



Sob o signo de Antígona: da guerra civil à luta contra a tirania, em *El Límite* de Alberto de Zavalía

Under the sign of Antigone: from the civil war to the fight against tyranny, in *El Límite* by Alberto Zavalía

Carlos Morais
Universidade de Aveiro

PALAVRAS-CHAVE: ANTÍGONA, SÓFOCLES, ALBERTO DE ZAVALÍA, *EL LÍMITE*, DITADURA, LIBERDADE, GUERRAS CIVIS ARGENTINAS.

KEYWORDS: *ANTIGONE*, SOPHOCLES, ALBERTO ZAVALÍA, *EL LÍMITE*, DICTATORSHIP, FREEDOM, ARGENTINE CIVIL WARS.

1. O MITO DE ANTÍGONA NO TEATRO ARGENTINO

Ao não conceder os devidos ritos funerários à jovem filha de Édipo, deixando o seu corpo insepulto perante os olhares do público ateniense, que participou nas Grandes Dionísias de 442 a.C., Sófocles, na expressão feliz de Fradinger (2014, p. 223), “haveria de contaminar vinte e cinco séculos de imaginação ocidental, muito mais do que o corpo insepulto de Polínicos terá contaminado Tebas”. De facto, com a sua ação determinada e destemida face à decisão arbitrária de Creonte, a heroína desta peça que, para muitos críticos é a obra de arte mais próxima da perfeição, transformar-se-ia, ao longo dos séculos, num modelo de piedade e de dedicação familiar, num exemplo de mulher ciente do seu papel na sociedade, num paradigma de resistência e de contestação à tirania. Na origem da sua atuação, que a investe de todo este simbolismo, estivera a guerra fratricida entre Etéocles e Polínicos (dramatizada em *Sete contra Tebas* de Ésquilo), que cumpre mais uma etapa na cadeia de desgraças que

se abatera sobre a casa dos Labdácidas. Cansado dos maus tratos de seus filhos varões, que o mantêm cativo no seu próprio palácio, o cego e destroçado Édipo lança-lhes uma terrível maldição: de si herdariam apenas a discórdia e a guerra, que se desencadeia na sequência da quebra do pacto que haviam estabelecido de governarem em alternância, um ano cada. Destituído dos seus direitos, Polinices avança sobre a cidade de Tebas e enfrenta seu irmão Etéocles, acabando ambos mortos às mãos um do outro, junto à sétima porta. Tal como o par de irmãos genesíaco herda o pecado original de Adão e Eva, os dois irmãos da tragédia grega herdam a culpa de Édipo e, de igual modo, “a voz do seu sangue derramado clama desde a terra”¹. Porém, Creonte, o novo senhor da cidade, decide honrar apenas a memória de Etéocles, decretando a morte a quem ousar dar sepultura a Polinices. Ao grito de sangue deste filho de Édipo privado de honras fúnebres responde a irmã Antígona que, assim, se insurge contra o édito do tirano, seu tio. A guerra fratricida redundando, assim, numa série de conflitos que dotam este tema arquetípico da tragédia grega de uma inextinguível capacidade de reconfiguração que lhe concede um sentido sempre atual, de acordo com os diferentes espaços e momentos em que é recriado².

Foi sobretudo no século XX que, à semelhança de outras literaturas ocidentais, a atuação modelar da filha de Édipo concitou grande interesse na Argentina por se identificar com muitas das tensões vividas ao longo deste lapso de tempo, neste país da América latina. De facto, num período assolado por várias guerras intestinas, atravessado por regimes ditatoriais repressivos, recortado por diferentes crises de valores e por conflitos ideológicos, e marcado ainda pelo lento e não fácil reconhecimento do papel da mulher na sociedade, o mito de Antígona, suportado por um *logos* simultaneamente rebelde e piedoso, encontrou neste país, ao longo do século XX, um terreno fértil para poder germinar. À parte as traduções e encenações do original sofocliano, a história do teatro argentino ficou enriquecida com cinco recriações dramáticas do mito: *Antígona Velez*, de Leopoldo Marechal (1952), *El Límite*, de Alberto de Zavalía (1958), *La cabeza en la jaula*, de David Cureses (1963), *Golpes a mi puerta*, de Juan Carlos Géne (1988), *La Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro (1989). A este conjunto, podemos acrescentar duas outras peças que saem fora deste âmbito temporal: uma do século XIX – *Argia*, de Juan Cruz Varela (1824); outra de inícios do século XXI – *Antígona[S]: linaje de hembras*, de Jorge Huertas (2001).

