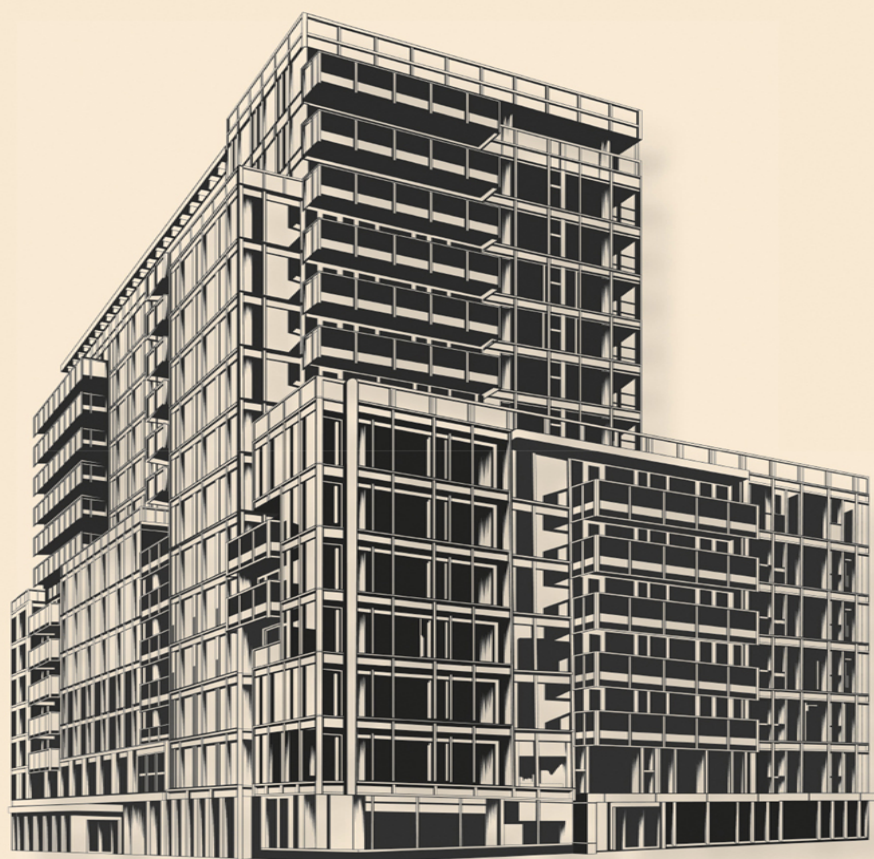

Ciudad del hombre

José María Fonollosa



CIUDAD DEL HOMBRE

JOSÉ MARÍA FONOLLOSA



En nuestra página web: <https://www.edhasa.es> encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Diseño de la sobrecubierta: Edhasa, basada en un diseño de Pepe Far

Imagen de cubierta: iStockphoto

Primera edición impresa: abril de 2016

Primera edición en e-book: julio de 2022

© herederos de José María Fonollosa, 2016

© del prólogo y edición: José Ángel Cilleruelo, 2016

© de la presente edición: Edhasa, 2022

Diputación, 262, 2º 1ª

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

España

E-mail: info@edhasa.es

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita descargarse o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra. (www.conlicencia.com; 91 702 1970 / 93 272 0447).

ISBN: 978-84-350-4556-8

Producido en España



JOSÉ MARÍA FONOLLOSA, POETA DE LA CIUDAD

José Ángel Cilleruelo

Una presentación

La «vida literaria» de José María Fonollosa (1922-1991) –si bajo este concepto se comprenden las actividades que un escritor realiza para mostrar su obra a los lectores (presentaciones, coloquios, firmas...)– solo tuvo un único día de existencia. Es posible que sea la más breve «vida literaria» de la historia, y quizá también el acto cultural preparado con mayor antelación, durante cinco décadas de escritura y corrección de *Ciudad del hombre*, tal como se deduce de uno de los poemas: «Tengo ya preparadas las respuestas / para las entrevistas periodísticas / ... / Puedo empezar, pues, a escribir mi libro».

La presentación a la prensa de *Ciudad del hombre: New York* (Sirmio, Barcelona, 1990), el único acto literario sobre su obra al que Fonollosa pudo asistir, sucedió una mañana de primavera de 1990. Para el encuentro con la prensa eligió un local en la parte alta de Las Ramblas, la cafetería Moka. «Un local sin alma», según la crónica de uno de los periodistas, cuya apariencia anodina, tanto entonces como en el presente, oculta un pasado literario: fue el café que frecuentaba George Orwell (1903–1950) durante su época de miliciano en Barcelona y el lugar donde ocurrió un episodio de la guerra civil que narra en *Homenaje a Cataluña*.

Aquel día Fonollosa impidió que se realizara la habitual sesión fotográfica alegando la insatisfacción en aquel momento de la vida con su deterioro físico. La expectativa que ya entonces había despertado el

libro y su autor creció huérfana de imágenes. Y los artículos que se publicaron, más de los que suele propiciar la presentación de un libro de poesía, aparecieron ilustrados con fotografías de Nueva York o con reproducciones de la cubierta.

La fisonomía del escritor a sus sesenta y ocho años quedó aquel día sin registrar. Los periodistas culturales que acudieron a la convocatoria sí pudieron ver al poeta y escuchar «ya preparadas las respuestas / para las entrevistas periodísticas». Anotaron en sus cuadernos las frases que llamaron su atención y, entrecomilladas, las reprodujeron en las crónicas del día siguiente. No es fácil tampoco con tan escasos fragmentos reconstruir el discurso de Fonollosa, pero algunas frases entre las pronunciadas aquel día bien pueden servir ahora como preámbulo a esta edición, por primera vez completa, de *Ciudad del hombre*.

Quizá, si hubiera podido hablar de nuevo sobre este volumen, Fonollosa empezara recordando que «cuando, a los catorce años, leí *La Odisea* encargué al inconsciente hacer algo igual, hacer una obra parecida o mejor»¹. Y es esta, sin duda, la sorpresa inicial de un libro pensado y escrito como obra de arte total, con el propósito de dar una visión íntegra del ser urbano contemporáneo, a la manera de la antigua epopeya griega, pero también de ciertos títulos fundacionales de la literatura contemporánea que anhelaron esta misma y visionaria amplitud, como *Leaves of Grass* (1855) o *Ulysses* (1922), ambos modelos de *Ciudad del hombre*, no temáticos ni estilísticos, pero sí estructurales: como «contraparte oscura y desgastada»² del canto a uno mismo; astillado ahora en una multitud de canciones inarmónicas, el primero; y como itinerario urbano durante las horas de una única jornada, el segundo.

Una obra que fue concebida para aspirar a la perennidad: «Es la obra lo que perdura. La vida solo me ha servido para la obra. Siempre he tenido el deseo de inmortalidad y me parece que la conseguiré. Quiero dejar una muestra de que yo también he estado aquí». Sin embargo, al final de su vida, Fonollosa solo logró ver impresa una pequeña parte de su obra, y muchos años después de haberla escrito. «Llegó un momento

en que perdí la esperanza de ver mi obra publicada. Estaba resignado a hacerlo después de muerto, como Kafka. Había pensado en suicidarme y dejarle los originales a Pere Gimferrer para que me los editase». Una obra así escrita pudo renunciar al agasajo de la edición en vida, pero no a su «inmortalidad»: «Quiero durar, pero no busco ni el halago ni el culto». A la literatura –no a la «vida literaria», a la que solo dedicó una mañana–, y en especial a la escritura de este libro, Fonollosa destinó una vida: «Escribir me hace sufrir, pero es la única forma de extirparme el pus, aunque disfruto. Pero en soledad; por eso no me he casado ni tengo hijos».

