas y seguidas por sus hijas. El poema constituye un esfuerzo por recuperar los valores que rigen las relaciones padre-hijo frente al proceso de despersonalización e individualismo que asiste al fin de siglo, en un espacio puntual, Madrid, y en una fecha concreta, 1992/1998. Esta recuperación de la subjetividad y de la preocupación por la existencia lleva al sujeto a refugiarse en ese locus doméstico para otorgarle prioridad a la vida, para concluir que el sentimiento supera a la racionalidad, la emoción delimita al ser en su proceso de autoconstitución existencial. En este poema el yo autobiográfico, a través de un balance de sus dudas, instala el descreimiento acerca de los discursos que hablan de la vida como un eterno “final feliz”. En ese presente de angustia y crisis existencial (a los cuarenta años) “después de tanto error/ queda sólo el error/ des ser más viejos/ sin ser nunca más sabios/ como dicen algunos”

Hay una deconstrucción permanente de otros discursos:

Si la vida fuera como a uno  
le han dicho siempre que debiera ser la vida,

Si crecer fuera como uno  
pensó siempre que sería crecer,

Si todo fuera al fin  
tan lúcido y sencillo

Deberíamos llegar a los cuarenta años  
con alguna certidumbre, al menos

con alguna claridad, algún indicio  
que entregar a mis hijas.

Pero nada es así

Imposible alcanzar  
el desnudo sinfín de la poesía.

Inútil bucear  
hacia el pozo vacío  
de las verdades últimas.

En la segunda parte del poema y sólo después de haber llegado a la conclusión de que el amor es el residual de toda existencia, se instala la presencia del “tú-hijas” a través de máximas que operan como “llaves del camino”:

Veréis, hijas.

Buscad siempre en los ojos de los hombres  
y no os fiéis tan sólo de quien mira de frente.

Mirad más bien el poso de sus días,  
la sal de sus errores  
(...) y luego estad atentas.

Cuando os digan que ya concluyó todo.  
sabed que comenzó la paz:  
abrid aún más los ojos.

Confiad poco en los héroes.  
Reíd con vuestros hijos.  
Celebrar la lluvia.  
.....

Y sabed al fin  
que nadie os amó tanto  
como el hombre sin voz que ahora os escribe

#### 4. Autorreferencialidad en la poesía de Beltrán

*El  
poema  
que  
escribo  
y más aún  
el verso  
que no  
alcanzo  
jamás*

El análisis de las estructuras autorreflejas en el discurso literario ha demostrado que como procedimiento o recurso de esa serie ha sido empleado a lo largo de toda la historia de la literatura y en todos los géneros [12]. Laura Scarano, en su libro *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, ha dejado manifiestas conclusiones que definen al procedimiento, por ejemplo, que por su disponibilidad funcional e ideológica, no constituye, por sí mismo, prueba suficiente de la modernidad o posmodernidad de un texto. Recupera además el significado que J. L. Austin le otorga al concepto de autorreflexividad que nos parece operativo como base teórica para entender la autorreferencialidad:

Implica que el lenguaje indique al lenguaje, se señale a sí mismo, y en este además se torne opaco, dejando de operar la transparencia representativa pero no impidiendo la directa designación de lo representado. El texto autorreflexivo se muestra a sí mismo como lenguaje, constituye su propio referente sin dejar de referir también aquel contenido que se vehiculiza a través suyo.

El funcionamiento del eje autorreferencial en el discurso poético puede considerarse como una mediación [13]. En este contexto indagaremos en varios de los poemas de *La semana Fantástica* donde el discurso poético se vuelve sobre sí mismo para autonombrarse y, por ende, autoconstruirse. ¿Cómo se construye el sujeto productor del poema, cómo articula para decir-se en la escritura? ¿Cuál es el proyecto de escritura que sostiene al texto? ¿Qué imaginarios? ¿Qué ideologías? Una lectura atenta del poemario, como constructo ficcional, nos permite advertir que el primer poema introduce al poeta como hacedor de la escritura y su inevitable función social, cultural, existencial, en el mundo que lo rodea, y que lo que cierra el poemario es una pseudo declaración explicativa de lo que la poesía y el poema son para su productor. El tono subjetivo del primero y referencial en el segundo nos lleva a pensar en una teoría que toma como objeto de indagación a la poesía y “la cocina del poema”, sus lazos con el hombre común, su significancia, su intrincada relación vida-poesía, mediante una ficción autobiográfica.