¹ Gn 4. 10. Sobre este episódio genesíaco, vide Pérez Gondar (2014, pp. 78-85).

² Como afirma Ragué Arias (1994, p. 63), a propósito das recriações de *Antígona*, produzidas em Espanha, ao longo do século XX, “o carácter aberto dos mitos torna possível a sua utilização em momentos de crise, para convertê-los em símbolo de valores alternativos à ordem estabelecida”.

2. EL LÍMITE: DA HISTÓRIA AO MITO, DA GUERRA CIVIL À LUTA CONTRA A TIRANIA

Desta significativa lista, são várias as obras que cruzam a história nacional com o mito sofocliano, com nítidos objetivos políticos. Centrar-nos-emos apenas em *El Límite*, de Alberto de Zavalía (1911-1988)³. Diretor cinematográfico e dramaturgo, Zavalía, nesta peça, põe em palco “un episodio de la lucha entre la libertad y la tiranía” (1971, p. 11), através de um quadro da História da Argentina transformado em lenda, que apresenta notórias semelhanças com mitemas do arquétipo sofocliano. E deste modo, tal como as peças de Varela, Marechal, Gambaro e Huertas, inscreve-se numa tradição nacional que adotou o mito de Antígona para dramatizar significativos momentos da fundação política do país, em que as mulheres, não raras vezes, desempenharam importantes papéis na sua edificação e unificação ou na resistência a sucessivas derivas ditatoriais. No seu conjunto, estas cinco reinterpretações do arquétipo sofocliano representam, de acordo com as palavras de Fradinger (2011, p. 68), “as políticas argentinas de inclusão, de exclusão e de extermínio”. De facto, a *Argia* (1824), de Juan Cruz Varela, leva à cena a guerra da independência pela libertação da Argentina do poder colonial⁴; a *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, encenada pela primeira vez a 25 de maio de 1951⁵, durante o governo de Juan e Evita Perón, aborda os temas da conquista do deserto e do extermínio das populações índias a sul de Buenos Aires, um genocídio concluído pelo General Roca, em 1880⁶; a *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambaro, e a *Antígona[S]: linaje de hembras*, de Jorge Huertas, fazem incidir os holofotes sobre a questão dos opositores desaparecidos durante a cruel e sangrenta ditadura instaurada, em 1976, por Jorge Rafael Videla. Por último, *El Límite*, de Zavalía, dramatiza uma das várias e violentas guerras civis entre ‘caudillos’, durante o processo pós-revolucionário de constituição de uma nação liberal: a batalha de Famaillá, a 19 de setembro de 1841, entre tropas unitárias da ‘Liga do Norte’ comandadas por Juan Lavalle (1797-1841), que contaram com o apoio do governador da província de Tucumán, Marco Avellaneda (1813-1841), e as tropas chefiadas pelo General Manuel Oribe (1792-1857), defensoras das causas federais que, à data, tinham como líder

³ As citações da peça serão feitas a partir da edição de 1971: Zavalía, A. (1971). *El límite*. Buenos Aires: Librería Huemul. Sobre a vida e obra do autor, vide Pianacci (2009, pp. 87-88).

⁴ Ainda que a ação se situe em Gradas (Colômbia), esta mesma temática da guerra contra o colonizador está presente igualmente em *La cabeza en la jaula*, de David Cureses (1987).

⁵ É neste dia de maio que os argentinos celebram a sua independência. Assim, a escolha deste data para a primeira encenação da peça é indubitavelmente significativa.

