

RIOBALDO O LA TRAGEDIA DE LA VERBALIZACIÓN TARDÍA

RIOBALDO OU A TRAGÉDIA DA VERBALIZAÇÃO TARDIA

María Rosa Álvarez Sellers*

RESUMO: Estudio y caracterización de los elementos que definen a Riobaldo (*Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa) como héroe trágico heredero de la tragedia griega y representante de la tragedia de la modernidad, marcada por la imposibilidad de la verbalización, de conjugar sentimiento y palabra. Para encontrar sentido a una existencia empedrada de errores, a un pasado irreversible, Riobaldo necesita contar su historia a un interlocutor silencioso sin procurar respuestas, porque ya es demasiado tarde para que la acción pueda recuperar la oportunidad perdida.

PALAVRAS-CHAVE: Riobaldo, *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, tragedia.

ABSTRACT: Study and characterization of the elements that define Riobaldo (*Grande sertão: veredas* by Guimarães Rosa) as a tragic hero, heir of the greek tragedy and representative of the modern one, which is defined by the impossibility of verbalization, of bringing together words and feelings. To find a meaning to an existence full of errors, to an irreversible past, Riobaldo needs to tell his story to a silent listener without demanding answers, because it is already too late for the action to recover the lost opportunity.

KEY WORDS: Riobaldo, *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, tragedy.

* Universitat de València (España). Profesora Titular de Literatura Portuguesa.
Email: Maria.R.Alvarez@uv.es

RIOBALDO O LA TRAGEDIA DE LA VERBALIZACIÓN TARDÍA

La indecisión es un veneno lento. Nada produce y puede convertirse en hábito. Más vale fracasar por haber tomado una decisión errónea que por no haber tomado ninguna.

Ann Landers

Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe

Riobaldo (*Grande sertão: veredas*)

Grande sertão: veredas es la historia de una vida que se cuenta a un interlocutor silencioso para poder soportar el peso de los años y de los errores. El yagunzo Riobaldo, curtido por la experiencia, se explaya a lo largo de centenares de páginas para oír en voz alta lo que hasta ahora sólo ha podido sentir. Con la perspectiva que da la lejanía de los hechos se atreve, por fin, a enfrentar los miedos que hasta entonces han atenazado su garganta. Miedo a descubrir el posible fiasco de una existencia fallida, como un *río baldo*, errado, sin destino.

Por eso *Grande sertão: veredas* es un monólogo. Porque Riobaldo no necesita respuestas ni consejos, no busca otro punto de vista, no requiere la opinión ajena. Y cuenta a un extraño lo que sólo podría contarse a un amigo porque no precisa juicios ni afectos. Sabe que habla a destiempo,

cuando sólo puede narrar y describir pero ya es tarde para actuar, preso de un pasado irreversible que en su momento pudo cambiar si hubiera sospechado que la imposibilidad de verbalización es un síntoma de la tragedia. De la tragedia de la modernidad, que implica un aperebirmos en favor de las pasiones, vivir y contemplar al hombre encerrado en su propio laberinto sentimental, perplejo al descubrir que la palabra no lo auxilia sino que lo precipita al conflicto.

Porque el héroe de la modernidad advierte con horror lo que con claridad meridiana habían expresado Casandra –que el veneno estaba “entre el corazón y el labio” (II, v. 1895) – y Federico en *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega:

FEDERICO.

Batín,

si yo decirte pudiera
mi mal, mal posible fuera
y mal que tuviera fin,
 pero la desdicha ha sido
que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón
sino sólo en mi sentido;
 que cuando por mi consuelo
voy a hablar, me pone en calma
ver que de la lengua al alma
hay más que del suelo al cielo.

(II, vv. 1232-1243)

“Federico sabe que la palabra puede liberarlo de la angustia, pero también sabe que verbalizar la pasión es desencadenarla y propiciar el conflicto y que por tanto no debe hablar. Sin embargo, el silencio es igualmente insoportable, y en ello estriba uno de los motivos recurrentes de la tragedia amorosa: la lucha agónica que libra en su interior el individuo entre pasión y razón, entre deseo y absolutos, ni puede ni debe verbalizarse, porque reconocer el instinto es invertir el orden, transgredir la norma y provocar la tragedia” (Álvarez Sellers, 1997: II, 475). El mal que puede decirse podría tener fin, pero el mal silenciado se convierte en tortura lenta y efectiva que mina la mente y el espíritu. Federico, como Riobaldo, se siente perdido y descentrado, abismado en la sima de una pasión inconfesable que ahoga su

voz pero que al tiempo pugna por revelar su sentido. El Conde, enamorado de su madrastra Casandra, se contempla incapacitado para hablar porque su mal está entre la razón y el sentimiento, entre la lengua y el alma, y del mismo modo Riobaldo percibe que no puede revelar la inexplicable atracción que desde el primer encuentro siente por un *menino* de naturaleza ambigua, con el que atraviesa el río en canoa y hace frente a un mulato, instante en que su acompañante da muestras de un coraje inusitado aunque actúe como mujer: “A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (GS:V, 1986: 91).