Si bien en todos los poemas aparecen marcas de lo autorreferencial, son algunos de ellos los que logran condensar y de alguna manera sistematizar una concepción de la poesía. En “Poetas”, como habíamos adelantado, asistimos a una animalización del poeta con su carga a cuestas. En ese juego de traslación de referentes y sus significados se construye una primera aproximación hacia lo que el poeta es en la ciudad: “hormigas sin descanso, con enormes ojeras, con vocación de sombra”. El yo de la enunciación se adscribe y toma postura en medio de versos que capturan nociones de la poesía amorosa, en medio de la cotidianidad:

El poema que escribo  
y más aún  
el verso que no alcanzo jamás.

.....  
Las mujeres que amé, las que me amaron.

El jersey que aún me pongo  
Del revés tantas veces.

El poeta es, en definitiva, un hombre más, uno más, sin embargo él mira donde otros no ven, de allí su función mediadora: “Hormiga transportando/ todo el peso del mundo/ a tus espaldas”. La excusa, esa mínima escena autobiográfica, nos pone ante

una peculiar representación del mundo y de lo que el poeta “es” y “significa” en el universo discursivo. El hombre-hormiga es el poeta.

La experiencia del poeta en la ciudad, la experiencia de un tipo urbano posmoderno, el vagabundo según Bauman, se materializa en un locus “en la ciudad y en el vagón de los miércoles” de *Ataque al corazón*. Allí, en esa ciudad, el sujeto poético lleva a cabo dos operaciones: una tendiente a la construcción de un discurso ficcional autobiográfico donde el yo se repliega, ahonda en la intimidad del círculo familiar e íntimo, en el que intenta también describirse (las mujeres, su padre) y la otra, tendiente a esbozar, diagramar, una teoría sobre el poeta y su oficio. Alternados los versos, éstos construyen dos campos semánticos, dos planos que se superponen:

Me		gustan		las		mujeres.
Si,	ya	sé	que	a	todos	nos
Pero	a	mí	más,	mucho	más,	realmente
me		paso		el		día
pensando				en		ellas,
conmuriendo,						diría
.....						
esta		verdad		de		habernos
juntado						todos
y	este		espacio	tan		triste
de la ciudad a veces,						
la		figura		helada		
de	mi	padre	quitándose	la	gorra	
ayer		y			regresando	
.....						
padre	qué	poco	hemos	hablado		
y		qué		poco		
en	el	fondo	quizá	de	ser	muy
tal vez nos conocemos						iguales

En este marco, donde aparecen otras microescenas autobiográficas, se instala la teoría poética que comienza con definiciones y culmina con las relaciones y la perspectiva que el poeta tiene de su propia experiencia en la ciudad: “se han parado a sentirla los poetas/ esos dioses sin norte/ esos ebrios de noche/ enemigos de la luz, ignorantes/ de que sólo a estas horas/ de muchedumbre y tráfico y llamadas/ telefónicas/ son más oscuras las sombras/ si no fuera el verso/ un simple juego de palabras”.

En *Premio Nóbel* la poesía “anónima y muda”, los poetas que “emergen desvalidos e inmensos como bloques de viviendas pobres” suenan a dura crítica a las convencionales operaciones de recorte y exclusión a las que están acostumbrados los que construyen el canon literario. La crónica que inicia en un bar de Madrid saca del anonimato a la poetisa polaca Willawa Symborska. [14]

En ocasiones, el poeta restituye los pasos que permiten materializar el poema como producto, entonces, asiste a un doble juego de construcción y deconstrucción que le confieren absoluta autonomía y autoridad sobre el estatuto poético. Tal es el caso de *Muchacha con ángel* donde a través de una secuenciación se recupera el proceso de construcción de un poema: palabra que llega a ser verso, el verso que llega a ser poema, el poema que llega a ser libro. El concepto de mujer-poema, mujer creada a partir de la escritura se entreteteje en *Ella*. Allí la escritura adquiere su máxima extensión y poder pues la mujer no escrita es aquella que no existe y por ende no se puede amar: “mujer no escrita/ palabras que no encuentro” En *La cara oculta del poema* que el yo transgrede y devela se explicitan circunstancias, sensaciones,