⁶ Antes, Martín Rodríguez, em 1822, e Juan Manuel Rosas, em 1833, haviam ordenado campanhas contra as populações índias.

supremo Juan Manuel de Rosas (1793-1877), o principal ‘caudillo’ da denominada confederação argentina. Na sequência desta guerra civil, vencida pelos federais, Marco Avellaneda, traído pelo chefe da sua escolta, Gregorio Sandoval, foi capturado e decapitado pelos ‘mazorqueros’⁷, por ordem de Oribe, a 3 de outubro de 1841, em Metán, e a sua cabeça foi cravada numa lança e exposta na principal praça de Tucumán, com a proibição de que lhe fossem prestadas honras fúnebres.

Recuperando a antinomia entre civilização e barbárie, desenhada na obra de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)⁸, antigo Presidente da República argentina a quem dedica a peça⁹, Zavalía constrói uma tragédia centrada na figura lendária de Fortunata García, que associa os unitários de Avellaneda/Lavalle à civilização e à liberdade e os federais de Oribe/Rosas/Facundo à barbárie e à tirania. Quando escreveu esta peça, em finais de 1957/inícios de 1958¹⁰, a Argentina estava prestes a sair de mais uma de várias ditaduras militares que marcaram o seu século XX – a ‘Revolução Libertadora’ (1955–1958) liderada sucessivamente por Lonardi e Aramburu, que foi responsável pelo derrube e proscrição de Juan Perón – e preparava-se para entrar em novo interstício democrático chefiado por Arturo Frondizi (1958-1962), período que foi fortemente assolado por convulsões sociais e políticas entre peronistas e anti-peronistas¹¹. Este presente feito de violência, censura, assassinatos e perseguições, que restringiam ou condicionavam as liberdades individuais, é, assim, metaforicamente explicado

⁷ Elementos que integravam ‘La Mazorca’, uma organização paramilitar que perseguiu e executou os opositores de Juan Manuel de Rosas, entre 1833 e 1846.

⁸ *Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas*. Desta obra, publicada pela primeira vez em 1845, durante a ditadura do federalista Juan Manuel de Rosas (1835-1852), conotado com a barbárie, só tivemos acesso à 4.ª edição, editada em Paris pela Hachette.

⁹ A dedicatória, a fechar o prefácio da peça, é devidamente justificada e enquadrada pelo autor: “quiero decir, por último, que no hubiese podido escribir *El Límite* si otro antes que yo no hubiese descrito, con caracteres definitivos, una de las tantas luchas entre el bien y el mal que en nuestra patria fue la lucha entre la civilización y la barbarie. Su mano maestra ha guiado mi mano torpe; su genio, mi intención; su permanencia, mi transitoriedad. Ofrezco, pues, *El Límite*, a la gloria de Sarmiento” (Zavalía, 1971, p. 14).

¹⁰ Não se sabe ao certo a data da escrita, mas é provável que tenha sido por esta altura, uma vez que a peça, com música de cena de Alberto Ginastera e cenários e guarda-roupa de Saulo Benavente, foi estreada, a 9 de junho de 1958, pela Companhia “El Teatro de Buenos Aires”, no Teatro Sarah Bernhardt de Paris, durante a segunda temporada do Teatro das Nações. O elenco era composto por Delia Garcés (Fortunata), Marta Quinteros (Zoila), Mené Arnó (Laura), Alicia Bellán (Mercedes), Enrique Fava (Oribe), Ernesto Bianco (El Coronel Carballo), Manuel Perales (El Padre López), Eduardo Muñoz (Felipe), Luis Medina Castro (Zenón), Enrique Vigil (El Mensajero). Um ano depois, a peça seria reposta no Teatro Presidente Alvear, em Buenos Aires.

¹¹ Sobre o contexto político em que foi escrita a peça, vide Ángeles Sanz (s. d., p. 9).

pelo filtro de uma lenda nacional “trágico-poética”¹² com evidentes pontos de contacto com o mito de Antígona, expressamente assumidos no prefácio exegético assinado pelo próprio autor, que escolhe o v. 91 da tragédia de Sófocles para epígrafe da obra:

ANTÍGONA – Renunciaré cuando me falten las fuerzas. (Zavalía, 1971, p. 4)

Além de denunciarem a intenção de Zavalía de estabelecer um diálogo entre história e poesia, entre passado e presente, para construir “una tragedia de cualquier tiempo e de cualquier lugar” (Zavalía, 1971, p. 10), estas palavras, pronunciadas na tragédia grega pela jovem filha de Édipo, em diálogo com Ismena, servem igualmente o propósito de justificar o título da peça, cuja ação em dois atos, decorre na cidade de Tucumán, na casa de D. Fortunata García, nos dias 5 e 6 de outubro de 1841. Como sublinha o autor, no prefácio, as duas principais personagens em conflito, “Fortunata y Oribe llegan, cada cual, a su límite. De ahí la tragedia. De ahí el título de la tragedia” (Zavalía, 1971, p. 14).