La respuesta a esa pregunta, la pregunta clave de todo el relato, llegará demasiado tarde. Riobaldo comete el error (*hamartia*) de ignorar su intuición primera, de no volver a pensar en “aquilo”, en esa contradicción que define la esencia de la persona por la que lo dejará todo sin dudar. Cuando transcurrido el tiempo el azar le dé una segunda oportunidad al volver a reunirlos en casa de Malinácio, junto al *Corrego do Batistério*, Riobaldo no dudará en mudar de vida y costumbres y alterar profunda y definitivamente su travesía existencial; huyendo de las guerras de Zé Bebelo acabará uniéndose al bando de Joca Ramiro e integrándose en la disciplina de los yagunzos con tal de no volver a perder a Diadorim, aquel *menino* de antaño al que voluntariamente convierte en dueño de su destino:

eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que eu entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para todo o sempre, as regências de uma alguma a minha família (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 119)

Con la misma urgencia había implorado Segismundo a Rosaura en *La vida es sueño* (1636) de Calderón: “No has de ausentarte, espera. / ¿Cómo quieres dejar desa manera / a oscuras mi sentido?” (II, vv. 1624-1626). Tampoco Riobaldo quiere quedar a oscuras, pero su periplo hacia la luz irá flanqueado por la violencia y el silencio. Porque seguir a Diadorim supone asumir su proyecto vital, pelear como yagunzo, secundar después su deseo de venganza tras la muerte a traición de Joca Ramiro, padre de Diadorim, a manos de Hermógenes y Ricardão. Y supone callar esa atracción que ha desviado su camino pero de la que se avergüenza:

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações? (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 437)

Aunque a veces no pueda evitar imaginar qué pasaría si las cosas pudieran ser diferentes:

E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei. — ... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra tras, só assustado. — *O senhor não fala sério!* — ele rompeu e disse, se desprazendo. (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 510).

También Diadorim espera tiempos mejores para hablar e impone sus condiciones a la palabra: “Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você” (GS:V, 1986: 450). Y Riobaldo se instala en la presumible seguridad de las apariencias sin atreverse a franquear los límites de lo incierto, persistiendo (*hybris*) en ese error que le lleva a considerar diabólica su inclinación por el amigo, tan distinta a la que naturalmente siente por Otacília, con la que acabará casándose: “Se um aquele amor veio de Deus, como veio então —o Outro?... Todo tormento” (GS:V, 1986, p. 119), o incluso como una especie de hechizo:

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 125)

Sin embargo, renuncia a descubrir el misterio que encierra Diadorim, a levantar ese velo que lleva a *El estudiante de Salamanca* de Espronceda a

descender a los infiernos. Aunque el yagunzo también cree tener contacto con el diablo, al que llega a ofrecer su alma para que lo ayude en el combate, para triunfar donde otros fracasaron. Pero mientras lo espera a medianoche en una encrucijada de caminos, en el momento culminante, falla, se desmaya. Y nunca llega a saber si el encuentro se produjo, aunque después logre la deseada victoria. Esta será la otra gran duda de Riobaldo, dividido entre un mundo de orden mítico-sacral y otro lógico-racional y empeñado desde aquel momento en demostrar, en demostrarse a sí mismo en realidad, que “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver então era eu mesmo, este vosso servidor” (GS:V, 1986: 4). Esa constante indagación acerca de la existencia del diablo representa la oposición entre *mythos* y *logos* en un mundo, el del sertón, en el que lo real y lo fantástico se interpenetran en aras de la necesaria convivencia entre ambos, por ello Riobaldo intentará con su narración autodiegética comprobar la presencia del maligno, pues la propia negación conduce a la incertidumbre:

O que devia de haver, era de se reunirem os sábios, políticos, constituições gradadas, fecharem o definitivo a noção —proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 8)

Pero no será ésta la única vez que queden a oscuras sus sentidos en un momento decisivo. Cuando su amigo más lo necesita, cuando su compañero se juega la vida en la pelea definitiva con Hermógenes, encarnación del mal, Riobaldo vuelve a fallar, vuelve a desmayarse, mientras Diadorim muere matando, demostrando, como el día en que se conocieron, una capacidad de reacción superior a la de Riobaldo, cuya dolorosa *anagnorisis* se produce precisamente en ese instante de la agonía en el que todo ha terminado, en el que ya no hay vuelta atrás, y es entonces cuando por fin comprende el lenguaje del cuerpo inerte de Diadorim, el cuerpo de una “mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia” (GS:V, 1986, p. 530) y Riobaldo exclama entonces: “Meu amor!...” (GS:V, 1986, p. 531).