personas, cuestiones del referente extratextual que forman parte de esa “cocina del poema” que mencionamos. En un tono confesional, de agradecimiento se lleva a cabo una recorrida, un recorte por aquellos poemas que, según una operatoria crítica (o parodiando alguna de ellas) induce un posible recorrido de lectura al enunciatario (lector). La creación poética se circunscribe en un ámbito filosófico-existencialista “Un rostro a nuestro lado al escribir un poema, o un rostro que aparece en nuestro pensamiento cada vez que lo leemos pasado el tiempo” Se profundiza la relación entre la poesía y la serie social, la poesía y la intimidad del poeta, en la dialéctica entre sujeto textual y sujeto social y una parodia a la gran cantidad de líneas que la crítica y la teoría literaria han escrito en pos de elucidar entre otros, el límite entre el texto y su afuera, lo que separa y une texto y vida, escritura e historia, todo lo que atraviesa la práctica literaria: “Difícil señalar, por fin, en cuáles de estos poemas no han escrito conmigo la mano fría de mi padre y el fuego a manos llenas de mis hijas Marta y Lucía”. [15]

## 5. A modo de conclusión:

La ciudad actual, dice Canclini, no puede ser narrada, descripta ni explicada como a principios de siglo pero “sí puede ser narrada”; viejos vínculos se hallan subsumidos y atravesados por otros nuevos que construirán imaginarios renovados e intentarán configurar nuestra universalidad descentrada. La poesía de Fernando Beltrán restituye el lugar del sentimiento y el existencialismo a través de la poesía urbana puesto que en ella contextualiza los avatares del hombre y la ciudad por medio de marcas o índices, micro historias, toponimias específicas, tipos posmodernos, “la ciudad es evocada en sus perfiles más emblemáticos, aquellos que mejor pueden simbolizar la convivencia de los ciudadanos: el metro, las calles, los semáforos, las vallas publicitarias, las luces de neón (Sánchez Torre: 26) En la *Semana Fantástica* “la malla urbana” tiene una localización específica: Madrid. Allí la experiencia de habitar la ciudad se sintetiza en diecinueve poemas y un epílogo.

Las variaciones de tonos, registros, versos, los “claroscuros” del entramado textual nos enfrentan a una poesía existencial, paródica, intimista. Una tensión entre el yo poético que en su vagabundeo, por un lado, testimonia las debilidades e inmundicias de la urbe y por el otro, se estimula pensando que en un breve lapso de tiempo estará disfrutando de la uniformidad de los templos de consumo (En *La semana fantástica*, el poema que da título al libro). La tensión también se establece entre el mundo interno y el mundo ajeno que se construye a partir de un desdoblamiento del yo de la enunciación: un yo confesional, en primera, alterna con una tercera persona, mediante procedimientos que imitan el desplazamiento de una cámara (*La semana fantástica*, *Sentado frente al mar*, *Bandera Azu*)).

Finalmente, la poesía beltraniana redimensiona el vínculo con los afectos y la posición del sujeto urbano con respecto a la ciudad. La suya es una poética del sujeto atravesado por el sentimentalismo, pero desde una visión crítica y denunciataria. Si bien no se asiste a una dimensión programática hay un importante posicionamiento en cuanto a advertir acerca de temas ecológicos, problemas sociales que se profundizan en este siglo, y sobre todo, la urgencia de darnos cuenta de que lo inmediato, cercano, palpable (la familia, los afectos) requieren de nuestra mirada para que no se pierda en la multiplicidad de figuraciones y fragmentaciones en la que se ha desperdigado el existir del hombre posmoderno. No hay una visión apocalíptica en su escritura, sí una necesidad de recalcar en la subjetividad para reconstruir los “espacios” dañados en otros “tiempos”.

Que		gran		escalofrío
cuando				atrás
	uno		mira	piensa
y				pasado
que	cualquier		tiempo	error
fue		un		ahora
y	que		vivimos	nuestra
la	época		más	
.....				
Y	este	espacio	tan	triste
de la ciudad a veces				