Ao subirem ao palco, saídas da história mitificada da Argentina, elas transformam-se em símbolos, em arquétipos. O ‘caudillo’ rosista Oribe, qual Creonte, ao decretar a morte para quem der sepultura à cabeça trespassada de Avellaneda/Polinices, representa a barbárie que não ama a paz¹³, bem como os tiranos de todos os tempos e de todos os lugares, em especial aqueles que conduziram com mão férrea e sangrenta os destinos da Argentina, desde a sua fundação. Para o tirano desta alegoria trágica,

La libertad es sólo un un sueño de los hombres,
una hipótesis, una artimaña metafísica,
una bandera de causas perdidas.
Sobre todo en nuestra América.
Cultivarla es en vano; es arar en el mar.
Alguien dijo algo semejante. ¿Recuerda?¹⁴ (Zavalía, 1971, p. 70)

Fortunata, “ardente unitária” (Zavalía, 1971, p. 24), mas tolerante e amável, ao manifestar a intenção de enterrar piedosa e cristãmente os despojos do seu “irmão de ideologia”

¹² Sobre a definição da tragédia pelo autor, *vide* prefácio (1971, pp. 9-10).

¹³ São estas as palavras de Oribe que traduzem o seu pensamento: “La paz es algo que yo no amo, / nos deja inermes, de espalda al enemigo; / en cambio la guerra / nos pone el adversario al frente y las armas en la mano. / No, no me den la paz.” (Zavalía, 1971, p. 68).

¹⁴ A frase “He arado en el mar y he sembrado en el viento” foi proferida por Simão Bolívar, quando a Grande Colômbia, que ajudou a fundar, se desmembrou.

(Avellaneda/Polinices), seguindo as leis da consciência (cf. Zavalía, 1971, p. 73), simboliza a civilização e a liberdade e converte-se, assim, em “un compendio y arquetipo de las sucesoras de Antígona” (Zavalía, 1971, p. 13).

Em torno deste conflito central que se começa a desenhar no Ato I, vão-se posicionando as demais personagens. Do lado do tirano, por motivos diferentes, estão Laura, a prima de Fortunata, seu marido Felipe, o Padre López e o criado Zenão. A primeira, tal como Ismena na tragédia grega, não compreendendo a atitude destemida e nobre da heroína, personifica todos os que por medo não atuam, deixando, assim, aberta uma brecha “por donde se les filtra la tiranía” (Zavalía, 1971, p. 32). O seu marido Filipe, uma figura menor, pouco elevada, representa o colaboracionista que compreende e justifica cegamente as atitudes do tirano Oribe, considerando-o não um invasor mas um salvador da pátria (Zavalía, 1971, p. 25). Ainda que manifestando pontualmente alguma compreensão pelas posições de Fortunata, o Padre López, por conveniência, acomoda-se ao novo poder instituído, simbolizando os largos setores da Igreja da América Latina que se mostram coniventes com a ditadura, não a combatendo, com base no argumento de que estes regimes totalitários defendem os valores cristãos¹⁵:

PADRE LÓPEZ — Yo condeno los excesos y a quienquiera que los cometa,
pero no olvidemos que este gobierno defiende la Religión;
el campo unitario está infestado de Voltaire y Enciclopedia,
las ideas matan más que las lanzas federales. (Zavalía, 1971, pp. 50-51)

Por último, o criado Zenón, irmão colação de Fortunata, vê na mudança política a possibilidade de se libertar da servidão em que sempre viveu e, numa primeira fase, pondo-se à disposição dos vencedores e novos senhores da cidade, ambiciona ser um ‘mazorquero’ para, de pulso firme como o ‘Restaurador’¹⁶, degolar amos e todos os opressores e, assim, extirpar da cidade todas as diferenças de classes e de raças (Zavalía, 1971, p. 38).