En su primera y única presentación pública el autor proporcionó datos concretos sobre *Ciudad del hombre* que ayudan a comprender cómo se fue gestando en la mente del poeta («La única vida posible es la vida mental. Con la mente puedes realizar todo lo que quieras sin molestar a nadie») durante décadas, mientras imaginaba las vidas que le rodeaban en Barcelona, en La Habana o en Nueva York, y también mientras leía la literatura coetánea que de una manera radical había desplazado los hábitos decimonónicos del espacio decorativo hacia una auténtica reconstrucción del espacio mental de la ciudad: «Me gustaban esas obras [*Winesburg*, *Obaio* de Sherwood Anderson y *Tortilla Flat* de John Steinbeck] porque describían una ciudad, y pensé: ¿Por qué no describir una ciudad mediante emociones, sin descripciones, procurando que la idea de la descripción ya la dé el ambiente? Por eso titulé cada poema con el nombre de una calle...». La intuición era certera, la ciudad de Fonollosa no se formula como un conjunto de lugares, sino como una secuencia disímil de «emociones» entrelazadas.

Con la voluntad de escribir una obra perdurable y con el deseo de que tuviera multitud de lectores («pretendo llegar al mayor número de gente, con espontaneidad»), así como con una clara intuición poética de lo que pretendía evocar y con una idea literaria de una densidad y una complejidad infrecuentes, a Fonollosa solo le faltaba un buen lema que englobara todos estos propósitos. Y lo encontró: «El título del libro se me ocurrió un día en que vi en un escaparate *La ciudad de Dios*, de san Agustín, y pensé: a mí me interesa la ciudad del hombre, no la de Dios;

y entonces decidí cambiar el título de mi libro, que hasta ese momento se llamaba *Los pies sobre la tierra*».

Un manuscrito

Los pies sobre la tierra es, en efecto, el primer lema que encabezó este libro, que durante dos décadas y media se ha conocido con un título escindido y que solo en el presente volumen, sesenta y ocho años después de que se iniciara su escritura –la edad del poeta al publicar una parte–, recupera su título y dimensión definitivos: *Ciudad del hombre*.

La tortuosa historia del manuscrito se inicia el día 6 de noviembre de 1948 cuando José María Fonollosa solicita, en el entonces Ministerio de Educación Nacional, «la autorización exigida por la legislación vigente para imprimir la obra» *Los pies sobre la tierra*, cuya publicación se autoriza con la firma del Director General de Propaganda el día 16 de noviembre y se inscribe bajo el número 5538-48. El trámite posiblemente no fue debido a los prolegómenos de una edición, sino al mero registro de la propiedad intelectual de los poemas ante la perspectiva del traslado a Cuba, en aquel momento con carácter definitivo, unos meses más tarde.

En *Los pies sobre la tierra* Fonollosa había reunido los poemas escritos tras sus dos primeras publicaciones, el volumen *La sombra de tu luz* (Colección del Alba, Barcelona, 1945) y el pliego *Umbral del silencio* (*Entregas de poesía* 24, Barcelona, 1947). Ya en estos poemas iniciales del libro que le ocuparía durante décadas el autor reconoce «inmediatamente el descubrimiento de mi voz personal. Empiezo *Los pies sobre la tierra*. Desde el principio sé que va a ser mi gran obra. [...] Será una obra pura auténticamente libre», según le escribe a José Luis Cano en carta de 1962³.

El manuscrito contiene veintiocho poemas. Cada texto va precedido por un título que alude al tema. Por ejemplo, el segundo poema del conjunto, incorporado a *Ciudad del hombre* sin ninguna variante, como «Carrer de la Barra de Ferro», tuvo como título una expresión relacionada con el asunto tratado en los versos: «Ámame con tu

cuerpo». La idea de situar al frente de cada texto el nombre de la calle de un itinerario urbano es posterior a esta fecha, pero diecisiete poemas del conjunto inicial de 1948 se han mantenido en la versión definitiva de *Ciudad del hombre*, uno sin ninguna variante y el resto con modificaciones o reescrituras. Además de estos diecisiete poemas, *Los pies sobre la tierra* como proyecto presenta ya, desde sus inicios, la singular concepción poética que va a caracterizar a la obra concluida, apunta la complejidad temática y desarrolla el tono de la escritura de Fonollosa en su libro mayor, y muestra también algunas de sus formas emblemáticas, como el ritmo seco y despojado del endecasílabo o la estructura estrófica. Puede considerarse, pues, 1948 como el año de la génesis de *Ciudad del hombre*, y por este motivo se incluye en la presente edición como apéndice.

La escritura del libro continuó en La Habana durante la década de los 50. Según recuerda en la carta a José Luis Cano: «En el 60 mandé, desde la Habana todavía, *Ciudad del hombre: Nueva York* al premio Ciudad de Barcelona. El título me sugirió mandarlo a dicho concurso. No fue premiado, naturalmente, como esperaba». En 1960 ya existía una versión consolidada del libro, aunque con una extensión menor, noventa poemas. La mención a la metrópoli norteamericana, que Fonollosa había visitado y por la que sintió admiración, sin duda significa que el manuscrito reflejaba la intención de globalizar la vida urbana a través de diversas marcas formales (títulos, estrofas, endecasílabos a los que les «falta el acento lírico»...). Al menos estos propósitos se desprenden en su carta a Cano en 1962: «Y así surge el título *Ciudad del hombre: Nueva York*, pese a que no es todo Nueva York, ya que el poema solo exhibe la faceta pesimista: la soledad del individuo en la aglomeración humana».

En el prólogo a su edición de 1990, Pere Gimferrer reconoce haber leído la versión de 1960 cuando, hacia 1987, al volver a leerlo, descubre «un nuevo avatar del libro que había cautivado mi adolescencia. Era mucho más largo y se había convertido en una obra ambientada en Barcelona». Durante las décadas siguientes, Fonollosa continuará la escritura de su «gran obra». De regreso a su ciudad natal, elaborará una

nueva estructura del libro no solo para titular los poemas con el callejero barcelonés, sino para crear con ellos un itinerario por el interior *mental* de la ciudad.

En carta a Pere Gimferrer de mayo de 1988, Fonollosa le informa que en 1985 determinó «dar por completada mi producción literaria», que en su núcleo fundamental permanecía, en aquel momento, enteramente inédita: *Ciudad del hombre*, la trilogía incompleta *Soledad del hombre*⁴, la novela en verso *Poetas en la noche*⁵ y la novela de ciencia ficción *El ascensor*. La conciencia artística y el dominio completo de su producción literaria no se vieron mermadas por el hecho de que desde 1947 hasta 1990 su obra apenas visitara las imprentas⁶. Su alejamiento del medio literario tal vez haya afectado a las condiciones de recepción de sus libros, pero en nada condicionó una obra que fue creciendo a lo largo de cuatro décadas, con indiferencia hacia su proyección pública, pese a ser este uno de los motivos recurrentes de los poemas. En un currículum redactado en 1982 para presentar su obra a un editor explica, tras la lista de títulos impresos, el silencio posterior:

En 1961 regreso de Cuba. En crisis personal de valores políticos y emocionales, no reanudo, excepto unos poemas en la revista *Poesía Española*, el contacto con el ambiente literario en que me movía antes de trasponer por primera vez el Atlántico, y me recluyo en el aislamiento. En silencio sigo elaborando mi obra hasta este año de 1982, en que, por diversas circunstancias, estimo que debo salir de mi caparazón y transitar el público sendero.