Riobaldo habla cuando es demasiado tarde, verbaliza su pasión cuando su objeto de deseo ya no puede escucharlo ni corresponderle (*pathos*). Por eso necesitará contar a otro lo que apenas pudo confesarse a sí mismo —“gostava de Diadorim de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (GS:V, 1986, p. 252) —, lo que no quiso decir a Diadorim porque la razón

siempre puso freno al sentimiento y convirtió en permanente ese error de percepción que podía haber resuelto de haber indagado en el hiato abierto por la pregunta que queda en el aire tras la decisiva primera impresión: “A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (GS:V, 1986, p. 91). Después se lamentará de no haber visto lo que tenía ante sus ojos, lo que de cerca se mostraba tan confuso y de lejos tan evidente:

E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe. (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 83-84).

Tan cerca pero tan lejos, pues Diadorim guardará su secreto hasta el final. Sólo su epítafio, escrito por otros, revelará su verdadera naturaleza física y espiritual —“De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* —que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (GS:V, 1986: 535)—, dotando de sentido y de certezas a la pasión escondida y correspondida de Riobaldo, pues ambos se aman en silencio, privándose voluntariamente del “gozo de amor”, hurtando de ellos mismos sus pulsiones, recreando un presente que anula su futuro: “O futuro de Diadorim com Riobaldo, que não houve, cicatriz que não fecha, fica como raiz de culpa e sombra de amor na consciência de Riobaldo, cuja vida [...] se descortina como significado memorável a partir do encontro com o Menino” (Aguar, 2001, p. 74).

No obstante, *Grande sertão: veredas* es una novela, no una tragedia, pero en ella se han señalado elementos épicos, líricos y dramáticos. Tras contrastarla con los libros de caballerías, M. Cavalcanti Proença (1973) la califica de “epopeya”, y “novela de caballerías” la considera A. Cândido (1983, p. 301), aunque comparándola con la épica clásica, D. Schüler (1969) prefiere hablar de “novela” con aspectos épicos que entroncan con una importante tradición literaria brasileña popular y erudita, ya que el núcleo central está constituido por la indagación del protagonista acerca del sentido del mundo y de su propia vida. Como en la epopeya, lo espiritual es una realidad cotidiana, pero el diablo tiene sólo existencia verbal y no ontológica, y el narrador yagunzo se interpone entre el lector y el relato desviando la atención hacia sí mismo y haciendo desaparecer la distancia con la historia

descrita característica de la epopeya, al tiempo que la acción se problematiza y se subjetiviza, de manera que el mundo épico creado lleva aparejadas la duda y la contradicción: “*Grande Sertão: Veredas* se nega como epopeía e se revela inteiramente romance. A esta ambigüidade *Grande Sertão: Veredas* deve sua universalidade” (Schüler, 1969, p. 56). De ahí que, según B. Gersen (1994, p. 108-109), “um gênero aparentemente anódino —história de aventuras — não passa de invólucro e disfarce para um romance de idéias, para meditação grave sobre o destino humano, para uma concepção pessoal do mundo e do homem”.

Pero la novela, aunque relacionada con la épica, no es ajena a los elementos dramáticos, como señala E. de C. de Sá Hoisel (1983), que la divide en dos planos: el del presente, situación dialógica y por tanto dramática entre Riobaldo y un interlocutor, y el del pasado, el del curso épico de las aventuras del yagunzo, organizados como “desconstrução dos acontecimentos vividos e experimentados no passado para uma nova reconstrução, que se dá como tentativa de leitura, decifração e interpretação desse passado” (Hoisel, 1983, p. 479), porque la distancia entre las acciones del yagunzo y las reflexiones posteriores transforman la travesía geográfica por el sertón en travesía por el propio ser para intentar entender la vida, y es “do confluir de uma questão passada e vivenciada com uma refletida no presente que se constrói a unidade dramática de *GS:V*, ainda que esta unidade seja obtida por processo lúdico de sucessivos descentramentos” (Hoisel, 1983, p. 488):