Aos seus idealismos e ímpetus juvenis opõe-se sua mãe Zoila, que se posiciona do outro lado da barricada. Aceitando a sua condição servil, desempenha um papel idêntico ao das Amas da tragédia grega. Ela é a fiel servidora, a confidente, que apoia incondicionalmente os atos da sua senhora, assumindo como suas as penas dela. E, juntamente com o filho,

¹⁵ Ainda que, pela sua associação ao divino, pudéssemos associar o Padre López a Tírésias, a sua cumplicidade com o poder instituído afasta tal hipótese.

¹⁶ Referência a Juan Manuel Rosas, o principal ‘caudillo’ da denominada confederação argentina.

assume ainda uma função idêntica à de um Coro da tragédia grega: relata e comenta o que se passa dentro e fora de cena (Zavalía, 1971, p. 12). Igualmente partidária das causas dos unitários é Mercedes. Vivendo uma situação de solidão idêntica à da heroína, com o marido também refugiado nas montanhas da Bolívia, ela é igualmente determinada, mas, ao contrário daquela, é pouco racional e nada tolerante. Não consentindo, em momento algum, a cedência, a claudicação ou a desistência, configura o lado mais radical da luta contra a tirania e, com a sua atuação inflexível, destaca, por contraste, as qualidades de liderança de Fortunata.

Dividido, entre os dois lados do conflito, está o coronel Carballo. Por convicção e por dever de obediência militar, executa as ordens do federalista Oribe. Mas a simpatia e o amor que nele cresce por Fortunata abrem-lhe uma brecha nas suas convicções e regras de conduta militar, dispondo-se, qual Hémon, a ajudar a heroína no seu plano de dar sepultura à cabeça de Avellaneda, por ela considerada um símbolo da liberdade escarnecida pelo tirano (Zavalía, 1971, p. 69).

Sabendo por Mercedes do estado de saúde débil do marido prófugo e condenado à morte, Fortunata, só e com os filhos por criar, está prestes a claudicar, pensando estar a atingir o limite das suas forças (cf. Zavalía, 1971, pp. 43-44). Instigada pela amiga a não desistir, já que é o último dique contra a torrente bárbara, passa à ação (cf. Zavalía, 1971, p. 44). Depois de uma primeira tentativa gorada de convencer o tirano Oribe a recuar na sua decisão, através dos bons ofícios de Carballo, muda de estratégia e congemina um plano ardiloso, que preenche todo o segundo ato: atrai Oribe a uma festa em honra do coronel, pela sua recente promoção para comandante da praça, simulando estar a desistir da sua resistência à tirania, no que é asperamente censurada por Mercedes que ignorava este estratagema (cf. Zavalía, 1971, pp. 63-69).

Convencido de que havia ganho mais aquela batalha, Oribe levanta a guarda e, em sinal de reconhecimento pela mudança de atitude de Fortunata, concede um indulto ao seu marido, Domingo García, bem como a devolução de todos os bens que lhe haviam sido confiscados. Conquistada, assim, a confiança do tirano, que se entrega descontraidamente à festa, Fortunata aproveita a sua distração para executar o plano pela calada da noite, uma cena narrada *a posteriori* e de forma pormenorizada por Zenón que, iluminado por Fortunata, acaba por descobrir o verdadeiro caminho, aquele que conduz à liberdade (cf. Zavalía, 1971, pp. 94-96). Libertando-se do medo, a heroína começa por estender um xaile de seda branco no solo, descrava a cabeça da lança, envolve-a no xaile e vai dar-lhe sepultura no convento

de S. Francisco, onde a esperava um sacerdote, representante dos setores da Igreja não alinhados com a ditadura¹⁷.

Ao invés do que sucede com a jovem heroína sofocliana, que atua sozinha, Fortunata acaba por contar com o apoio da maioria dos que antes se lhe haviam oposto: Zenón acompanhou-a e, não escondendo simpatia pela sua coragem, iluminou-lhe os passos até ao convento; Carballo deu ordens para que os guardas recolhessem, deixando a praça e as ruas sem custódia; o Padre López rezou um responso sobre os restos da vítima, cumprindo assim os preceitos cristãos devidos aos mortos; e Laura bailou durante grande parte da noite com Oribe para o distrair do que estava a acontecer no exterior.