La correspondencia conservada recoge intentos de acercamiento a la edición convencional, gestiones que únicamente provocan la incertidumbre de algún editor ante una obra que tan poco respetuosa se mostraba con los modelos de prestigio. También probó fortuna con *Ciudad del hombre* en diversos concursos de poesía, no solo en el Ciudad de Barcelona de 1960, sino en otros convocados durante la

década de los 80, con el libro ya completo y la censura desaparecida. El resultado fue siempre desolador⁷.

En 1987 un encuentro casual entre José María Fonollosa y Pere Gimferrer, y una horchata –ya célebre– que consumieron mientras conversaban, tuvo como consecuencia la publicación de una selección de textos del manuscrito de *Ciudad del hombre*. La primera edición apareció en mayo de 1990, en Sirmio, sello del editor Jaume Vallcorba⁸, con el título *Ciudad del hombre: New York*. Se presentó con prólogo de Pere Gimferrer, quien contaba su relación con el autor y con el manuscrito, y atribuía la selección de los textos a Fonollosa, «con alguna aportación mía», añadía Gimferrer. Y parece evidente que así fue, porque esta selección de noventa y siete⁹ poemas reproduce un itinerario a través de Manhattan tal como lo había hecho antes en el manuscrito barcelonés. Tras el monástico de salutación, «No hay nada bueno en ti, por eso te amo», el segundo poema, titulado «Water Street», es el inicio, del recorrido en el extremo meridional de la isla de Manhattan, y es también el poema que inicia el itinerario barcelonés en la presente edición, ahora con el título «Plaça d’Espanya». Water Street es la calle que arranca desde la terminal de ferris, el lugar más al sur de la isla, y desde este punto los poemas establecen, calle a calle y título a título, un paseo por el interior de la Gran Manzana que avanza en dirección norte hasta el límite de Central Park («East 59th Street»), desde donde se dirige hacia el este para concluir frente al edificio de la ONU, con el título del penúltimo poema «United Nations Plaza». El último es un emotivo «Envío» a sus lectores futuros, que reproduce el mismo cierre que ideó para el manuscrito barcelonés.

En un documento manuscrito del legado se conserva el índice de títulos preparado por Fonollosa para esta edición en forma de itinerario. En su propósito inicial, tal como muestra el plan de la obra, el libro tendría dos partes: «Downtown» y «Midtown». La primera parte diferenciaría los barrios neoyorkinos: «Financial District» (poemas 1-11)¹⁰, «Chinatown» (poemas 12-15), «Bowery» (poemas 16-24), «Little Italy» (poemas 25-32), «Soho» (poemas 33-38), «Greenwich Village» (poemas 39-51) y dos poemas finales titulados «Subway» (52-

53). La segunda parte, a su vez, estaría subdividida en dos secciones: «West» (poemas 54-77) y «East» (poemas 78-96, más el «Envío» final). Este proyecto de itinerario reproducía el que había creado para Barcelona en el manuscrito de *Ciudad del hombre*, y el hecho de que se publicara sin esta articulación a través de los diferentes ambientes neoyorkinos le restó matices de concreción al retrato mental de la ciudad. Este es otro de los aspectos que tuvo que sacrificar el poeta para que su obra pudiera salir de una imprenta.

En 1993 se organiza en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona el primer «Homenaje» póstumo a José María Fonollosa. Ese día, el 24 de noviembre, se presenta también una *plaque* (Cuadernos de poesía Bauma) que publica catorce poemas inéditos de *Ciudad del hombre* y un original que tal vez sea el último escrito, y también la postrera voluntad del poeta: «No a la transmigración en otra especie...». Tres años más tarde aparece una segunda antología de poemas, extraídos del manuscrito completo del libro: *Ciudad del hombre: Barcelona* (edición de José Ángel Cilleruelo, DVD ediciones, Barcelona, 1996). Salen a la luz entonces ochenta y dos nuevos poemas (incluidos los catorce de Bauma), que añaden matices temáticos desconocidos de un libro cuya estructura, itinerario, sentido y un cuarto de los textos originales han permanecido inéditos hasta la presente edición, en 2016.

Un manuscrito, en suma, que tuvo un lento proceso de escritura, entre 1948 y 1985, que conoció dos ediciones antológicas, parciales y escindidas, una al final de la vida del autor, en 1990, y la otra póstuma, en 1996, y que solo se publica íntegro por primera vez sesenta y ocho años después de iniciado. Un laberinto difícil de recorrer para los historiadores de la literatura.

Una época

La publicación de *Ciudad de hombre: New York* en 1990 proporcionó al libro y a su autor, José María Fonollosa, una súbita centralidad. Posiblemente sea el libro de la década de los ochenta que haya contado con más reimpresiones, y sin duda fue la novedad poética

que más atrajo a la prensa. Tanto las páginas culturales como los suplementos de la mayoría de periódicos informaron y reseñaron en un lugar destacado este volumen y el de 1996, *Ciudad de hombre: Barcelona*, ya póstumo.

El fallecimiento de Fonollosa en 1991, solo un año después de la repentina importancia cobrada por su obra tras décadas de silencio, ha contribuido a dificultar su inserción en los ámbitos convencionales de la historia de la poesía española del siglo XX. En primer lugar, despertó la contradicción latente entre la secuencia histórica de las generaciones – cuyo dato determinante es la fecha de nacimiento – y la concepción literaria de una generación – cuyo dato principal es la fecha de las primeras publicaciones y acontecimientos de centralidad colectiva –. De ahí que fuera en ocasiones situado en la generación de los ochenta, junto a los jóvenes poetas que entonces tenían veinte años, con los que le unían además ciertas afinidades conceptuales y estilísticas, o que otras – aunque raras – veces se le relacionara con su generación histórica, la de 1916.

No es el único ejemplo, sin embargo, de poeta de su misma generación histórica que escribe alejado de los lectores durante décadas y al que una edición le otorga una súbita centralidad poética. Francisco Pino (1910–2002) entre 1942 y 1978 dio a conocer sus libros en pequeñas ediciones privadas que no superaron nunca el centenar de ejemplares. Algo similar le ocurrió a Pablo García Baena (1923), cuya edición de las *Poesías completas* en 1982 supuso un auténtico descubrimiento literario. También en la generación posterior, la de 1931, hubo otros cuya obra muestra un guadiana editorial durante extensos períodos de tiempo¹¹. No es el único caso, pero sí ha sido el más extremo, tanto por la ausencia total de publicaciones como por la extensión de este silencio.