De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O Senhor mesmo sabe (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 82)

Esa narración del pasado se produce a través de una visión poética y lírica, de ahí que *Grande sertão: veredas* se construya simultáneamente como épica-dramática-lírica —pues como dice su protagonista, “este mundo é muito misturado” (*GS:V*, 1986: 192) y “tudo é e não é” (*GS:V*, 1986: 5)—, aunque asuma procedimientos tan característicos del drama como la estructura dialógica; Riobaldo refleja en su discurso una percepción poética del mundo, pero necesita un interlocutor para intentar ordenarlo: “O espaço da escritura instala-se assim como um palco teatral, no qual se encena

seu próprio processo de constituição, elaboração e reflexão, contracenado pelo escritor/narrador/ator Riobaldo e pelo escrevente/ouvinte/ator coadjuvante” (Hoisel, 1983: 484-485). La metáfora del teatro se convierte en símbolo-escritura de un mundo al que se trata de poner límites y organizar en estructuras binarias —Dios/diablo, bien/mal, Otacília/Diadorim— para poder entenderlo.

También R. Schwarz (1983) elogia la acertada y original combinación de géneros: un yagunzo revisa su pasado ante un hombre de ciudad mediante un monólogo en situación dramática con largos excursos de cuño épico —pues el género lírico es más “uma atitude em face da linguagem e da realidade” que “uma concepção de arquitetura narrativa” (Schwarz, 1983: 379). Por su parte, Machado y Pereira (2001) hablan de distintas dimensiones de lo trágico en *Grande sertão: veredas*:

1) Riobaldo nos lleva a deconstruir continuamente sus creencias, imprimiendo a la escritura el ritmo violento de la oralidad, sin asumir un aire inverosímil o frívolo, sino al contrario, un tono grave fruto de su compromiso con la realidad del sertón que sitúa el discurso en el incómodo límite entre lo singular y lo universal.

Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 199)

2) La voluntad de Riobaldo de representar su experiencia es guiada por el reconocimiento de la imposibilidad de atraparla, por eso rehace, afirma y duda. Al contar, Riobaldo materializa una transfiguración de sus percepciones, convirtiéndolas en nuevas para sí mismo:

Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere. (*Grande sertão: veredas*, 1986, p. 124)

3) Observamos en su historia la importancia del acaso —“Ah, e se não fosse cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? (GS:V, 1986: 107) —, por ello Riobaldo sólo adquiere

conocimientos después de hablar, pues a medida que va narrando “o real [...] se dispõe” (GS:V) y puede aprender de su propia creación e ir librándose de los recuerdos. El lenguaje alcanza una universalidad provisional inventando nuevos significados que sorprenden al propio narrador.

4) Riobaldo no crea un mundo paralelo al mundo empírico, sino que es este último el que es fantástico, y con su relato nos invita a permanecer en él, pues al intentar reconducir las palabras a su sentido original, el yagunzo insta una realidad extraña y fantástica donde los acontecimientos aparecen registrados de forma sorprendente y poética, para construir una representación que cuanto más se aproxima a la realidad del sertón, más se parece a la condición humana, proyecto inacabado y travesía. La utopía consiste entonces en la “necessidade de uma vida menos ordinária, a partir do acontecimento trágico e extraordinário que é o nascimento de cada homem”, y desde esa condición “podemos nos aperceber da *subjetividade radical* de toda nossa experiência e do seu valor de verdade” (Machado y Pereira, 2001: 82).

5) Lo que se representa no tiene fondo —de ahí la búsqueda continua de nuevas formas de narrar—, por eso Riobaldo muestra las fisuras de su intento de encontrar un sentido al sertón que siempre se le escapa, al igual que al lector: “São coisas que não cabem em fazer idéia” (GS:V, 1986: 183).

“Así pues, ese carácter dramático de la narración que descansa en su naturaleza dialógica y especulativa, aparece acompañado por momentos trágicos, épicos —el empeño de los yagunzos por defender su modo de vida— y líricos —el esencial subjetivismo del discurso, que desemboca en ese proceso catártico de autorrevelación ante el interlocutor—, situación propiciada además por la fusión de prosa y poesía característica del estilo rosiano. Pero ningún género domina sobre los otros y el autor gusta de cuestionarlos desmitificando la guerra de los yagunzos y asociando el tono lírico y dramático a una visión distanciada del pasado que se superpone a la nostalgia, dando como resultado una obra crítica en el más profundo sentido de la palabra” (ÁLVAREZ SELLERS, 2007: 117-118).