Na euforia da vitória, pensando que havia aniquilado a última resistência ao seu poder ditatorial, Oribe ultrapassara o limite do mal que, tal como o bem, tem as suas fronteiras que “ningún tirano / puede traspasar impunemente” (Zavalía, 1971, p. 101). Ao fazê-lo, como diz Fortunata, “perdió su fuerza / perdió sus armas” (Zavalía, 1971, p. 101). Ainda que, numa tentativa desesperada de sobrevivência política, tentasse desacreditar Fortunata, ao dizer que fora ele que permitira que os despojos fossem enterrados, os que com ele estavam abandonam-no. Vence a liberdade, representada pela cabeça trespassada do ‘mártir de Metán’ que, depositada na terra, acabará por lançar, nas proféticas e esperançosas palavras de Fortunata, “com claras ressonâncias macbethianas”¹⁸,

nuevas raíces que, subterráneas,
 correrán bajo el suelo de la patria
 hasta el día dichoso en que brote aquí, en la montaña,
 en los ríos, en la pampa, en el mar...
 Entonces, cual un bosque en marcha
 de banderas azules y blancas,
 llegará a Buenos Aires y allá aplastará al tirano. (Zavalía, 1971, 108)

¹⁷ Para Bañuls Oller (2008, p. 443), “não é casual que D. Fortunata leve a cabeça do executado para os franciscanos, defensores da pobreza evangélica e do povo simples, se se tiver em conta que, entre as medidas tomadas pelo governo de Juan Manuel Rosas, se encontrava a proteção da ordem civil e eclesiástica e o restabelecimento da Companhia de Jesus”. Assim, prossegue o crítico, “se transpusermos tudo isto para o momento da escrita da obra, a coincidir com o auge da teologia da libertação em conflito com a hierarquia eclesiástica de Roma, vemos uma crítica clara à atitude da Igreja, pela sua implicação política com os regimes ditatoriais instaurados até meados do século XX na América latina, crítica bem explícita no colaboracionismo do Padre López, algo que surge também em *Golpes a mi puerta* de Juan Carlos Gené”.

¹⁸ Pianacci (2008, p. 90).

Entre conservar a vida à custa da liberdade ou perder a vida pela liberdade, a heroína escolheu a segunda hipótese, porque, conforme diz, “fuera de la libertad no hay vida / como tampoco hay paz” (Zavalía, 1971, p. 103). A sua morte por fuzilamento, decretada pelo tirano que, em fúria, sai de cena, não é descrita tal como acontece na tragédia sofocliana, ficando o espetador na incerteza do desfecho trágico. Esta opção do autor é explicada por um Mensageiro que entra em palco, a fechar a tragédia, não com a missão de narrar o que sucedeu, como acontecia geralmente nas tragédias gregas, mas de interpretar a mensagem da peça. Pouco importava saber qual foi o fim de Fortunata, uma figura lendária, símbolo de muitas outras Antígonas argentinas. No conflito que a opunha a Oribe, interessava, sim, destacar e lembrar a sua ação destemida em defesa da liberdade, porque o seu esquecimento é a arma secreta de que se serve a tirania para aniquilar os princípios luminosos da democracia.

Contrariamente à maioria das releituras que adequam o mito de Antígona à história dos países onde são escritas, *El Límite*, de Alberto de Zavalía, associa simbolicamente factos da História argentina do século XIX ao mito sofocliano, para sub-repticiamente interpretar um presente marcado por permanentes conflitos sociais e políticos e por sucessivas ditaduras. O seu objetivo é inelutável: expressar uma fé incomensurável nos princípios fundamentais da democracia e da liberdade. Mesmo que, por períodos mais ou menos longos, as tiranias vençam, seja na Argentina seja em qualquer outro ponto do mundo, elas, nas palavras finais do Mensageiro que reproduzem o pensamento do autor, nascem sempre feridas de morte, porque a liberdade renasce das suas próprias cinzas: “¡La libertad es fénix!” (Zavalía, 1971, p. 111)¹⁹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ángeles Sanz, M. (s.d.). *Antígona desde Sófocles a Jorge Huertas*. Figura paradigmática en el teatro argentino para desentrañar la espiral histórica en la construcción de la identidad nacional. In <http://www.andamio90.org/inst/publicaciones.php>. Artigo consultado a 13 de agosto de 2015.
- Bañuls Oller, J. V. & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Camacho Rojo, J. M. (2004). *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Chanter, T. and Kirkland, S. D. (eds.) (2014). *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. New York: SUNY Press.
- Cruz Varela, J. (1915). *Tragedias: Dido. Argia*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”
- Cureses, D. (1987). *La cabeza en la jaula*. Buenos Aires: Ediciones T.E.G.E.