Por definición, sin embargo, toda obra necesariamente ha de ser contemplada por la historia de la literatura, aunque esta no siempre recoge los datos de la misma forma. La generación artística de 1916 refleja una historia literaria «central», constituida por los acontecimientos culturales de relieve, que desde muy temprano se

divide en dos actitudes opuestas, a las que Dámaso Alonso, en 1952, denominó «poesía arraigada y poesía desarraigada». Pero también existe una historia literaria ajena a esta polaridad, que sucede al margen de los hechos centrales, bien por su carácter local o minoritario –margen geográfico o sociológico–, o bien por apartamiento del gusto dominante –margen estético–. Este es el caso de Francisco Pino y de Pablo García Baena, ejemplos al mismo tiempo del «margen» geográfico y estético de su generación. Y puede que también exista en una generación artística una historia literaria «oculta», inédita, invisible en su momento, que solo es descubierta y valorada *a posteriori*. José María Fonollosa es el emblema de esta tercera manera de integrarse en una generación histórica.

El carácter oculto en el que se ha desarrollado la obra poética de Fonollosa no esconde, sin embargo, las fechas que también lo insertan en su generación literaria. Su primer libro aparece en 1945. Es el mismo año en el que se estrenan Ricardo Molina (1917-1968), Carlos Bousoño (1923-2015) y Eugenio de Nora (1923), tres años después de que lo hiciera Blas de Otero (1916–1979) y dos años antes del primer libro de José Hierro (1922–2002), de su misma edad. Y tampoco resulta infecundo relacionarlo con la poesía europea de su época, en especial con la de aquellos escritores que anhelaron proporcionar una nueva dimensión no costumbrista al realismo, como sus coetáneos Philip Larkin (1922–1985), Pier Paolo Pasolini (1922–1975) o Gabriel Ferrater (1922–1972).

En este aspecto, el valor documental del manuscrito de *Los pies sobre la tierra* resulta decisivo también para la historia literaria, pues sitúa la génesis de *Ciudad del hombre* en el contexto de la poesía española de los años cuarenta, lo que sin duda subraya la originalidad y singularidad del proyecto poético de José María Fonollosa y obliga a reescribir la visión panorámica de su generación; aunque las vicisitudes biográficas del autor, primero, la larga pervivencia de la censura¹², más tarde, y, luego, su aislamiento editorial –tal vez merezca la pena recordar aquí el poema que empieza: «Son los mismos. Están aún los mismos / que me

dijeron ‘No’ ya hace veinte años...»– propiciaran la invisibilidad de una obra plenamente inscrita en la textura de su época.

Un domicilio en la ciudad

José María Fonollosa Margelí nació el martes 8 de agosto de 1922 en el barrio barcelonés de Can Tunis, situado al pie de la ladera meridional de Montjuïc, entre el cementerio y las playas. La familia vivía en una casa típica de barrio popular, en el número 53 de la calle Galtés. Años más tarde la casa fue derruida, y hasta el trazado de la calle ha desaparecido bajo los hangares de una empresa de logística construidos tras la ampliación de la Zona Franca, que transformó una buena parte del barrio en grandes depósitos y almacenes y abandonó el resto a un proceso galopante de degradación. De hecho, Can Tunis no existe ya en el imaginario de la mayoría de habitantes de Barcelona, triste destino para el barrio y la calle donde nació quien tanto amó la vida urbana.

Los años de la guerra, y hasta 1945, los pasó la familia Fonollosa en el barrio de Poble Sec, en la calle de l’Olivera, número 51. El itinerario que traza *Ciudad del hombre* recorre las calles paralelas y perpendiculares donde transcurrió su adolescencia y juventud, pero ningún poema luce este nombre. Fueron años en los que Fonollosa se dedicó sobre todo a escribir poesía y empezó a colaborar con una revista del barrio. Es posible que compartiera los versos de Gabriel Ferrater sobre su experiencia de aquella época: «Quan va esclatar la guerra jo tenia /catorze anys i dos mesos. De moment / no em va fer gaire efecte. El cap m’anava / tot ple d’una altra cosa, que ara encara / jutjo més important. Vaig descobrir /.../ la poesia», (*Cuando estalló la guerra tenía / catorce años y dos meses. Entonces / no me impresionó demasiado. Tenía la cabeza / llena de otra cosa que todavía hoy creo más importante. Descubrí /.../ la poesía*). A Fonollosa cuando estalló la guerra le faltaba un mes para cumplir los catorce años.

En 1945, a los veintitrés años, publica el fruto de aquella dedicación primera, *La sombra de tu luz* (Colección del Alba), en una elegante editorial de Barcelona: medidas amplias (14x20cm), diseño de buen

gusto, calidad de papel, excelente tipografía y generosa paginación (diecisiete poemas en ochenta y ocho páginas). En aquella época debió de suponer un privilegio ver impresa la obra de un autor novel en un libro así. *La sombra de tu luz* posee las dos características propias del joven poeta: la asimilación del lenguaje literario precedente, que en este caso corresponde a la generación del 27 (tanto Salinas, como Lorca o Alberti laten entre los versos), y un aprendizaje de las técnicas artísticas que se concreta en una curiosa variedad métrica.

Dos años más tarde es invitado a colaborar en *Entregas de poesía*, revista de prestigio en la Barcelona de posguerra, dirigida por Juan Ramón Masoliver, Diego Navarro y Fernando Gutiérrez, que publica en cada número «un clásico olvidado, un extranjero contemporáneo [...] y dos poetas españoles contemporáneos, uno reconocido y otro novel, este último casi siempre de Barcelona»¹³. En el número 24 y último, aparecido en 1947, el lugar del poeta «novel» le corresponde a José María Fonollosa, que publica un pliego compuesto por cinco poemas y titulado *Umbral del silencio*. Esta es ya la obra de un poeta joven que busca interpretar los rasgos propios de su época, tanto formales (el uso del arte mayor en versos blancos e incluso un lenguaje con cierta influencia del surrealismo de posguerra: «Tengo la voz sin brisas ni cascos de corceles») como conceptuales (claramente existencialistas: «La muerte llega a ti como la yedra / que gime su alegría en la ventana»). Y de idéntica raíz es también el título, *Umbral del silencio*, aunque escondía en su significado un funesto presagio: el libro que había empezado a escribir aquel mismo año solo se publicará cuatro décadas más tarde, cuando su autor cuente con sesenta y ocho años.

En 1945 se traslada al pasaje de Senillosa número 3, en el barrio de Sarrià, un pueblo en el entorno de Barcelona que había sido absorbido por el crecimiento de la metrópoli y convertido en distrito en 1921. Calles estrechas y tranquilas, ambiente artesano y menestral propiciado por las fincas y las construcciones burguesas que crecieron alrededor de la antigua villa, hoy una de las zonas prominentes de la ciudad. Este será su domicilio hasta que la familia tome la decisión de trasladarse a Cuba en 1951. Época de amigos, de trabajo, de amor, de poesía y también del

desarrollo de una nueva pasión, el jazz, fruto de la cual es una nueva publicación en una colección de prestigio bibliográfico, *Breve antología de los cantos spirituals negros*, con «Traducción, selección y notas de José María Fonollosa y Alfredo Papo». Apareció en 1951 en la editorial Cobalto, que había sido fundada en 1947 por Josep M. Junoy, Rafael Santos Torroella y María Teresa Bermejo¹⁴. La antología traducida libremente dieciocho cantos «spirituals», se publicó ilustrada por un grabado de Josep Guinovart (1927-2007) iluminado a mano y se completaba con una discografía. Se imprimieron cuatrocientos ejemplares.

