UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

RAPHAEL BOCCARDO

Deus das Ruínas: A Poética da Insuficiência de Blas de Otero

São Paulo

2018

Deus das Ruínas: A Poética da Insuficiência de Blas de Otero

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Margareth dos Santos

São Paulo

2018

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Boccardo, Raphael

BB664d Deus das Ruínas: A poética da insuficiência de Blas de Otero / Raphael Boccardo ; orientadora Margareth Santos. - São Paulo, 2018.

100 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Blas de Otero. 2. Existencialismo. 3. Pós-Guerra Civil Espanhola. I. Santos, Margareth, orient. II. Título.

BOCCARDO, Raphael. **Deus das Ruínas: A Poética da Insuficiência de Blas de Otero**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à Profa. Margareth Santos por me orientar desde a Iniciação Científica até o Mestrado, em uma trajetória que transformou meu olhar em relação à poesia. Seus ensinamentos foram inestimáveis e um texto de 100 páginas não seria o suficiente para mostrar o quanto sua orientação foi valiosa para a minha escrita e para o meu pensamento. Sem isto, creio que nem 5% desta dissertação teria sido viável. (Os 5% fazem parte da minha teimosia e insistência em colocar Kierkegaard em tudo que for possível).

À Profa. Valéria De Marco e ao Prof. Ivan Rodrigues Martin por suas observações no Exame de Qualificação, pelo diálogo que ajudou a amadurecer esta dissertação e pelas dicas de como relaxar e escrever um texto com paixão e alegria, sem esquecer obviamente da dedicação.

Aos colegas Mayra Carvalho, Daniel Silva e Carolina Carrijo pelas nossas reuniões e debates mensais, cujos diálogos permitiram o descobrimento de diversos autores que se tornaram importantes para a evolução desta pesquisa.

Ao meu irmão Luis Fernando pela parceria constante em nossos debates sobre política e filosofia. Ao meu amigo Willian Prado pelas indicações de muitos filmes. E, principalmente, à minha parceira Evelyn Alves, que estava presente em todos os momentos, dos mais fáceis aos mais difíceis, e sempre confiou que eu seria capaz de concluir esta dissertação quando eu nem mesmo acreditei.

Ao meu pai e à minha mãe, Sergio e Sandra, por me ajudarem desde a graduação até a pós-graduação com seu apoio incondicional aos meus estudos.

Ao CNPq pela bolsa concedida durante a pesquisa.

Sumário

Introdução	1
1 A POÉTICA DE BLAS DE OTERO	4
1.1. Os Anos Silenciosos	4
1.2. Cânticos	13
1.3. “ <i>Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)</i> ...”	17
1.4. A Póetica da Insuficiência	20
2 O MOINHO E O RIO MORTO	28
2.1. O surgimento de <i>Ángel fieramente humano</i>	28
2.2. Asas de correntes	35
2.3. O silêncio	43
2.4. O Nós e o Nada	49
3 COMO O MAR REVOLTO.....	55
3.1. Versos e vozes	55
3.1.1. “Para os ímpios não há paz”	59
3.2. O mar, o sargaço e o lodo	65
3.3. As portas do ventre	71
3.4. A polifonia motivada pela censura	77
CONCLUSÃO.....	86
BIBLIOGRAFIA	88

Resumo

Esta dissertação analisa seis poemas de duas das obras mais importantes do poeta Blas de Otero, *Ángel fieramente humano* (1949) e *Redoble de conciencia* (1950), com o objetivo de fornecer uma interpretação que busque unir três elementos fundamentais para o entendimento de sua poética: sua biografia, o contexto histórico do Pós-Guerra Civil Espanhola e os elementos existencialistas que se conformam em seus sonetos. O trabalho entrelaça, portanto, a conjuntura histórico-social dos anos de 1940, ou seja, o período imediato após o término da Guerra Civil e o estabelecimento da ditadura franquista, com os rumos pessoais do poeta basco Blas de Otero que gerará, em 1949 e 1950, as duas obras consideradas parte de sua fase existencialista. A partir dessas perspectivas, o debate proposto visa propiciar uma nova visão que possa unir o social com o existencial, o histórico com o poético, o individual com o universal, integrando assim as diferentes percepções da crítica da obra do poeta em uma interpretação orgânica para o que denominamos de poética da insuficiência de Blas de Otero.

Palavras-chave: Blas de Otero; Existencialismo; Histórico-Social, Biografia; Pós-Guerra Civil Espanhola.

Abstract

This dissertation analyzes six poems of two of the most important works of the poet Blas de Otero, *Ángel fieramente humano* (1949) and *Redoble de conciencia* (1950), with the aim of providing an interpretation that seeks to unite three fundamental elements for the understanding of his poetics: his biography, the historical context of the Spanish Civil War and the existentialist elements that conform to his sonnets. The work thus interweaves the historical-social conjuncture of the 1940s, that is, the immediate period after the end of the Civil War and the establishment of the Franco dictatorship, with the personal directions of the Basque poet Blas de Otero, which will generate, in 1949 and 1950, the two works considered part of their existentialist phase. From these perspectives, the proposed debate aims to provide a new vision that can integrate the social with the existential, the historical with the poetic, the individual with the universal, integrating the different perceptions of the critique of the poet's work in an organic interpretation for what we call the poetics of Blas de Otero's insufficiency.

Keywords: Blas de Otero; Existentialism; Historical-Social, Biography; Post-Spanish Civil War.

Introdução

Este estudo se centra em duas obras do poeta basco Blas de Otero: *Ángel fieramente humano* (1949) e *Redoble de conciencia* (1950). Escritas em meio a um momento crítico de sua vida em que a depressão o levou a um sanatório, e uma década após o término do confronto entre republicanos e nacionalistas conhecido como Guerra Civil Espanhola, estas obras englobam temáticas existencialistas como a morte, a perda da fé e o questionamento da humanidade, e sinalizam uma busca de compreensão, através da poesia, dos desastres ocorridos na guerra. A tarefa dos três capítulos que apresentaremos adiante será delinear o caminho para compreender como as obras *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia* foram compostas, além de analisar a conjuntura histórica e biográfica que impulsionaram esta criação.

Para que possamos desenhar a via que nos levará para estas duas obras, apresentaremos no capítulo 1, “A Poética de Blas de Otero”, os aspectos biográficos e históricos relevantes para compreender sua trajetória poética: desde sua educação inicial, que parte do humanismo ao catolicismo, até a composição de sua primeira obra, *Cántico Espiritual*, em 1944. Tendo em vista esta primeira etapa, buscaremos entrelaçar suas experiências pessoais com as circunstâncias concretas e materiais da Espanha, principalmente a partir do início da Guerra Civil Espanhola. Especificamente, analisaremos as consequências da guerra para o País Basco e a contenda existente entre a Igreja Católica da Espanha e a Igreja Católica Basca, algo que será de fundamental importância para compreendermos a relação de Blas de Otero com a fé cristã desde sua infância. Além disso, apontaremos brevemente o confronto entre os nacionalistas, liderados por Franco, e os republicanos, e a ditadura franquista que se seguiu após sua vitória.

Na segunda parte deste mesmo capítulo, trataremos da relação do poeta basco com a tradição, especialmente com San Juan de la Cruz, o principal poeta que o levou a compor sua obra *Cántico Espiritual* (1944). Blas de Otero aparece neste primeiro instante como um poeta religioso, que busca nos mesmos símbolos utilizados por San Juan, os conceitos para sua poética cristã. A relação com Deus, angustiante mas, ao final, positiva, será a principal característica destes poemas iniciais. Entretanto, como veremos adiante, algumas particularidades aparecem em sua poética religiosa: questionamentos sobre a

existência do homem, além de uma constante preocupação com a questão formal, representada pela estrutura de seus sonetos.

Nas duas e últimas partes que encerram “A Poética de Blas de Otero”, trataremos de apresentar *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, obra que será revolucionária para Blas de Otero, principalmente em sua relação com os desastres da Guerra Civil Espanhola. O choque provocado pelo poema “Insomnio” trará para o poeta basco novas formas de pensar sobre a humanidade e sua relação com a figura de Deus. Ademais, outros dois acontecimentos provocarão um choque em sua forma de pensar: primeiro, a destruição da Igreja Católica Basca, considerada seu reduto de humanismo em meio ao conservadorismo da Igreja Católica do Vaticano; e as obrigações para com sua família que o retirou de sua carreira de Letras para sustentar sua irmã e sua mãe após o falecimento de seu pai. Estas três peças montam o quebra-cabeça que explicará como se deu a transição entre a poesia religiosa de *Cántico Espiritual* (1944) e as duas obras que tratarão da angústia, da morte e do silêncio de Deus, *Ángel fieramente humano* (1949) e *Redoble de conciencia* (1950).

No capítulo 2, “O Moinho e o Rio Morto”, apresentaremos três sonetos de *Ángel fieramente humano*. Na primeira parte do capítulo, “Asas de correntes”, analisaremos um dos sonetos mais famosos de Blas de Otero: “Hombre”. O conceito de “homem” oteriano, que se desenha a partir da estrutura de um soneto, tematizará a relação da humanidade com a figura de Deus, tendo o silêncio divino diante da morte como pano de fundo principal para suas questões existenciais. Explicaremos adiante com qual existencialismo trabalharemos, percorrendo alguns conceitos do filósofo Kierkegaard. A poética, a história e a biografia de Blas de Otero surgem lado a lado na composição deste soneto. Na segunda parte, “O silêncio”, apresentaremos o poema “Poderoso Silencio”, compreendendo a transição que houve entre suas poesias anteriores de *Cántico Espiritual*, e sua mudança em relação a poética de San Juan de la Cruz, principalmente na utilização de seus símbolos religiosos. Na terceira parte, “O Nós e o Nada”, interpretaremos “Los Muertos” em que poderemos ver mais detalhadamente como a poesia de Blas de Otero se relacionou com o seu período histórico, na busca pela representação da angústia sentida no período da Guerra Civil Espanhola e os anos que se seguiram.

No terceiro e último capítulo, “Como o Mar Revolto”, daremos um passo adiante com a obra *Redoble de conciencia*. As figuras não serão mais abstratas como o

“silêncio” ou o “nada” do capítulo anterior, “O Moinho e o Rio Morto”, mas sim concretas e palpáveis. No soneto “Mar Adentro” veremos como a representação de “mar” em Blas de Otero suscita um debate com a tradição, principalmente com a poética de Juan Ramón Jiménez, em uma reflexão metapoética sobre o papel da poesia no Pós-Guerra Civil Espanhola. No poema “Tierra” continuaremos com esta linha ao pesquisar como o ritmo de um soneto rompido internamente pode manifestar a angústia existencial predominante em sua temática. César Vallejo, por consequência, será muito importante no desenvolvimento deste estudo do ritmo. Finalmente, em “Lástima/Déjame” veremos como a censura afetou a produção de Blas de Otero a partir de *Redoble de conciencia* e como suas representações da imagem de Deus se tornaram, aos olhos das instituições católicas da Espanha sob o Franquismo, uma dissidência não aceita pelas principais autoridades eclesiásticas.

O objetivo desta dissertação é propor para as duas obras de Blas de Otero, *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*, uma análise que busque entrelaçar os conceitos existenciais de sua poética, a estrutura do soneto, a conjuntura sócio-histórica do Pós-Guerra Civil Espanhola e os fatos particulares de sua vida, assim expandindo a crítica à sua obra para novas possibilidades interpretativas, além de dar campo para o desenvolvimento do conceito que estamos apresentando: a poética da insuficiência. Neste conceito, procuraremos delinear a poesia de Blas de Otero em sua relação com a história e a tradição, em uma constante luta contra a insuficiência da experiência do mundo moderno fragmentado.

1 A POÉTICA DE BLAS DE OTERO

*“Ahora que chirapa tan bonito
en esta paz de una sola línea,
aquí me tienes,
aquí me tienes, de quien yo penda,
para sacies mis esquinas”.*

Poema “XXII” – César Vallejo (1987, p. 57)

1.1. Os Anos Silenciosos

Muitos fragmentos compõem a imagem do poeta Blas de Otero. Sua cidade natal, sua família, o período em que viveu, seus livros e sua leitura são pedaços que montam um quebra-cabeça incompleto, sempre em busca de uma imagem nítida e definida que nunca parece se revelar. Para cada pedaço, torna-se necessária uma visão mais ampliada, uma análise gradativa que parte, temporalmente, desde seu nascimento à sua morte. Para compreender Blas de Otero é preciso remontá-lo aos poucos, como um manual de instrução para um objeto complexo.

Nascido em 1916 na cidade de Bilbao, Espanha, e filho de uma burguesia basca de comerciantes e médicos, Blas de Otero cresceu em um ambiente privilegiado para sua educação inicial (DE LA CRUZ: 2013, p. 58). Seu pai, Armando de Otero Murueta, criou fortuna com o comércio metalúrgico, coincidindo com a rápida industrialização que ocorria na Espanha e no País Basco nos anos de 1920. De fato, foi durante e após a Primeira Guerra Mundial que o capital nominal da indústria basca metalúrgica abarcava 30% do capital total da banca espanhola (GONZÁLEZ PORTILLA: 1988, p. 182). Juntamente a esse panorama, e com um apreço pelas artes liberais, o pai de Blas de Otero foi capaz de proporcionar ao filho uma formação clássica e de alto nível. Primeiramente com sua preceptora *mademoiselle* Isabel, uma jovem basco-francesa que se tornou personagem em um de seus sonetos mais conhecidos posteriormente. Em seguida, aos sete anos, ingressa na Academia Anglo-francesa fundada em Bilbao por Juana Whitney, uma importante pedagoga inglesa. Estas duas formações iniciais apresentaram Blas de Otero para uma educação de um humanismo clássico e para o estudo das letras, tendo grandes escritores como Góngora, Cervantes e Garcilaso como figuras fundadoras de suas primeiras leituras. Porém, em uma etapa posterior, ele ingressa no colégio de jesuítas de Indauchu. Essa passagem do humanismo para o ensino católico trará mudanças fundamentais para o pensamento de Blas de Otero.

Em seu poema “1921” de *Hojas de Madrid con la Galerna*, escrito em 1968, o poeta relembra esses dois aspectos de sua infância:

En la playa de San Sebastián
hay un niño terriblemente serio,
apoyado en la falda de *mademoiselle* Isabel.
Detrás se ve a María Jesús,
sonriente, bajo un sombrero de paja y una banda de tela. (DE OTERO:
2013, p. 796)

A preceptora Isabel e a freira educadora María Jesús o deixarão em um pêndulo que oscilará entre o humanismo e o catolicismo. Mais que uma dicotomia, essas duas formações entrarão em uma discussão dialética em seus poemas, quando Blas de Otero se torne um poeta décadas depois.

Os anos de prosperidade da família de Otero terminam quando, em 1927, a indústria metalúrgica entra em queda decorrente da depressão bélica do período entreguerras. O pai é forçado a se mudar para Madri com todos os filhos e sua esposa, em uma tentativa desesperada de recuperar sua fortuna. Em contraste à angústia do pai, Madri foi para Blas de Otero uma revelação de um mundo novo, muito mais aberto e claro do que o ensino religioso e conservador dos jesuítas em Bilbao lhe havia proporcionado. Como observa Sabina de la Cruz, na biografia “La vida de un poeta”:

Con nuevos compañeros y en un colegio laico de educación mixta entró en su vida *Jarroncito de porcelana*, la niña de sus juegos infantiles, que iba a perdurar para siempre en su memoria y en su poesía: *El niño fue creciendo por las calles de Madrid, así que afortunadamente se le fueron limpiando los ojos, los dedos y los escapularios*. (DE LA CRUZ: 2013, p. 59)

Após viver cinco anos em Madri, seu pai falece com quarenta e três anos e arruinado financeiramente. Ao retornar a Bilbao, Blas de Otero, com 15 anos, vê-se obrigado a seguir os estudos de Direito para sustentar sua mãe e suas duas irmãs, adiando, assim, seu sonho em seguir sua carreira de Letras. Aos 17 anos, trabalha com seu tio, Luis de Otero, em sua empresa de comércio marítimo. Blas de Otero ficcionaliza esta época no ambiente de escritório nos versos de “Liberación” publicado em *Hojas de Madrid con La Galerna*:

Luego,
cántico espiritual o mejor dicho
un entretenimiento en una fábrica. (DE OTERO: 2013, p. 833)

Simultaneamente a este ofício, Blas de Otero dá início à sua carreira como poeta –ainda que não em tempo integral e entre suas folgas e finais de semana- ao se tornar presidente da *Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos* e um dos promotores do Grupo “Alea” (*Asociación Libre de Ensayos Artísticos*), que reunia dos mais variados intelectuais e artistas com objetivo de integração e de associação cultural basca. Músicos, poetas, pintores e estudiosos compartilhavam suas experiências, suas poesias, suas pinturas, além de publicações próprias em diversas revistas nacionais, tais como *El Pueblo Vasco* e *Luises* (OLABARRI e DE MEER: 1990, p. 144). É um momento de ascensão para estes grupos literários por conta da proclamação da Segunda República Espanhola em 1931, que permitiu, além de investimentos culturais, a liberdade de expressão para diferentes nacionalidades que o país continha internamente, como os bascos e catalães.

Assim, Blas de Otero começa a despontar no País Basco e na própria Espanha como um dos poetas mais promissores de sua época, tratando de temas que percorriam o humanismo, por parte de sua educação, e o catolicismo, que se iniciou com os jesuítas e amadureceu na *Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos*. Este amálgama de dois mundos aparentemente diferentes não só surgiu a partir dos estudos de sua infância como também da própria característica da Igreja Basca durante a Segunda República Espanhola, entre 1931 e 1936, um tópico importante que deveremos tratar a seguir.

Ao mesmo tempo em que essas descobertas/convivências se desenvolviam em 1936, o Vaticano considerava o comunismo como inimigo máximo da Igreja Católica. Na Carta Encíclica *Divinis Redemptoris* do Papa Pio XI, intitulada “Sobre o Comunismo Ateu”, ele coloca a Igreja como a salvação perante a esta suposta ameaça:

3. Vós, sem dúvida, Veneráveis Irmãos, já percebestes de que perigo ameaçador falamos: é do *comunismo*, denominado *bolchevista* e ateu, que se propõe como fim peculiar revolucionar radicalmente a ordem social e subverter os próprios fundamentos da civilização cristã. (PAPA PIO XI: 1936)

Na Espanha, principal força do Catolicismo fora do Vaticano, a Igreja ecoava as palavras de ordem do Papa Pio XI. O Cardeal Gomá, Arcebispo de Toledo, disse em 1936 que acreditava que a luta contra o comunismo era “un espíritu de verdade cruzada

en pro de la religión católica” (GOMA: 1940, p. 25). A Segunda República Espanhola, desde sua proclamação em 1931, sempre teve como aliados, ainda que nem sempre de comum acordo, os partidos progressistas e de esquerda. Consequentemente, a Igreja Católica Espanhola se estabeleceu como uma antagonista aos movimentos sociais e educacionais criados principalmente pelo Presidente da República Manuel Azaña Díaz. Entretanto, havia uma ilha no catolicismo espanhol.

Desde o início do século XX, a Igreja Católica Basca esteve politicamente interligada ao Partido Nacional Basco (PNV) e, logo, aos movimentos de independência que ganharam força principalmente na década de 1920, tanto no País Basco como na Catalunha. Com a iminente proclamação da Segunda República em 1931, por seu apoio popular, o PNV se integrou com o Governo de Azaña para defender uma democracia “cristã” em detrimento da mentalidade conservadora do restante das Igrejas espanholas de então. O nacionalismo basco e o catolicismo¹ viriam a caminhar lado a lado em 1936 quando eclode, após a tentativa de golpe de estado dos Nacionalistas contra os Republicanos, a Guerra Civil Espanhola. A razão para este apoio para com a Segunda República é analisada por Ignacio Olábarri e Fernandez de Meer no artigo “Aproximación a la Guerra Civil en el País Vasco como un conflicto de ideas”:

Al estudiar desde el punto de vista de la historia de las ideas la actitud de los dirigentes del PNV entre los días 17 y 20 de julio de 1936 una cuestión que nos planteamos es buscar la razón que llevó a los miembros del BBB, GBB y ABB a desautorizar la nota preparada por Manuel Irujo y José María Lasarte el 17 de julio de 1936 y en la que se decía: “tomamos partido junto a la encarnación legítima de la soberanía popular representada en la República”. El motivo fundamental habría sido que la lealtad a la legalidad republicana pasaba siempre por la garantía de la libertad para Euskadi, por lo que no debía ser necesario un pronunciamiento inmediato. (OLABARRI e DE MEER: 1990, p. 148)

A entrada do PNV no governo da Segunda República, ainda que não fosse inteiramente pacífica e sem seus conflitos ideológicos, foi importante para que a Igreja Basca se opusesse em relação às outras Igrejas Católicas espanholas de cunho mais conservador. O humanismo e o catolicismo de Blas de Otero com o qual conviveu intensamente durante sua educação em sua infância pôde incorporar-se ao pensamento

¹ O PNV e, logo, o catolicismo basco tiveram muitos problemas com a Santa Sede do Vaticano, principalmente porque este último não estava de acordo com a aproximação da Igreja Basca com sua busca pela independência em relação à Espanha. (BOTTI: 2007, p. 454).

vigente da instituição que participara, *Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos*, sem que estivesse em desacordo com o pensamento da Igreja Basca na década de 1930. Porém, com o início da Guerra Civil Espanhola tanto Blas de Otero como a Igreja Basca irão sofrer as consequências de um conflito de escala nacional.

Em 19 de fevereiro de 1936, Manuel Azaña, líder da *Frente Popular*, derrota a *Frente Nacional*² (THOMAS: 1961, p. 17) nas eleições em uma coligação com socialistas e demais partidos de esquerda (THOMAS: 1961, p. 130). A Segunda República é assegurada. Blas de Otero presencia a alegria dos republicanos em Madri em *Puerta del Sol*. No entanto, a partir deste momento, uma onda de violência se espalha pela Espanha. Em parte, provocada pela ação da CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), oposição da *Frente Popular* e integrante dos nacionalistas, e pela Falange, um grupo fascista criado por José Antonio Primo de Rivera³ (PAYNE: 1985, p. 167-178). A burguesia, a Igreja Católica e o exército, peças fundamentais para a CEDA e para a Falange, ao perceberem sua derrota nas eleições, acreditavam que somente um golpe de Estado poderia salvar o país do que chamaram de uma iminente “revolución roja” que supostamente se seguiria após as reformas da Segunda República do presidente eleito Manuel Azaña. O mito conservador criado por estes três grupos em busca da Espanha do *Siglo de Oro*, que procurava trazer as antigas estruturas e rigidez hierárquicas de um passado dito superior ao do presente proposto pela *Frente Popular*, espalhou-se tanto em discursos políticos, feitos por José Antonio Primo de Rivera, como nas produções literárias dos falangistas neste período. Victor García de la Concha, ao estudar *la poesía en el bando nacional*, elabora esta problemática de maneira mais detalhada:

Cuando se repasa la obra de cada uno de los pocos poetas “de oficio” que, de algún modo, militaron como tales en él durante la guerra civil, resulta obvio que el ámbito de creación es muy reducido, sin comparación posible con el del bando republicano, a pesar de las limitaciones que acabo de señalarle. Y bien, tal como allí sugería, esa

² A *Frente Nacional* era constituída principalmente de monárquicos, agrários, representantes de terras no sul, partidos de direita e, principalmente, a tríade que criará seu fundamento ideológico: o exército, a igreja e a burguesia espanholas.

³ Em outubro de 1933, José Antonio Primo de Rivera -filho do ditador Miguel Primo de Rivera que governou a Espanha de 1923 até 1930- funda através de um discurso retórico e fervoroso, no *Teatro de la Comedia* de Madrid, cedido gratuitamente pelo seu proprietário, o primeiro movimento da Falange Espanhola. O discurso de José Antonio mistura, como esperado, uma fusão entre o pensamento estético e ético conservador: “En un movimiento poético, nosotros levantaremos este fervoroso afán de España; nosotros nos sacrificaremos; nosotros renunciaremos, y de nosotros será el triunfo”. O discurso poético e retórico de extrema direita da Falange, do sacrifício ao triunfo coletivo, embora não tenha sido bem recebido pelos jornais liberais, como *El Sol*, por não ser, ironicamente, um fascismo autêntico, começou a ser apoiado por oficiais aposentados do Exército, fanáticos monarquistas, privilegiados do clérigo espanhol, alguns poucos estudantes, e, claro, por grande parte da burguesia espanhola desacreditada dos movimentos liberais.

común reducción deriva, en primer lugar, del carácter monolítico de la ideología que promueve el Alzamiento, férreamente causa en la estructura dogmática de la Tradición contrarreformista. (GARCÍA DE LA CONCHA, 1992, p. 224-5)

O *Alzamiento* militar, que Primo de Rivera pensava ser a única forma de salvar a Espanha desta suposta revolução, foi o movimento político dos grupos que tentaram dar um golpe de Estado na Segunda República Espanhola. Com um conflito à vista, exércitos paramilitares formavam-se de todos os lados: tanto dos partidos de esquerda como de direita, além dos partidos nacionalistas bascos e catalães. Assim é que, entre 17 e 20 de julho de 1936, o exército espanhol, juntamente com os dirigentes falangistas tentam levar adiante seu golpe de Estado por todo o país. Seu fracasso parcial do golpe, repellido por estes exércitos paramilitares de esquerda e nacionalistas bascos e catalães, deixara a Espanha dividida em duas partes: a zona sublevada, conquistada pelo *alzamiento* e a zona republicana. No País Basco, especificamente, relata-se uma fratura ocorrida dentro da própria região: Bilbao, Vizcaya e Guipúzcoa permanecem fiéis à República enquanto que Navarra e Álava se juntam aos partidos de direita. Este conflito entre duas Espanhas gerará o que se conheceu por Guerra Civil Espanhola.

Blas de Otero, então com somente 20 anos de idade, vê-se tragado por este conflito. Seu relato resume-se primeiramente em apenas uma frase: “Durante la guerra nuestra, en ambas zonas” (DE OTERO: 2013, p. 1103), e, sem descrever detalhadamente seu testemunho, sinaliza anos depois no poema “Con la Espalda”, os sentimentos de estar em uma Guerra Civil:

Hay guerras paracaídas en sombrilla
misiles tanques y, sin más detalles,
el hombre (¿el hombre? mejor que te calles)
torturas y tiranos y guerrillas.

Esto he visto: esto escribo. Letra a letra
di testimonio. (...) (DE OTERO: 2013, p. 920).