¹⁹ Para Pianacci (2008, p. 90), “a peça evoca, de certo modo, a heroica perseguição que sofreram os opositores do governo peronista e celebra o renascimento das liderdades cívicas, com a ‘Revolução Libertadora’ que derruba Perón, em 1955”. Idêntica exegese da peça faz Ángeles Sanz (s. d., p. 11).

- Duprey, J. (ed.) (2013). Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones, *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013), 147-162.
- Fradinger, M. (2011). An Argentine Tradition. In E. B. Mee and H. P. Foley (eds.). *Antigone on the Contemporary World Stage* (pp. 67-89). Oxford: Oxford University Press.
- Fradinger, M. (2014). Antigonas: On the Uses of Tragedy. In T. Chanter and S. D. Kirkland (eds.). *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays* (pp. 223-239). New York: SUNY Press.
- Fraisse, S. (1974). *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Gambaro, G. (1995). *Teatro 3: Viaje de invierno, Sólo un aspecto, La gracia, El miedo, Decir sí, Antígona furiosa y otras piezas breves* (2ª ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Géne, J. C. (2012). *Teatro 1: Golpes a mi puerta, Memorial del cordero asesinado, Ulf, Ritorno a Corallina, Memorias bajo la mesa* (2ª ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Hualde Pascual, P. (2012). Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e indoeuropeos*, 22, 185-222.
- Huertas, J. (2002). *Antígona[S]: linaje de hembras*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- López, A. & Pociña, A. & Silva, M. F. (coords) (2012). *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECHC.
- Marechal, L. (2012). *Antígona Velez*. Buenos Aires: Colihue.
- Mee, E. B. & Foley, H. P. (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Pérez Gondar, D. (2014). *Cain, Abel y la sangre de los justos (Gn 4,1 y su recepción en la iglesia primitiva)*. Barañáin: EUNSA.
- Pianacci, R. E. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- Ragué Arias, M. J. (1994). La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España. *Kleos* 1, 63-69.
- Sarmiento, F. (1874). *Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas* (4ª ed.). Paris: Hachette.
- Steiner, G. (1995). *Antígona*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Zavalía, A. (1971). *El límite*. Buenos Aires: Librería Huemul.

RESUMO

Por se identificar com muitas das tensões vividas na Argentina, ao longo do século XX, a atuação modelar da filha de Édipo, à semelhança do que aconteceu em outras literaturas ocidentais, concitou grande interesse neste país da América latina.

De uma significativa lista de cinco recriações argentinas de Antígona, produzidas neste período, deter-nos-emos apenas na de Alberto de Zavalía (1958), que associa simbolicamente factos da História argentina do século XIX ao mito de Antígona para sub-repticiamente interpretar um presente marcado por sucessivas guerras e ditaduras que, como diz o autor no prefácio da sua obra, nascem sempre feridas de morte, porque a liberdade renasce das suas próprias cinzas.

ABSTRACT

By identifying with many of the tensions experienced in Argentina throughout the twentieth century, the role model of Oedipus 's daughter, as has happened in other Western literatures, called great interest in this Latin America country.

From a significant list of five Argentine recreations of Antigone, produced in this period, we will focus only in Alberto's Zavalía (1958), which symbolically associates facts of Argentine history of the nineteenth century to the Antigone myth in order to surreptitiously interpret a present marked by successive wars and dictatorships that, as the author says in the preface of his work, always start mortally wounded, because freedom is reborn from its own ashes .