Esta es la época en la que trabaja en el manuscrito de *Los pies sobre la tierra*. El retrato del joven poeta que fue Fonollosa en la Barcelona de la inmediata posguerra no se agota sin embargo con estos vestigios impresos. En una espléndida novela en verso, *Poetas en la noche* (1997), dejó escrita la crónica de aquella juventud literaria, donde el espíritu aventurero de la amistad, de la noche, de la literatura compartida, del jazz... no oculta el poso amargo del feroz individualismo y de la soledad e insolidaridad urbanas, los asuntos comunes a toda su obra.

Fonollosa llegó a La Habana en 1951 y allí vivió durante una década, hasta 1961. Cuba supuso en aquellos años, procedente de una España cerrada y pacata, el deslumbramiento de la libertad y de la sensualidad. Viajó con sus dos hermanas, Joana y Margarita, sus maridos y su sobrino Josep Parcerisas –una vez en Cuba nacerían Maribel Parcerisas y Jordi Peris–, a quienes siempre permaneció muy unido, y revestía, en principio, un carácter definitivo. La familia Fonollosa habitó diversos domicilios hasta que se instaló de una forma prolongada en Marianao, calle 58 A, número 4711. De Barcelona traían la representación de diversos artículos, que luego se centraron en libros y en lámparas, y ofrecían su importación por los comercios de La Habana Vieja y por toda la isla. Allí escribió y publicó los 3505 octosílabos¹⁵ del Romancero que dedicó a José Martí¹⁶, continuó la escritura de *Ciudad del hombre*, inició en 1955 *Destrucción de la mañana*, y al año siguiente publicó *Poema del primer amor*.

Este volumen de pequeño tamaño (13,5x11 cm y 124 páginas), impreso en Cuba en 1956 por la editorial Anacaona, fue considerado en aquel momento por Fonollosa como su cuarto libro, pero el título no apareció en la contracubierta de la primera edición de *Ciudad del hombre: New York* (1990), la publicación siguiente treinta y cuatro años más tarde, donde el poeta sí consignaba los tres anteriores. *Poema del primer amor* consta de cincuenta y tres textos¹⁷ que forman un único conjunto discursivo, como todas sus obras a partir de 1948. El asunto común queda enunciado con claridad en el título, y los poemas van desgranándolo desde el lema que los encabeza: «Descubrimiento de ti», «El dulce ver de tus ojos», «La cita», «Palabras como pretexto»... El conjunto, sin secciones, discurre por tres ámbitos: el enamoramiento, el dolor de la ruptura y una suerte de teoría del amor que recorre los motivos principales de una relación, desde la conversión del yo en tú hasta los celos y los enfados. Un libro, en suma, de una inocencia y de una ingenuidad adolescentes que contrasta, en el polo opuesto de la sentimentalidad, con la causticidad de los poemas de *Ciudad del hombre* que escribía cuando se publicó en 1956. Esta divergencia conceptual y existencial quizá explique su olvido posterior.

De la vida cotidiana de Fonollosa en La Habana ha quedado el retrato que el prologuista del «Romancero de Martí», que firma P. de P., esboza en *El País gráfico*:

Si vais por Reina y llegáis a Campanario, os encontraréis en una de sus cuatro esquinas un café; en el café una típica vidrierita de cigarrillos; en la vidrierita, tras unos espejuelos en que las pupilas parecen mirar desde muy atrás, un hombre que parece corriente, pero que no lo es, y que sabe reír como solo ríen los niños sanos y felices.

Ese hombre es José María Fonollosa, que se siente bien en su despacho de tabacos y de fósforos, porque la ocupación le permite independencia para los reclamos de la materia. Y feliz, porque mientras las manos le sirven para esa labor como

automática, el pensamiento se le eleva por y para gracia del espíritu.

En estos años cubanos visitó por primera vez Nueva York, adonde regresó en varias ocasiones. La ciudad lo deslumbró. Ya no necesitaba seguir buscando. Nueva York tenía cuanto necesitaba para sentir la vida; por ello, en el momento de cambiar el título y la estructura a *Los pies sobre la tierra*, libro que seguía creciendo en Cuba, decidió dedicárselo a la gran metrópoli norteamericana como símbolo de «ciudad del hombre».

La Revolución Cubana de 1959 y la posterior instauración de un régimen comunista en la isla aconsejaron el regreso de la familia Fonollosa a Barcelona en 1961. Continuó viviendo unida, primero durante unos meses en Sarrià, en la calle Santa Amèlia número 22, cuarto piso, y más tarde en la Travessera de les Corts número 227. Aquí estuvo domiciliado Fonollosa hasta 1984, aunque en esta época alquiló un estudio en la calle Formatgeria número 3, en el barrio antiguo, en una estrecha travesía del Passeig del Born. Los sesenta y los setenta fueron los años bohemios de la ciudad, y Fonollosa los aprovechó intensamente. Mucho antes de que llegara la época de la apertura, ya había instalado en el piso de Formatgeria un «museo erótico» con piezas que había ido reuniendo en sus viajes a Ámsterdam y a Nueva York. El sexo fue, tal como la obra poética confirma, una de sus obsesiones, pero tuvo otras, como conversar –fundamentalmente de sexo–, consumir exquisiteces gastronómicas y escuchar jazz. Formó parte del Hot Club de Barcelona a partir de 1966 y hasta mediados los años 70, y allí colaboró en la organización de conciertos y festivales, redactó los programas y escribió con Alfredo Papo una enciclopedia de jazz que continúa inédita. Concebía lo que le gustaba como una obsesión. También lo que odiaba. Por ejemplo, detestaba los tópicos, y en especial los progresistas. No es difícil imaginárselo defendiendo los vertidos industriales en los ríos ante una atónita ecologista suiza: «Cuanto antes acabe esto, mejor», le diría. Otra obsesión fue su temprano, militante y radical anticastrismo y anticomunismo:

«Vosotros no estuvisteis allí, *yo sí estuve*», decía a menudo, tal vez con las mismas palabras que escribió en el poema «Carrer de la Ribera 2».

El último domicilio barcelonés convencional de Fonollosa también fue en el barrio de Les Corts, calle de Gelabert número 14, donde se mudó en 1984. Aunque su lugar privado continuaba siendo el estudio, que en esta época trasladó de Formatgeria a la calle Besalú número 99, en el popular barrio de La Sagrera. Fue aquí donde vivió los últimos años y donde falleció en algún momento entre el domingo 6 o el lunes 7 de octubre de 1991. Una vida es un itinerario de diferentes yoés que se suceden en el curso del tiempo, y que a veces se solapan en un mismo momento –tal como sugiere el poema «Carrer de la Concòrdia»: «Yo no sé si soy yo los pensamientos / que en mí hallo... /pretendiendo, mezclados en mi mente, / cada uno de ellos ser mi yo exactísimo»–; y un itinerario de diferentes yoés también puede manifestarse, debió de pensar Fonollosa en algún momento, con un itinerario de domicilios como el que había trazado su biografía. El itinerario de un poeta de la ciudad.

Una poética urbana

«En Baudelaire París se hace por primera vez –observa Walter Benjamin– tema de la poesía lírica». Y tras París es la ciudad la que cobra este protagonismo, pues conforme las pequeñas ciudades del XIX han alcanzado atributos *parisinos* (las multitudes, el dinamismo anónimo, los bajos fondos...) poco a poco se han convertido en «tema de la poesía lírica», uno de los más feraces durante el siglo XX también en la historia literaria española, ya sea desde una postura antiurbana, clara en el 98 y en algunas poéticas del 27, hasta la exaltación de la vida de ciudad que realizan ciertos poetas a partir de los años 50, entre los que destaca ya con nombre propio José María Fonollosa.