Sua experiência no batalhão basco caminha historicamente lado a lado com os conflitos em escala nacional. Um ano após eclodir a Guerra Civil Espanhola, em 19 de julho de 1937, Francisco Franco, então general do exército nacionalista, cerca Bilbao a fim de derrotar a última força republicana da região. A queda de Vizcaya e Guipúzcoa, realizada de maneira violenta como no famigerado Bombardeio de Guernica,

posteriormente imortalizado por Pablo Picasso, deixa a capital do País Basco completamente isolada. Blas de Otero testemunha a invasão dos nacionalistas e o triunfo de Franco, com uma redução das tropas bilbaínas de 20.000 para 6.000 em apenas um ano de batalha. Derrotado, é incorporado ao exército vitorioso e participa na frente de Levante em um batalhão de artilheira, descrevendo sua experiência em “ambas zonas”.

Semelhante processo ocorreu também com a Igreja Basca. Como ponto fora da curva das demais instituições católicas na Espanha, a frente progressista cristã basca será acusada de heresia por aliar-se à República e trair os princípios cristãos da cruzada que estava sendo liderada por Franco com o intuito de trazer a Espanha de volta à moral Católica abandonada pela Segunda República e pela *Frente Popular*, como analisa Alfonso Botti: “a partir del 7 o el 8 de octubre habían empezado los fusilamientos de los sacerdotes nacionalistas vascos por los franquistas. Las ejecuciones siguieron hasta el 7 de noviembre de 1936, afectando en ese lapso de tiempo a 13 sacerdotes” (BOTTI: 2007, p. 462). Tal conflito gerou, como continua Alfonso Botti, uma guerra civil dentro da Guerra Civil, que resultaria em execução e exílio de muitos sacerdotes bascos que permaneceram fiéis à República e ao seu nacionalismo:

Desde el punto de vista teológico-doctrinal, la colaboración con los comunistas fue el punto principal del conflicto entre los católicos nacionalistas vascos, los obispos españoles y la Santa Sede. La explicación de los católicos nacionalistas vascos fue que no se trataba de un compromiso ideológico, ni de un pacto o proyecto común con los enemigos de la Iglesia, sino de una mera coincidencia para la defensa común; más aún, una legítima defensa frente a la agresión-invasión del territorio vasco. (BOTTI: 2007, 489)

Esta guerra civil particular entre os próprios católicos teve a mesma conclusão que Bilbao: com a invasão das tropas do general Franco, a Igreja Basca perde seus principais membros republicanos e, conseqüentemente, sua aliança com a *Frente Popular* em 1937. A ponte entre o humanismo e o catolicismo que se estabelecera durante a Segunda República Espanhola, entre 1931 e 1936, rompe-se com a imposição da Igreja Espanhola, aliada ao Vaticano, e a nomeação, pelo próprio Franco, de sacerdotes que implantariam a doutrina de um “verdadeiro” catolicismo em prol da moral tradicional e conservadora. Portanto, Blas de Otero não é só derrotado em seu exército como também perde essa conexão institucional com a Igreja de sua região. Em 1937, o País Basco estava em ruínas.

Após a entrada dos nacionalistas em 1939 na Catalunha, último lugar de resistência do exército republicano, a Guerra Civil Espanhola tinha chegado ao fim. Suas consequências são catastróficas:

El final de la guerra civil cerró una época de la historia española. Casi todos los actores principales del turbulento medio siglo anterior estaban muertos o en el exilio. Muchas instituciones y muchos ideales habían sido barridos. Los políticos «liberales» y católicos de la República habían sido marginados, sin ceremonia alguna, ya antes de empezar la guerra. Ahora también habían sido aplastados los grandes partidos de la clase obrera española, con todos sus sueños impetuosos, generosos y violentos, y con sus experimentos, a menudo muy inspirados, como el de las colectivizaciones agrarias y de industria. Los dirigentes vascos y catalanes se veían apartados por el exilio, no sólo de Castilla, sino de sus muy amadas regiones. (THOMAS: 1961, p. 702).

Além disso, conta-se um número expressivo de mortos e refugiados em ambas as zonas:

unos 100.000 desaparecidos o ejecutados políticos en la guerra, otros 50.000 en la posguerra, 30.000 aún sin identificar, de 700.000 a 1 millón de exiliados, 10% de la población activa en prisión sometida a trabajos forzados para acometer obras faraónicas etc. es muy reciente el movimiento que aboga por la recuperación de la memoria pese a que ya pasaron más de 30 años desde el fin del franquismo. (FOUCE: 2007, p. 671).

Com a contagem elevada de corpos e repressões do governo vigente, o período que se seguiu iniciou a Pós-Guerra Civil Espanhola, tendo a ditadura franquista como cabeça de um Estado autoritário.

Blas de Otero retorna para Bilbao após o término da guerra para continuar com seus estudos de direito em um momento silencioso de sua vida. Quase nada produz durante os três anos que sucedem 1939, exercendo durante dois anos o cargo de assessor jurídico em uma empresa metalúrgica basca. Vive sob um período de reconstrução da Espanha franquista.

A poesia e a literatura, por conta do assassinato ou exílio de muitos intelectuais e escritores, passam para as mãos daqueles que apoiavam, ou passaram a apoiar, as propostas conservadoras e católicas dos nacionalistas. Instaurou-se um ambiente de repressão direta e indireta não somente por parte dos falangistas e franquistas, mas também por parte da Igreja Católica: “También la Iglesia participó en

estas justificaciones santificando la cruzada de sangre y venganza, participando, cuando no dando cobertura, a los asesinatos y expolios” (FOUCE: 2007, p. 673). Até mesmo a fórmula de juramento dos Juízes, Magistrados e funcionários do Ministério Fiscal deveria seguir uma nova linha introdutória católica: “Juráis ante Dios y los Santos Evangelios incondicional adhesión al Caudillo de España...”. A laicidade fora varrida por uma religião oficial e institucional:

la Iglesia Católica va a llenar de contenido religioso la Guerra Civil, legitimando ante la opinión pública nacional e internacional la sublevación militar considerada por una gran parte de la jerarquía eclesiástica como “... una cruzada por la religión, por la patria y por la civilización”. (SABÍN RODRÍGUEZ: 1997, p. 8).

A defesa da pátria, da civilização e da religião foi realizada como uma cruzada medieval, pelo menos interpretada desta forma pela Igreja, e assim agiriam para manter o discurso vigente. A legitimação do poder de Franco ocorreria de maneira intensa. Toda expressão cultural deveria seguir as regras estabelecidas principalmente pelas autoridades falangistas, figuras que agora representavam e apresentavam os modelos ideológicos e estéticos, pelo menos nos primeiros anos do Pós-Guerra Civil. Ao se posicionar como principal grupo poético no cenário espanhol, a falange dava uma direção única e estrita para os conteúdos das poesias a serem produzidas a partir de então: “El tema del Dios justo, del Dios protector de España –el ‘Dios de las batallas’- es constante: huelga decir que también aquí se entiende por España: la España de los que combatían al lado del general Franco” (LECHNER: 2004, p. 364). O Deus definido por um poder autoritário, o “Dios de las batallas”, e submisso às palavras da Igreja Católica, havia se tornado uma figura oficial do franquismo. Toda poesia publicada a partir da vitória dos nacionalistas deveria conter mensagens de glória ao novo governo, e um certo tom contrarreformista católico, principalmente na representação de Deus. O Pós-Guerra Civil Espanhola se tornara para Blas de Otero e para os outros poetas um ambiente de silêncio e opressão.

Em meio a este cenário, em março de 1941, Blas de Otero finalmente publica um conjunto de poemas intitulado simplesmente de “Cuatro poemas” na revista de Pamplona *El Pensamiento Navarro*, dirigido por José Díaz Jácome, um importante jornalista da primeira metade do Século XX. A religiosidade se torna predominante nestas primeiras produções de Blas de Otero, carregando um conteúdo lírico em certa medida nostálgico, com sutis questionamentos existenciais sobre a morte e sobre o próprio fazer

poético, embora ainda fosse considerado pelo próprio Blas de Otero sua fase pré-histórica. Entretanto, foi somente o primeiro passo para o que viria a seguir.

1.2. Cânticos

Dois anos exercendo sua profissão de assessor jurídico e secretário do conselho administrativo foram o suficiente para ajudá-lo financeiramente a escrever, no “entretenimiento en una fábrica”, sua primeira obra: *Cántico Espiritual*. No compasso de sua vida, a fluência de seus poemas vai caminhando na lama espessa que as tropas franquistas deixaram em Bilbao após concluído o massacre.

Publicado em 1942, três anos após a Guerra Civil Espanhola e um ano depois da publicação de “Cuatro poemas”, e no mesmo ano do IV Centenário da morte de San Juan de la Cruz, o grande poeta místico espanhol do século XVI, *Cántico Espiritual* reúne os poemas oferecidos para o *Recital Homenaje* do Grupo “Alea”, que ainda mantinha seus encontros e publicações sem sofrer censuras pesadas principalmente por se concentrarem em poesias católicas permitidas pelas instituições eclesiásticas da época. A obra surge a partir de uma confluência de leituras realizadas nestes três anos de completo isolamento por conta da censura da Igreja Católica e da Falange, percorrendo de Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, Rafael Alberti, Pedro Salinas a, evidentemente, San Juan de la Cruz. A tradição passou a ser, para Blas de Otero, o principal eixo de criação de suas poesias, estabelecendo um diálogo, que ora mimetizava ora divergia dos conceitos e das formas utilizadas, com os poetas cânones da história da literatura espanhola e mundial.

Composto por dezoito poemas, articulados em três seções, “Introducción”, “Lira” e “Final”, e com um título homônimo à poesia de San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual* tem como tema principal o sentimento religioso do contato entre homem e Deus, como vemos no soneto introdutório à obra:

Todo el amor divino, con el amor humano,
me tiembla en el costado, seguro como flecha.
La flecha vino pura, dulcísima y derecha:
el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.

Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.
Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desecha

al sembrador, la herida donde encerrar el grano.

¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo

para la vid hermosa, para la espiga pura.
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
como ramas infinitas, doliéndose de altura. (DE OTERO: 2013, p. 97).

San Juan de la Cruz e fray Luis de León tiveram uma enorme importância na constituição da estética desta obra: os símbolos que apareciam nos poemas e nas prosas de ambos autores se fazem presentes neste soneto de Blas de Otero, além de um tratamento íntimo, marcado pelo *tuteo*, com Deus que são *topos* que normalmente veríamos na grande poesia mística e religiosa do Século XVI. Os versos de San Juan de La Cruz em seu poema “Cántico Espiritual” ressoam em nós após lermos aqueles de Blas de Otero:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido.
(...)
Gozémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura. (DE LA CRUZ: 2004, p. 249 e 257)

Os versos angustiantes que introduzem o poema nos revelam o início da trajetória de um místico: da escuridão à claridade, do homem solitário à união total com Deus. Uma ascensão ao sagrado que é representada não por uma escada retilínea, mas por um terreno acidentado e por uma densa floresta. Encontramos ao longo de toda obra deste poeta místico do século XVI um caminho que nos leva em direção ao momento positivo cristão a partir de uma escuridão mundana/terrena, um encerramento pessoal e íntimo do Eu perdido em sua própria finitude ao encontro deste Ser Infinito.

Semelhante transição vemos em *Cántico Espiritual* de Blas de Otero: “nos duele y es dulce”, “adolece y nos cura!”, um trajeto espesso e noturno que vai ao encontro à luz, uma ascensão que se inicia no negativo para atingir o positivo, típico da essência

cristã que percebemos no conceito de redenção, que assim como a poesia de San Juan de la Cruz, atinge o cume esperado na anulação de si próprio, objetivo máximo do místico, para se tornar uno com Deus.

Nesta presença religiosa do soneto de Blas de Otero, um certo existencialismo⁴ ganha contornos ao redor desta relação do homem com Deus, como diz L. Urcelay: “el clamor del poeta que se queda en la búsqueda [...]. Aquí lo que está más presente es la miseria humana, la condición del hombre” (URCELAY: 1982, p. 121). Como podemos observar no poema acima, a dor, “gesto doloroso”, faz-se presente para representar uma parte da miséria humana, nesta relação de certa maneira tensa. Por outro lado, esta pequena faceta existencial não predominará durante todo o poema. Em realidade, a angústia dessa dor é mediada por uma positividade religiosa, capaz de realizar um encontro transcendente, como nos últimos versos do soneto: “El surco es como un árbol donde tender el vuelo,/como ramas infinitas, doliéndose de altura” (DE LA CRUZ: 2004, p. 249 e 257).

A análise de Victor García de la Concha é precisa quando trata de enfatizar o tom religioso e reconciliador de *Cántico Espiritual*: “Creo, sin embargo, que no deben desdibujarse los netos perfiles de religiosidad positiva y específicamente cristiana que el libro presenta” (GARCÍA DE LA CONCHA: 1992, p. 542). O cristianismo se fazia muito presente na obra de Blas de Otero como fio condutor de sua expressão: “oh carne de mi carne y de mi alma/que, sin Ti, se diluye como niebla!” (DE OTERO: 2013, p. 100). A relação íntima e incondicional da expressão “sin Ti” demonstra que, assim como a angústia presente na obra de San Juan de la Cruz, a dor é intrínseca a este encontro positivo com Deus e com sua espiritualidade. Por conseguinte, se pode afirmar que *Cántico espiritual* é uma obra de essência cristã, ainda que possua traços de existencialismo presente em certas questões levantadas antes da transcendência final presente.

Como podemos observar, a partir dos exemplos elencados, Blas de Otero ainda se mantinha fiel ao esquema religioso de imanência e transcendência, de amor divino e amor humano, apesar dos discursos católicos institucionais da Igreja Católica espanhola sob o controle franquista, o crescente aumento do conservadorismo por parte

⁴ O existencialismo que utilizamos nesta pesquisa se centra no existencialismo cristão de Kierkegaard. Analisaremos com mais detalhes adiante, quando analisarmos *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*.

dos falangistas e até mesmo os números de mortos e exilados deixados pela Guerra Civil. Não obstante, Blas de Otero se diferenciava destes críticos e poetas religiosos alinhados aos falangistas que se utilizavam da linguagem de San Juan de la Cruz com o objetivo de corroborar e legitimar uma certa doutrina cristã “verdadeira”, como analisa Ynduráin:

Así, se dan casos en que los críticos (de San Juan, o Santa Teresa, que tanto monta) utilizan la ortodoxia de la Iglesia de Roma como piedra de toque o prueba del nueve para comprobar lo acertado de sus conclusiones al interpretar la obra del santo. Otras veces, el ejercicio se centra en arrebatar la pieza para utilizarla en pro de una confesión diferente a la habitual y canónica, ya sea la teología protestante o el psicologismo militante. (YNDURÁIN: 2004, p. 15).

A apropriação de Blas de Otero da linguagem de San Juan de la Cruz, nesta busca religiosa por Deus em *Cántico Espiritual*, serve como forma de expressão religiosa em plena modernidade, consciente já da situação do homem na primeira metade do século XX. Ele sabia que seria impossível manter a forma do poema de San Juan. A busca por Deus pelo bosque espesso e escuro até chegar à beleza pessoal deste Ser envolto por montes e paisagens idílicas não comportaria sua poesia. No *Cántico* de Blas de Otero uma métrica muito mais extensa foi necessária para que se pudesse expressar, de maneira bem incisiva, a força de Deus ao atingir o homem. A lírica da modernidade parece não conseguir encerrar um sentimento religioso no significado de uma só palavra -por exemplo no termo “*Gozémonos*” de San Juan-, somente através de longas descrições que retratem esta fé de maneira inteligível ao leitor. O significante perde sua invocação mística, dilui-se em pequenos fragmentos irreconciliáveis, e se estende imensamente ao longo das frases. Um verso tão extenso como “Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desecha/al sembrador, la herida donde encerrar el grano” dificilmente seria possível em San Juan de la Cruz. Imagens de bosques, lamentações e gozos expressos em poucas palavras traria, para o poeta místico, o tom sagrado que busca em sua poética. Consequentemente, por se tratar de uma métrica mais extensa, com pequenas frases que se interpelam no meio de outras frases, o *Cántico* oteriano tem uma sonoridade brusca e cadenciada se compararmos com a poesia de San Juan de la Cruz, que mais se assemelha a uma oração religiosa. Os caminhos da angústia que levam ambas as poesias a serem religiosas se bifurcam no som que produzem, na métrica em que se estruturam, e no modo de expressão que realizam com o tema. Os *Cánticos* têm algo de positividade na consumação final deste encontro com Deus, mas se diferenciam inevitavelmente por um período histórico inalcançável e por distintos rumos líricos.

É precisamente neste ponto que Blas de Otero se torna um contraponto em relação à poesia religiosa realizada na década de 1940, pois, enquanto a Falange entendia a poesia de San Juan de la Cruz como uma expressão de tempos mais religiosos se comparada com a crise de fé da modernidade proposta pelos republicanos, como na afirmação anterior sobre o conteúdo de sua lírica “El tema del Dios justo, del Dios protector de España –el ‘Dios de las batallas’”, Blas de Otero recorria à obra do poeta místico do século XVI para conseguir abarcar todo o sentimento religioso perante as mortes ocorridas na Guerra Civil na década anterior. A educação humanista, além das características da Igreja Basca da pré-Guerra Civil Espanhola, contribuíram para que *Cántico Espiritual* tivesse uma importância não somente estética e pessoal para Blas de Otero, mas também como uma obra de contraste em meio à “cruzada” religiosa que alguns poetas adotaram em suas produções literárias. Entretanto, as duas obras posteriores a esta conseguiriam estremecer ainda mais as fundações que a Falange parecia ter construído sobre o solo em ruínas após a Guerra Civil Espanhola.

1.3. “*Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)...*”

Em 1943, um ano após a publicação de *Cántico Espiritual*, Blas de Otero finalmente abandona a fábrica de Amorebieta para seguir a carreira de Letras na Universidad de Madrid, começando seu curso que iria durar apenas um ano. No *Colégio “Ximénez de Cisneros”*, se relaciona pessoal e literariamente com Vicente Aleixandre e o poeta já consagrado Dámaso Alonso. Este começa a escrever simultaneamente à Guerra Civil Espanhola e à queda de Bilbao os poemas que darão origem para a obra que será decisiva para Blas de Otero, *Hijos de la ira*, publicada em 1944. Neste momento, precisaremos realizar uma digressão para explicar essa relação.

Dámaso Alonso refere-se à poesia de *Hijos de la ira* como uma tomada de consciência que somente ocorreu com a eclosão da Guerra Civil: “Las doctrinas estéticas de hacia 1927 [...] a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española” (ALONSO: 1952, p. 169). A realidade, segundo Dámaso Alonso, é questionável a partir do momento em que ela se desfaz perante a destruição do confronto entre nacionalistas e republicanos na Guerra Civil Espanhola. A partir dessa realidade fragmentada pelo trauma, Dámaso

denomina sua poesia como *desarraigada* de todo contato com o real estabelecido, como analisa García de la Concha:

el conflicto entre un ideal soñado y la comprobación de la cruda, negativa realidad, que genera ya en *Poemas Puros* una palpable angustia, se moldea formalmente en esquemas de tensiones duales. Dámaso Alonso arrastraría, según eso, a lo largo de toda su tarea de creación la preocupación existencial que en ella late. Pero si la “irrupción de la vida” al filo de los años treinta se producía desde una difícil situación social española, el desencadenamiento de la guerra civil, y, en seguida, de la mundial, agravó la base de la angustia. Ante aquella situación límite, el hombre se ve abocado a afirmarlo, cuestionarlo o negarlo todo. (GARCÍA DE LA CONCHA: 1992, p. 488)

Juntamente com a crise dos anos de 1940 da Espanha, como já explicado anteriormente, a angústia social e individual daqueles que não se aliaram diretamente com a ditadura é agravada não apenas pela destruição de algo, mas sim pela construção de um cenário repressor que se formara no franquismo. O conceito de *poesía desarraigada*, para Dámaso Alonso, não significava um afastamento da realidade de forma a lidar com os traumas deste momento histórico da Espanha, mas sim para refletir ainda mais sobre as tensões políticas e sociais, além de literárias, através de um afastamento de uma realidade que os poetas de gerações anteriores criam verdadeiras. Sua preocupação existencial ante aquela situação rompe com todas as afirmativas produzidas de ambos os lados, derrotados e vitoriosos, nacionais e republicanos, marxistas, anarquistas e fascistas. O *desarraigamiento* é uma proposta de reflexão crítica tanto da estética quanto da ética que passava a Espanha em todos os setores sociais: “Dámaso advierte que en la década anterior, entre los poetas españoles que reflexionan en su obra sobre la condición existencial del hombre, algunos logran construir ‘unas cuantas imágenes del mundo muy armónicas o bien centradas’” (GARCÍA DE LA CONCHA: 1992, p. 488).

A consciência que Dámaso Alonso oferece aos leitores espanhóis em *Hijos de la ira* é a de que o mundo ordenado é irreal diante da difícil situação espanhola. O conflito entre o sonhado e a negativa realidade provinda das tensões sócio-políticas é, para o poeta, imprescindível para pensar em versos a realidade existente durante e após a Guerra Civil Espanhola: “Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, (...) la peculiar de esos tristes años de derrumbamiento” (ALONSO: 1984, p. 345). A particularidade dos anos da Guerra e do Pós-Guerra está, de uma maneira ou de outra, entranhada nas construções

poéticas dos *desarraigados*, porque eles sabem, segundo o próprio Dámaso Alonso, que o sentimento angustiante tem sua origem não de uma expressão natural do homem, mas deste homem particular que se depara com as imagens violentas capazes de nos suscitar durante uma guerra, ainda mais uma guerra entre os próprios vizinhos. A “*reflexión metafísica*”, conceito chave para entender o *desarraigamiento*, fazia parte deste sentido próprio do existencialismo enquanto ser que duvida da própria realidade em que vive. E Dámaso não está sozinho.

Carlos Bousoño também define a geração *desarraigada* como escritores influenciados diretamente pela filosofia existencialista e a tradição espanhola dos metafísicos e dos espiritualistas do *Siglo de Oro*, além de Miguel de Unamuno e Antonio Machado. Não é por coincidência que Dámaso Alonso começa a estudar San Juan de la Cruz concomitantemente à escritura de *Hijos de la ira*, mas, em oposição aos falangistas desde um olhar moderno, a partir do sentimento de um ser incrustado na ética e na estética do século XX, assim como o fará Blas de Otero: “y que esto ocurra al tiempo que Blas de Otero, ejemplo característico para Dámaso de poesía desarraigada, termina su *Cántico Espiritual*” (GARCÍA DE LA CONCHA: 1992, p. 489).

A importância de *Hijos de la ira* é imprescindível para a entender a poesia do Pós-Guerra Civil Espanhola. Sua composição surgiu na difícil situação social do país que viria a cobrir parte da população espanhola com as repressões e os anos de fome que se seguiriam na primeira década da ditadura franquista. Como seria alguém capaz de abarcar todo esse ambiente em versos e estrofes líricas, para assim conscientizar e mover os ânimos dos leitores? O *desarraigo* de Dámaso Alonso não era somente de *reflexión metafísica*, mas também com o objetivo de retratar a paisagem que restou após as bombas em Madri, como nos primeiros versos de *Hijos de la ira*, no poema “Insomnio”:

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las
[últimas estadísticas.
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en
[el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o
[fluir blandamente la luz de la luna. (ALONSO: 1986, p. 44)

Observamos uma mescla inusitada entre estatística e poesia, uma contagem racional de corpos que parecem inanimados pela matemática: a lírica penetrada pela ciência objetiva e indiferente. A noite se torna este símbolo de uma reflexão metafísica isolada por parte do poeta, restando somente a si mesmo após a tomada de consciência

desta realidade crua e *desarraigada* do mundo que a envolve. O existencialismo de Dámaso não recai num discurso filosófico de asserções positivas sobre o homem e sua ideia de ser, mas está intrincado com a sociedade e com os fatos concretos existentes naquele determinado momento. A importância desta articulação entre poesia, filosofia e história em *Hijos de la ira* ecoará por todo fazer poético da Espanha após sua publicação, em 1944:

En Dámaso Alonso recaerá el mérito de haber provocado un choque en el ambiente poético de la posguerra española, pero la fundamental ambigüedad de *Hijos de la ira* es manifiesta desde ese primer verso, tan conocido: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”. (...) El poeta hace una observación, cruda e irónica, de todo nuevo en aquellos años, acerca de lo que parece ser lo fundamental de la condición humana por aquellos tiempos, pero no se sabe por qué se pudren todos (LECHNER: 2004, p. 511)

Um dos melhores comentários existentes sobre a poesia de Dámaso Alonso está na recepção feita de García Nieto, que nos ajudará a entender o choque dado pelo poeta no ambiente poético do Pós-Guerra: “¿qué te hemos hecho?... Has sacudido, has turbado a quinientos amigos, que desde hoy tendremos tu libro como cráneo mondo que sobre la mesa de trabajo nos recuerda que un día tendremos que morir” (GARCÍA DE LA CONCHA: 1992, p. 490). Destruição, estatística e morte: Dámaso Alonso foi capaz de compor uma das melhores obras poéticas da década de 1940, tão influente para as gerações posteriores de poetas, como Blas de Otero.

1.4. A Póetica da Insuficiência

No mesmo ano da publicação de *Hijos de la ira*, em 1944, Blas de Otero se encerra em um sanatório psiquiátrico por conta da solidão em que vivia entre os anos de 1942 e 1943, a esse quadro se soma a doença grave de sua irmã, María Jesús: “se une un sentimiento destructor al sentirse culpable de la enfermedad de su hermana por haber cargado sobre sus hombros una responsabilidad tal vez superior a sus fuerzas”. Segundo Sabina de la Cruz, este momento importante para a vida de Blas de Otero fez com que o poeta questionasse sua própria fé: “En medio de la soledad y de angustiosas dudas, su catolicismo ortodoxo y su fe comienzan a resquebrajarse” (DE LA CRUZ : 2013, p. 63). A culpa que se apodera do poeta basco tem origem em parte do sacrifício de sua vocação

poética para seguir a carreira de direito para sustentar a família e sua incapacidade de ajudá-los em um momento delicado de suas vidas.

O ano posterior, em 1945, será decisivo para a criação das próximas obras. Blas de Otero deixa o sanatório de Usúrbil e decide perseguir a carreira de poeta de forma integral ao abandonar completamente a advocacia “dispuesto a hacer ‘de su condición de poeta una razón de vida, un oficio de absoluta dignificación personal’” (DE LA CRUZ : 2013, p. 63). Começa a ler *Hijos de la Ira*, além dos filósofos Heidegger e o existencialista cristão Kierkegaard, em reflexões sobre a fé, a política, a sociedade, o homem e sua existência. Cinco anos depois, Blas de Otero volta a publicar, em 1950 e 1951, os dois livros que iriam mudar sua carreira e deixar uma marca importante na poesia espanhola do século XX: *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*.

