

Rafael Fombellida, *Violeta profundo*, Sevilla, Renacimiento, 2012, 96 págs.

Rafael Fombellida (Torrelavega, Cantabria, 1959) nos tiene acostumbrados a una poesía de intensidad en la que la palabra se condensa hasta crear una atmósfera con muchos matices semánticos. El choque y la concentración con las que obliga a las palabras produce esa polisemia. Sus obras más recientes han dado de qué hablar en los lectores y la crítica, como son *Deudas de juego* (2001), *Norte magnético* (2003) y *Canción oscura* (2007). Pero sin duda alguna en *Violeta profundo*, su última entrega, publicada en 2012, la poesía de Fombellida ha dado un salto de cualidad que el lector agradece, ya que en el mercado actual hay un índice de inflación editorial demasiado amplio, con tantos títulos flojos e insustanciales.

De este modo, el cambio en el conjunto de la trayectoria poética de Fombellida podría resumirse en torno a cuestiones de estructura, no tanto estilísticas –sigue predominando el endecasílabo blanco en tiradas de mediana extensión– sino en el sentido de que afectan a la estructura *profunda* del texto, dicho sea, de paso, parafraseando el título del poemario: la soltura rítmica de la mayor parte de *Violeta profundo* infiere otra narratividad –según estábamos acostumbrados– y todo eso puede ser explicado a partir de un *raptus* de altas dimensiones, que ha guiado al autor. Hay un antes y un después en la obra de Fombellida con este libro, y buena muestra de esto son poemas como «Colección particular» (pp. 41-42), «La cuenta del bebedor» (pp. 44-45), «*Ailleurs*» (pp. 46-47), «*Arredor da illa*» (p. 48), «Huir allá» (p. 49), «*Quiet Song*» (pp. 51-52), etcétera. Siguiendo con el endecasílabo blanco, en el que se han alternado raras veces otros metros impares, el poeta ensaya una estructura interna que va más allá del «corsé» elegido, con lo que el resultado no puede ser más feliz. Y precisamente el citado «Huir allá» podría indicarnos la intensidad del *raptus*, en el doble sentido de fuga y raptó, del binomio que crean evasión e inspiración. La vida –«Qué modesto es vivir, y qué poco se precia», nos dice el poeta en el mismo poema– vivida como una aventura para protegernos de la indolencia y el aburrimiento, del tedio, de la cotidianidad insulsa y el nihilismo que nos recorre. La vida que tenemos y que, por tenerla, no apreciamos. Una vida en la que el amor es la piedra angular para disfrutarla. Plagado, por esto, de un hondo vitalismo, la visión última de los poemas suele estar matizada por un amargo pesimismo: «El mundo es un puñado de nieve y rodaduras, / una venta ciega, un lugar sin hogar.» (Ibíd.). Este podría ser el eje interno que motiva esa estructura y que otorga, en su combinación, ese ritmo distinto que hemos descubierto en el conjunto del libro. Así, habría una correspondencia entre la estructura formal elegida, las alternancias rítmicas señaladas, y las duras reflexiones y conclusiones a las que llega.

Porque llama la atención, y eso sí que no es nada nuevo en la poesía de Fombellida, la unidad temática –de fondo– del poemario, del que podríamos entresacar algunos de sus aspectos vertebradores, como podría ser el de la luz, a partir precisamente del título y de su referencia vespertina, contrapuesta al amanecer, la cual impone un tono crepuscular y decadente que impregna o forma parte de ese pesimismo aludido.

La hora violeta, la hora en la que se inserta el libro, es la hora en la que las melancolías aparecen. Comienza también los miedos. No sólo nos adentramos en la noche sino que nos despedimos de la luz. La noche es ese lugar inhóspito cercano a la muerte, y el día solo puede ser su cara opuesta, la vida. Por eso la conciencia de ese atardecer nos sumerge en una conciencia desesperada y pasional, a veces necesaria, pero que nos daña: «Qué haría sin ti, sufrir, si te perdiera» (p. 19). La conciencia –patológica en el sentido etimológico del término– del poeta conlleva una moral que, a pesar de todo, nos invita a vivir. Sin embargo, los poemas en los que la luz de la mañana apunta como benefactora, no ayudan demasiado, como por ejemplo, entre otros, el «Alba del renegado» (p. 24) o el «Alba del negligente» (p. 30): «¿A qué has venido, alba, / sino para fijarnos en tu aplomo / y cantar tu balada sobre el ceño / de un arcángel mitad desobediente?» (Ibíd.) En medio de ambos textos se enmarca «Árbol de noche» (pp. 28-29), un canto a la oscuridad y a la mortalidad, a nuestra vulnerabilidad, donde aparecen algunos de los signos más destacados del poemario, como son la caducidad, el envejecimiento, la enfermedad, el vacío... «Árbol de noche, magno y crudo, este cúmulo / de mí se arropa en tu esplendor.», acaba. El díptico «La alondra, el ruiseñor» (pp. 34-35) vendría a resumir estas dos luces, que son las mismas pero en clave opuesta, y que simbolizan lo mismo pero enfrentadas, enfrentándose en la propia concepción de su origen, una que nace y otra que muere, si bien en «(La alondra)» (p. 34) la voz poética no se escuda en esperanzas vanas y por eso «Explicarlo es sencillo. Voy perdiendo / fe en el amanecer.» (ibíd.)

Llama también la atención que en muchos poemas el vocabulario elegido imprime a veces cierto feísmo que se traduce –entendemos– como crudeza, tal y como reza en el verso citado de «Árbol de noche». No es casual la elección de este material a veces desagradable y que pone una nota colorista y extravagante, como si de una pintura o texto expresionista se tratara. Orines, meados, heces, putrefacción, pústulas, llagas, etcétera, aparecen en numerosas ocasiones de manera consciente, entroncando con esa posible estampa de la miseria social como, entre otros, en «Consolación abajo»: «Esta ciudad, de noche, es peligrosa. / Hay navajas, trifulcas, borracheras» (p. 22), o en el «extrarradio» de «*Quiet Song*» (p. 51), que tiene mucho que ver con la miseria moral imperante. Hay una correlación evidente con la degradación del individuo –en su vertiente más material, corporal– y la degradación de la sociedad y del mundo, que se corrompe «casi» por naturaleza y sin remedio.

Para concluir nos gustaría resaltar que *Violeta profundo* se divide en dos partes conscientemente desequilibradas en cantidad de poemas, «1, Campo de Marte» y «2, La bella homicida». La arquitectura del libro habla por sí sola y ayuda en la interpretación del conjunto. En la primera parte se desarrolla esa lucha, y la segunda sería como una suerte de salida con reverberaciones góticas –al más puro estilo anglosajón– que hacen más atractiva la lectura global. El cambio estrófico que esta segunda parte posee, con unos poemas que se salen de la tónica del poemario, entronca con esos hallazgos rítmicos de la primera parte señalados, y ofrecen un contrapunto nada desdeñable. En suma, construcción textual y unidad formal son claves para leer un libro que a buen seguro llamará la atención de lectores y recomendamos vivamente.

Juan Carlos Abril