Cabe distinguir, sin embargo, dos actitudes frente a la ciudad como «tema de la poesía lírica». La más frecuente consiste en situar el sujeto o el tema en un contexto urbano. «La ciudad es el hábitat natural del hombre moderno» dijo Jaime Gil de Biedma (1929–1990), y de hecho

su poesía, y la de otros coetáneos como Ángel González (1925–2008), son un excelente ejemplo. El libro más significativo de esta actitud es *Poeta en Nueva York*, donde la ciudad americana apenas cobra protagonismo –negativo– en dos o tres poemas, y en el resto aparece como el hábitat en el que se dirimen otros conflictos. Ya el título lorquiano ofrece una valiosa preposición para nombrar esta primera actitud: el poeta *en* la ciudad.

José María Fonollosa no se conformó con ser *un poeta en* sus tres urbes biográficas (Barcelona, La Habana, Nueva York), sino que aspiró a ser «un poeta de la ciudad». No es esta, sin embargo, una aspiración externa, hecho que lo hubiera convertido en un poeta civil, a medio camino entre el oráculo clásico y el cronista decimonónico, más devaluado hoy en día por un sometimiento a las leyes de los medios de comunicación, algo poco probable que ocurriera en el caso de Fonollosa, que fue en la casi totalidad de su vida, desde 1947 hasta 1990, un poeta inédito y desconocido. Su aspiración a convertirse en un poeta de la ciudad es interna, poética, lírica, y de ahí su interés literario y su originalidad.

Esta aspiración interna aflora en cuatro aspectos que, ordenados de menor a mayor relieve literario, pueden enunciarse de la siguiente manera: En primer lugar, la voluntad apologética de la vida de ciudad. No hay solo un contexto urbano en los poemas de Fonollosa, sino que existe la conciencia de que el conocimiento solo puede manar de la ciudad frente a la simplicidad de lo natural. Hay en ello una inversión de los términos en los que la filosofía y la poesía, desde Emerson, habían enfrentado la razón, que solo se aprehende en la naturaleza, al entendimiento pragmático y calculador de la ciudad. «Avinguda del Paral·lel 4» deja claro el nuevo conflicto epistemológico; empieza describiendo «El aire de los valles y montañas » como «un aire delgado, empobrecido, / que no ha evolucionado. El apropiado / para rudimentarias fauna y flora», y frente a este se encuentra «el aire para el hombre / con siglos de progreso a sus espaldas», que es «El aire de ciudad»... un «aire fuerte / consistente, riquísimo en materias.../ Aire civilizado. Respirable / con orgullo y placer. Es obra suya [del hombre]

/ arreglado por él y a él adaptado». Esta inversión de valores que se enfrenta a una tradición moderna proviene, sin embargo, de raíces antiguas. En *Fedro* Sócrates afirma con claridad: «Soy amante de aprender. Los campos y los árboles no quieren enseñarme nada, y sí los hombres de la ciudad». El poema «Plaça del Teatre 1» arrastra el conflicto a la esfera existencial, uno de los ámbitos predilectos del poeta. Empieza con un rotundo: «No al árbol, no a la nube, no a la estrella. / No al amor [...] No al mañana»... y concluye: «Maldita vida tanto a mí aferrada». La superioridad de la ciudad frente a la naturaleza en esta particular teoría del conocimiento se complementa con la conciencia del sentido hodológico, es decir, la existencia del camino, también en la ciudad, que tanto ha de abrir las vías del descubrimiento como desvelar, a la manera de Rosalía de Castro o Antonio Machado en la naturaleza, los símbolos fundamentales. Este verso inicial no deja lugar a dudas sobre la conciencia hodológica de Fonollosa: «La ciudad está llena de caminos». De hecho, la propia lectura de libro se establece como un camino, un itinerario por los diferentes barrios de Barcelona.

En segundo lugar, el poeta *de* la ciudad posee un deseo manifiesto de intervención en la vida ciudadana. Inherente al interés por intervenir es el hecho de que esta acción se produzca ante un público; lo singular de este propósito en Fonollosa es que se expresa como un elemento interno del poema, sin que nazca vinculado a un contexto concreto, que es lo propio de la poesía de circunstancias: «Aunque nadie me escuche he de decirlo». Uno de los seis personajes de la novela en verso *Poetas en la noche*, que entre todos conjugan el pensamiento poético del autor, lo expresa de modo rotundo: «Me creo indispensable al mundo, entonces / revelo a los demás algo importante / que deben conocer. Yo se lo digo. / Les digo lo que pienso de las cosas». La intervención en *Ciudad del hombre* es sobre todo un tono: «Fijaos bien. Están pasando cosas / a vuestro alrededor. Abrid los ojos / [...] / Desconfiad del sol cuando deslumbra. / Impedirá que veáis lo iluminado./ [...] / Tenéis que defenderos si aún sois libres». Un tono en el que la ironía opera desde el interior de este anhelo de intervención. El poema «Carrer de la Formatgeria» arranca con unos versos cuya intención resulta análoga al

texto anterior: «Tengo algo que decir. Es un mensaje / que he de comunicar –es importante–/ a los demás», pero tras un punto y seguido afirma, en el mismo tono: «Ignoro en qué consiste». El punto culminante de este irónico proceso se produce en el poema «Carrer de Pelai 3», donde el inicio no deja lugar a dudas sobre el deseo de mediación sociológica del poeta: «Tenga ya preparadas las respuestas / para las entrevistas periodísticas», estructura que se repite anafóricamente en las cuatro estrofas de un poema que concluye con dos versos sorprendentes: «Todo está preparado. Todo a punto. / Puedo empezar, pues, a escribir mi libro».

Existe en Fonollosa el tono de intervención y existe también el doblez irónico de este, pero sobre uno y otro prevalece la conciencia de que – pese al infortunio exterior y a la condición de inédita y rechazada por editoriales durante cuatro décadas– su literatura es esencialmente comunicativa. El poema «Carrer d’Aragó 1» se abre con un verso que tal vez no esté hablando del futuro, sino del presente en el que fue concebido: «Os prohibirán un día conocerme». La última estrofa cifra el contenido exacto de la esperanza de estos versos como escritura que busca ser compartida: «Pero alguien hallará siempre la llave. / Penetrará en la cárcel que me encierre / y buscará entre sombras mis palabras. / Y reconocerá que hablo de él mismo, / de su fracaso, el mío, del de todos». Y, al final del libro, el «Envío» es la culminación de esta actitud poética de dirigirse a un público, a una comunidad de lectores.