Claude le Bigot, em um artigo publicado para a revista *Ínsula* intitulado “Configuración de la Voz Social en la Poesía de Blas de Otero”, desenvolve essa etapa que parte de *Cántico espiritual* para chegar em *Ángel fieramente humano* ao relacioná-la à análise sócio histórica articulada entre ambas as obras:

Con la crisis espiritual, lo que se desplomó en Blas de Otero, fue su propia identidad ontológica, de modo que, en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, asistimos a una dialéctica de la destrucción y de la restauración. También se entiende que la crisis tiene su origen en el contexto deprimido de la posguerra, y de lo que era la sociedad española bajo el franquismo. Esto quiere decir que existen razones sociohistóricas a la derrota del humanismo en la que está sumido Blas. (LE BIGOT: 2003, p. 6-7)

Claude le Bigot analisa o contexto de depressão ocorrido no Pós-Guerra Civil Espanhola e o poder do franquismo sob as instituições vigentes de então. Segundo o autor, Blas de Otero, deparado com a derrota do humanismo, que podemos traçar desde sua infância até chegar à destruição da Igreja Basca, traz para os poemas de *Ángel fieramente humano* questionamentos de cunho filosófico e religioso, como um enfrentamento direto da estética católica imposta pela falange e legitimada pela Igreja Católica sob o franquismo.

A importância destas duas teorias da transição desenvolvidas por Sabina de la Cruz e Claude le Bigot entre *Cántico* e *Ángel fieramente humano* é fundamental para que pudéssemos nos aproximar das obras de Blas de Otero de 1950. Entretanto, elas não parecem se encaixar umas nas outras quando tentamos montar esse quebra-cabeça. O que

está em questão para esses dois autores é a oposição entre biografia e contexto histórico, uma dicotomia que parece caminhar paralelamente, e não organicamente, em direção à análise das duas obras. Nossa proposta de discussão é a de observá-las em conjunto, em uma articulação dialética que percorra ambas as partes.

A mudança estética ocorrida entre *Cántico espiritual* e *Ángel fieramente humano* não viria exclusivamente de uma angústia pessoal e religiosa que o fizesse abandonar o tema da relação do Homem com Deus, como analisa Sabina de la Cruz. Ora, em “Luego”, poesia de *Ángel fieramente humano*, Deus ainda aparece como personagem para as respostas existenciais humanas:

Te veía, sentía y te bebía
solo, sediento, con palpar de ciego,
hambriento, sí, ¿de quién?, de Dios sería. (DE OTERO: 2013, p. 139)

A solidão e as dúvidas, além de sua fé católica quebrada pelos eventos familiares não aparecem evidentes nestes versos eróticos. A sensualidade profana desta poesia aparece representada principalmente pelas aliteraões, “sentía”, “solo, sediento”, “ciego”, “sí”, “de Dios sería”, que embora sejam opostas à sacralidade do catolicismo, não se revelam rebeldes ou angustiantes, mas somente mundanas e humanas. O que faz “Luego” de *Ángel fieramente humano* ser tão diferente esteticamente de *Cántico Espiritual* aparece na última estrofe deste soneto:

Hambre mortal de Dios, hambriento hasta
la saciedad, bebiendo sed, y, luego,
sintiendo, ¿por qué, oh Dios!, que eso no basta. (DE OTERO: 2013, p. 139)

A fome e a saciedade, a sede e a finitude do homem que se depara com uma insuficiência são símbolos que Blas de Otero passa a utilizar a partir de *Ángel fieramente humano* para representar uma angústia infinita que não se encerra no encontro positivo com Deus. A passagem que o leva à divindade através de um ambiente profano agora está bloqueada pela escassez que nunca parece se saciar. Muito além da crise pessoal de Blas de Otero, é em sua capacidade de construção da forma de seu poema que vemos o amadurecimento ocorrido após *Cántico Espiritual*. Sua força está mais aproximada à razão do que ao sentimento. Se existisse uma motivação pessoal e sentimental para a mudança estética entre as obras certamente seria menos relevante do que a própria capacidade de criação de Blas de Otero, como analisa Mario Hernández:

Como en todo gran creador, la reflexión crítica es paralela al acto creativo, al que guía en sus elecciones, sean positivas o negativas, pero abre a su vez un camino, tan propio de la poesía moderna, para constituirse por sí misma en poema. Ello conlleva la conciencia de la pertenencia a un tiempo y a una tradición, algo tan hondamente sentido por nuestro poeta. (HERNÁNDEZ: 2013, p. 13)

A consciência, antes da crise de uma fé, é o centro para entender a transição. A totalidade de *Cántico Espiritual* que parecia se saciar no amor religioso, “Todo el amor divino, con el amor humano”, agora parece carecer de qualquer substância: há um vazio que nunca se completa, “sintiendo, ¡por qué, oh Dios!, que eso no basta”, uma insuficiência que o poeta capta como sendo parte de seu tempo e de sua tradição moderna. Blas de Otero certamente deve ter se deparado com os versos de *Fausto* de Goethe sobre uma saciedade infinita:

Saciemo-nos no efêmero momento,
No giro rápido do evento!
Alternem-se prazer e dor,
Triunfo e dissabor. (GOETHE: 2004, v.1.754-1.755)

A intensidade da fala do protagonista que se inicia na representação deste Fausto por Goethe mostra como o efêmero momento está presente de maneira insaciável no processo dinâmico das experiências humanas no século XIX e XX. Como diz Marshall Berman: “Fausto participa de (e ajuda a criar) uma cultura que abriu uma amplitude e profundidade de desejos e sonhos humanos que se situam muito além das fronteiras clássicas e medievais” (BERMAN: 2007, p. 57). Como um poeta moderno, Blas de Otero trilha seus passos em uma mesma via que parte de Goethe e chega à Espanha principalmente com a Geração de 1927, onde a forma tem de captar todos os desejos infinitos humanos, toda a vontade de potência que não desemboca mais em uma união com Deus. O homem é o centro agora.

Em *Ángel fieramente humano*, porém, diferentemente de *Fausto* e de seu poema antecessor *Cántico Espiritual*, a saciedade e o desejo não são mais infinitos: partem de um mundo inóspito, completamente escasso de força, de potência, minguado em sua própria decadência e crise. O desejo infinito agora se defronta com a frustração. A importância de *Ángel fieramente humano* para a poesia do século XX europeia, muito mais impactante que *Cántico Espiritual*, não reside na crise de fé de Blas de Otero, ou em

suas tragédias pessoais, mas sim em sua percepção de que aquela modernidade de *Fausto* não mais pode existir em um mundo de Pós-Guerras.

Em paralelo, a teoria da transição sóciohistórica de Claude le Bigot também não satisfaz completamente o entendimento dessa passagem. Vejamos um dos poemas mais completos desta obra, em termos de construção de ritmos, de quebras de versos, e de um conteúdo que aponta para a angústia do homem, “Tú, que hieres”:

TÚ, QUE HIERES

Arrebatadamente te persigo.

Arrebatadamente, desgarrando
mi soledad mortal, te voy llamando
a golpes de silencio. Ven, te digo

como un muerto furioso. Ven. Conmigo
has de morir. Contigo estoy creando
mi eternidad. (De qué. De quién.) De cuando
arrebatadamente esté contigo.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
a golpes de agonía. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de ansiedad y de agonía.
No quieres. Tú, que vives. Tú, que hieres
arrebatadamente el ansia mía. (DE OTERO: 2013, p. 165)

Ao iniciar o soneto com uma palavra tão extensa como “Arrebatadamente”, um advérbio polissêmico que representa um êxtase, mas também um excesso -seu conceito também pode se referir à vinda do messias que nos arrebatará no Juízo Final-, “Tú, que hieres” é uma pequena amostra de como *Ángel fieramente humano* propõe, em uma simples palavra, ser esteticamente diferente de *Cántico Espiritual*. A religiosidade ainda se mantém como um dos eixos principais da temática, mas a composição desta primeira estrofe já nos arrebatava com uma estranheza: com uma métrica hendecassilábica, e um esquema de rimas muito tradicional, ABBA, ABBA, CDC, EDE, inicialmente esperaríamos uma leitura também convencional de um soneto clássico. Porém, ao passarmos nossos olhos pelos versos, constantes interrupções nos bloqueiam a fluidez. A inquietude das interrupções - a quebra da “frase feita” (ÁNGEL VALENTE: 2008, p. 157) -, termo com o qual Ángel Valente se refere à poesia de Blas de Otero, além de um uso excessivo de advérbios e gerúndios, revelam como *Ángel fieramente humano* está sensivelmente de acordo com o momento conturbado europeu da primeira metade do

Século XX. A religiosidade que aparecia em *Cántico Espiritual* - um êxtase que surge do encontro do homem com Deus - não é mais redentora. Agora ela é um excesso, um conceito que transcende seu próprio significado e nos arrebatava com angústia.

Apesar desta inconsistência nos ritmos dos versos, e sua percepção do que estava ocorrendo no mundo social e político da época do Pós-Guerra Civil Espanhola, e Pós-Segunda Guerra Mundial, “Tú, que hieres” não possui nenhuma palavra que nós poderíamos interpretar como uma poesia sóciohistórica: conceitos como guerra, ditadura, ou qualquer outro que rememorasse algo político, o soneto não parece pretender discutir nada sobre sua época histórica. A afirmação de Claude Le Bigot sobre a transição, “la crisis tiene su origen en el contexto deprimido de la posguerra”, não poderia ser derivada somente do conteúdo de *Ángel fieramente humano*. As “razones sociohistóricas a la derrota del humanismo” e a “crisis espiritual” de sua identidade ontológica não são evidentemente postas na mesa para o leitor como uma revelação de tarô que exhibe o significado real das imagens. A importância para Blas de Otero do significante e da forma como os versos são distribuídos pela estrofe sobrepassa a tragédia política representada na poesia. O Pós-Guerra Civil Espanhola não se revela diretamente em “Tú, que hieres”.

Assim, o critério de interpretação que adotaremos nesta dissertação procura entrar em contato com as duas teorias e percebê-las não como dicotomias que impulsionam a criação de *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*, mas como uma dialética que opera na própria estrutura do poema os aspectos biográficos, sóciohistóricos e estruturais, todos em um diálogo orgânico que originam a questão angustiante e religiosa destas duas obras existencialistas, anímicas e sociais.

José Paulino Ayuso, em seu ensaio sobre esta obra, publicado na revista *Ínsula*, nos permite dar esse passo e estabelecer a lírica de Blas de Otero em seu patamar devido:

[*Ángel fieramente humano*] ha sido analizado, en el marco de la poesía de pos-guerra, como restauración de la forma y como “poesía desarraigada” (3) o como expresión de una dislocación expresiva a través del uso de múltiples recursos lingüísticos empleados con perfecta maestría rítmica (4). (PAULINO AYUSO: 2003, p. 5)

Nesta fase denominada como existencialista pela crítica espanhola, vemos pela primeira vez um abandono da antiga noção de poesia como representação e

organização do mundo que cerca o poeta através de seu conteúdo. Um caos de imagens que são inconciliáveis com a pretensão de harmonia e um estranhamento presente com um propósito real de suscitar no leitor a inquietude e a angústia estão vivamente presentes em *Ángel fieramente humano*. É uma poética da insuficiência que, diferentemente da poesia antecessora, torna-se incapaz de reunir as migalhas de uma totalidade rompida. Todo o trabalho exaustivo em reunir os fragmentos da realidade em uma forma definida e lírica, construída matematicamente, aparecem em *Ángel fieramente humano* como a representação de uma realidade deformada, ou seja, aquela realidade que mencionamos anteriormente neste capítulo: a ditadura franquista, o poder da Igreja Católica, os censores, e todas as imagens da Guerra Civil Espanhola que ficaram impregnadas na lírica de sua fase existencialista. “Mente até mesmo a árvore florida no instante em que se percebe seu florescimento sem a sombra do horror”, diz Theodor W. Adorno, em um de seus aforismos em *Minima Moralia* (ADORNO: 2008, p. 21). O horror é inevitável, e a grande percepção de Blas de Otero foi notar neste período de Pós-Guerra Civil Espanhola que a representação de Deus, do Homem e da Sociedade são nada mais do que representações de imagens em ruínas. Contraditoriamente, ele somente foi capaz de dar à sua poética da insuficiência uma importância significativa para a história da poesia do Século XX graças a um trabalho exaustivo da forma, uma restauração do trabalho com a forma para poder captar um mundo amórfico. É como se para representar este período conturbado da Espanha fosse necessária uma forma precisa, pensada, racionalizada, uma forma construída sobre uma base sólida, ainda que seja uma base calcada na ideia ruína.

Imaginemos que os poemas de *Ángel fieramente humano* foram produzidos em um quarto fechado, escuro, com uma janela semiaberta que dá para somente um fragmento de horizonte que nos parece arruinado. Neste espaço fechado não há uma construção de um mundo autônomo, mas sim um distanciamento que observa a realidade de maneira crua, apavorado por essa revelação que lhe surge pela janela semiaberta. Este cenário montado nos ajuda a introduzir esse novo reino existencial de Blas de Otero. Ele mesmo nunca teceu comentários de mais de dois parágrafos sobre sua situação pessoal e econômica ao escrever os poemas desta obra. O que nos interessa é realmente o cenário em si, a atmosfera que *Ángel fieramente humano* cria a nossa volta e nos envolve neste cubículo que, contraditoriamente, torna seus questionamentos universais, muito mais abertos que outros poemas pretensiosamente grandiosos. O fragmento de horizonte será a representação da insuficiência que somente através de uma poética racional é capturado

pela lírica. O trabalho exaustivo da forma e o tratamento de Blas de Otero com a temática vinda da tradição deve ser trabalhada de maneira dialética, tal qual afirma Theodor W. Adorno ao definir esta dialética provinda de Kierkegaard:

O método dialético, ao qual a obra de Kierkegaard pertence inteiramente, apesar de toda a hostilidade a Hegel, tem a sua essência antes no seguinte: que a clarificação dos conceitos individuais, como definição completa deles, só pode ser realizada a partir da totalidade do sistema desenvolvido, e não na análise do conceito individual isolado. (ADORNO: 2010, p. 22)

Os dois conceitos principais que devemos levar em conta são a angústia e a insuficiência, tratados dialeticamente na temática construída pela forma e pelo modo de expressão. A seguir, analisaremos três poemas de *Ángel fieramente humano* para entender este conceito da poética de insuficiência que Blas de Otero adota em sua fase existencialista. Dividimos assim em três partes, cada uma com um respectivo tema. A primeira parte, “Asas de correntes”, tratará sobre a representação do Homem nos versos de “Hombre”, um dos poemas mais importantes da obra do poeta e que nos possibilita visualizar de maneira clara o paradoxo entre a escassez das imagens em ruínas e a forma racionalizada do soneto clássico. Na segunda parte, “O silêncio”, discutiremos sobre a relação de Deus com o Homem no poema “Poderoso Silencio”, para assim entender como se deu esta diferenciação em relação a *Cántico Espiritual*, além de investigar a leitura de Blas de Otero neste período dos poemas místicos de San Juan de la Cruz. Na terceira e última parte nós interpretaremos “Los Muertos”, assim concluindo este capítulo sobre *Ángel fieramente humano* com um estudo sobre o aspecto social na poesia de Blas de Otero, salientando principalmente na maneira em como ele o representou esteticamente nesta obra. Pretendemos, portanto, realizar uma análise que possa cobrir dialeticamente os dois aspectos apresentados por Sabina de la Cruz e Claude le Bigot para, assim, traçar o conceito que abarcará *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*: a poética da insuficiência.

2 O MOINHO E O RIO MORTO

*A veces en la noche yo te siento a mi lado,
que me acechas,
que me quieres palpar,
y el alma se me agita con el terror y el sueño*
“En la sombra”, Dámaso Alonso (1986, p. 70)

2.1. O surgimento de *Ángel fieramente humano*

Entre os anos de 1943 e 1949, a Falange publicou uma grande quantidade de revistas literárias para divulgar seus poetas em um período de reconstrução do país no Pós-Guerra Civil. *Vértice* (1937-46), *El español* (1942-7) e *La estafeta literaria* (1944-46) serviram como bases fundamentais para o estabelecimento da estética patriótica e religiosa falangista na cultura espanhola: “Una Poética. Una Política. Un Estado”, assim era o lema do poeta Juan Aparicio, uma voz claramente consonante com os objetivos franquistas (PERRIAM: 2000, p. 9).

Neste mesmo período, no *Café de Gijón* em Madri, García Nieto, Enrique Azcoaga, Pablo Cabañas entre outros poetas importantes criaram uma das principais revistas da década de 1940: *Garcilaso* (GARCÍA POSADA: 1996).

A utilização do poeta do *Siglo de Oro* espanhol, Garcilaso de la Vega, como figura principal da estética desta revista respondia às demandas de transformar a ideologia falangista em um modelo apropriado para ser porta-voz dos membros restantes do *Alzamiento* dos nacionalistas na Guerra Civil Espanhola: “Con la esperanza puesta en una próxima victoria del Alzamiento, sentían la necesidad de volver en la poesía ‘al espíritu alegre, deportivo, a la posesión total de la vida y del arte, como se dan en Garcilaso’” (GARCÍA DE LA CONCHA: 1987, p. 357). O crescimento progressivo da ideologia falangista era proporcionalmente concomitante com a produção poética dos escritores que publicavam em revistas a partir de então. O discurso populista retórico de sua lógica política agora vinha acompanhado por poesias que buscavam representar as ideias de Primo de Rivera pela apropriação dos conteúdos e das formas dos poemas de Garcilaso. Um tom grandiloquente agora abarcava os conceitos de cruzada cristã originados no movimento do *alzamiento*, além da constante referência da Espanha como “império” (LECHNER: 2004, p. 361), que faziam parte, na década de 1940, dos *modus operandi* dos falangistas. Cristianismo, Garcilaso e fascismo tornaram-se parte de um amálgama por vezes contraditório, mas ideal para legitimar a poesia da Era franquista.

J. Lechner descobre em seu livro, *El Compromiso en la Poesía Española del Siglo XX*, uma antologia poética publicada em 1939 por Jorge Villén chamada *Antología poética del Alzamiento. 1936-1939*, que consta de 219 páginas com suas subdivisões, que representam de maneira mais abrangente a nova posição política e literária dos falangistas: “Cantos”, “Cantos de los episodios gloriosos”, “Cantos del dolor de España”, “Cantos de los combatientes”, “Cantos de los caídos”, “Cantos de los héroes y mártires”, “Héroes de romance” e “Cantos del Caudillo” são os títulos de cada subdivisão realizada por Jorge Villén, que desvelavam a ideologia percorrida durante todo o livro. Figuravam, então, poetas como Manuel Machado, Eugenio D’Ors, José María Pemán, Luis Rosales, ou seja, poetas ativos nas revistas falangistas desde 1936. O *Alzamiento* conseguira criar uma herança que permaneceria ativa nos anos 1940.

Os conceitos de grandiloquência, cruzada e heroicidade¹ são encontrados nesta antologia de Jorge Villén de forma a termos uma melhor visão sobre a produção durante e após a Guerra Civil Espanhola. As características das poesias são as mesmas das quais já dizíamos anteriormente, com uma organicidade tanto ideológica quanto poética em sua estrutura: “una tendencia al ensalzamiento y a la mitificación de un pasado glorioso” (LECHNER: 2004, p. 364), como encontramos no poema de Martínez Kleyser, “La hora de Dios”:

La hora de Dios ha sonado
en el reloj de la Historia.
Hoy es el retablo la Patria
y el cielo rica custodia
donde brilla el sol augusto
como una sagrada Forma.
A sus pies, el ara inmensa
de nuestros campos, acopia
las víctimas inocentes
que, ante Dios, Satán inmola.
...
Fundidas fraternalmente
las milicias y las tropas
...
por Dios y España combaten
y, mientras combaten, forjan.
Dios y España están con ellos;
no es posible la derrota;
...

¹ Fanny Rubio (1980, p. 141) explica, em seu artigo sobre a revista *Garcilaso*, que havia também, além do lado heroico, uma busca da “arte pela arte”, protagonizada em sua maioria por uma classe social e ideológica específica: “Por ello, el ‘arte por el arte’ es un arte de minoría que se plantea problemas individuales, sublimaciones, evasiones de la realidad, y difícilmente puede expresar otra cosa que sentimientos personales extraídos de una realidad concreta”.

gana para Dios a España
y para España la gloria. (KLEYSER: 2004, p. 350)

Segundo Lechner, o cristianismo é recorrente nestes poetas, sempre representado como uma força de combate e apoio às tropas do *Alzamiento* e da figura de Franco rumo ao estabelecimento de um governo conservador que conseguisse buscar a suposta glória de um passado espanhol perdido. A poesia tornou-se, para os falangistas, uma arte engajada, feita por combatentes em primeiro lugar, participantes de um ideal de luta que se expressava através de uma lírica de valorização do ataque pelas armas, como enfatiza Lechner: “es claramente una antología de poesía escrita por poetas combatientes: el compromiso que encontramos en ella se refiere en primer lugar a la buena o la mala suerte del compañero de armas que toma parte en la lucha” (LECHNER: 2004, p. 366). A estética da guerra para a falange espanhola tinha por objetivo não a guerra em si como uma imagem bela, mas como necessária para a tomada de poder imediata; o *Alzamiento* através da luta e do combate físico e ideológico, através da força militar abençoada por Deus, “*gana para Dios a España/y para España la gloria*”, em busca da vitória. Uma vez conquistada a vitória, a revista *Garcilaso*, juntamente com estes poetas, foi importante para legitimar o novo governo estabelecido e torná-lo esteticamente válido para o público leitor do Pós-Guerra Civil Espanhola. A poesia da falange não era somente uma estética da guerra, mas principalmente uma estética da barbárie.

Em meio esta hegemonia predominante, o grupo conhecido como poetas *desarraigados*, intitulados assim por Dámaso Alonso, como vimos no capítulo passado, elaboraram uma revista que se tornaria a principal opositora da *Garcilaso* e dos *garcilasistas*. A *Espadaña*² aparece como voz dissonante entre essa camada espessa consonante ao governo franquista e à lírica falangista que cobriu a cultura espanhola. Victoriano Crémer, um dos principais poetas *desarraigados* e grande contribuinte da *Espadaña*, observa na Espanha do Pós-Guerra não um país da prosperidade, mas de desastre e fome:

² Víctor García de la Concha (1980, p. 150) nomeia as figuras importantes que deram origem a *Espadaña* em uma Espanha em que imperava a revista *Garcilaso*: “publicada en León, desde mayo de 1944 a enero de 1951, llegó a editar 48 números bajo la orientación de Antonio G. de Lama, sacerdote –director de la biblioteca Azcárate de León, en donde tenía lugar desde 1942 la tertulia informal que dará origen a la revista-, Eugenio de Nora, estudiante universitario en Madrid y residente en el colegio mayor Cisneros, y Victoriano Crémer, cajista del *Diario de León*. Será la revista más significativa y prestigiosa, junto con *Garcilaso*, de la posguerra española”

En España o se vive de milagro o se muere de asco. Sobre todo en la España del 44, que es la España trágica y negra de las hambres (...) Eran los tiempos de los racionamientos y de la gigantescas operaciones especulativas. Dios era Dios y el franquismo su profecía. Quienes, tanto en lo cultural como en lo puramente vital, no aceptaban este principio, estaban de antemano condenados a perecer de asco (...). (CRÉMER: 1978, p. XXIII)

Victoriano Crémer aponta, neste trecho final, quais eram os riscos de suas dissonâncias como poetas neste período: a censura dos falangistas para os poetas que se opunham ao lema “Dios era Dios y el franquismo su profecía” aparecia não somente no corte de trechos considerados “hereges”, mas também no próprio isolamento do poeta em relação ao seu público em geral. Em *Garcilaso*, e outras tantas mais revistas falangistas, não havia espaço para a pluralidade. Deus era Deus e o franquismo e a Falange comandavam sua estética. *Espadaña* se tornou um espaço raro para as vozes dissidentes.

Para Blas de Otero, o surgimento de uma revista como *Espadaña* foi fundamental para sua sobrevivência como poeta. Se em *Cántico espiritual* havia uma grande recepção por parte dos que controlavam a cultura espanhola de então, certamente pelo seu tom religioso e cristão, em *Ángel fieramente humano* o caminho não será tão simples.

A perda da fé durante os anos no sanatório, suas leituras de *Hijos de la ira* e Kierkegaard, além de sua percepção do que ocorria naqueles anos 1940 do Pós-Guerra Civil Espanhola formaram as bases do que viria resultar os poemas de *Ángel fieramente humano*. A principal mudança estaria no tratamento da relação entre homem e Deus oposto ao que vimos em *Cántico espiritual*. Um exemplo desta diferença estética está em seu soneto “Ecce homo”, escrito entre 1946-49 e publicado em *Ancia*, de 1953:

Ecce homo

En calidad de huérfano nonato,
y en condición de eterno pordiosero,
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero,
que algunos llaman el mendigo ingrato.

Grima me da vivir, pasar el rato,
tanto valdría hacerme prisionero
de un sueño. Si es que vivo porque muero,
¿a qué viene ser hombre o garabato?

Escucha cómo estoy, Dios de las ruinas.
Hecho un cristo, gritando en el vacío,
arrancando con rabia las espinas.

¡Piedad para este hombre abierto en frío!
¡Retira, oh Tú, tus manos asembrinas
-no sé quién eres tú, siendo Dios mío! (DE OTERO: 2013, p. 276)

O título que introduz este soneto se revela um tanto irônico. “*Ecce homo*” foram as palavras de Pôncio Pilatos ao apresentar Jesus Cristo aos judeus. Mas, logo na primeira estrofe, vemos o próprio Blas de Otero se apresentando, não aos judeus, mas à própria figura de Deus. O “mendigo ingrato”, que reconhece seu próprio vício e até parece se conformar com sua própria essência, já se revela oposto àquela definição que Blas de Otero deu a si mesmo em *Cántico Espiritual*: “Todo el amor divino, con el amor humano,/me tiembla en el costado, seguro como flecha”.

O amor divino em “*Ecce homo*” desaparece em meio ao desespero solitário do homem, que mais se assemelha a uma repulsa do que um chamado a Deus: “Escucha cómo estoy, Dios de las ruinas./Hecho un cristo, gritando en el vacío,/arrancando con rabia las espinas”. Neste pequeno trecho Blas de Otero, de uma maneira simples e sutil, trata de se posicionar na poesia espanhola da década de 1940. Em contraste ao Deus bélico guiador de Martínez Kleyser em “La hora de Dios”, que sustenta uma Espanha vitoriosa e próspera, “*Ecce Homo*” desenha seu cenário em ruínas, decaído por esta angústia que pairava neste período. E a dúvida que é colocada em questão ao final do soneto se destaca ainda mais em um período em que a religião não era algo opcional ou contestável. Neste questionamento, a política, a sociedade e a estética da falange aparecem em relevo ao serem indagadas nesta mistura de desconhecimento e desafio “-no sé quién eres tú, siendo Dios mío!”. Para Blas de Otero, o “Dios de la ruínas” não se tratava somente de uma representação estética afastada da realidade, mas um posicionamento político frente à poesia falangista divulgada na revista *Garcilaso*.