Sin embargo, la original conjunción de géneros no resta carácter trágico al periplo de Riobaldo, ejemplo de cómo en la tragedia el verbo resulta inútil ante el sentimiento y éste ante la dicha. Por eso “el delito mayor / del hombre es haber nacido” (I, vv. 111-112), como dice Segismundo (*La vida es sueño*), porque definir la individualidad es sufrir, y sufrir es morir

lentamente al desperdiciar los recursos que nos hacen humanos, al arrancar las pasiones que dan sentido a la existencia. El pensamiento es libre pero la expresión no, aunque el mal tendría fin si pudiera expresarse. Entonces se vive en soledad, se padece en soledad. Y ello es trágico, porque el hombre es una criatura destinada a completarse con los demás, a realizarse en la colectividad, y en la tragedia eso es imposible.

Sabemos que él, ello, lo esperado no está ahí, ni cerca ni lejos. Y entonces nos damos cuenta de que vivimos enteramente solos. Y vivir a solas es vivir a medias, es estar recluso, condenado, cegado también; es estar en reserva y a la defensiva.

Se puede morir aún estando vivo; se muere de muchas maneras; en ciertas enfermedades, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incomprensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia. (ZAMBRAÑO, 1989: 15-16)

Por ello a ese carácter dramático, a esas dimensiones trágicas, quisiéramos añadir, a modo de recapitulación, los elementos que definen a Riobaldo como héroe trágico, como heredero de la tragedia griega y representante de la tragedia de la modernidad, la cual sustituye las directrices divinas que guiaban las equivocaciones de los protagonistas por un libre albedrío que desemboca en la falta cometida a conciencia. Así pues, ni es víctima resignada de un destino adverso que intenta evadir, ni víctima pasiva en un mundo incomprensible ante el que apenas intenta defenderse. Es, en definitiva, un hombre de acción que no puede sino asumir las consecuencias de su actuación, de la cual viene su sufrimiento. Si el personaje griego obedece a dioses y planetas que acaban forzando su voluntad, el héroe de la modernidad ya no cuenta con el auxilio divino para rebajar o eludir sus responsabilidades, como dice Basilio en *La vida es sueño*:

porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío.
(I, vv. 787-791)

Del mismo modo, en su travesía geográfica y existencial, Riobaldo comete errores (*hamartia*) en los que persiste (*hybris*), que le causan sufrimiento (*pathos*) y finalmente reconoce (*anagnorisis*) para experimentar, con la aniquilación de la pasión, una *catarsis* que no logra acallar su conciencia ni rebajar la amargura ante la lucidez de la oportunidad perdida. Por eso Riobaldo necesita, transcurrido un tiempo, contar su historia sin esperar respuesta, porque la tragedia de la modernidad es la tragedia del absurdo de la soledad, de la ablación emocional, de la falta de comunicación, de la imposibilidad de conjugar palabra y sentimiento, de la verbalización tardía.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio. “Grande Sertão em linha reta”, in Parreira Duarte, Lélia y Abelha Alves, Maria Theresa (Org.), *Outras margens. Estudos da obra de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, Autêntica / PUC Minas, 2001, pp. 61-76.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997, 3 vols., Colección “Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura”, nº 33, 34 y 35.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *João Guimarães Rosa. Travesías por la ficción y la palabra*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. “O homem dos avessos”, in Coutinho, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 294-309.

GERSEN, B. “Veredas no Grande Sertão”, Guimarães Rosa, João, *Ficção completa*, 2 vols., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, vol. I, pp. 101-109.

HOISEL, Evelina de C. de Sá. “Elementos dramáticos da estrutura de Grande sertão: veredas”, in Coutinho, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 478-490.

MACHADO, Gláucia Vieira y PEREIRA, Ondina Pena. “O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa”, in Parreira Duarte, Lélia y Abelha Alves, Maria Theresa (Org.), *Outras margens. Estudos da obra de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, Autêntica / PUC Minas, 2001, pp. 77-86.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no *Grande Sertão*”, en *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Grifo – MEC, 1973, 2ª ed., pp. 155-239 (1ª ed. 1958).

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

SCHÜLER, Donaldo. “O épico em *Grande Sertão: Veredas*”, in Cesar, Guilherme; Schüler, Donaldo; Loureiro Chaves, Flávio y Meyer-Clason, Curt, *João Guimarães Rosa*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969, pp. 47-75.

SCHWARZ, Roberto. “*Grande sertão: Estudos*”, en Coutinho, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 378-389.

VEGA CARPIO, Félix Lope de. *El castigo sin venganza*, Ed. David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1989.

ZAMBRANO, María. *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989.

Recebido em 26 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008