En tercer lugar, *Ciudad del hombre* aporta una representación formal de la ciudad, la convierte no solo en «tema de la poesía lírica», sino también en un elemento formal ideado para dotar de cohesión al conjunto dispar de temas y sensibilidades que acoge el libro. Tres son los elementos formales que Fonollosa aplicó a sus poemas como rasgos cohesivos y de identificación; dos son meramente métricos: el uso de un endecasílabo blanco lo más próximo posible a la prosa –seco, adusto, despojado de artificios y tropos– y un juego estrófico simétrico en relación a la estrofa central del poema. El tercer elemento está relacionado directamente con la ciudad: cada poema ostenta como título el nombre de una calle. La elección de este nombre urbano no se

corresponde con ningún motivo o asunto desarrollado en el poema; la atribución es una decisión que vincula el texto con un lugar y una hora de la experiencia urbana. Los títulos de los poemas de *Ciudad del hombre*, por lo tanto, no tienen una justificación por su tema, como ocurre habitualmente, sino que son un elemento de identificación formal, como podría ser una numeración, con la particularidad de que en esta seriación aparece implicada la ciudad a través de un itinerario por sus diferentes barrios. La sinopsis inicial detalla las funciones literarias de esta implicación formal:

Y no utilizo la pintura del paisaje físico urbano, porque será el propio lector quien, con el simple nombre de la calle que encabeza cada conjunto de endecasílabos, se describirá a sí mismo el espacio exterior por el que se mueven –se podrían mover– las distintas individualidades que se exponen. O las adaptará a otras calles, a otros barrios, a otras ciudades de él conocidas.

Es decir, los títulos urbanos de los poemas de Fonollosa están destinados a funcionar como descripción implícita del contexto en el que el poema transcurre; descripción a la vez universal (cualquier nombre de cualquier calle puede encabezar cualquier poema y a partir de ahí establecer un itinerario paralelo por cualquier ciudad) y concreta (puesto que su caracterización la aporta el lector que la despliega en el acto de la lectura).

En cuarto lugar, y como característica de mayor relieve literario, Fonollosa puede ser considerado un poeta *de* la ciudad por su pretensión lírica de convertirse en memoria viva de la misma. El poeta mallorquín Blai Bonet anota en su diario: «yo no recuerdo las cosas; las tengo presentes; soy una profunda memoria de la Vida y de mi especie», y este es el sentido exacto que cobra la «memoria viva de la ciudad» que persigue el poeta de Barcelona, aunque también pudiera ser de La Habana o de Nueva York, ciudad compendio de todas las ciudades. Fonollosa traslada el sujeto lírico de raíz romántica a un sujeto

individual –con una sensibilidad propia, nunca colectiva– desgajado de la muchedumbre de sensibilidades que pueblan las calles de la ciudad, y cuyo conjunto trata de ser emulado en *Ciudad del hombre*. Fernando Pessoa, al realizar la misma operación de derribo de la subjetividad romántica, creó una serie de personalidades heterónimas; Fonollosa se propuso una despersonalización aún mayor: cada poema se corresponde con una personalidad ficticia, que no es heterónima porque carece de nombre para así aproximarse más al fenómeno del anonimato de las multitudes urbanas. En la sinopsis lo expresa con extrema claridad: «más de doscientas historias, más de doscientas personas con inquietudes y obsesiones, comunes muchas de ellas (amor, sexo, muerte, soledad...) diferenciándose únicamente por el peculiar matiz de cada expresión individual». Cuestión distinta es que de la lectura de *Ciudad del hombre* se desprenda, como de hecho ocurre al leer los heterónimos de Fernando Pessoa, una impresión lírica que domina el conjunto y que tal vez sea superior, más profunda y más compleja, que la procurada por poetas líricos de tradición romántica.

Estos cuatro aspectos reunidos (la voluntad apologética, el deseo de intervención y sus matices irónicos, la implicación formal de la ciudad, y la pretensión de construir una memoria viva de la urbe) fundan en la poesía española una estirpe literaria que no existía hasta la aparición de José María Fonollosa, el *poeta de la ciudad*.

Un camino entre caminos

El único manuscrito de *Ciudad del hombre* que José María Fonollosa legó, objeto de la presente edición, resuelve de manera definitiva una cuestión central para un poeta que anhele encarnar «la ciudad»: siendo este un valor universal, ha de prender en una realidad concreta. Para serlo «de la ciudad» necesita asumir al mismo tiempo el papel de «poeta de Barcelona». En las distintas variaciones del título se advierte un progresivo acercamiento a esta concepción. *Los pies sobre la tierra* afirma su vocación de intervenir en la realidad. *Ciudad del hombre: Nueva York* subraya por primera vez la ciudad, pero con un matiz

contradictorio, pues la metrópoli norteamericana, alejada de la cotidianidad biográfica, parece elegida por su significado simbólico, ideal, no real. Este contrasentido lo hereda la primera edición del libro, *Ciudad del hombre: New York* (1990), antología de textos que crea un itinerario por Manhattan, pero cuya articulación en ambientes diferenciados no fue recogida por esta edición, es decir, en su lectura el mosaico que construye la suma de cada uno de los poemas-tesela connota una única figura significativa, la de la Gran Ciudad contemporánea, que por el mero hecho de ser única tiende, paradójicamente, más hacia una idea globalizada que real.

El paso siguiente, y definitivo, lo realiza el manuscrito que aquí se imprime. La ciudad no es una única figura, sino una amalgama de imágenes fragmentarias cuya última gradación es la de cada individuo que transita por las calles, representado por cada poema del conjunto. Para subrayar este propósito Fonollosa recurre a una articulación intermedia entre ciudad e individuo: las diferentes zonas o barrios en los que se conjuga el itinerario que establece para recorrer la urbe. El camino que atraviesa Barcelona –desde la inicial Plaça d’Espanya hasta su centro, la Plaça de Catalunya– aparece segmentado en cinco tramos –espaciales y temporales–, uno para cada ambiente con el que el viandante se encuentra en su tránsito urbano. Y esta determinación estructural justifica las cinco partes y la adscripción horaria de cada itinerario. La sinopsis inicial lo señala con lucidez:

Y todas las ciudades tienen un barrio modesto, pobre pero razonablemente honrado (POBLE SEC); un barrio bajo *tenderloin* (EL RAVAL); una calle Mayor o zona muy transitada (AGLOMERACIÓ URBANA); un barrio antiguo, su núcleo inicial, una ciudad dentro de la gran ciudad (CASC ANTIC) y un barrio rico y *sofisticado* (L’EIXAMPLE).

Ciudad del hombre ahora se presenta como una combinación de itinerarios que diseccionan los ambientes reales de una ciudad. Los poemas-tesela transmiten implícitos los contenidos del lugar exacto y

de la hora precisa donde se encuentran. No tienden, por lo tanto, hacia una generalización de la vida urbana, sino que siguen el sentido inverso, buscan la radical individualidad de cada segmento de una expresión lírica fragmentada.

En los signos que se distinguen a través de los diferentes itinerarios que Fonollosa traza en su recorrido por Barcelona se leen matices objetivos y matices subjetivos. Por poner un ejemplo, el itinerario parte de la «Plaça d'Espanya», y este puede ser un signo objetivo, dado que es un enclave emblemático, y también puerta de entrada y encrucijada de la ciudad que dirige los pasos del transeúnte hacia el centro, hacia el norte o hacia el sur. Ahora bien, las calles del Poble Sec por las que transita a continuación fueron también las de la adolescencia y primera juventud del poeta, y han de contener, sin duda, múltiples matices subjetivos, no siempre visibles.

La elección de un orden, o posición en el conjunto de cada texto¹⁸ según el nombre de la calle, no fue una decisión azarosa, sino fruto de una meditada estructura. Lo demuestra el hecho de que en los diversos borradores de cada texto se pueden leer hasta cuatro o más nombres de calles diferentes tachadas antes del título definitivo. E indica la importancia que para Fonollosa tuvo determinar el lugar que ocupa cada texto en el libro.