Por esta razão que *España*, e posteriormente a revista *Ínsula*, tornou-se para o poeta basco aquele apoio que havia obtido anteriormente com a Igreja Católica Basca e o humanismo de sua infância. Ao publicar *Ángel fieramente humano* no final da década de 1940, Blas de Otero foi acusado por um dos membros do jurado do Premio Adonais em 1949 de heterodoxia religiosa (MONTEJO GURRUCHAGA: 2007). Para o censor, o conteúdo das poesias desta obra continha de “flagrante herejía” e deveria ser aclarado e retificado em um diário católico para prestar explicações ao tribunal eclesiástico. Antes membro de estudantes católicos e parte dos poetas religiosos do Pós-Guerra, agora Blas

de Otero novamente retornava para suas origens de dissidência nesta obra de 1950. Assim como na Guerra civil, em “ambas zonas”, Blas de Otero passara a conhecer as duas partes opostas dos anos 1940: a revista *Garcilaso* e a revista *Espadaña*.

Em contrapartida, o surgimento de *Ángel fieramente humano* não é só produto da história pessoal de Blas de Otero ou do contexto do Pós-Guerra Civil Espanhola. Ela também surge a partir da própria tradição literária espanhola. A tradição para Blas de Otero serve como sombra amiga, mais como suporte para o tema do que como matéria-prima, uma poética que captará essa insuficiência através da forma, criando uma novidade que não parte da escolha do tema em si, mas em como o poema é tratado para exprimir novos sentimentos, como diz T.S. Eliot em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”:

O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. (...) Trata-se de uma concentração, e o novo produto resultante da concentração expressa um imenso número de experiências que, para as pessoas práticas e ativas, poderiam não ser entendidas de modo algum como experiências. (ELIOT: 1989, p. 47)

A consciência de pertencer a uma história poética está clara para Blas de Otero, por isso que, como diz Laura Scarano, e que corrobora a elaboração crítica de T.S. Eliot, a novidade se encontra em outra parte de sua obra:

[...] en realidad la novedad que aporta su escritura no radica en el carácter “referencial” o histórico de sus contenidos, sino en la elaboración de categorías discursivas, portadoras de una significación diferente del quehacer poético. (SCARANO: 2003, p. 10)

Por este motivo que o título de sua obra, *Ángel fieramente humano*, ecoa uma referência interessante. Sua origem partiu de um verso de Góngora, chamado “Suspiros tristes, lágrimas cansadas...”. Blas de Otero apreciava como o soneto gongoriano parecia se entrelaçar com os conceitos de angústia e de melancolia. Não transcreveremos todo o soneto de Góngora aqui, pois não é nossa intenção analisá-lo especificamente, contudo a última estrofe estabelece uma relação interessante com a obra de Blas de Otero:

porque aquel ángel fieramente humano
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano. (GÓNGORA: 2006, p. 79)

O “fruto” do homem, tal como é referido em Góngora, permanece incrustado nessa melancolia que permeia a existência do ser humano. Pontualmente, essa existência carrega um quê de falta, sempre um questionamento contínuo, que torna vão o sentir interior, um choro sem retorno: “llorar sin premio y suspirar en vano”. Na região da angústia, para a especificidade cristã, estamos fadados a ser divinamente humanos: contraditoriamente anjos mortais, ou seja, anjos ferozmente humanos.

Em Blas de Otero, sua angústia permeia o sentimento dos desastres do Pós-Guerra Civil Espanhola. As ruínas por toda sua volta despertam o sentimento da angústia, sobre a Terra e sobre Deus. Sua visão se modifica; a fé não garante mais a mesma resposta. Ora, o silêncio é o grande ator nesse período, em que calou a oposição através das armas franquistas e expulsaram da Espanha milhares de intelectuais e artistas. A interioridade do poeta basco delineia e delimita o que há de exterior, para refleti-lo em si e para si.

A pergunta que agora faremos é: por que *Ángel fieramente humano* se tornou um marco tão importante para a poesia espanhola do Século XX se o tom pessoal e subjetivo e a angústia que assolava o homem diante do desastre já vinham sendo retratados desde a publicação em 1944 de *Hijos de la Ira*?

Pietro Verri, um filósofo italiano do Século XVIII, disse algo importante que poderia se aplicar também para a análise de uma poesia: “Todos os fenômenos do universo, sejam eles produzidos pelas mãos do homem ou pelas leis gerais da física, não são, na verdade, criações novas, mas apenas uma transformação da matéria dada”³. O novo nunca foi o objetivo primeiro de Blas de Otero. Ele sabia que, ao se inserir na tradição como leitor e poeta ao mesmo tempo, a novidade no conteúdo seria somente uma busca vã e desnecessária. Não era preciso, neste período de Pós-Guerra, uma criação nova, mas sim uma transformação da matéria dada, como o próprio Blas de Otero escreve em sua poesia em prosa “La compañía”: “yo tacto con los labios y *escucho con los ojos*, veinte, cuarenta poemas que me bastan, siempre los mismos y nunca agotados, cada tarde acompañándome con solo sentirlos en mi mano” (DE OTERO: 2013, p. 621).

Nesta confluência de direções, com os obstáculos da censura à sua frente, o poeta basco conseguiu produzir o que será uma das principais obras do Pós-Guerra Civil

³ Como não há traduções de Pietro Verri, retiramos esta citação do *Capital* de Marx (2011, págs. 120-121), quando este afirma que o homem “pode apenas alterar a forma das matérias” e não as criar *ex nihilo*.

Espanhola. Para melhor compreendermos sua importância, analisaremos a seguir três sonetos, cada um contendo características fundamentais para o entendimento desta obra. Começaremos, então, com a primeira peça do quebra-cabeça: o Homem.

2.2. Asas de correntes

“El contenido [de mi poesía] ha sido siempre el hombre, que en la primera etapa, determinada, por ejemplo, por Ángel fieramente humano, era un tono estrictamente personal y subjetivo, pero en temas llamados eternos y constantes del hombre” (DE OTERO: 2013, p. 1180). O Homem é um conceito central em *Ángel fieramente humano*. Ele contém em si mesmo as diversas imagens que o rodeiam durante os poemas: a morte, a angústia, a dúvida da fé em Deus. É importante salientar que, nesta dúvida da fé, não reside em realidade uma negação da figura divina. Antes, o Homem de Blas de Otero está embebido pelo existencialismo cristão de vertente kierkegaardiana.

Para Kierkegaard, assim como Blas de Otero, a matéria do nada e da angústia move sua filosofia. O laço que une o filósofo dinamarquês e o poeta basco se torna mais estreito e próximo do que podemos imaginar em um primeiro instante. A própria Sabina de la Cruz, no prólogo para *Expresión y reunión*, percebe que as relações entre ambos são feitas de maneira intrínseca: “Que este desamparo, esta ‘desolación y vértigo’ vienen del existencialismo de Kierkegaard es evidente” (DE LA CRUZ: 2002, p. 11). O objeto com que eles trabalham surge a partir de reflexões do sujeito: o Homem serve como guia entre os labirintos conceituais da angústia, que somente existe no momento de sua relação com Deus. Suas obras provêm de um movimento em que resta somente para o pensador ou para o poeta refletir sobre a própria existência do homem, lutando para restabelecer um “sentido” perdido do próprio ser, incapazes de identificar o exterior com o interior⁴. Tanto a filosofia de Kierkegaard como a poesia de Blas de Otero somente se desenvolvem a partir desta cisão entre o Eu, o homem, e o Outro, neste caso, Deus.

Em “Hombre”, a elaboração das categorias históricas e conceituais, debruçadas na angústia e no Pós-Guerra Civil Espanhola será delineada a partir de sua

⁴ Para maiores detalhes sobre o fenômeno de exterior e interior em Kierkegaard, ver ADORNO (2010, P. 77). Seu movimento é, aliás, de fácil compreensão, pois se aproxima de maneira quase análoga da separação entre objeto e sujeito de Hegel, contando com a diferenciação entre os dois filósofos: em Kierkegaard a análise do cisma se forma na interioridade do sujeito; em Hegel, na objetividade histórica: “Hegel foi virado para//dentro; o que para ele é a história universal, para Kierkegaard é o ser humano individual”.

própria estrutura como soneto. Ora, em Blas de Otero, especificamente em *Ángel fieramente humano*, veremos como estas duas categorias se desenvolvem não de maneira dicotômica, mas sim dialética, caminhando lado a lado na forma de seus versos e estrofes. Mais do que uma discussão filosófica sobre o Homem, veremos neste poema que a construção da estrutura faz parte de seu próprio significado conceitual.

HOMBRE

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser- y no ser- eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas! (DE OTERO: 2013, p. 148)

O núcleo simbólico da angústia e da insuficiência se encontra neste soneto de *Ángel fieramente humano* estruturado em toda sua maestria como lírico. Versos tomados de intermináveis interrupções, gerúndios, advérbios e uma sonoridade que rompe com a fluência rítmica da tradição do soneto clássico para nos dar a impressão de que estamos percorrendo uma estrada esburacada e destruída pela natureza. Podemos aqui traçar uma analogia interessante com o surgimento da música atonal em Schoenberg. Theodor W. Adorno traça a nova dinâmica musical que surge com o compositor alemão em um procedimento de quebra do ritmo estrutural em relação ao que vinha sendo produzido pela tradição:

Já não se acredita que o *continuum* do tempo subjetivo de vivência tenha a força de abarcar eventos musicais e dar-lhes um sentido ao conferir-lhes sua unidade. Mas esta descontinuidade mata a dinâmica musical, à qual aquela deve sua existência (...) A música delineia a imagem de uma constituição do mundo que, para bem ou para mal, já não conhece história. (ADORNO: 2011, p. 54-5)

A conclusão sobre a “morte” da dinâmica musical e o surgimento da descontinuidade rítmica em Schoenberg tem sua origem no contexto histórico. Para Theodor W. Adorno, a atonalidade e o ritmo descontínuo surgem como consequência da destruição do sujeito e da sociedade com as duas grandes guerras e, posteriormente, com Auschwitz. O descontínuo tomou o lugar da fluência musical anterior assim como as ruínas tomaram o lugar dos edifícios construídos no século XIX. De maneira similar, e produtos de um mesmo período histórico de guerras, Blas de Otero percebe na construção de sua poesia que o *continuum* dos versos produzidos na Espanha na década de 1940, principalmente aqueles versos alexandrinos da falange e seus próprios, em *Cántico Espiritual*, não conseguiam abarcar todo um sentimento do Pós-Guerra Civil Espanhola. O Deus do triunfo transformou-se em Deus das ruínas.

Em “Hombre”, o descontínuo, em certa medida atonal como em Schoenberg, tomará o lugar da fluência da leitura da tradição. Ángel Valente, sempre admirador da obra de Blas de Otero, percebe na estética deste soneto uma capacidade de transcendência dos modelos poéticos tradicionais e contemporâneos de sua escritura:

el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje poético tradicionalmente aceptado como tal y lo rompe en busca de una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial. (ÁNGEL VALENTE: 2008, p. 125)

Ele percebe mais uma das contradições de Blas de Otero: ao mesmo tempo em que podemos considerá-lo um poeta preocupado com a forma de maneira especializada - um trato matemático com seus versos-, a frase e o léxico de “Hombre” são simples, coloquiais. Há um cuidado com a escolha dos termos, dos símbolos e das frases construídas. Blas de Otero quer aproximar-se a um número grande de leitores de todas as camadas sociais. Ele próprio diz que, ao contrário da frase de Juan Ramón Jiménez, “A la inmensa minoría”, procurava estabelecer sua poesia “A la inmensa mayoría” (DE LA CRUZ: 2009, p. 10).

Para introduzir o soneto “Hombre”, Blas de Otero então utilizou-se de uma das mais populares simbologias na história da poesia, fragmentada ao longo de três versos, que retrata a luta eterna do homem com a morte: “Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,/al borde del abismo, estoy clamando / a Dios. [...]”. A universalidade do tema que tem como objetivo ser abarcador contrapõe-se à complexidade da forma, pois os

versos hendecassilábicos se espalham pela estrofe em pequenos pedaços que formam uma continuidade sem fim, uma sentença que nunca se satisfaz imediatamente. Um *continuum* somente prometido, mas rompido constantemente: um *continuum* insuficiente.

O gerúndio como catalizador desta descontinuidade traz também uma lentidão rítmica que sonoramente nos causa uma ansiedade⁵. Uma leitura em voz alta de maneira rápida parece ser impossível para “Hombre”. É como se todas as imagens da morte e do abismo tragassem o homem, em sua luta corporal constante, para uma escuridão imóvel, e os versos mimetizassem esta imobilidade. A morte está ali, seja a partir dela, seja a partir do homem, “luchando”, para se encontrarem “al borde del abismo”, na vertigem eterna onde se encontra o homem, como diz Kierkegaard: “Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura” (KIERKEGAARD: 2011, p. 67). Diante da luta física com a morte, “cuerpo a cuerpo”, o abismo torna vertigem o olhar do homem, pois o depara com uma profundidade tão desesperadora que o angustia através da incapacidade de entrar em um real embate entre o Homem e o silêncio opressor do Deus ausente: “...Y su silencio, retumbando,/ahoga mi voz en el vacío inerte”. O silêncio de Deus, estrondoso, ecoa na interioridade esvaziada do homem de maneira contínua, retumbando, para sufocar toda voz humana no vácuo deixado pelas ruínas da Pós-Guerra Civil Espanhola.

Esta mistura de universalidade do significado, representada pela angústia no contexto histórico do Pós-Guerra Civil, e a complexidade estrutural da composição, que traçamos anteriormente na analogia com Schoenberg, eleva “Hombre” a um novo patamar na história da poesia espanhola do Século XX. Pela primeira vez vemos uma revolução na forma do soneto sem que sua estrutura básica -três quartetos e três tercetos, hendecassílabos e rimas tradicionais- fosse rompida. Antes, há uma quebra interna da frase feita que se adequa, contraditoriamente, a uma forma rígida. A segunda estrofe representa como este recurso foi aplicado de maneira contundente:

Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte. (DE OTERO: 2013, p. 148)

⁵ Como veremos mais adiante, César Vallejo será importante para Blas de Otero em relação à utilização do gerúndio como ferramenta para estabelecer esta lentidão rítmica que estamos nos referindo.

O chamado de Deus, “Oh Dios”, que abre esta estrofe seria banal se não fosse seguido por tantas sentenças condensadas e postas em sequência. As incertezas de “Si he de morir” e “no sé/cuándo” mostram o homem em toda sua fragilidade, este ser fragmentado pela insuficiência do diálogo com Deus: “Estoy hablando/solo”. Quase de maneira total os versos são rompidos e descontinuados seguidamente, na complexa estrutura que compõe: “tenerte/desperto”; “cuándo/oirás”; “hablando/solo”. Em contrapartida, Blas de Otero não se utiliza de metáforas de difícil entendimento. São frases com significados de caráter direto, abrangentes para qualquer tipo de leitor. Ele tinha por objetivo unir a escrita com a oralidade, livrar-se do rebuscamento de gerações de poetas, como Blas de Otero diz no poema “Normas de poética”, um ensaio sobre a poesia que nunca chegou a escrever:

Escribo como hablo pero no hablo como escribo
escribo (algunas veces) como hablo
la lengua hablada se extiende a través de la línea
mi nuevo verso mi hombre nuevo tu nuevo vestido
esta es la carretera transitada por todos
pero yo sólo he asfaltado
he adornado con árboles extraños
y ha terminado ante una ciudad o fachada última o frase concluida. (DE
OTERO: 2013, p. 944)

A representação na poesia, para Blas de Otero, estaria não na criação *ex nihilo* de um mundo afastado da realidade, mas sim em um trabalho árduo como poeta para estruturar aquilo que existe no mundo, falado por todos, e escrito somente por um especialista. Os versos que demonstram a simplicidade da prática, “pero yo sólo he asfaltado/he adornado con árboles extraños” revela sua capacidade de percepção de sua poesia na história. Não é mais o mito do gênio romântico que escreve para si. Agora é um poeta de ofício, como qualquer outro trabalhador, e como qualquer outro, precisa extrair da natureza sua matéria a ser moldada. Um poeta moderno. Gonzalo Sobejano diz sobre seu objetivo:

Escribir hablando era una meta a la que tendía la voluntad de Blas de Otero y, a la distancia del tiempo, puede reconocerse que el ‘hablar’ como ‘no callar’, en tanto que aspiración de su poesía coexistencial, amplió y enriqueció los recursos de su estilo. (SOBEJANO: 2003, p. 15-16)

Em seu questionamento interno “Y, noche a noche, no sé cuándo/oirás mi voz” não vemos aqui refletida uma dúvida permanente na modernidade? A voz afogada destes dois versos, rompido de maneira rítmica no instante da questão, “no sé cuándo/oirás”, surge no vazio inerte que cria uma esperança, um esperar que deseja e espera, mas não possui um saber. A voz tenta se livrar do afogamento, para buscar ter Deus desperto para ouvir sua voz, mas a ignorância surge como essência do angustiado. Kierkegaard define a ignorância humana como: “ignorância, mas não uma brutalidade animal, e sim uma ignorância que é qualificada pelo espírito, mas que justamente é angústia, porque sua ignorância se refere a nada” (KIERKEGAARD: 2011, p. 95). O espírito que se qualifica como ignorante, ao referir-se a nada, mantém em si uma constante angústia, pois possibilita ao homem esperar, porém não sabe o que esperar. A esperança de que Deus irá ouvir a voz do homem, caminha lado a lado com a impossibilidade de saber exatamente onde está localizada a esperança. O “no sé cuando”, a abertura para a possibilidade é, ao mesmo tempo, o encontro com a ignorância do possível, sua negatividade, como diz Dámaso Alonso, o “infinito negativo: una angustia infinita” (ALONSO: 1984, p. 16), em que surge a ignorância contínua, que somente se revela no rompimento dos versos de “Hombre”. Isto é, seu trabalho árduo com a matéria a ser moldada, a angústia, revela-se contida na própria estrutura do soneto.

O silêncio de Deus de “Hombre” é seguido por uma luta incessante, corporal, que se exprime violentamente no último verso desta estrofe, que passa sua mensagem diretamente: “Arañando sombras para verte”. A imagem de rasgar com as unhas as sombras que cobrem a Figura Divina mostra como a angústia não cessa em *Ángel fieramente humano*. Sem este diálogo com a Figura Divina, resta ao homem sua ação final desesperada de luta, ainda que esta luta seja vã: “Y su silencio, retumbando,/ahoga mi voz el vacío inerte”.

Este soneto traça a origem da angústia pelo rompimento da conexão do homem com sua fé, com Deus. Após a ação sem frutos dos dois quartetos anteriores, como nos versos “ahoga mi voz en el vacío inerte” e “Arañando sombras para verte”, os tercetos que se seguem parecem mostrar que essa cisão e a essência deste homem moderno não tem mais retorno a um estágio anterior. Por isso que, ao contrário dos versos já analisados aqui, não há uma quebra da frase feita. São afirmações pontuais, uma seguida da outra:

Alzo la mano, y tú me la cercenas.

Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser- y no ser- eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas! (DE OTERO: 2013, p. 148)

Esta mudança na estrutura dos versos indica como a forma tem um papel importante em “Hombre”. A pontualidade destes dois tercetos, após a continuidade sem fim dos versos anteriores representados por tantos gerúndios, “Luchando”, “clamando” “retumbando”, “hablando” e “Arañando”, e frases que não se esgotavam em uma só linha, traz um ritmo que não mais se encadeia como no *enjambement* dos dois quartetos deste soneto. Agora, as sentenças são fixamente colocadas, para mostrar que certos processos da consciência têm um fim, um término, um ponto sem retorno. Versos que Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, mostra na leitura marcada pela pausa em seu estudo sobre poesia:

A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos. (BOSI: 1990, p. 101)

O confronto representa um importante papel em “Hombre”. A luta do homem com a morte, o homem com Deus, e, principalmente, a luta do diálogo com o silêncio. Este embate não é somente físico, é uma dialética de opostos que não se conciliam, mas também não se isolam permanentemente. O silêncio dos dois últimos tercetos deste soneto revela também uma conjunção de confrontos que suspende a chamada “operação comunicativa”, na qual um sujeito é incapaz de alcançar o outro somente pelo diálogo. A cisão deste diálogo é feita de maneira violenta: “Alzo la mano, y tú me la cercenas./Abro los ojos: me los sajas vivos”. Os sentidos humanos são quebrados, uma ponte que cai na negação da relação entre as partes. Os dois verbos “cercenar” e “sajar”, que representam o corte das extremidades e o corte para extrair algo⁶, respectivamente, juntamente com a pausa pelo ponto final, revela o momento de embate que se finaliza no próprio verso.

⁶ “Abro los ojos: me los sajas vivos”: Este verso nos faz lembrar daquela cena de “Un Perro Andaluz” de Luis Buñuel. Ali era uma imagem surrealista de representação da violência. Aqui é a violência nua e crua de uma fé que se perdeu completamente. Por isso que, mesmo que as imagens entre a poesia e o curtagem se pareçam, ambas têm objetivos diferentes na representação.

Como pequenas batalhas dentro de um quadro maior. É um término que encerra os sentidos: tato, visão e, claro, o paladar, “Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas”.

As pausas continuam no terceto final. Agora “Hombre” passa do estágio de mostrar como a relação com Deus foi permanentemente rompida para representar a essência do homem no que lhe restou, após tantos confrontos: “horror a manos llenas./Ser- y no ser- eternos, fugitivos”. A angústia não é somente do Eu deste soneto. Ela dramatiza a própria contradição do homem moderno, principalmente se levarmos em consideração o estágio das sociedades que desembocou nas ditaduras europeias do Século XX, neste caso o franquismo. Este Eu está inserido em um mundo fragmentado, portanto ele próprio se fragmenta inevitavelmente. Um mundo de horror, de desastres que lhe cai na mão fugazmente, e de maneira eterna em sua essência.

Há uma ressonância humana em “Hombre” de grande profundidade, tanto em seu aspecto ético como no estético. A poética da insuficiência, de um mundo já não suficiente, é uma categoria da angústia que se expressa em poesia. Se os versos são fragmentados, se existem contradições em “Hombre” é porque há uma sensibilidade do poeta em notar a fragmentação do momento histórico em que vive, que só poderia ser expressa através desta nova maneira de utilizar o soneto clássico. “¡Ángel con grandes alas de cadenas!”: homem divino, mas ao mesmo tempo preso a sua condição mortal, finita, solitária. Na modernidade, há algo de solidão quando, após estabelecido o silêncio de Deus, nos deparamos com os confrontos insolúveis das sociedades.

O Mito de Sísifo é o que melhor representa esta angústia moderna, que Kierkegaard e, posteriormente, Camus a localizam no absurdo da existência: “a aventura espiritual que leva Kierkegaard a seus queridos escândalos também começa no caos de uma experiência destituída de seus cenários e devolvida à sua incoerência primordial” (CAMUS: 2010, p. 23). A repetição infinita dos desastres e do confronto com o silêncio de Deus nos revela seu absurdo: “Sísifo, vindo de novo para seu rochedo, contempla essa sequência de atos sem nexos que se torna seu destino, criado por ele, unificado sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte” (CAMUS: 2010, p. 72). Para Blas de Otero, o soneto somente expressaria o real conceito da angústia se fosse representada em estrutura poética. Os “atos sem nexos” do qual analisa Camus se traduzem em “Hombre” em um rompimento dos versos e, conseqüentemente, em sua descontinuação rítmica. A angústia e a forma soneto em Blas de Otero parecem ser indistinguíveis em sua essência.

O silêncio de Deus em realidade é o catalizador deste sentimento em *Ángel fieramente humano*. Ele é causa e, ao mesmo tempo, consequência desta relação estremecida. Por este motivo que, para que possamos complementar o que analisamos em “Hombre”, passaremos a seguir para o próximo soneto, a fim de compreender como esse diálogo rompido entre Homem e Deus se revela na própria estrutura do poema. Em “Poderoso silencio” veremos toda a figuração presente da ausência da figura divina.

2.3. O silêncio

De todos os temas que Blas de Otero tratou em *Ángel fieramente humano*, a representação de Deus foi a mais polêmica no ano de publicação em 1949 na Espanha. O tema religioso era muito recorrente na década de 1940, principalmente porque a Igreja Católica e os falangistas, membros do grupo católico e fascista, já apresentados no Capítulo 1, fizeram um longo projeto estético de construir esta Figura Divina para que fosse lida pela população de maneira abrangente. A representação de Deus pela Falange seria bem diferente da de Blas de Otero: “El tema del Dios justo, del Dios protector de España –el ‘Dios de las batallas’- es constante: huelga decir que también aquí se entiende por España: la España de los que combatían al lado del general Franco” (LECHNER: 2004, p. 364). O Deus definido por um poder autoritário, o “Dios de las batallas”, e portador das às palavras da Igreja Católica, havia se tornado uma figura oficial do franquismo.

Diante deste cenário, era de se esperar que versos como o que já vimos em “Hombre”, “Y su silencio, retumbando,/ahoga mi voz en el vacío inerte”, causariam um certo desconforto com a poesia religiosa estabelecida institucionalmente pela Falange. Como dissemos anteriormente, quando Blas de Otero publica *Ángel fieramente humano*, os efeitos da censura, prática comum do franquismo, serão sentidos imediatamente, como diz Lucía Montejo Gurruchaga:

Blas de Otero soportó el acoso de la censura desde el principio de su creación. Fue muy castigado por este órgano de control, que no sólo le tachó y suprimió versos y poemas completos, le entorpeció la publicación de distintas obras – tanto individuales, como volúmenes colectivos –, sino que llegó a denegarle la publicación de una de ellas sin posibilidad de recurrir la sentencia. Salvo en los poemas de su etapa de formación, sufrirá sus efectos desde la publicación de su primer libro, con el que concursó al Premio Adonais en 1949. (MONTEJO GURRUCHAGA: 2007, p. 2)

Neste sentido, o fato histórico parece impulsionar certas mudanças na estética de Blas de Otero. Em um artigo do jornal *El Mundo*, ele diz como a censura afetou sua escrita:

La censura -aseguraba en 1976- es un obstáculo terrible, capaz de condicionar, coartar y, en ocasiones, hasta de hacer callar. Además, la censura genera la autocensura... La censura fue aprendiendo a leer y resultó que el poeta que tuviera interés por publicar en España se encontraba con el problema de que, si escribía tal y como las palabras le iban saliendo, aquello se convertía en algo impublicable. No había otra solución que la obligada de corregir los poemas. Se acaba por adquirir una práctica muy eficaz... (DE OTERO: 2015)

Tanto a crise de fé pessoal de Blas de Otero como a censura, e os outros aspectos históricos do Pós-Guerra Civil Espanhola, poderiam ter afetado sua poética na forma dos poemas. Sua correção e eliminação de trechos de suas poesias, que tem motivos metódicos e sociais, devido à censura, foi uma prática recorrente do poeta basco e de outros que ainda publicavam suas obras no país.