## Notas:

- [1] Extraído del artículo de Laura Scarano *Imaginarios Urbanos en clave poética: del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero)* en Revista de Literatura y Cultura España Contemporánea, Tomo XVI, Número 2, Otoño 2003, p.8
- [2] Jitrik afirma en su artículo *Voces de ciudad* que entre la dimensión subjetiva (orden que tiende a crear la ciudad desde diferentes modos de verla y sentirla, relacionado con el mundo del afecto) y la objetiva (heredera del racionalismo cientifista) se organiza el nuevo discurso de la ciudad que involucra distintas disciplinas como la filosofía, la arquitectura, la literatura, la comunicación, la plástica, la política y crea además las condiciones para las profundas transformaciones del pensamiento.
- [3] En varios trabajos críticos, Laura Scarano ahonda en la poesía urbana y hace hincapié en cómo la poesía de Lorca, Ángel González y Luis García Montero, por ejemplo, representan tres modulaciones diferentes de la poesía urbana, en el contexto de la poesía española del siglo XX. En *Ciudades escritas (Palabras cómplices)* “Celehis”, 1999.
- [4] Concepto acuñado por Leopoldo Sánchez Torre en el prólogo al poemario *El hombre de la calle* de Fernando Beltrán. Designa a todos aquellos ruidos, olores, imágenes que evocan la presencia de la ciudad: el metro, las calles, los semáforos, las luces de neón, los ecos de las conversaciones, las sirenas de la policía, la calma cómplice de los bares, entre otros ejemplos.
- [5] Poemario publicado en 1999 y será la edición utilizada en este análisis.
- [6] Por estar construida en la superposición de escrituras que operan simultáneamente. Ver Scarano, “Imaginarios Urbanos en clave poética”.
- [7] Patrik Geddes (1854-1932) es biólogo. Fue el creador de conceptos urbanísticos como conurbación, era paleotécnica y neotécnica.
- [8] En *Imaginarios Urbanos*, Buenos Aires: Eudeba, Cátedra, 1990, pp. 42 y 58
- [9] En *Ética Posmoderna*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p.273-278
- [10] En el prólogo a *El hombre de la calle*, de Leopoldo Sánchez Torre.

- [11] En *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Pág. 341.
- [12] En *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1996, p. 11
- [13] Para Scarano: mediación por la cual el proceso en el que el yo deviene lenguaje para decir-se y decir el mundo se exhibe explícitamente como matriz discursiva y principio constructivo del poema.
- [14] Quien recibiera en 1996 el Premio Nóbel de literatura.
- [15] Fernando Beltrán, *La semana Fantástica* (1996). Madrid:

### **Bibliografía:**

- Augé, Marc (1994). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: FCE, pp. 99-139.
- Bauman, Zygmunt (2004). *Ética Posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 273-278.
- Beltrán, Fernando (1996). *La semana fantástica*. Madrid: Hiperión.
- Beltrán, Fernando (2001). *El hombre de la calle*. Granada: Diputación de Granada.
- Cañas, Dionisio, “La mirada urbana”, (cap. 1) en *El poeta y la ciudad. Nueva york y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, pp. 17-49.
- De Certeau, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano 2*. México: Univ. Iberoamericana.
- García Canclini, Néstor (1997) *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, Néstor (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, pp.165-179.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, pp. 13-40.
- Jitrik, Noé (ed.) Revista SyC. Número monográfico referido a la ciudad. Nº 4, marzo (art. De Noé Jitrik, Rosalía Campa y Graciana Vázquez Villanueva).
- Martín Barbero, Jesús (2004). *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 273-297.

Pena, Pere (1994) “La otra ciudad: los poetas y la ciudad del fin de siglo” en Pere Rovira (coord.), *Poesía actual*. Universidad de Lérida, pp. 75-91.

Sarlo, Beatriz (2000). “Olvidar a Benjamín” en *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*. Buenos Aires: FCE, 77-91.

Simmel, Georg (2002). *Cuestiones fundamentales de Sociología*. Barcelona: Gedisa.

Scarano, Laura (1996) *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Scarano, Laura (1999). “Ciudades escritas (palabras cómplices)”, en *Revista del Celheis*, Univ. Nacional de Mar del Plata, año 8, nº 10, pp. 207-233.

Scarano, Laura (2002) “Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero”, en *Poesía Urbana (Antología 1980-2002)* Estudio y antología. Sevilla: Renacimiento, pp. 9-32

Scarano, Laura (2002). “Los paisajes urbanos de Ángel González”, *Revista Litoral*, España, Nº 233, pp. 295-299

Scarano, Laura (2002). “Imaginarios urbanos en clave poética: Del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero), en *España Contemporánea*, (The Ohio State University, USA), Tomo XVI, Nº 2, pp. 7-28

© Verónica Galván 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