Los dos primeros poemas de *Ciudad del hombre* se mantuvieron en este lugar en la edición parcial y neoyorkina de 1990, lo que subraya su protagonismo inicial. El significado de «Plaça d'Espanya» se comprende con facilidad: es un pequeño manifiesto de intenciones sobre su pensamiento pesimista más acendrado, la necesidad de destruir la civilización para redimirla. El segundo, «Avinguda del Paral·lel 1», apunta hacia otro contenido, también esencial en el poeta: la despersonalización de la expresión lírica, encarnada en el poema escrito por un asesino, extremo al que decide llegar Fonollosa en su retrato múltiple de lirismos urbanos.

Es posible que el arranque del itinerario barcelonés en las calles del Poble Sec¹⁹ y la hora de su inicio –«21:30»– respondan a un impulso subjetivo. Entre los nueve y los veintitrés años vivió Fonollosa en este

barrio, en la calle de l'Olivera. Y también puede que sea subjetiva la razón, desconocida, por la que atribuye poemas a cuatro vías perpendiculares, pero el itinerario avanza por una calle paralela, la calle de Magalhães.

En cada uno de los ambientes en los que divide la ciudad, universales y concretos a la vez, hay poemas que transmiten actitudes urbanas transversales, presentes en los distintos barrios, pero existe además un contenido más denso que aflora en cada zona y que le proporciona una impronta temática. El tema que aporta el itinerario por Poble Sec, distrito de clase trabajadora y menestral –«honrado»– y paisaje de su adolescencia, es el de los conflictos del yo. El reconocimiento de un yo contradictorio, fundacional de la poética del autor («Carrer de la Concòrdia»); de donde se derivan el yo despreciado y el yo ambicioso, el yo ignorado y el yo megalómano. Es el barrio de la construcción conflictiva del sujeto, inicio del itinerario urbano y del vital. Ciudad y poeta comienzan al unísono en esta confluencia paradigmática en la que lo singular –la personalidad urbana y la vital– está conformado por una pluralidad contradictoria.

Un subtema que recorre el conjunto de *Ciudad de hombre* es el de los diferentes modos de seducción y de relación entre mujeres y hombres (el punto de vista masculino es el que asume siempre el sujeto poético en el libro, por fragmentado que se presente). En Poble Sec dominan los encuentros anónimos y fugaces en la calle y la aspiración a una relación de pareja. Aunque resulte arriesgado realizar cualquier afirmación a partir de esta impresión, porque otros versos podrían contradecirla, se observa la construcción conflictiva de un yo que también vacila en su idealidad amorosa.

El retrato que proporcionan los poemas agrupados en el itinerario de El Raval no ofrece dudas sobre la situación sociológica, u objetiva, de esta área en la ciudad: «un barrio bajo *tenderloin*». La referencia neoyorkina en la sinopsis inicial no resulta baladí: casi un 70 % de los poemas de esta sección fueron elegidos para la antología de *Ciudad del hombre: New York*. El itinerario del Raval²⁰ empieza en el «Carrer de les Tàpies», que fue en buena parte del siglo XX el centro de la

prostitución callejera en Barcelona, y recorre las vías más frecuentadas del denominado «Barrio Chino», la zona durante décadas más lumpen y marginal de la ciudad. El itinerario realiza una minuciosa radiografía de la lírica de este emblema de barrio envilecido y sórdido: hay poemas que expresan el sujeto poético de asesinos, de arribistas, de presidiarios...; de personalidades maliciosas, pesimistas, fracasadas, solitarias, excéntricas, con relaciones malsanas y, tal como ocurre en un barrio donde la prostitución es protagonista, con una visión utilitaria y degradada de la mujer. Un poema de esta segunda serie, en el que dominan las miradas ruines sobre el ser humano, «Plaça del Pes de la Palla 1», ofrece un contrapunto importante para no desvirtuar el carácter del libro, que no es ni quiso ser nunca una pintura costumbrista de la ciudad, sino, por el contrario, una indagación en los inciertos territorios mentales del propio poeta: «Todo está en mi cerebro contenido. / Y me asusta querer decirlo un día». Esta clave resulta esencial en la comprensión de la poesía de Fonollosa como fruto de una fragmentación del sujeto poético en multiplicidad de yoes que conviven en la mente del autor, fundando en su «cerebro» una visión renovada de la realidad, de la ciudad, que no se refleja desde la convencionalidad del espacio, sino desde las múltiples personalidades que la contemplan. Y pese a que El Raval sea el itinerario más cohesionado del libro, tampoco renuncia a las visiones opuestas y contradictorias que caracterizan el conjunto.

El itinerario que ocupa la tercera parte, «Aglomeració urbana» (*Aglomeración urbana*), es el único que no aparece nombrado por un topónimo barcelonés sino por un término genérico de la ciudad. Su trazado recorre las arterias más comerciales y carismáticas: las Ramblas en sus diferentes tramos; presenta, por tanto, una evidente «aglomeración» de personas, es frontera entre grandes distritos, El Raval, Eixample y Casc Antic, y carece de un nombre propio. Domina, pues, en este caso el matiz universal de la ciudad, la arteria central, sobre la concreción barcelonesa.

Igual que ocurría en los itinerarios precedentes, resulta imposible con las piezas de este gran puzle temático componer una única imagen, por

el mero hecho de que las fracciones pertenecen a puzzles diferentes, si no tantos como poemas –utopía que late en la escritura de *Ciudad del hombre*–, al menos los suficientes para que cualquier aspecto conceptual resulte contradictorio con los que le rodean. Conscientes de esta característica, sí se pueden señalar ciertos rasgos que, bien por razones objetivas (por ejemplo, que el poema que defiende la imagen de la prostituta se ubique en el «Carrer dels Escudellers», vía que durante la posguerra acumuló locales dedicados al lenocinio, o que la espléndida meditación sobre el jazz se denomine «Plaça Reial 1», donde se encuentra el Jamboree, mítico club de jazz), bien por razones subjetivas (difíciles de determinar), caracterizan «Aglomeració urbana».

Entre las razones vagamente objetivas destacan poemas de crítica a las relaciones de pareja convencionales y poemas sobre las conflictivas relaciones con los demás en una sociedad donde el individualismo exacerbado favorece la incomunicación y el aislamiento como única meta. Entre las subjetivas, cabe subrayar la aparición del libro, o de su escritura, como asunto del propio libro. El tono dominante, sin embargo, lo proporcionan el primer y el último poema del itinerario, ya que ambos realizan un encomio a la destrucción, del planeta y de los seres humanos, y en medio quedan otros textos en contra de la naturaleza y de sus signos, o de meditación sobre lo que, con acierto, denomina «ficción de ciencia», casi siempre con propósito pesimista.

El itinerario siguiente, que transcurre por el Casc Antic, es el único que incluye como título uno de los domicilios de José María Fonollosa, el «Carrer de la Formatgeria»; poema que en este punto de la ciudad vierte la sutil ironía con la que contempló la realidad y a sí mismo: «Tengo algo que decir...». Esta cuarta parte de *Ciudad del hombre*, la más extensa, recupera en muchos textos el tono de crónica negra y las actitudes marginales que había protagonizado el paseo por El Raval, aunque el asunto que domina en el conjunto sea el de los conflictos entre el individuo y los diferentes rostros de lo social (el lugar, la ciudad, la gente, los otros...). Y con frecuencia también los conflictos consigo mismo.