O que precisa ser feito neste momento é compreendê-lo no conteúdo dos diálogos contidos com a tradição de San Juan de la Cruz para vermos como a representação de Deus na poesia de Blas de Otero teve um rumo diferente de sua primeira obra *Cántico Espiritual*. Além de um tratamento irônico do tema religioso utilizado pela Igreja Católica: “Entre líneas el poeta ironizaba sobre el uso en la posguerra española del texto evangélico en una vasta labor de proselitismo, sobre todo por parte de las órdenes religiosas” (HERNÁNDEZ: 2013, p. 17). Para isso, começemos com estes versos do soneto “Poderoso Silencio” que se assemelham a uma poesia de invectiva romana contra seu inimigo:

PODEROSO SILENCIO

Oh, cállate, Señor, calla tu boca
cerrada, no me digas tu palabra
de silencio; oh Señor, tu voz se abra,
estalle como un mar, como una roca

gigante. Ay, tu silencio vuelve loca
al alma; ella ve el mar, mas nunca el abra
abierta; ve el cantil, y allí se labra
una espuma de fe que no se toca.

¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.

Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito: ¡grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho! (DE OTERO: 2013, p. 165)

A forma deste soneto se apresenta como bem mais complexa do que “Hombre”. Com uma quantidade imensa de quebras da frase feita, interrupções por vírgulas, ponto e vírgula, ponto final e exclamação, “Poderoso Silencio” adota um ritmo cadenciado, brusco, entrecortado, ainda mais atonal do que vimos anteriormente. O primeiro verso já parece assustar-nos com sua presença marcante: “Oh, cállate, Señor, calla tu boca”. As pausas sobre as quais fala Alfredo Bosi e a descontinuação que Adorno aponta em Schoenberg, aqui parecem tender para a repetição de uma negação da expressão. O calar, que é um silêncio que sonoramente arrebatava a consciência, se mostra como a figura principal deste soneto. Deus, mesmo mudo, surge ainda mais aterrador, e o homem desesperado e imperativamente busca silenciá-lo neste vácuo em que nada reverbera: “calla tu boca/cerrada, no me digas tu palabra/de silencio”. Também as imagens de embate e queda: “el abra”, “o mar”, a “roca” e o “cantil”. Há um confronto entre as próprias imagens que constituem a ação da voz em silêncio.

Sabina de la Cruz percebe que há um uso da figura de Deus diferente em *Cántico Espiritual* e *Ángel fieramente humano*. Ela divide a representação de maneira bíblica, em Velho e Novo Testamento. Se em *Cántico* aparece a imagem de um Deus doce, caridoso, que muito se assemelha a Jesus Cristo e, conseqüentemente, a Deus no Novo Testamento, em *Ángel fieramente humano* o tratamento será outro:

El Dios que Otero presenta en su poesía no responde a la imagen del dulce Jesús característica de la educación infantil bilbaína. Es Yavé, padre y enemigo, al mismo tiempo. Por eso, puede rebelarse” (DE LA CRUZ: 2009, p. 12)

A representação de um Deus castigador, portanto, poderia justificar uma negação à figura divina que se mostra em “Poderoso Silencio”. A questão não é se Blas de Otero pretendeu estabelecer uma poesia atea em contraposição a religiosidade da Igreja Católica Espanhola. Em realidade, o que pretendemos investigar é o tratamento que ele dá à figura de Deus e ao tema da relação entre o homem e esta figura divina no âmbito da poesia em si.

Por isso, para analisar “Poderoso Silencio” e a questão da representação de Deus temos que recorrer a um dos primeiros poetas lidos por Blas de Otero: San Juan de la Cruz. Como vimos anteriormente, em *Cántico Espiritual* San Juan era uma figura recorrente no tema de sua poesia. Ainda que estruturado de forma moderna, com um verso muito mais extenso, além de uma verbosidade mais complexa, *Cántico* mantinha certos aspectos positivos que conseguíamos identificar também no poeta místico. A busca por Deus que terminava em um regozijo e união era um tema que ambos tinham em comum. A leitura da tradição por Blas de Otero parece mudar, porém, quando compõe *Ángel fieramente humano*. Seu procedimento de escritura, além de sua comunicação com esta tradição de San Juan de la Cruz, buscará em sua fase existencialista mais o confronto do que a homenagem:

Este procedimiento que abre la escritura oteriana hacia afuera supone la concepción del discurso como práctica intertextual, eje permanente de una poesía que se somete continuamente a un proceso de comunicación y confrontación, manipulación y réplica de otros discursos (SCARANO: 2003, p. 22)

A eleição estética de Blas de Otero de suas leituras de San Juan de la Cruz não necessariamente traz uma identidade ideológica. Na maior parte das vezes, principalmente a partir de *Ángel fieramente humano*, há uma discordância entre as partes, um confronto que, contraditoriamente, traz mais criação do que destruição.

Em “Poderoso Silencio” isto se torna evidente se contrastarmos com alguns versos de San Juan de la Cruz de “Coplas del alma que pena por ver a Dios”:

6. Y si me gozo, Señor,
con esperanza de verte,
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor;
viviendo en tanto pavor
y esperando como espero,
muérome porque no muero.

7. ¡Sácame de aquesta muerte
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte;
mira que peno por verte,
y mi mal es tan entero,
que muero porque no muero.

8. Lloraré mi muerte ya
y lamentaré mi vida,

en tanto que detenida
por mis pecados está.
¡Oh mi Dios!, ¿cuándo será
cuando yo diga de vero:
vivo ya porque no muero? (DE LA CRUZ: 2007, p. 268-69)

A utilização das exclamações, o uso do imperativo, o tratamento em tu, algumas palavras como “Señor” e “alma”, além de contradições que permeiam a vida e a morte, são temas constantes em “Poderoso Silencio” e em “Coplas”. A identificação ideológica poderia, se interpretarmos desta maneira, ser confirmada se seguirmos estes parâmetros. Porém, como vimos anteriormente, há um confronto que se percebe não no tema em si, mas no modo de expressão e no tratamento em que ele é realizado.

A angústia de San Juan de la Cruz pela busca da união com Deus é tratada em Blas de Otero como uma repulsão de ambas as partes que não podem mais se conciliar. Em San Juan de la Cruz não há confronto, tampouco um imperativo de acusação que denuncia. A súplica de “Coplas”, que tem a vida como presente a ser requisitado para Deus, é retratada em “Poderoso Silencio” como um pedido desesperado de interrupção: “no me digas tu palabra/de silencio”. No desespero, na busca pela imagem de Deus e no desejo aparentemente místico o homem se põe, na verdade, em sua existência mítica ao perder justamente o que o torna humano: o diálogo⁷.

Este silêncio é o que diferencia ambos os poetas em suas composições e tempos. O que alguns críticos poderiam considerar em Blas de Otero algum misticismo que se assemelhasse a San Juan de la Cruz, vemos aqui que, ao contrário, há algo de estritamente moderno no poeta basco. A alma da modernidade não é mais aquela pacificada pela religiosidade e pela meditação, mas sim atormentada pela própria consciência da realidade: “Ay, tu silencio vuelve loca/ al alma; ella ve el mar, mas nunca el abra/abierta”. As inúmeras pausas de “Poderoso Silencio” não estão somente na forma em isolado. Elas trazem um significado ainda mais impactante do que as palavras que estão colocadas nos versos. É um silêncio retumbante que, assim como o Deus deste

⁷ A perda do diálogo é uma das principais características não só da modernidade em geral, mas também, especificamente, do período franquista na Espanha. Carmen Martín Gaité (2000, p. 11), em seu livro *Usos amorosos de la post guerra española*, retrata e denomina muito bem o estado de espírito do povo espanhol perante esse silêncio: “Percebía en casa, en la calle y en la escuela una atmósfera tensa, un clima de encogimiento que coartaba la espontaneidad. Además, por mucho silencio entusiasta que se predicara, nadie podía dejar de reconocer que casi todo el mundo pasaba hambre”. O “silencio entusiasta” é essa imposição arbitrária pelo Estado ditatorial espanhol, muito mais do que um simples fenômeno histórico.

soneto, nos assola justamente pela mudez. Se em San Juan de la Cruz havia um pavor de não conseguir ver Deus jamais em existência, em Blas de Otero Ele está presente por esta ausência impactante: “en su terrible estruendo silencioso”.

Para que este feito fosse possível, era preciso mexer na própria estrutura das rimas. Em “Poderoso Silencio” há um caminho gradativo que começa com uma vogal aberta que se repete incessantemente durante os dois quartetos: “calla tu boca”, “tu palabra”, “tu voz se abra”, “como una roca”, “vuelve loca”, “nunca el abra”, “allí se labra”, “que no se toca”. A assonância que insiste no som do soneto está localizada nos versos imperativos onde o Eu parece atacar esta Figura Divina: “oh Señor, tu voz se abra,/estalle como un mar, como una roca”, “ella ve el mar, mas nunca el abra/abierta”. Esta contradição entre a assonância aberta, o ritmo cortado, e os versos que, como um mar parecem não seguir um padrão pelo movimento de suas ondas, faz com que os dois quartetos se preencham de imagens suscitadas sobretudo pela forma. As aliteraões também contribuem para esta construção: “calla”, “cerrada”, “silencio”, “estalle”, “ella”, “cantil”, “allí”. Em meio a um som atonal há uma tonalidade metodicamente desenvolvida.

O mar, como um ambiente silencioso, é o pouco de natureza que tem *Ángel fieramente humano*. Seu aspecto amórfico se contrasta com a forma rígida do soneto: “Sube el mar hasta ya ahogarnos”. Esta oposição é essencial para que “Poderoso Silencio” se desenvolva ao longo de seus versos, que mimetizam a constante luta entre silêncio e um som violento de Deus: “Poderoso silencio, poderoso”, “hasta ya ahogarnos”, “estruendo silencioso”, “quien lucho”, “hasta arrancarnos”, “al que yo escucho!”. Um silêncio insuportável aos ouvidos.

Nos versos finais de “Poderoso Silencio” podemos sentir um tom irônico em suas palavras que certamente não anulam a angústia da situação: “Poderoso silencio con quien lucho/a voz en grito: ¡grita hasta arrancarnos/la lengua”. A dramaticidade de “Coplas” de San Juan de la Cruz, “¡Sácame de aquesta muerte/mi Dios, y dame la vida” nos parece levar a um gozo final que compensará todo o sofrimento; em Blas de Otero não parece haver esta resolução positiva. É como se todo aquele misticismo católico, a relação obrigatória entre homem e Deus pela Igreja, fosse colocado anacronicamente em tempos modernos. Blas de Otero sente este deslocamento na tonalidade cristã e sabe que o silêncio de Deus ganha força em presença da modernidade: “mudo Dios al que yo

escucho!”. O que poderia ser um poder místico concedido pelo divino em San Juan de la Cruz, em Blas de Otero se transforma em dor e paradoxo.

A representação da Figura Divina em “Poderoso Silencio” é analisada através desta tradição de San Juan de la Cruz. Ela nos dá algumas respostas que queríamos para verificar como sua poética se constrói em *Ángel fieramente humano* e, posteriormente, como veremos, em *Redoble de conciencia*. A poética da insuficiência é aquela que capta os fragmentos da modernidade sem aquela tentativa vã de enxergar uma totalidade. O aforismo de Adorno, que representa uma filosofia do Século XX Pós-Auschwitz e Pós-II Guerra Mundial, resume bem o espírito de uma época: “O todo é o não-verdadeiro” (ADORNO, 2008, p. 46). Por isso que, ao vermos como Blas de Otero representou Homem e Deus nesta obra, teríamos que examinar parte de um triângulo que não se fecha se pretendemos aqui analisar uma das figuras mais importantes em sua poesia: o Coletivo.

2.4. O Nós e o Nada

O início dos anos 1950 foi destacado pelo assentamento da ideologia falangista na cultura espanhola. Como dissemos no início deste capítulo, a revista *Garcilaso* foi muito importante para que fosse possível essa hegemonia. Igualmente importante foi *España*, como pioneira das vozes dissidentes que viriam a emergir de uma Espanha controlada pelas duas bases principais do franquismo: a Igreja e o Fascismo. Os números deste governo já estabelecido demonstram o estado de espírito da população. No País Basco, além do número de sacerdotes mortos que já mostramos no Capítulo 1, quase uma centena de professores foram removidos de seus cargos devido a sua ideologia contrária ao franquismo, cerca de 27,4% do total de profissionais nesta região (BARRUSO BARÉS: 2007, p. 680). Toda a educação humanista com que Blas de Otero encontrara em sua infância agora estava nas mãos de uma Igreja que não permitiria a dissidência ou seu afastamento de Deus.

Blas de Otero sentiu todos os assédios da censura e a destruição daquilo que acreditava ser fundamental para uma sociedade: o questionamento, a humanidade e a liberdade. Como poeta que se comunicava com “la inmensa mayoría”, ele também sabia que sua poesia jamais teria o impacto que teve na cultura espanhola se fosse centrada apenas em seus problemas pessoais no sanatório cinco anos atrás. Era preciso partir da reflexão de si para chegar ao Outro, seu leitor. Por esta razão que *Ángel fieramente*

humano não é uma obra que se centra na individualidade do Eu para expressar os desastres de uma época. Antes, há uma ponte para a universalidade que espera mover os ânimos e atingir leitores de variadas épocas, idades e classes. Era de se esperar que algo de coletivo surgisse na composição de seus poemas.

O abandono de Deus e os anseios da humanidade são, como Sabina de la Cruz analisa em Blas de Otero, um sentimento não somente subjetivo, mas também geral: “Pero este vacío, aunque sentido subjetivamente, es el eco de una catástrofe colectiva” (DE LA CRUZ: 2007, p. 12). O eco é um conceito importante em *Ángel fieramente humano*. Um eco da tradição, das próprias palavras que se repetem nos versos e dos desastres da Guerra Civil que retornam incessantemente quando as imagens de sangue, morte e silêncio nos assombram nos poemas de Blas de Otero. O ritmo que aqueles sonetos anteriores, entrecortados e bruscamente dispostos nas quebras das frases feitas, também não servem a somente este Eu: é um compasso que retrata uma catástrofe, e, necessariamente, toda catástrofe será coletiva, principalmente nas tragédias do Século XX.

Por isso, analisaremos o próximo e último soneto deste capítulo para investigar como essas imagens aterrorizantes foram tratadas por Blas de Otero em um patamar coletivo. Isto servirá para mostrar que pouco há de subjetivo na forma de composição dos poemas. A objetividade, além de uma busca de apagamento do poeta que, após sua composição, perde o controle de sua própria obra, será a grande descoberta de Blas de Otero para suas poesias. Agora, diferentemente de *Cántico Espiritual*, não importará mais o anseio do Eu, mas sim todo o desespero que atinge este Nós, nesta cumplicidade inevitável que nos lança em um turbilhão de acontecimentos históricos fora de nosso controle.

LOS MUERTOS

La sangre- nuestros muertos- se levanta
con el humo del pueblo silencioso;
en la sombra del río, aún más hermoso,
el chopo antiguo, al contemplarse, canta.

Archivando la luz en la garganta,
vuela, libre, el insecto laborioso.
Alto cielo tallado: luminoso
cristal donde la rosa se quebranta.

Es nuestro ayer, nuestro dolor sin nombre,
retornando, de nuevo, su camino;
futuro en desazón, presente incierto,

sobre el hermoso corazón del hombre.

Como una vieja piedra de molino
que mueve, todavía, el cauce muerto. (DE OTERO: 2013, p. 149)

O *leitmotiv* rítmico que relaciona o soneto “Los Muertos” com “Hombre” e “Poderoso Silencio” está presente na já analisada quebra da frase feita. Mas, ao contrário do poema analisado anteriormente em “Los Muertos” o ponto final e a frase terminada parecem estar mais presentes em suas estrofes. A pontualidade que aparece aqui dá uma tonalidade mais clássica, ainda que não inteiramente estilizada como tal. Sua estética realmente se direciona a um coletivo, como se sua forma pontual servisse como uma comunicação inteligível para todos os leitores. Não há uma uniformidade de estilos em *Ángel fieramente humano*. Cada estrutura serve ao seu propósito de representação de uma determinada realidade, cada soneto faz parte de uma estrutura maior, composta pela tríade principal de Homem, Deus e Coletivo. Cada uma carrega sutilmente uma dessas figuras, um *zeugma*, ou seja, uma omissão que aparece nas entrelinhas de cada um dos poemas, que somente se revela através da interpretação (KAYSER: 1954, p. 193).

Com uma assonância que insiste no *u* e no *o*, “Los Muertos” rege o tom como uma marcha fúnebre: “con el humo del pueblo silencioso”. O silêncio presente não é mais de Deus, mas, analogamente, da fumaça do povo. Blas de Otero insiste em figuras amórficas como o mar e o fumo, e até mesmo a “sombra del río”, uma imagem quase surreal, para nos dar esta sensação volátil de inquietude. Os contrastes que se formam nos jogam para essa paisagem bela e ao mesmo tempo terrível: “en la sombra del río, aún más hermoso”. A pontualidade aparentemente clássica deste soneto nos carrega de volta para a atonalidade recorrente em *Ángel fieramente humano*, com interpelações de pontos, vírgulas, dois pontos e outros sinais que impedem a consumação total da frase em seu significado ao leitor. Somos constantemente levados a interromper nossa leitura devido a esta pontuação por vezes excessiva em “Los Muertos”.

Na segunda estrofe, Blas de Otero complementa de maneira mais profunda todo esse cenário que à primeira vista nos parece idílico: “Archivando la luz en la garganta./vuela, libre, el insecto laborioso./Alto cielo tallado: luminoso/cristal donde la rosa se quebranta”. Do inseto livre ao cristal que nos cobre no céu esculpido: uma das imagens mais belas de Blas de Otero, que garante seu efeito intensificado graças ao contraste com os mortos da estrofe anterior. Essa alternância entre destruição e natureza,

longe de opor civilização com uma vida mais pura, de tom rousseauiano, leva a uma angústia irresolúvel.

Existem história e sociedade em “Los Muertos”. Mas não de maneira convencional como um discurso que disserta sobre os fatos correntes para dar um juízo de valor ou explicações sobre as tragédias de uma época. O contexto neste poema não se revela explicitamente: há uma menção não direta sobre o Pós-Guerra Civil Espanhola na terceira estrofe, “futuro en desazón, presente incierto”, mas que não necessariamente trata de expor fatos concretos sobre a história. Entretanto, este verso parece falar mais sobre a história do Pós-Guerra Civil mais que números em uma tabela. A incerteza de um mundo em ruínas soa de maneiras mais concreta do que os mortos encaixados em uma simples linha estatística. Como vimos em “Hombre”, a angústia se revela como universal, atinge todos em nossa ignorância diante dos fatos. Longe de buscar ser um oráculo para o que virá a seguir, Blas de Otero se alia aos seus compatriotas diante deste nada que o futuro parece reservar. Mais do que um historiador e analista distante do mundo em que o rodeia, vemos em “Los Muertos” um Eu que se admite como igual aos demais, apenas um poeta em seu ofício que, assim como os demais trabalhadores, sente na pele as consequências da repressão franquista.

A terceira estrofe revela a conexão do futuro e do presente com o passado, neste caminho de incerteza:

Es nuestro ayer, nuestro dolor sin nombre,
retornando, de nuevo, su camino;
futuro en desazón, presente incierto [...] (DE OTERO: 2013, p. 149)

A linha temporal que se forma através de sentenças nunca terminadas, com vírgulas que apenas apontam sem discursar sobre o objeto revela um trabalho do poeta de apreender aquilo que escapa pelas suas mãos. A cumplicidade pelo “nuestro” espanhol e, ao mesmo tempo, universal, neste passado de uma dor sem nome, retornando eternamente um caminho sem fim. A ambiguidade destes versos é a representação da contradição de um mundo arruinado, em ruínas. Hugo Friedrich percebe na poesia do Século XX esta característica:

Na poesia moderna, poesia tem outra face. De propósito, transforma o familiar em estranho, remove o próximo à distância. Parece submissa a uma coação que rompe o contato entre homem e mundo, mas também o contato dos homens em si. (FRIEDRICH: 1978, p. 174-75)

Aquele *Unheimlich* freudiano na estranheza representa o Pós-Guerra Civil Espanhola mais do que qualquer palavra que exprima guerra, ditadura e confronto. O confronto dos tempos, “ayer”, “presente” e “futuro”, e as incertezas que nos atingem em uma inquietude ambígua.

A oposição entre as imagens belas e terríveis também trazem a ambiguidade deste estranho mundo: “en la sombra del río, aún más hermoso,/el chopo antiguo, al contemplarse, canta”. Com a construção em hipérbato, não tão simples quanto vimos em “Hombre” e “Poderoso Silencio”, há um misto de técnica e popularidade, de sombra e luz, de rio e árvore. Nunca sabemos se Blas de Otero está se referindo a Espanha, ao mundo moderno, ou à própria poesia. A interpretação em realidade não tem uma linha reta e intransigível, ela pode caminhar todas essas possibilidades. Mas “Los Muertos” não é uma poesia aberta. Sua forma na angústia traça apenas os caminhos que levam a um término sem esperança, infinito mas também sem saídas imediatas. Por isso mesmo, nessa não conciliação com este mundo que o rodeia, que sua poesia fala sobre história como poucas no período. A estrofe final revela o coletivo silenciado:

sobre el hermoso corazón del hombre.
Como una vieja piedra de molino
que mueve, todavía, el cauce muerto. (DE OTERO: 2013, p. 149)

O “presente incierto” e os tempos que se juntam e se afastam agora caem um tom mais suave e amável. O coração do homem é belo e envolto por uma natureza viva: “Alto cielo tallado: luminoso/cristal donde la rosa se quebranta”. Porém, em *Ángel fieramente humano* nunca há um momento de silêncio que dure eternamente.

Em “Los Muertos” podemos ver como a poesia de Blas de Otero se relacionou com o seu período histórico, ainda que sem trabalhar com fatos pontuais e concretos. As imagens explícitas como “nuestros muertos” e as implícitas como “Es nuestro ayer, nuestro dolor sin nombre” ambas parecem não deixar dúvida, se levarmos em consideração todos os números de mortos deixados pelo embate entre republicanos e nacionalistas e, claro, posteriormente, pela própria repressão no franquismo, de que os sonetos existencialistas de Blas de Otero não buscavam ser atemporais. Eles falam sobre seu presente incerto, sobre o passado terrível e o futuro angustiante. A história está mais presente do que nunca neste momento, e ela pulsa mais pelo ritmo e significantes do que

pelos significados de cada termo exposto. O que é dotado de historicidade não está localizado na temática e sim na estética do soneto. Em *Ángel fieramente humano* este desenvolvimento passa por uma abstração de conceitos que flutuam em meio a um terreno abrupto do rompimento da frase feita. A partir do próximo capítulo, em *Redoble de conciencia*, não veremos mais o “silêncio” e o “nada”, mas sim figuras que parecem palpáveis, como o “mar”, a “terra” e o “lodo”. Tudo isto envolto em três sonetos que parecem desafiar não somente a tradição, mas a própria exigência disciplinar de um período como o franquismo.

3 COMO O MAR REVOLTO

*Ya se han llevado el mar.
La última casa aún tiene la enseña marinera.
Y las vacas (gabarras en el prado
de la marisma) hacia el ocaso hienden
la tierra crasa, donde
aún hay conchas doradas, caracolas en voz
y una canción marina.*

“Puerto Ciego de la Mar”, Dámaso Alonso (2012, p. 271)

3.1. Versos e vozes

Após *Ángel fieramente humano*, Blas de Otero publica em 1951 seu próximo livro, *Redoble de conciencia*. Reunindo 100 poemas, uma vez mais com uma grande predominância do soneto, a publicação de *Redoble de conciencia* retrata a última etapa de sua fase existencialista. Como veremos, esta obra mostra que este ciclo de sua poética não só se ateria ao conceito do relacionamento particular do homem com Deus, mas como diferentes vozes, muitas vezes contraditórias, puderam se expressar diante de um período histórico decisivo para o Século XX. O social e o existencial, o histórico e o mítico, serão dialeticamente inseridos na lírica oteriana de *Redoble*.

O que buscaremos analisar neste capítulo é como esta obra buscou substituir o monopólio da voz do Eu em um determinado poema por vozes polifônicas que se expressam cada qual com seu tom, visão e ritmo particulares. Porém, diferentemente do que vimos no capítulo anterior, no qual necessitávamos estabelecer uma teoria da transição satisfatória para melhor entender *Ángel fieramente humano* após *Cántico Espiritual*, em *Redoble de conciencia* Blas de Otero parece não ter dado um salto qualitativo, para utilizar um termo hegeliano, na forma e no conteúdo de sua obra. Sua preocupação com a estrutura do poema e a representação de imagens insuficientes, que são postas lado a lado em fragmentos, aparecem novamente, como uma linha contínua em relação à obra anterior. Como veremos, não está na escolha dos conceitos e dos conteúdos, tampouco na estrutura do poema que *Redoble de conciencia* se diferenciara de *Ángel fieramente humano*, mas em outros elementos, para aclarar essa questão, precisamos novamente recorrer aos críticos de Blas de Otero para buscar em suas argumentações caminhos que poderão elucidar esta diferença, e assim direcionarmos nossa interpretação orgânica em busca de uma aproximação entre poesia e história.

Para Sabina de la Cruz, não há uma separação substancial entre ambas as obras. A unificação entre tema e forma, segundo a autora, torna imperceptível a diferença:

La unidad temática y formal de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* se refuerza en 1958 al publicarse *Ancia*, nombre que encierra la primera sílaba de *Ángel* y la última de *conciencia*. (DE LA CRUZ: 2009, p. 15)

A publicação de *Ancia* em 1958, que contém em seu título sílabas das duas obras, seria seu argumento para analisar sua fase existencialista como um todo fechado. No tema de *Redoble de conciencia* viriam aqueles símbolos já recorrentes em *Ángel fieramente humano*: Angústia, Morte e Silêncio. No conteúdo, a presença de Deus e da religião ainda continua presente, juntamente com os questionamentos invectivos em direção a esta figura divina. Na forma, o soneto também é figura central na obra de Blas de Otero. Sabina de la Cruz, em um prefácio para *Todos mis Sonetos*, mostra o quanto foi importante a adoção deste formato:

Los sonetos de la primera época (*Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*) se caracterizan, en general, por la pasión tumultuosa, a duras penas contenida en los límites del soneto. Las palabras parecen hervir, precipitarse por las hendiduras del verso. Estas hendiduras (pausas, acumulación de acentos, encabalgamientos abruptos) “abomba” y, sobre todo, “acantila” el ritmo del endecasílabo (DE LA CRUZ: 1977, p. XIV)

Os números evidenciam este fato: são 50 sonetos de 100 poemas em *Ángel fieramente humano* e 66 de 100 em *Redoble de conciencia*. Um aumento significativo. A importância do soneto para este momento existencialista não é uma coincidência. Como uma forma de compensar as imagens fragmentadas de um mundo insuficiente, de um horizonte visto por uma janela entreaberta, era preciso ter uma rigidez nos versos que somente esta estrutura seria capaz de proporcionar. As rachaduras, conforme diz Sabina de la Cruz, levam o soneto da planície à falésia. O ritmo do hendecassílabo soa como um compasso de Schoenberg, uma angústia que não necessita de um conteúdo explícito, mas de uma voz alta que recite essas rachaduras conforme o desenvolvimento de sua métrica. Poderíamos então concordar com Sabina de la Cruz que, se a forma e o conteúdo de *Redoble de conciencia* contêm os mesmos andamentos poéticos que *Ángel fieramente humano*, ambas as obras não possuem diferenças significativas que poderíamos identificar neste presente estudo?

Em *Redoble de conciencia*, será o auge do soneto, se nos ativermos aos números: 66 de 100. Se não houve uma diferença significativa no uso desta forma em relação à obra anterior, surgirá, entretanto, uma necessidade de se utilizar de conceitos mais concretos, através do soneto como um recurso para captar toda uma visão de mundo que surge a partir do Pós-Guerra Civil Espanhola. Se não podemos separar ambas as obras pela estrutura do poema e tampouco pelo conteúdo, será pela preocupação histórica ainda mais incisiva se compararmos com *Ángel fieramente humano* que *Redoble de conciencia* se destacará:

Redoble de conciencia, donde quizás se trasparenta más la circunstancia concreta de la posguerra europea, parte de la historia individual –lucha con la muerte, desolación interior, tensión de amor y soledad– para enfrentarse a la historia colectiva y a su trágico destino. (DE LA CRUZ: 1987, p. 548-9)

Apesar de Victor García de la Concha afirmar, assim como Sabina de la Cruz, que elas devem ser analisadas a partir de um mesmo núcleo, o autor percebe que há uma pequena diferença que vale a pena levar em conta, principalmente se esta diferença se localiza na circunstância concreta do Pós-Guerra. A história individual que vimos em “Hombre” no capítulo anterior, e consequentemente sua relação com Deus em “Poderoso Silencio”, convergiram para uma coletividade que se evidenciou em nossa análise de “Los Muertos”, poemas que pertencem à *Ángel fieramente humano*. Porém, em *Redoble de conciencia*, como veremos posteriormente, há uma coletividade que não se comunica através de uma monofonia poética. Se em “Los Muertos” havia um Eu que exclusivamente queria reunir em si essas milhões de vozes do Pós-Guerra Civil Espanhola, nos poemas de *Redoble de conciencia* o Eu irá perder sua importância diante da polifonia na qual pensamentos dissonantes aparecem simultaneamente na poesia. Dialeticamente, a história coletiva e o destino trágico desta obra, que busca ser particular quando procuram mostrar a circunstância concreta do Pós-Guerra Civil Espanhola, alcança o universal justamente por se tratar de diversas vozes dissonantes. E devemos analisar os poemas de *Redoble de conciencia* através dessas contradições que permeiam tanto o aspecto formal da obra quanto seu caráter histórico.

Não veremos mais o homem como esse ser único e solitário perante a morte e o abismo; tampouco Deus com sua fúria do Velho Testamento, vingativo e impiedoso. O aspecto concreto tomará conta em *Redoble de conciencia*: o Mar, a Terra e a censura

estarão muito presentes, tanto em seu caráter interior como exterior. Blas de Otero quer dar um passo além nesta obra: busca comunicar-se com seu leitor para revelar-lhe a história contida por trás dos versos, sem se concentrar demasiadamente em um relato individual sobre os acontecimentos deste determinado período. A comunicação é feita de maneira não explícita, nunca mencionando nem uma só palavra sobre a Guerra Civil ou a ditadura franquista. Ele nos revela a história através de uma forma que tem em si um conteúdo próprio. Um diálogo entre as estrofes e entre os próprios sonetos, criando uma linha argumentativa que, sem argumentação explícita, revela os momentos concretos da história do Pós-Guerra Civil, e nos dá o tom de sua angústia sem ter, necessariamente, um Eu evidentemente angustiado.

O caminho traçado neste estudo para analisar *Redoble de conciencia* passará, por três sonetos: em “Mar Adentro” mostraremos como o “Mar” será central nesta obra para Blas de Otero, pois se estabelece um diálogo de maneira dissonante com a tradição da poesia espanhola e não mais tratará esta figura como o ponto de salvação para o homem, será seu lugar tortuoso e aterrorizante. Analisaremos também o contraste que se estabelece aqui com o rio que serve de cenário em “Los Muertos”. O segundo poema, “Tierra”, servirá para realizar um complemento ao “Mar”, procurando estabelecer conexões que demonstrem que *Redoble de conciencia* é um diálogo consigo mesmo através dos muitos poemas que contém. Assim como o mar, a “terra” de Blas de Otero será o campo principal da angústia, uma condição inevitável ao homem perante a morte, além de uma dissolução da solidez que parecia estabelecida historicamente no Pós-Guerra Civil Espanhola. Finalmente, no terceiro poema, “Lástima/Déjame”, veremos como os efeitos da censura foram capazes de desviar e guiar a escritura oteriana ao longo de suas publicações de *Redoble de conciencia*. Teremos neste poema censurado uma profusão de conceitos e símbolos que poderão resumir o que buscamos neste trabalho: sua maneira de dialogar com a tradição, seu trabalho com o soneto, além da busca por encerrar as imagens fragmentadas em uma forma rígida, faz com que Blas de Otero seja um poeta que procurou criar, a partir do já existente, sua estética própria, a poética da insuficiência. Em *Redoble de conciencia* veremos mais uma parte que compõe esta estética: as vozes polifônicas.

Para conseguirmos realizar isto, devemos analisar a abertura desta obra a partir de sua epígrafe.

3.1.1. “Para os ímpios não há paz”

A epígrafe que abre *Redoble de conciencia* nos inquieta: “...*quasi mare fervens*” [como um mar revolto] (DE OTERO: 2013, p. 179), um trecho bíblico de Isaías, 57: 20. Este excerto religioso deve nos servir como parâmetro de interpretação quando nos aproximarmos de nosso objeto de estudo. Começar com um trecho do Antigo Testamento, conforme já dissemos sobre *Ángel fieramente humano* e a representação de Deus como Yavé, o Ser vingativo e impiedoso, já prepara o leitor para o que virá a seguir. Um ambiente turbulento, de imagens que se chocam entre si.

No trecho “A salvação para os fracos” do livro de Isaías, Deus aparece como o orador que se dirige aos seus fiéis como um líder presente, justo, mas inclemente:

Então se dirá: Aterrai, atterrai, abri um caminho,
removei os tropeços do caminho do meu povo,
(...)
“Paz! Paz ao que está longe e ao que está perto,
diz Iahweh, eu o curarei.”
Mas os ímpios são como um mar revolto
que não pode acalmar-se,
cujas águas revolvem sargaço e lodo.
“Para os ímpios não há paz”, diz o meu Deus. (*Bíblia de Jerusalém*:
2012, p. 1346)

Esse discurso de um condutor que parece não temer a rebeldia de sua criatura se constrói através de duas bases principais: a paz aos pios e a perseguição aos ímpios, que não são permitidos adentrar na esfera do perdão. A redenção somente aparece posteriormente no Novo Testamento. Aqui, no livro de Isaías que está no Velho Testamento, para os ímpios não há paz. Como um mar revolto, “de sargaço e lodo”, aqueles que se desviam do caminho reto de Deus são amaldiçoados eternamente. A paz é destinada a alguns, muitos ou poucos, que se perdem em seus caminhos, mas que são dignos de cura. A metáfora do mar é o divisor do caráter dos fiéis e não fiéis: enquanto se pede para que se libere o caminho pela terra para que o povo merecedor de Deus passe e ultrapasse os tropeços da via que os guiará, para os ímpios não há solidez abaixo de seus pés.

Semelhante constatação aparece também na obra *Los Milagros de Nuestra Señora* do poeta medieval espanhol Gonzalo de Berceo, especialmente no poema “El

Náufrago Salvado por La Virgen”. A cena em questão se passa após uma tempestade repentina atingir o navio em que estão as personagens. Alguns morrem e outros conseguem chegar a uma praia:

Catando si algunos muertos podrién veer,
por darlis cimiterio, so tierra los meter,
vidieron palombiellas de so la mar nacer,
quantos fueron los muertos tantas podrién seer. (DE BERCEO: 1980,
p. 179)

Enquanto os resgatados estão em terra firme, eles creem que as pombas que saem do mar são as almas dos que faleceram no naufrágio. O salvamento da Virgem Maria, algo que ocorre em diversas situações durante esta obra, aqui representa a dualidade entre a terra, como sinônimo de salvação, e o mar, imaginado como um cemitério para os mortos.

Os versos “Mas os ímpios são como um mar revolto/que não pode acalmar-se” do Livro de Isaías e esta estrofe de Gonzalo de Berceo parecem ter chamado a atenção de Blas de Otero. Como um poeta que buscava no mundo fragmentado os pedaços que pudessem compor sua poesia, havia uma identificação pelas imagens da tradição tanto bíblica quanto da poesia espanhola difíceis de captar com as palavras. O movimento das águas do mar que revolvem o “sargaço e o lodo” e sua transformação em um cemitério em Berceo pareciam servir perfeitamente para os versos que estariam presentes em *Redoble de conciencia*: a inconstância rítmica que se interrompe a cada quebra da frase feita alia-se a essas imagens turvas, como um mar revolto e indomável, portanto, frente à quaderna vía, que reúne rigidez e destreza, Blas responde com outra forma rígida marcada pela ruptura, revelando a impossibilidade de seguir num mundo encerrado e supostamente perfeito. Os versos de “Estos poemas” que abrem *Redoble de conciencia* seguem o tom dado pela epígrafe de Isaías e que melhor explicam nossa afirmação inicial:

Oídllos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su hirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano

y se derrumban como un mar de plomo
¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo! (DE OTERO: 2013, p. 181)

O poeta do coletivo surge nesta obra. Sua poesia busca a maioria e com ela se identifica na angústia dos que “luchan contra Dios”. Há uma agressividade passiva, como que presa constantemente por um solo feito de sargaço e lodo, que mais se assemelha a uma melancolia neste primeiro soneto de *Redoble de conciencia*. Blas de Otero parece ter levado em conta que os ímpios representam um coletivo, um grupo de pessoas que se assemelham a um mar agitado. O mar parece uma entidade por si só, uma metáfora dos ímpios que se desviam do caminho da terra. As imagens inquietantes aparecem para o leitor como uma forma de provocar a sensação de um movimento irregular dos versos, como essa imagem agressiva de um dente que penetra na carne que se concentra em um verso rompido em sua continuidade: “Muerden la mano/ de quien la pasa por su hirviente lomo”. “Restalla al margen” traz uma constante agitação, como um mar bravio, à margem de uma terra que parece inalcançável para os que buscam salvação. Deus em “Estos poemas”, assim como em Isaías, não conhece a redenção: “y no sabe cómo!”. A negatividade da frase, destacada pela exclamação, abre para o caminho sem saída que afeta um coletivo, um grupo de pessoas com diferentes pensamentos e emoções presas por uma suposta ignorância e impotência.

A dissidência de vozes coletivas em “Estos poemas” é uma das principais características de *Redoble de conciencia*. Elas aparecem de maneira paralela, ainda que fragmentadas. Primeiramente direcionando para um *vos*: “Oídllos cual al mar”. O apontamento para esses interlocutores integra-os em cumplicidade. Após um *vos*, um *ellos* aparece para desenhar a oposição destes interlocutores “Muerden la mano”. E, finalmente, “Estos poemas” incorpora a cumplicidade de *vos* para um *nosotros*: “corre a salvarnos”. Nestes três pronomes, Blas de Otero estrutura sua poética em direção ao coletivo nesta compressão de vozes em poucos versos, para nos apresentar os personagens de seu soneto e retirar um monopólio da voz do Eu.

Este movimento se realiza através de uma dialética que percorre os campos da história e da tradição sem se tornar demasiado particular ou individual, como diz Laura Scarano:

La polifonía de voces busca socavar la imagen de autosuficiencia de la voz monopólica tradicional e, indirectamente, contribuye a crear una imagen del sujeto que rechaza el universo autónomo y cerrado de la obra por una concepción fluida y dinámica. El hablante cede el espacio de la enunciación a otras voces que presentan textos reconocidos de la tradición literaria, predominantemente hispánica. (SCARANO: 2003, p. 22)

Esta polifonia de vozes, da qual fala Laura Scarano e que mostraremos nos poemas a seguir, significa a quebra com esse monopólio da voz da tradição com seu Eu no centro do discurso, que já vimos brevemente em “Los Muertos”: mostra que uma obra, uma poesia ou até mesmo um verso são dinâmicos e fluídos, sempre em constante movimento, nunca fechados em si em um átomo individual, longe do seu público. Aqui revela-se uma compreensão importante do significado de *Redoble*: um som que se repete constantemente sem se tornar uma cópia de si mesmo, que se apresenta a cada momento em uma nova voz matizada de maneira diferente. Ambas as proposições revelam o que Blas de Otero pensava da literatura: uma interligação constante entre o presente e a tradição, que aparecem como objetos manuseáveis e passíveis de modificações que não são de exclusividade de um poeta único e monopolizador. Não há uma obra tão fechada que não possa ser penetrada e moldada a partir do seu interior por diferentes mãos. Tampouco há um sujeito na casca de noz, com uma angústia tão impenetrável que não pode se revelar nem para o fantasma mais paterno de todos.

O falante único, o gênio romântico, o Eu lírico fortemente marcado cede espaço agora para as vozes diversas, dissidentes entre si, muitas vezes opostas, mas capazes de serem sintetizadas. Blas de Otero torna-se evidentemente (“fieramente”) claro quando percebemos sua abnegação de “a la inmensa minoría” de Juan Ramón Jiménez. A polifonia será agora o sujeito principal da poesia espanhola, como continua Laura Scarano:

Se puede concluir en síntesis que la poesía de Blas de Otero sigue un curso donde la desmitificación del poeta y del poema se obtiene a partir de una serie de procedimientos discursivos, como la fragmentación de su unidad monolítica, el cuestionamiento de sus prerrogativas extraordinarias, la disociación e intersección del rol social y textual, la naturalización del emisor por el recurso del correlato autoral y la problematización de su estatuto verbal (desdoblamientos, enmascaramientos, polifonía e intertexto). (SCARANO: 2003, p. 22)

A desmitificação do poeta como um ser fechado em sua unidade monolítica se obtém através da problematização do estatuto verbal, que se torna o caminho que *Redoble de conciencia* percorre para concretizar os conceitos abstratos de *Cántico espiritual*, e assim conduzir sua poesia a um caráter histórico e coletivo. Os procedimentos realizados são feitos somente através de um trabalho concentrado da

própria forma do poema, assim como a fragmentação da unidade monolítica somente é possível através da leitura da tradição para questioná-las em sua própria capacidade de expressão. O que Laura Scarano nos mostra é a existência de uma transformação não só em relação a *Cántico espiritual*, mas também em relação aos poetas antecessores, uma sensibilidade que Blas de Otero teve ao se deparar com o que estava sendo produzido na Europa naquele momento. É importante frisar, neste momento, que isto não quer dizer que haja somente um salto qualitativo, mas também uma transformação que está inserida no processo histórico da própria mudança poética. Laura Scarano analisa esta passagem entre as outras:

Su condición rehumanizada y antijerárquica y su aspiración mayoritaria y popular, con la consecuente desacralización del modelo moderno, son síntomas de una profunda revisión del arquetipo fijado por la norma y de una clara voluntad de distanciamiento con respecto a ella.
(SCARANO: 2003, p. 22)

O título da obra, *Redoble de conciencia*, já explica em parte o argumento da dialética da polifonia de Blas de Otero. Seu título remete aos sinos que reverberam através da volta de sua lingueta. Chamam isso de “Redoble”. Novamente uma imagem concreta. Contrariamente, outra imagem surge, tão abstrata quanto o seu conceito: a “conciencia” reúne o que há de mais angustiante no homem, pois lhe revela sua condição aterradora frente sua própria existência. As duas figuras, *redoble* e *conciencia*, se chocam e se reúnem, agregam seus contrários nesta dialética de Blas de Otero. Abstrato e concreto, religioso e profano, o sino e sua reverberação. São as dicotomias que se mesclam entre si para formar esta poética polifônica de sua fase existencialista, misturando as diferentes pessoas presentes em seu poema: o *vos*, o *nosotros* e o *ellos*.

É como se víssemos a poesia de Blas de Otero como um pano estético através de uma lente desmontada e fragmentada, mas, ao mesmo tempo, estruturalmente clássica, penetrando em sua obra com o que há de mais abstrato com toques concretos objetivos. A lingueta do sino que bate e rebate, e mais uma vez repete seu toque que se espalha até os confins da consciência, não deveria se limitar apenas em seu simbolismo, mas também em sua figura efetiva. Não somente na sacralidade de sua melodia, mas também em seu insuportável ruído, na profana música intocável e no sagrado barulho de múltiplas vozes, revolvendo-se em um mar de sargaço e lodo onde os ímpios colocam seus pés para nunca mais sair. Quando tudo isto se reúne em expressão poética em uma dada circunstância

histórica, como veremos nos três poemas a seguir, junto com certa compreensão dos conceitos que se enredam entre si, temos, portanto, Blas de Otero e sua poética da insuficiência: imagens nunca completas e vozes dissidentes que se repetem e reverberam em um ritmo irregular, como um sino religioso que perturba a consciência.

Ao conjurarmos o sino da igreja, lembramos inevitavelmente duas cenas memoráveis e trágicas do *Fausto* de Goethe, que tem Fausto e Gretchen como protagonistas. Blas de Otero certamente deve ter lido diversas vezes a primeira parte de *Fausto*, não só pelo seu interesse pela obra como leitor, mas como escritor estudioso das formas como era. Principalmente se relacionarmos o sino que perturba a consciência, *Redoble de conciencia*, com a cena do capítulo “Noite”, quando Fausto, angustiado, vê-se diante de sua própria interioridade obscura e sombria.

O suicídio do protagonista neste momento parece inevitável ao se deparar com um veneno em sua mesa de estudo: “Seja o último hausto, pois, num brinde alto e preclaro,/Do fundo de minha alma oferecido à aurora!” (GOETHE: 2013, vv. 733-36). O desejo pela morte, esse gozo pelo fim de seus tormentos é interrompido pelos sinos e o coro dos anjos de uma igreja próxima, anunciando a Páscoa, ou seja, o renascimento de Cristo. O despertar para a vida: Fausto não reage diante da cristandade do ato, mas a de uma lembrança de sua infância. Segundo Marshall Berman:

Esses sinos (...) repõem Fausto em contato com sua infância, toda uma vida soterrada. (...) em contato com as mais profundas matrizes de seus sentimentos, ele está pronto para iniciar nova vida no mundo exterior. (BERMAN: 2007, p. 58-9)

Fausto é despertado pelos sinos da igreja e uma voz angelical, que aparecem como concretos, para a seguir ser tomado pela abstração da consciência, em uma volta à história que vem como memória do passado. Em Blas de Otero, a mesma passagem entre concreto e abstrato se revelará existente no contraste entre *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*, que mostrará como seu contato com o humanismo e o cristianismo de sua infância é retomado novamente pela composição dessas duas obras.

Paradoxalmente, no final da primeira parte de *Fausto*, os mesmos sinos que despertaram o protagonista para a pulsão da vida agora condenam Gretchen a uma alucinação desesperada, atormentando-a com a iminência da morte: “O sino toou, cai a varinha./Como me agarram e me atam! Do solo” (GOETHE: 2013, vv. 4590-1); e no final

da fala: “O gume que no meu se crava./Jaz, mudo, o mundo, qual sepulcro” (GOETHE: 2013, vv. 4594-5). No aviso exterior e concreto do sino a morte espreita abstratamente, em uma fantasia de Gretchen no cárcere. Marcus Vinicius Mazzari, em uma nota para a tradução que usamos aqui de Jenny Klabin Segall, diz sobre o verso 4590: “Alucinada, Gretchen ‘vê’ aqui a afluência do povo à sua execução; menciona o *dobre do sino*, que dava início à cerimônia pública” (MAZZARI: 2013, p. 519). A lingueta que bate e rebate no topo da igreja que chama o “sepulcro”, condena a pecadora Gretchen. O som é insuportável para a personagem de *Fausto*.

O *dobre do sino*, e as duas representações distintas retratadas em *Fausto*, que salva e condena em diferentes circunstâncias, nos remete à dicotomia de Isaías: os pios e os ímpios. Esse movimento de salvação e condenação constante, que se desenvolve através do ritmo em um sargaço e lodo do som de um sino, será o eixo da forma de *Redoble de conciencia*. Os símbolos concretos, Mar, Terra e o imperativo “Déjame”, serão repetidos diversas vezes, mas nunca da mesma maneira: ora condenará, ora salvará, sempre dependendo de qual voz ouvirá o sino bater no topo de uma igreja.

Tendo isto posto, veremos como os três poemas que iremos analisar aqui, “Mar Adentro”, “Tierra” e “Lástima/Déjame” encaixam-se nesta forma polifônica que Blas de Otero propõe em *Redoble de conciencia*, para entender sua poética da insuficiência que estamos buscando descrever neste trabalho.

3.2. O mar, o sargaço e o lodo

Se fossemos escolher um símbolo ou imagem que representasse bem a poesia espanhola após a geração de 1898 sem dúvida nenhuma encontraríamos “El Mar” ou “La Mar” como central para estes poetas. Poemas amorosos, trágicos, contemplativos, religiosos ou todos estes temas em um mesmo lugar, o mar teve diversos usos, significados e descrições na tradição. De Antonio Machado com os versos famosos “Caminante no hay camino/sino estelas en la mar...”, ou Rafael Alberti que dedicou muitos poemas a tal símbolo, como seu *Marinero en tierra*, a presença do Mar é marcante na tradição espanhola. Era inevitável, então, que Blas de Otero, como um grande leitor desta tradição, fizesse uma poesia com esta figura tão importante.

O papel de “Mar Adentro” em *Redoble de conciencia* serve para criar um primeiro eixo de contato entre a capacidade criativa do poeta e sua apropriação da tradição como forma de tematizar sua lírica sem que ela recaia em uma pretensão de ser inovadora, pois o que devemos ter em mente ao lermos este poema é que a representação do mar não fica somente restrita às suas experiências pessoais, ou com a busca de representá-lo de maneira verossímil e sinestésica que faça com que o leitor sinta que está realmente “adentro”. Sua poética faz mais do que isso. Ela trabalha com os conceitos de Mar, que são desenvolvidos através das muitas gerações de poetas anteriores, para discutir o papel desta figura na tradição e como ela se desenvolveu em diferentes períodos históricos, servindo cada vez para um propósito contrário e evocando sentimentos particulares em seus leitores. Como diz José Ángel Valente, Blas de Otero era especialista em incorporar esta tradição para conseguir expressar aquilo que particularmente lhe apetecia, e consequentemente inovando a poesia quase de maneira acidental:

Cuanto mayor es la personalidad de un escritor, mayor es su capacidad para incorporar materiales de acarreo diverso. Otero los incorpora con generosidad y con un evidente desinterés por disfrazar su origen. (ÁNGEL VALENTE, 1994, p. 130)

Como disse Mario Hernández em um trecho que já discutimos anteriormente: “Como en todo gran creador, la reflexión crítica es paralela al acto creativo, al que guía en sus elecciones, sean positivas o negativas”, por isso dissemos que Blas de Otero inovou “quase de maneira acidental”. Sua reflexão crítica, que se mostra ainda mais explícita em *Redoble de conciencia*, é sua guia para estabelecer um caminho mais racional do que intuitivo. Uma eleição de conceitos e símbolos que caminha juntamente com o ato criativo. Como veremos em “Mar Adentro”, há uma busca incessante por trabalhar com os lados contrários da representação do mar, ora condenando ora salvando, que se constrói por meio de uma forma quase exata, o soneto, para debater com a tradição aquilo que parecia já estar estabelecido. Ao não pretender revolucionar a poesia espanhola, Blas de Otero acaba inovando por justamente não se conformar com as representações destes símbolos tradicionais; uma consciência do fazer poético como poucos tiveram em sua época. Ele sabia que a poesia no Pós-Guerra Civil Espanhola não andava mais sobre uma terra firme, mas em um caminho de lama espesso onde os considerados ímpios são forçados a caminhar por um longo trajeto.

MAR ADENTRO
Oh montones de frío acumulado

dentro del corazón, cargas de nieve
en vez de río, sangre que se mueve,
me llevan a la muerte ya enterrado.

A remo y vela voy, tan ladeado
que Dios se anubla cuanto el mar se atreve;
orzado el car, le dejo que me lleve...
Oh llambrias: recibid a un descarriado.

Ardientemente helado en llama fría,
una nieve quemante me desvela
y un friísimo fuego me desvía...

Oh témpano mortal, río que vuela,
mástil, bauprés, arboladura mía
halando hacia la muerte a remo y vela. (DE OTERO: 2013, p. 190)

Em um primeiro instante buscaríamos no ritmo deste soneto clássico uma mimetização direta do mar ao tocar na embarcação que o atravessa. Porém, vemos uma quantidade de sentenças pequenas imóveis, divididas por vírgulas que apontam para um significado fragmentado; pequenos pedaços de diversos sujeitos, cada um com algo a dizer, puxando o leitor de um lado ao outro em um ritmo entrecortado, lento, um mar congelado mas revolto. Ou melhor, um mar congelado *e por isso mesmo* revolto: é assim como “Mar Adentro” se apresenta ao nos atingir com uma acumulação de frio e sangue, que nada lembra o movimento de um mar, mas do ambiente inóspito em que esses diversos sujeitos se encontram: “Oh montones de frío acumulado”, “cargas de nieve/en vez de río, sangre que se mueve”. O soneto se concentra em um Eu que nos leva a inferir uma subjetividade e particularidade de voz, como um monólogo solitário. Mas prontamente percebemos que o “frío acumulado/dentro del corazón” fala sobre uma acumulação de vozes que se expressam nestas pequenas sentenças que, isoladamente, tem um significado próprio: “cargas de nieve/en vez de río”, “sangre que se mueve”, e “me llevan a la muerte ya enterrado”. Poderíamos isolar cada sentença e perceber que a neve, o frio acumulado, o coração, o sangue e a morte, que parecem condensar todas estas figuras, ditam sua própria existência em um todo fragmentário.

O que parece uma narração deste Eu é em realidade um acúmulo de figuras autônomas que transitam por entre os versos hendecassílabos. Essas figuras, porém, não são completamente isoladas. Elas habilmente dialogam através de aliterações que formam uma rede rítmica, dentro mesmo desse ritmo que se assemelha a um mar congelado,

criando uma identidade particular a “Mar Adentro”: o “r”, “cargas”, “río”, “enterrado”, “mar”, “descarriado”, “friísimo”; e o “v”, “nieve”, “vela”, “voy”, “atreve”, “llevan”, “mueve”, “desvía”, são duas aliteraões constantes que se acumulam, dando interligaões rítmicas não lineares, totalmente fora do controle de um suposto monólogo de um Eu narrador. As vozes polifônicas não necessariamente precisam ser de diversas pessoas, mas de objetos, de ritmos e de formas que são capazes de expressão própria. *Redoble de conciencia* se mostrará, nos poemas a seguir, como uma obra orgânica, capaz de tratar sobre história, poesia e questões existenciais de maneira simultânea, sem necessitar de uma narração completa e linear para representar os temas que propõe. Por isso que analisar a epígrafe introdutória -o trecho do livro de Isaías- foi tão importante para entendermos agora, a partir da segunda estrofe, “Mar Adentro”.

O adjetivo “ladeado”, ou seja, torcido, oblíquo, dobrado, é a chave que desvela o significado deste soneto: algo que está à margem, que se desviou do caminho. Referir-se a si como torto - ímpio, se lembrarmos do trecho de Isaías - mostra que “Mar Adentro” não parece querer elevar o homem em relação à natureza ou a Deus. Propõem-se, pelo contrário, em dar voz a esse Eu dissonante dos demais, que como um mar revolto, diferentemente dos pios, não terá concedida sua passagem pela terra firme. Assim é que vemos claramente a imagem toda, ainda que incompleta pelos diversos fragmentos que aparecem neste soneto, deste Eu que com muitas dificuldades navega sobre um mar congelado e revolto em direção a um Deus escondido na névoa densa: “A remo y vela voy, tan ladeado/que Dios se anubla cuanto el mar se atreve”.

A voz dissonante de “Mar Adentro” se torna mais evidente se seguirmos a ideia de Mario Hernández sobre a apropriação, positiva ou negativa, dos símbolos da tradição espanhola. É curioso ver, se compararmos com o poema de Juan Ramón Jiménez, “Balada del Mar Lejano”, como Blas de Otero dialogou com este poeta que era ao mesmo tempo seu “mentor” como também seu principal opositor no pensamento poético.

BALADA DEL MAR LEJANO

La fuente aleja su cantata.
Despiertan todos los caminos...
Mar de la aurora, mar de plata,
¡qué limpio estás entre los pinos!

Viento del Sur, ¿vienes sonoro
de soles? Ciegan los caminos...
Mar de la siesta, mar de oro,
¡qué alegre estás sobre los pinos!

Dice el verdón no sé qué cosa...
Mi alma se va por los caminos...
Mar de la tarde, mar de rosa,
¡qué dulce estás entre los pinos! (JIMÉNEZ: 1989, p. 60)

Como o sino de *Fausto*, que ora salva Fausto de seu suicídio ora condena Gretchen à morte, aqui o mar de Juan Ramón Jiménez serve como contraponto àquele mar congelado de Blas de Otero. Aqui ele surge a partir da aurora, em uma manhã que o faz brilhar como prata, depois como ouro, e finalmente como rosa, como se passássemos o dia todo em uma praia vendo os vários efeitos do sol sobre sua superfície: “Mar de la aurora”, “Mar de la siesta”, “Mar de la tarde”. A doçura, a alegria e a limpidez mostram a relação muito próxima entre o coração do homem com o mar. O poema de Juan Ramón Jiménez é uma Ode, com descrições que homenageiam esta peça da natureza como uma harmonia perfeita com a existência humana.

Em “Mar Adentro”, entretanto, a Elegia toma o lugar da Ode: “Ante unas ruinas modernas y desoladoras, las de Hiroshima, Otero actualiza el modo elegíaco y clásico de canto a las ruinas” (HERNÁNDEZ: 2013, p. 29). O canto do mar da aurora em Blas de Otero é substituído pelo canto às ruínas. O movimento para tal mudança reside na consciência tanto estética como histórica da necessidade de representação em determinado momento. A Elegia de “Mar Adentro” não se refere somente à figura “mar”, mas ao acumulado de existências e vozes que o ocupam e são afetadas pela sua transformação em ruínas. A posição em que se encontra o Eu na poesia de Juan Ramón Jiménez também difere de “Mar Adentro”. Em “Balada del Mar Lejano”, vemos o mar distante, em uma perspectiva a partir de uma superfície sólida de um único indivíduo, um símbolo da contemplação solitária que observa de longe os traços belos da natureza, como Gustavo Correa em seu estudo sobre o mar na poesia de Juan Ramón Jiménez:

la iluminación de la propia conciencia, en su proceso de alcanzar un estado más alto de suma conciencia, se efectúa en tanto que el poeta se halla entregado al ejercicio activo de la contemplación de lo bello, y su consiguiente concreción en obra de belleza (poesía). (CORREA: 1996, p. 242)

O espaço e a consciência de sua posição em relação ao objeto são importantes. Eles moldam a experiência possível do exercício de contemplação do belo. Em oposição, o Eu de “Mar Adentro” está, como o próprio título diz, dentro desta figura, sendo afetado

por todos seus movimentos revoltos, e cercado por outras vozes que estão hierarquicamente niveladas com ele. A representação, portanto, não virá deste exercício de contemplação. Existe na verdade uma dificuldade de estar dentro do mar neste poema de *Redoble de conciencia*, com um desespero que está a um passo da tragédia: “orzado el car, le dejo que me lleve.../Oh llambrias: recibid a un descarriado”. A cena mostra um suposto navegante puxando as cordas de um mastro que tragicamente parece estar indo em direção às rochas que o esperam para sua morte. O adjetivo “descarriado” significa alguém que está fora dos trilhos: um dissonante e que remete ao adjetivo “ladeado”, alguém torto, desviado e ímpio. Assemelha-se a uma experiência concreta, diferentemente de “Balada del Mar Lejano”, que busca atingir mais a alma que o corpo: “Mi alma se va por los caminos...”.

As oposições se tornam mais claras no primeiro terceto com a introdução dos momentos finais de “Mar Adentro”: “Ardientemente helado en llama fría,/una nieve quemante me desvela/y un friísimo fuego me desvía...”. A estrutura lógica do poema de Juan Ramón Jiménez é substituída pela dialética que aproxima os opostos sem apagar as contradições existentes nas relações entre os objetos. Em “Balada del Mar Lejano” a paisagem é construída como uma pintura neoclassicista: as luzes do dia, da tarde e da noite afetam a cor do mar de maneira harmônica, e todo cenário parece ser observado por um pintor em uma praia com sua tela em branco. Na poesia de Juan Ramón Jiménez há uma conciliação entre o contemplador e o contemplado. A paisagem de “Mar Adentro”, entretanto, é pintada como o expressionismo de Edvard Munch, onde as cores são dispostas às vezes de maneira ilógica, sem respeitar às “leis” da natureza, representando mais a angústia e o desespero do que uma harmonia de imagens. As sensações serão, portanto, constituídas a partir de contradições, “helado en llama fría”, “quemante me desvela” e “friísimo fuego”, dispostas em um quadro perturbador. Não há uma pintura de mar em “Mar Adentro”, mas de sargaço e lodo feitos de sensações inconciliáveis. Uma união de contrários petrarquiana, que Blas de Otero parece absorver em sua representação de um mar que parece inexistente.

Após um breve silêncio dos três pontos que finalizam o primeiro terceto, a parte final do poema se abre como um lamento trágico e desesperançado: “Oh témpano mortal, río que vuela,/mástil, bauprés, arboladura mía/halando hacia la muerte a remo y vela”. O mar líquido se solidifica e se torna duro e mortal, mas movimentando-se ferozmente contra um barco à deriva. O desespero é nítido nas nomeações sucessivas das

ferramentas necessárias para enfrentar o mar bravio: mastro (*mástil*), gurupés (*bauprés*) e o aparelho (*arboladura*) do barco são as únicas saídas para esse navegante. O verbo no gerúndio do último verso do soneto resume todo o esforço e luta contra a morte: “halando”, ou seja, içando os cabos de um navio para controlá-lo mostra que não há uma aceitação para o fim trágico; o desespero e a angústia provêm exatamente dessa necessidade de sobrevivência contra um mundo em ruínas.

Em “Mar Adentro” vemos uma nova representação do mar. A origem dessa inovação, como vimos, provém de um debate com a tradição sem que haja uma imitação dos estilos já estabelecidos. Em Blas de Otero há uma consciência do papel da poesia em relação ao seu contexto. Ele sabia que representar o mar da mesma maneira que o fez Juan Ramón Jiménez, assim como analisamos também em San Juan de la Cruz, não traria nada de substancialmente novo e significativo para a poesia no Pós-Guerra Civil Espanhola. Era preciso compreender, portanto, a historicidade envolvida em seu soneto para que ele pudesse refletir, a partir de sua própria estrutura, quais processos estavam contidos nessa transformação estética. Neste sentido poderíamos concluir que há uma relação estrita entre contexto e obra, desenvolvida principalmente pelo papel da representação na história, pois os mares dos ímpios do Livro de Isaías, o cemitério de Berceo e a beleza de Juan Ramón Jiménez estão em contraposição à agitação ininterrupta e angustiante que vemos em “Mar Adentro”. Este poema nos lança em um infinito, na eternidade do sofrimento expresso também em *Ángel fieramente humano*.

A seguir, veremos em “Tierra” o contraste entre solidez e inconsistência, na mudança abrupta entre os versos que busca mimetizar uma terra em constante movimento, inquieta e intransigente.

3.3. As portas do ventre

Em oposição ao mar sem forma, a terra para Blas de Otero significa a cristalização da tragédia, a solidez do que há de morte no mundo. No poema “Tierra” veremos uma aproximação diferente, principalmente pela forma. Também poderá se perceber que, ao contrário de “Mar Adentro”, seu título parece não cumprir com o que foi prometido. Entretanto, apesar desta estranheza no conteúdo em relação a *Redoble de conciencia*, a frase feita do verso não mais se romperá com a frequência que o leitor estava

acostumado. Analisar este poema também é perceber o ritmo que contém, além das variações que uma obra como esta pode ter em cada diferente poesia que lemos.

TIERRA

Quia non conclusit ostia ventris
JOB, III, 10.

Humanamente hablando, es un suplicio
ser hombre y soportarlo hasta la heces,
saber que somos luz, y sufrir frío,
humanamente esclavos de la muerte.

Detrás del hombre viene dando gritos
el abismo, delante abre sus hélices
el vértigo, y ahogándose en sí mismo,
en medio de los dos, el miedo crece.

Humanamente hablando, es lo que digo,
no hay forma de morir que no se hiele.
La sombra es brava y vivo es el cuchillo.
Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte.

Humanamente en tierra es lo que elijo.
Caerme horriblemente, para siempre.
Caerme o, de elegir, no haber nacido
humanamente nunca en ningún vientre. (DE OTERO: 2013, p. 191)

Aqui não vemos mais um soneto clássico. Os versos são longos, mas também se interrompem onde começam. A quantidade de pontos finais no fim de cada verso é revelador e não há mais a quebra da frase feita. Um estranho poema se compararmos com o que vimos em *Ángel fieramente humano*. A conclusão primeira que poderíamos ter seria a de que Blas de Otero estava experimentando novas formas de expressão. Porém, ignorar o conteúdo do poema dificulta o aprofundamento da leitura. Deve-se sintetizar aquilo que vínhamos falando sobre a forma com o conteúdo de “Tierra”.

A mimetização da solidez é evidente. Em “Tierra” há uma firmeza que não se torna evidente somente pela quantidade grande de pontos finais, mas também pela locução verbal bem extensa que assenta o ritmo do poema: “Humanamente hablando”, “Humanamente en tierra”, ou “humanamente nunca”. Não é mais um som atonal de Schoenberg. É uma clássica marcha fúnebre de Mahler, que angustia dentro da tonalidade. A capacidade de mudar de ritmo de um poema a outro impressiona em Blas de Otero, como diz José Paulino Ayuso em seu ensaio para a revista *Ínsula*:

Tal vez pocos poetas de su momento y de la época reciente habrán expresado con mayor capacidad musical y rítmica ese terrible sentimiento de soledad y abandono existenciales. (AYUSO: 2003, p. 7)

A epígrafe de Jó, “Quia non conclusit ostia ventris”, introduz o poema: “Por que não fechou as portas do ventre/para esconder à minha vista tanta miséria” (JÓ: 3, 10), pergunta-se o narrador amaldiçoando Deus. Muita desta invectiva de Jó aparecerá nos poemas de *Redoble de conciencia*. A miséria é causada pela esperança cortada da promessa de Deus, que surge de maneira contundente em *Redoble*. O desejo de nunca ter nascido, lugar comum na literatura universal e na filosofia nietzscheana⁸, está aqui como uma epígrafe que fala sobre a Terra. É a contradição fatal daquele que, quanto mais encerrado em sua casca de noz quer ficar, mais a realidade lhe atinge com toda sua verdade. Por isso há uma angústia em ser homem, um Anjo ferozmente humano, sagrado e profano: “es un suplicio/ser hombre y soportarlo hasta la heces,/saber que somos luz, y sufrir frío,/humanamente esclavos de la muerte”. O grotesco e a degradação estão bem presentes, “heces”, e experimentamos as sensações do incômodo deste ambiente em uma contundente composição que realiza uma escala gradual do suplício à morte, rodeados pelo frio. Como em “Mar Adentro”, ser escravo da morte é estar na inevitabilidade do tempo. Como diz Alfredo Bosi em *O ser e o tempo na poesia*, este tipo de representação pertence integralmente à poesia moderna e, portanto, também a Blas de Otero:

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltado. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. (BOSI: 1977 p. 143)

Em “Tierra” não era possível representar um mundo harmônico como na “Balada del Mar Lejano” de Juan Ramón Jiménez. Aliás, neste poema não há terra propriamente dita. Não é possível identificar nenhum símbolo comum que definiria a *tierra*: não há árvores, mar, sol, campos, cidades, etc. Em oposição temos a sombra, o frio e o abismo. Não há a terra prometida para os pios como vimos em Isaías; para os ímpios, somente a escuridão e o mar sem forma. Todas as outras descrições e adjetivações se referem ao humano, à explicação de sua existência e essência nesta Terra árida e desolada. O poema nos compele à estranheza e à escuridão onde somente podemos identificar a silhueta de um suposto objeto. Nesta escuridão observamos o que parece ser a aparência

⁸ Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1992, p. 38) aponta sua filosofia pessimista que será importante para a poética de Blas de Otero: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”.

de algo, mas que nunca se define completamente. Estamos na *quase* inexistência da percepção; o que nos levar a delinear os objetos em cena do poema “Tierra” parece ser uma intuição que podemos confundir com espontaneidade, mas que surge propositalmente em sua composição.

A insuficiência da nitidez é como Blas de Otero resolve nos apresentar sua poesia, uma obra aberta que é definida pela sua dificuldade de percepção, como o próprio poeta nos diz: “El verso es distinto, ni realidad encogida ni prosa en exceso descalabrada, de un solo verso nacen multitud de paréntesis, soldados y otras cuestiones” (DE OTERO: 2013, p. 24-5). Os parênteses nada mais são do que a polifonia de vozes que Blas de Otero procura atingir, essas camadas que surgem nos próprios versos, sobrepostas em diferentes sons e ritmos que se intercalam conforme as estrofes se formam.

Na segunda estrofe, a regularidade da frase feita é rompida novamente para dar lugar aos movimentos abruptos do verso: “Detrás del hombre viene dando gritos/el abismo, delante abre sus hélices/el vértigo, y ahogándose en sí mismo,/en medio de los dos, el miedo crece”. Retornando a um ritmo atonal em meio à tonalidade de outras estrofes, “Tierra” não parece ser regular na própria regra que ela parece estipular. É expressivo que os versos se rompam justamente no momento em que o poema nos apresenta o “grito”, “abismo”, a “vertigem” e o “medo”, como se respondessem à própria essência destes símbolos. Eles perturbam a paisagem estabelecida, como em um quadro de Munch, vibrando por cada instante desesperador que está fora da compreensão da humanidade. O ritmo dessa vibração e tonalidade de “Tierra” proporciona um efeito de movimento constante, como os ritmos atonais de Schoenberg como desenhamos no capítulo 1.

A origem desse efeito surgiu a partir do primeiro contato que Blas de Otero teve com o poeta peruano César Vallejo. “César Vallejo está muerto. Muerto está”, assim aparece em um poeta de *Qué trata de España*, com o poema “Vine hacia él” (DE OTERO: 2013, p. 510), mas no soneto de Blas de Otero sua alma permaneceu viva. Com a leitura de obras como *Trilce*, *Poemas humanos* etc., parecia que o mundo dos ritmos poéticos havia se expandido consideravelmente. Não que não houvesse lições em Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, San Juan de la Cruz e outros escritores espanhóis a sua disposição para se apropriar em sua composição. Mas a incrível capacidade de quebrar com a tradição e, ainda sim, transformar o ritmo poético sem sacrificar sua estética é algo

que para Blas de Otero se tornara único e inovador. Ele percebeu que a forma criada por César Vallejo conseguiria abarcar com as questões existenciais que queria abarcar: “En mi etapa existencial influyó, sobre todo, el Quevedo de los sonetos. Y Vallejo, a quien llevo a transcribirle, incluso” (DE OTERO: 2013, p. 1180). A obra *Poemas Humanos* (1939) serviu de fundamento para *Ángel fieramente humano e Redoble de conciencia* não só em seu lado estético, mas também temático: “Muerte, límite y finitud traducen la imperfección de la existencia” (FERRARI: 1989, p. 19). Um poema como “Los Desgraciados” nos revela uma relação próxima entre ritmo e angústia:

que durante la misa no hay amigos.
Ya va a venir el día, ponte el sol.

Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis,
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo... (DE OTERO: 1989, p. 383)

Os versos que se interrompem de maneira brusca, incapazes de abarcar uma só sentença. Assim é que César Vallejo consegue aproximar as questões existenciais da poesia: não através de explicações sobre a angústia, mas de formas de representá-la em versos: “dobla/el aliento, triplica/tu bondad rencorosa”. Os dois últimos versos, “has soñado esta noche que vivía/de nada y morías de todo...” também mantêm estrita relação com os seguintes trechos de “Tierra”: “Caerme horriblemente, para siempre./Caerme o, de elegir, no haber nacido/humanamente nunca en ningún vientre”. Somos interpelados pelos espaços rompidos e forçados a partir para um outro verso, ao mesmo tempo em que uma questão em comum paira em nossa frente: do vazio da vida, da substância real da morte. Toda essa reflexão existencial apoiada por um ritmo atonal que nos revela uma expressão angustiante. O que Blas de Otero conseguiu realizar foi aproximar esses movimentos radicais de transformação da forma da poesia em César Vallejo com uma forma clássica do soneto. Os violinos são atonais ao mesmo tempo em que a orquestra permanece na tonalidade. É desta maneira que se pode descrever, com uma analogia, o poema “Tierra”. Blas de Otero buscou nas exigências da tradição uma forma de subvertê-las em si mesmas, para dar uma nova face à sua expressão ao mesmo tempo em que compreendia sobre o período histórico em que estava produzindo “Tierra”.

Este poema parece caminhar na contramão daquilo que G.G. Brown descreveu sobre a poesia do Pós-Guerra Civil Espanhola:

Las causas últimas de la mayor parte de la poesía española de la posguerra –la angustia y la desesperación– se expresan de dos modos claramente distintos o bien buscando refugio en las fuentes tradicionales de consuelo o bien imprecando a la oscuridad. (BROWN: 2000, p. 259-50)

A angústia e o desespero, o refúgio às fontes tradicionais e a imprecção à escuridão, todos são *topos* presentes *Redoble de conciencia* e, mais especificamente em “Tierra”. Porém, Blas de Otero dá um passo além na representação e no movimento em sua poesia. Suas fontes de leitura da tradição são muitas vezes questionadas no mesmo instante em que são apropriadas pelo poeta na construção simbólica dos significantes presentes em sua lírica. Seu refúgio ou imprecção tomam outra via: a da aproximação da realidade histórica de seu tempo. O desespero dos versos “Detrás del hombre viene dando gritos/el abismo, delante abre sus hélices” provém de um sentimento muito mais do que biográfico para Blas de Otero. Antes, a sua busca pela poesia que se refira ao coletivo mostra sua necessidade de proferir a angústia de maneira universal e, ao mesmo tempo, destacar que ela está implicada em um contexto histórico específico, o Pós-Guerra Civil Espanhola, que se evidencia pela maneira como ele debate com a tradição da poesia espanhola e o uso de seus símbolos.

As vozes que narram parecem nos fornecer um conselho: “Humanamente hablando, es lo que digo,/no hay forma de morir que no se hiele./La sombra es brava y vivo es el cuchillo./Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte”. Como uma pessoa experiente falando para seus ouvintes, em “Tierra”, vemos pela primeira vez uma forma quase narrativa de contar um tipo de filosofia de vida; ou de morte. Com mais vírgulas do que pontos, esta estrofe nos remete a uma aproximação diferente do que estávamos acostumados. Um ritmo mais suave, contínuo, que como um conselheiro, ou até mesmo um filósofo, revela seu conhecimento de um humilde poeta: “es lo que digo”. Sem tercetos nas duas últimas estrofes, o poema permitiu desenvolver seu significado com mais fluidez. Por isso não há tantas frases soltas ou rompidas semelhantes a “Mar Adentro”. Vemos *Redoble de conciencia*, então, como movimentos de uma sinfonia longa, com diferentes instantes emocionais que são expressos pelos ritmos apropriados ao tema.

A última estrofe de “Tierra” mostra o quanto os poemas de *Redoble de conciencia* caminham de maneira oposta ao refúgio à escuridão e à realidade que normalmente foram definidos os poetas do Pós-Guerra Civil: “Humanamente en tierra es lo que elijo./Caerme horriblemente, para siempre./Caerme o, de elegir, no haber nacido/humanamente nunca en ningún vientre”. A eleição de permanecer em terra, de forma humana, ainda que para enfrentar a queda e o horror; cair ou não haver nascido, um questionamento que Jó tem sua resposta claramente em sua maldição a Deus: a queda se torna uma opção; nascer e cair, mesmo que horrivelmente, na terra. Há em “Tierra” uma perturbação constante que se concretiza por não a elevar à alma. Assim como em “Mar Adentro”, o Eu deste poema está dentro da terra, vivenciando e experimentando toda sua essência diretamente, em uma realidade ainda mais crua. Não há uma contemplação como em Juan Ramón Jiménez ou San Juan de la Cruz. Em ambos os poemas de *Redoble de conciencia* percebemos que as sensações parecem pertencer à humanidade como um todo, sentida cotidiana e constantemente, não exclusiva para místicos ou contempladores.

Falta ainda, entretanto, mais uma etapa que possa delinear de maneira mais clara a Poética da Insuficiência de Blas de Otero: a censura na ditadura franquista.

3.4. A polifonia motivada pela censura

Não foram somente as tradições que fizeram com que Blas de Otero pensasse e repensasse sua poesia. A censura, que estava muito presente pelas mãos da Igreja e do Estado, como já explicamos no Capítulo 1 e 2, foi uma amarga contribuição para que *Redoble de conciencia* fosse alvo de muitas modificações ao longo de sua angustiante e longa tentativa de publicação em diferentes meios durante o Pós-Guerra Civil Espanhola e, conseqüentemente, na ditadura franquista.

Em uma das notas do censor da revista *Ínsula*, esta que recebeu diversas contribuições de Blas de Otero, há uma nota explicando as razões para censurar a poesia do poeta basco:

Las poesías de este libro [*Ángel fieramente humano*] están escritas de una forma tan estrabagante [sic], que al limitado criterio del lector, le es difícil apreciar, si el nombre de Dios que constantemente aparece en ellas, es para venerarle o al contrario; (*Ínsula* nº 676-677: 2006, p. 58)

A representação de Deus em *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia* sempre foi motivo de atenção por parte dos censores. Com um país que tinha a Igreja Católica como um dos pilares para a organização cultural na ditadura franquista era de se esperar que tudo o que fosse produzido em literatura, cinema, arte e, claro, poesia, devesse cumprir certas normas que não ultrapassem a linha tênue entre um suposto cristianismo e uma suposta heresia, claro que assim definidos pela própria Igreja. Com a utilização de muitos “tus” em sua referência a Deus e diversos imperativos que parecem transformar esta Figura Divina em um inimigo para humanidade, os poemas de Blas de Otero tiveram de ser “repensados” para que pudessem ser publicados na revista *Ínsula*. Curiosamente, parece haver uma dúvida do censor que é pertinente se nos lembrarmos do movimento de salvação e condenação que *Redoble de conciencia* têm: “si el nombre de Dios que constantemente aparece en ellas, es para venerarle o al contrario”. O censor parece não ter entendido em sua leitura superficial que as contradições fazem parte da lírica desta obra de maneira intrínseca, como vimos em “Mar Adentro” e “Tierra”. Ele, no final das contas, acaba por eliminar o contraditório e proibir a dissonância dos poemas de Blas de Otero.

De diversos poemas de Blas de Otero, a censura imposta a “Déjame” foi a mais significativa que o autor sofreu ao publicar *Redoble de conciencia*. Com uma maestria na forma, este poema seria de sua poesia tanto em seu aspecto representativo de uma geração que tratava da angústia como seu objeto principal quanto da própria reflexão sobre o papel da poesia neste período de Pós-Guerra Civil Espanhola. Sua capacidade em revolucionar o soneto a partir de sua estrutura interna, através do rompimento de frases sem que a forma exterior clássica perdesse sua essência, chega ao auge em *Déjame*, onde veremos uma aproximação mais intimista, de uma relação tensa e contraditória entre este homem do qual ele representa e Deus, além de uma busca dialética que ora salva ora condena. Porém, já pelo título, a censura não deixaria passar este imperativo, “déjame”, que parecia renegá-Lo.

Lucía Montejo gurruchaga, em um artigo para *Revista de literatura* intitulado “Blas De Otero y la Censura Española desde 1949 hasta la Transición Política. Primera Parte: de *Ángel Fieramente Humano* a *En Castellano*” diz o quão conturbado foi para Blas de Otero quando *Déjame* apareceu pela primeira vez em uma revista literária:

“Lástima” era el nuevo título que Otero había dado al soneto “Déjame” – que ya había producido una catástrofe al publicarlo en *España*, aunque pasó inadvertido cuando se publicó en *Redoble de conciencia* –

y para protegerlo, además de cambiarle el título, le añadió la siguiente cita de San Juan de la Cruz, que dio pie al nuevo título. (MONTEJO GURRUCHAGA: 1998, p. 491)

Com o título de *Déjame* para *Lástima*, e a inserção da epígrafe de San Juan de la Cruz, Blas de Otero procurou mostrar para a censura que não havia nada de herege em se dirigir a Deus de uma maneira imperativa. Ora, segundo Blas de Otero outros poetas cânones e ensinados nos colégios e faculdades já fizeram poesia desta maneira sem que nenhuma instituição ou governo impedisse sua publicação. Por que, então, agora com um título como “Lástima”, que representava uma angústia na tentativa por vezes frustrada do homem de chegar a Deus, ou seja, uma angústia católica meio kierkegaardiana, não se permitia publicar o poema em *Espadaña*?

Inevitavelmente, esta censura gerou outro soneto, ainda que pouca coisa mudara substancialmente. Com a inserção da epígrafe de San Juan de la Cruz e a mudança de título, outro poema surge das entranhas do anterior, gerando uma polifonia causada por razões exteriores e interiores; pessoais e históricas. Neste sentido podemos ver este soneto como ligado inevitavelmente a seu contexto histórico se observarmos atentamente às condições políticas e sociais em que ele foi gerado, ainda que seu conteúdo não explicita isto em nenhum momento. Por isso, analisaremos “Lástima/Déjame” com este escopo, procurando a polifonia que surge de imagens já recorrentes em *Redoble de conciencia*.

LÁSTIMA/DÉJAME

Cosa de grande maravilla y lástima que sea aquí tanta la flaqueza e impureza del ánima, que, siendo la mano de Dios de suyo tan blanda y suave, la sienta el ánima aquí tan grave y contraria.

San Juan de la Cruz

Me haces daño, Señor. Quitá tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para mi abismo, con el mío
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
como tú. Y a soberbio, yo te gano.

Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes

del hambre y de los hombres que arrebatas. (DE OTERO: 2013, p. 192, 273)

Como já vimos em outros poemas, a epígrafe é essencial para começarmos a ler um poema de Blas de Otero. Como um arquiteto construindo um efeito inicial para a fachada de seu prédio, aqui o poeta pretende prepará-lo para o terreno irregular que virá a seguir. Retirado da prosa de San Juan de la Cruz, este trecho tem um efeito amenizador com o que veremos no soneto. A dor retratada manifesta, juntamente com o gozo, uma duplicidade que se unifica perante a presença de Deus, “grande maravilla y lástima que sea aquí tanta la flaqueza e impureza del ánima”. A palavra “lástima” denota um lamento e, ao mesmo tempo, uma compaixão que parece dar aquela chave cristã que estava em falta, segundo a censura espanhola, no soneto “Déjame”. San Juan de la Cruz mostra a oposição entre a fraqueza da carne e da alma humana em comparação à suavidade da mão de Deus: “la mano de Dios de suyo tan blanda (...) el ánima aquí tan grave”. O poeta místico também lida com as contradições: a mão de Deus é suave, a alma humana é pesada. Esses opostos, que discutem a essência de ambas as figuras, serão essenciais ao poeta basco para trabalhar com suas próprias ideias de contradições no mundo moderno.

Para escapar da censura, Blas de Otero utilizou aquilo que ele tinha mais conhecimento: a força da forma. Ele sabia que para evitar que os censores vissem “Déjame” como um abandono e rechaço de Deus, como também seu primeiro verso agressivo, “Me haces daño, Señor. Quitá tu mano/de encima”, necessitaria mostrar que esta invectiva é em realidade a demonstração da dor antes do gozo final nesta busca de Deus. O “daño” seria uma lástima que provém da própria condição baixa da alma do homem. Para o censor, em realidade, bastaria San Juan de la Cruz para provar a cristandade de Blas de Otero. Porém, com a inserção desta epígrafe outra poesia surge dentro dela mesma: compassiva, calma e espiritual, e irônica.

Quando comparamos os versos de “Déjame”, “Quiero cortarte/las manos”, com a prosa de San Juan de la Cruz, “la mano de Dios de suyo tan blanda y suave”, percebemos como Blas de Otero se utiliza desta tradição para poder dialogar com os conceitos e respostas imediatamente dadas para refletir sobre a própria condição humana e da poesia em seu determinado período histórico. A poesia de *Redoble de conciencia* permite momentos de dissidência lírica de sua época com simples movimentos.

Em “Déjame”, aliás, há uma construção da forma de maneira bem complexa, com muitos cortes de ritmo e sentenças curtas que tornam a leitura entrecortada. Somente um verso possui uma frase que o termina sem quebrá-la, curiosamente aquela que fala sobre o ataque de Deus aos homens: “de los hombres que arrebatas”. O caráter coletivo aparece somente neste último verso. Diferentemente do que vimos em “Tierra” e “Mar Adentro”, em “Déjame” o Eu volta com força: “Si eres Dios, yo soy tan mío/como tú. Y a soberbio, yo te gano”. Em realidade ele aparece justamente como um ser soberbo, cheio de si, com uma ideia tão grandiosa de si como Deus. Há uma crítica bem estruturada nestes versos. Blas de Otero não mostra somente a arrogância humana perante esta figura divina. Ele revela como a poesia anterior usava o Eu como forma de colocá-lo em uma posição ainda maior do que a figura divina. Um poeta com aréola, soberbo que fala para “la inmensa minoría”.

O que o censor não pareceu entender ao ler “Déjame” é que não se trata somente de uma luta entre homem e Deus. O que o diferencia está no movimento polifônico que traz não só uma conversa metafísica, pelo contrário, “Déjame” é um diálogo com a história, uma crítica velada aos poetas com a aréola de gerações passadas, um irônico perante a religião imposta pela instituição Igreja, como diz Mario Hernández: “Entre líneas el poeta ironizaba sobre el uso en la posguerra española del texto evangélico en una vasta labor de proselitismo, sobre todo por parte de las órdenes religiosas” (HERNÁNDEZ: 2013, p. 17).

Os dois versos que contradizem a epígrafe de San Juan de la Cruz estão na própria definição de Deus como um ser afastado da essência humana: “Oh Dios, si eres humano,/compadécete ya, quita esa mano/de encima. No me sirve. Me da frío/y miedo”. Como em “Poderoso Silencio”, “Déjame” se utiliza do Velho Testamento para defini-Lo. Porém, diferentemente daquele soneto, neste ele o rebaixa ao nível da humanidade, até menor do que isto, pois a compaixão neste poema parece ser uma essência exclusivamente humana. Neste sentido, a polifonia busca três vozes distintas: a do acusador de Deus, como vemos nesta leitura; a do poeta que percebe a queda da aréola ao caminhar pela calçada urbana do poeta de outrora e a do escritor que faz paródias, que ao invés de se submeter à censura de maneira passiva, brinca com ela para confundi-la em sua própria estupidez. Como diz Alfredo Bosi, a paródia não é *per se* cômica, mas apenas dissonante do seu modelo-base: “A escrita da paródia é, de raiz, ambígua: repete modos e metros

convencionados ao mesmo tempo que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros são habitualmente acionados” (BOSI: 1990, p. 169).

O soneto “Lástima/Déjame” tem diferentes vozes em si, diferentes significados que não são facilmente esgotados nem mesmo pela interpretação estrutural. Sua estrutura é rígida, mas constantemente quebrada, seu ritmo clássico, mas atonal, uma angústia que também é irônica, um Deus que é humano, um homem que é ridiculamente divino. As imagens que não se completam em um todo, imagens insuficientes e profanas. Um poeta que é um trabalhador qualquer, excomungado de um Olímpio perdido. “Déjame” talvez seja um dos melhores poemas de Blas de Otero, não somente pela sua razão estética vista isoladamente, mas também pela sua condensação de toda a capacidade de construção e pensamento que este poeta basco trouxe para a poesia do século XX. Agora, temos que analisá-lo como “Déjame” e não como “Lástima”, para concluirmos nossa passagem por *Redoble de conciencia*.

Sem a epígrafe para amenizar toda a agressividade que este soneto contém, vemos como Blas de Otero conseguiu mesclar os conceitos do existencialismo e a forma para dar à sua angústia uma estética que fosse realmente nova e precisa em sua crítica. A primeira estrofe tem os maiores cortes e interrupções como jamais vimos em sua obra, como se houvesse uma perturbação enorme nesta tentativa de contato com Deus: “Me haces daño, Señor. Quitá tu mano/de encima. Déjame con mi vacío,/déjame. Para mi abismo, con el mío/tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,”. A estrofe nem mesmo termina o resultado de sua interjeição no chamado de Deus, como se os significados das frases não permitissem a conclusão do pensamento. A imprecisão em direção a Deus é central: com uma construção nada sutil, em “tu” e com diversos imperativos, “Quitá”, “Déjame”, o soneto em questão parece ser uma invectiva direta à ausência de Deus, que com seu silêncio, fere ainda mais a essência humana. Por isso que há um rechaço, e uma louvação da individualidade própria, que parece se tornar suficiente para este Eu: “Para mi abismo, con el mío/tengo bastante”. No desespero e na ausência de Deus, a presença de uma humanidade é a única salvação.

A simplicidade destes versos, com termos e construções de frases relativamente inteligíveis para qualquer leitor, mostra como Blas de Otero, muito além de querer particularizar “Déjame” com uma centralização no Eu, quer universalizar sua mensagem para desmistificar a poesia como restrita a uns poucos acadêmicos:

Esta máxima desacralización del objeto es consecuente con un repudio claro del hablante a toda concepción mitificante de la poesía que implique una diferenciación social y un aislamiento carismático del poeta con respecto al resto de los hombres. (SCARANO: 2003, p. 20)

A perda da auréola tem duas vias: a da linguagem e forma com o intuito de aproximar o poeta do leitor; e a já exposta anteriormente, a da exaustão laboral na busca por uma poesia que seja constituída através da razão e do trabalho.

Por isso que em “Déjame” e, especialmente em sua segunda estrofe, vemos que as frases são pontuais, cada uma trazendo um sentimento particular desse rechaço ao silêncio de Deus: “compadécete ya, quita esa mano/de encima. No me sirve. Me da frío/y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío/como tú. Y a soberbio, yo te gano”. A aproximação da soberba de Deus com a deste Eu revela um lado universal da questão, neste sentido, muito mais abrangente do que a posição história do poema. O rebaixamento de Deus para um estágio de abandono parece mostrar uma vingança que agora, soberbamente, parte do próprio homem que, por imagem e semelhança, torna-se aquela figura do Velho Testamento. Se analisarmos desde *Ángel fieramente humano* até *Redoble de conciencia*, com os 6 poemas que recorreremos até então, vemos diversas etapas que passam por estágios na relação do homem com Deus: o arrebatamento, o medo, a escuridão e o silêncio, o congelamento do mar, a destruição da terra, até chegar à reação quase irracional desses instantes aterradores. A agressividade de “Déjame” é muito mais do que um basta. Antes, é uma conclusão que fecha o círculo de sua estética em uma imprecisão à insuficiência da existência do homem, sendo a estética insuficiente para dar conta de um mundo totalmente fragmentado.

O primeiro terceto deste soneto é o clímax da agressividade: “Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,/como haces tú, como haces tú! Nos coges/con las dos manos, nos ahogas. Matas”. Poderíamos até mesmo visualizar alguém apontando o dedo para Deus de maneira distante, como que o acusando de algum crime ou violação. Começar com um “Déjame.” seguido por um ponto final é a pausa significativa que vimos no capítulo 2: “A pausa é terrivelmente dialética”, diz Alfredo Bosi. A ponte para o “sim” ou para o “não” aqui neste soneto liga-se para a possibilidade impossível: “Si pudiese yo matarte”. Neste desejo está também uma dúvida e ambiguidade que uma dialética, como vimos em Isaías, da condenação e da salvação é capaz de explicar: “Nos coges/con las dos manos,

nos ahogas”. É neste sentido que o censor não captou a essência da poesia de Blas de Otero. Ela trabalha com as possibilidades de salvar e condenar, ainda que no final a condenação a andar no sargaço e lodo sempre prevaleça. As palavras “coges” e “ahogas” transitam por entre os conceitos contrários sem eliminá-los por completo. Um “redoble de conciencia”, que examina o consciente em duas batidas da lingueta no sino, nunca iguais em sua essência.

A representação da angústia de Blas de Otero, que estamos analisando desde o início deste capítulo, liga-se justamente na última estrofe: “no se sabe por qué. Quiero cortarte/ las manos. Esas manos que son trojes/del hambre y de los hombres que arrebatas”. A dúvida, a constante resposta insuficiente mostra-se presente em “no se sabe por qué”. As mãos que se seguem comportam essa dúvida. O significado da palavra “troje”, que nada mais é que uma habitação de madeira que serve de habitação e armazenamento de grãos torna-se uma metáfora para as mãos, que alimentam, de Deus. Mas toda essa plenitude alimentícia, terrena, ora, até mesmo rústica como são as habitações “troje”, atinge o homem de maneira angustiante: os *trojes* são “del hambre y de los hombres que arrebatas”. É como possuir um armazém e um estoque abundante de alimentos e produtos para a subsistência do homem, mas não ser permitido de tocá-lo, de aproveitá-lo para matar a fome. E “Déjame” termina com uma tragédia ainda mais terrível do que vimos em outros poemas: a habitação abundante de alimentos é encerrada e proibida aos homens. Tal proibição trata-se de uma das características mais importantes no conceito de angústia. O homem amórfico, “echado”, “sin rumor”, agora se emudece diante dos golpes frios que recebe, e, ao mesmo tempo, rebela-se contra as mãos do divino. O homem percebe sua possibilidade a sua frente, diante do “troje”, para consumir os produtos da natureza, mas as mãos de Deus criam barreiras intransponíveis à pequenez do homem, o impede através da proibição.

A aproximação da forma soneto em “Déjame” com a angústia existencial representa, de maneira geral, toda a base de *Redoble de conciencia*. Como uma continuação de *Ángel fieramente humano*, esta obra foi capaz de trazer todas as figuras abstratas que vimos em “Hombre”, “Poderoso Silencio” e “Los Muertos” em um ambiente mais concreto e histórico. A censura, a representação do mar e da terra que dialoga com a tradição de Juan Ramón Jiménez e César Vallejo, cada poeta com sua contribuição para a formação do pensamento poético de Blas de Otero, e o Pós-Guerra Civil Espanhola como pano de fundo para sua lírica fazem com que *Redoble de*

conciencia seja uma obra única no século XX. Possivelmente porque soube moldar, como poucos, seu próprio objeto através de um cristal sólido chamado soneto. Qual efeito teriam suas questões existenciais se fossem tratadas em um ensaio em prosa, ou em uma poesia sem uma métrica definida? Imaginar o existencialismo sem o soneto, ou o inverso, seria ver apenas metade da capacidade de expressão tanto de *Ángel fieramente humano* como *Redoble de conciencia*. Um não existe sem o outro. Em “Déjame” ainda mais: a angústia somente se revela através das inúmeras interrupções das frases feitas, do rompimento dos versos e das eleições dos termos de maneira precisa e quase matemática, pois para Blas de Otero “la poesía es todo lo contrario de una torre de marfil, es una íntima necesidad de comunicación” (SUREDA MOLINA: 2013, p. 1109). E foi através do soneto que ele conseguiu comunicar os acontecimentos de sua época nas poesias de *Redoble de conciencia*.

CONCLUSÃO

A análise de seis poemas de *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia* espera trazer uma pequena contribuição para uma relação tão importante na obra de Blas de Otero: o soneto, existencialismo e a conjuntura sócio-histórica. Estas três peças foram fundamentais para que pudéssemos entender como as poesias de ambas as obras se relacionam intrinsecamente. Seja pelo tratamento do diálogo do homem com Deus, que virá a ser uma afronta ao catolicismo espanhol franquista do Pós-Guerra Civil Espanhola, seja pela ruptura em uma forma clássica e que parecia estar consolidada, Blas de Otero foi um poeta em certa medida rebelde. Não de uma maneira irracional e impulsiva, mas um trabalhador concentrado e perfeccionista: “Para Blas de Otero, que siempre ha sido un lúcido teórico de la labor poética, el contenido de toda obra de creación es siempre la realidad (¿qué otra cosa podía ser, llamémosla íntima o histórica?” (DE LA CRUZ: 2009, pág. 42).

No capítulo “O Moinho e o Rio Morto” vimos como as figuras abstratas de *Ángel fieramente humano* como a angústia, a morte e a fé, que partiram de um poeta como San Juan de la Cruz se desenvolveram em três sonetos que tornavam o ritmo dos versos cada vez mais inquietantes. Suas interrupções constantes cercadas pela morte e pelo sangue ditavam nossa leitura em direção ao que parecia um abismo, uma região obscura e sem saída. Em “Hombre”, “Poderoso silencio” e “Los muertos” Deus revelava ser uma criatura vingativa e nada amistosa, assim como Yavé do Velho Testamento.

Ángel fieramente humano era a primeira obra que abria sua fase existencialista após sua primeira publicação *Cántico espiritual*, por isso uma teoria da transição foi necessária para que pudéssemos ter uma melhor compreensão desta transformação estética. Ao final concluímos que as três poesias não só trabalham no âmbito existencial, mas também histórico específico, o Pós-Guerra Civil Espanhola. Existe história, portanto, na relação entre o soneto e o existencialismo em *Ángel fieramente humano*.

No terceiro capítulo “Como o Mar Revolto”, recorremos a conceitos mais concretos pertencentes a obra *Redoble de conciencia*. Ainda que seja bem próxima com a obra anterior, *Redoble* se volta para figuras como “mar” e “terra” para criar contatos próximos com a tradição da poesia espanhola e hispanoamericana. Juan Ramón Jiménez e César Vallejo aparecem como personagens que dialogam constantemente com Blas de

Otero através dos poemas. Há apropriação, mas também há um debate, distanciados pela época e pelos desafios estéticos que se apresentam a cada um deles. Os sonetos “Mar adentro” e a poesia “Tierra” compõem a face existencial que se apegua na relação do homem com a natureza, tudo isto encerrado em um ritmo cadenciado e atonal, desestruturado na própria forma rígida que Otero exige de suas criações.

Finalmente, neste capítulo, falamos brevemente sobre a censura feita a “Déjame”. O surgimento da polifonia de vozes dentro de sua lírica também será algo ímpar na poesia do Pós-Guerra Civil Espanhola. O Eu lírico não será a única fonte de fala, mas apenas um entre as diversas vozes que buscam se inserir em um papel antes negado para elas. A censura, que busca oprimir a dissidência, é ironizada por Blas de Otero através da utilização de uma epígrafe de San Juan de la Cruz que, em um primeiro instante parece tornar cristã a temática do soneto, mas que posteriormente, como vimos, revela-se ainda mais dissidente com as exigências postadas pela Igreja Católica sob o domínio franquista.

Em nosso objetivo de analisar e entrelaçar os conceitos existenciais de sua poética, a conjuntura sócio-histórica do Pós-Guerra Civil Espanhola e os fatos particulares de sua vida, podemos visualizar como sua obra se baseia em uma constante insuficiência, sempre incapaz de abarcar um conceito em sua totalidade em um mundo moderno fragmentado. A poética da insuficiência de Blas de Otero é um conceito que esperamos que seja aprofundado em futuros estudos, como um eixo interpretativo orgânico que não separe obra de vida e vida de história.

Em *Ancia*, um poema, “Final”, dá todo o tom para *Ángel fieramente humano* e *Redoble de conciencia*: “Puede ser que estemos ahora llegando,/que hayamos estado aquí antes,/y todo puede ser,/y puede ser que no sea esta calle” (DE OTERO: 2013, p. 173). Ao final percebemos que a dúvida é o conceito chave para a entender ambas as obras: é ela que permite que voltemos novamente para ler os sonetos de sua insuficiência.

BIBLIOGRAFIA

Bíblia de Jerusalém. Vários tradutores. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Kierkegaard*. Trad. Álvaro L.M. Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ALONSO, Dámaso. “Prólogo” in *Ancia*. Blas de Otero. Madri: Visor Madrid, 1984.

_____. *Hijos de la ira*. Madri: Castalia, 1986.

ÁNGEL VALENTE, José. “César Vallejo, desde esta orilla” in *Obras Completas II*. P. 145-158. Navarra: Ed. Galaxia Gutenberg, 2008.

_____. “Juan de la Cruz, el humilde sin sentido” in *Obras Completas II*. P. 307-310. Navarra: Ed. Galaxia Gutenberg, 2008.

_____. *Las Palabras de la Tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994.

BARRUSO BARÉS, Pedro. “La represión en las zonas republicana y franquista del País Vasco durante la Guerra Civil” in *Historia contemporánea*. P. 653-681. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOTTI, Alfonso. “La Iglesia Vasca Dividida. Cuestión Religiosa y Nacionalismo a la Luz de la Nueva Documentación Vaticana” in *Historia Contemporánea* 35. p. 451-489. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 2007. Link de acesso: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/HC>

BROWN, G.G. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Best Bolso, 2017.

CORREA, Gustavo. *El mar y la poesía de conciencia de Juan Ramón Jiménez*. Madri: Cuadernos Hispanoamericanos, 376-378. p. 241-258. 1996.

DE BERCEO, Gonzalo. *Los Milagros de Nuestra Señora*. Madri: Editorial Alce, 1980.

DE LA CRUZ, Sabina. “Notas Biográficas” in *Ancia: Revista de la Fundación Blas de Otero* Nº4. P. 7-73. Bilbao: Ed. Bizkaia. 2004. Link de acesso: http://www.fundacionblasdeotero.org/images/documentos/ancia/Ancia_4.pdf

_____. “Epílogo” in *Verso y prosa*. Blas de Otero, Edição do autor. Epílogo de Sabina de la Cruz. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

_____. “La vida de un poeta” in *Obras completas*. P. 54-79. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg, 2013.

_____. “La censura, contra Blas de Otero: 'Su lepra mental, su odio hacia la belleza...'”. Artigo para *El Mundo*. Madri: 2015.

DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Ediciones Cátedra, 2000.

DE OTERO, Blas. *Obra completa de Blas de Otero*. Org. Sabina de la Cruz. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg, 2013.

_____. *Expresión y reunión*. Introducción, notas y fijación del texto por Sabina de la Cruz. Madri: Alianza Editorial, 2002.

ELIOT. T.S. “Tradição e Talento Individual” in *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. P. 37-48. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOUCE, Guillermo Fouce. “Lucha por los Derechos Humanos y la Justicia Historica en la España del Siglo XXI” in *Revista de Historia Contemporanea*, Nº7. Madri: HISPANIA NOVA, 2007.

FRIEDICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Dora. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. “II: De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950” in *La poesía española de 1935 a 1975*. P. 487-866. Madri: Ediciones Cátedra, 1987.

GARCÍA POSADA, Miguel. 'Juventud creadora'. Artigo para *El País*. Madri: 1996 Link de acesso: https://elpais.com/diario/1996/12/11/cultura/850258809_850215.html

GOETHE, Johann W. von. *Fausto I*. Trad. Jenny Klabin Segall. Comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari, 4ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GOMA, ISIDRO. *Por Dios y por España, 1936-1939*, Barcelona: Ed. Rafael Casulleras, 1940.

GÓNGORA, Luis de. “Suspiros tristes, lágrimas cansadas” in *Sonetos de Amor*. Org. Víctor de Lama. P. 79. Madri: Editorial EDAF, 2006.

GONZÁLEZ, Portilla, M. y GARMENDIA, J.M. *La posguerra en el País Vasco. Política, acumulación, miseria*. Madri Ed. Siglo XXI, 1988.

HERNÁNDEZ, Mario. “Palabras vivas” in *Obras Completas*. P. 7-57. Org. Sabina de la Cruz. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg, 2013.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética*. Org. Javier Blasco. Madri: Cátedra, 1989.

LE BIGOT, Claude. “Configuración de la Voz Social en la Poesía de Blas de Otero” in *Blas de Otero: Nuevas Lecturas*. Madri. Revista Ínsula nº 676-677: 2003.

LECHNER, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.

KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de Angústia*. Trad. Álvaro L.M. Valls. São Paulo: Ed. Vozes, 2011.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000.

MARX, Karl. *O Capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo: 2011.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. *ÁNGEL FIERAMENTE HUMANO a EN CASTELLANO*” in *Revista de literatura*, Tomo 60, n.º 120, P. 491-516. Madri: UNED, 1998. http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo3.html.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLABARRI, Ignacio y MEER, Fernando. “Aproximación a la guerra civil en el País Vasco (1936-1939) como un conflicto de ideas” in *Cuadernos de sección, Historia-Geografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1990.

PAPA PIO XI. *Divini Redemptoris*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1936. Link de acesso: https://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19370319_divini-redemptoris.html#CONCLUS%C3%83O

PAULINO AYUSO, José. “Introducción” in *Blas de Otero: Nuevas Lecturas*. Madri. Revista Ínsula nº 676-677: 2003.

PAYNE, Stanley. *Falange: Historia del Fascismo Español*. Trad. Francisco Farreras. Madrid: SARPE, 1985.

PERRIAM, Chris. *A New History of Spanish Writing. 1939 to the 1990s*. Nova York: Oxford University Press, 2000.

RUBIO, Fanny. “Garcilaso, Juventud creadora” in *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea*. P. 139-146. Org. Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

SABÍN RODRÍGUEZ, José Manuel. *La Dictadura Franquista (1936-1975): Textos y Documentos*. Madri: Ediciones Akal, 1997.

SCARANO, Laura. “Blas de Otero: una poética de ‘la página rota’” in *Blas de Otero: Nuevas Lecturas*. Madri. Revista Ínsula nº 676-677: 2003.

SOBEJANO, Gonzalo. “Blas de Otero y el poema en prosa: ‘Las nubes’, ‘Vivir para ver’” in *Blas de Otero: Nuevas Lecturas*. Madri. Revista Ínsula nº 676-677: 2003.

THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

URCELAY, Lucía. “Una quiebra en la poesía religiosa de postguerra: el Cántico humano de Blas de Otero” in *Kultura*. P. 109-129. Vitoria: 1982.

YNDURÁIN, Domingo M. “Introducción” in *Poesía de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Ediciones Cátedra, 2000.

VALLEJO, César. *Trilce*. Lima: Editorial Inca, 1987.