

LA CIUDAD AUSENTE

A obra e a ópera

Maria Antonieta Pereira
UFMG

RESUMO

Análise das relações intersemióticas e interculturais relativas ao romance *La ciudad ausente* e à ópera homônima. Estudo das traduções e apropriações realizadas pela rede narrativa de Ricardo Piglia e Gerardo Gandini, particularmente no que diz respeito ao texto romanesco, ao libreto e ao vídeo da ópera.

PALAVRAS-CHAVE

romance, ópera, relações interculturais

Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes
figuras, mas personagens personificantes.

João Guimarães Rosa

A partir do romance *La ciudad ausente*, editado em Buenos Aires no ano de 1991, Ricardo Piglia estrutura uma ópera homônima, encenada em 1995.¹ Composta de dois atos, a ópera ressalta, no primeiro deles, o papel da personagem Junior como leitor-investigador ou espectador privilegiado das microóperas da peça. Já no segundo ato, desvendam-se certos mistérios do primeiro — a construção da máquina de relatos é um deles — e outros tantos segredos são cifrados. Do ponto de vista gráfico, o texto da ópera é organizado em colunas, como as matérias jornalísticas. Na primeira coluna, a peça está escrita em inglês, na segunda, em espanhol. De forma que, para o olhar ocidental, habituado a ler da esquerda para a direita, parece que a ópera foi escrita em língua inglesa e depois traduzida para o espanhol. Além do fato significar um trabalho de *marketing*, podemos também pensar no bilingüismo das produções contemporâneas como um sinal dos tempos em que a língua materna de escritores e leitores torna-se insuficiente para a produção e a recepção da obra. Na fita de vídeo em que se gravou a ópera, a fala castelhana das personagens também é legendada em inglês.

As cenas 2, 3 e 4 do primeiro ato da peça desdobram-se em operetas que recontam trechos do romance *A cidade ausente*. Dessa forma, a “Primera historia de la máquina” é narrada através da microópera 1, também chamada de “La mujer-pájaro”, nome que indica a existência de um ser híbrido, cujos atributos recordam a máquina-narradora e o pássaro mecânico do romance. Vestidas à moda do século XVIII, três personagens da

¹GANDINI, PIGLIA. *La ciudad ausente* – ópera en dos actos.

ópera — a mulher-pássaro, o estudante de música e o mago — desenvolvem os movimentos repetitivos de uma caixinha de música, revelando sua condição de prisioneiros do maquinismo e do tempo. Enquanto as personagens masculinas discordam quanto à identidade da mulher-pássaro, ela canta numa voz dulcíssima — espécie de pré-linguagem em que não há mais que gemidos, soluços, titubeios. Durante a cena, por curtos segundos, projeta-se numa tela a imagem de um rosto feminino que explicita a ligação entre a companheira de Macedonio, a personagem do romance e a cantora de ópera. Essa identidade incerta necessita de um reconhecimento externo e a mulher-pássaro canta com voz humana apenas a partir do momento em que o estudante lhe revela seu amor:

soy una mujer y el amor es la sola
eternidad del amor que es la sola
eternidad del amor que es la sola.²

Apesar de humanizar-se, a personagem mantém aspectos fundamentais dos autômatos e, como um tique nervoso incontrolável, a repetição das frases ressalta seu caráter híbrido e seu estatuto de escrava. Deslocada, posteriormente, para a cena 8 do segundo ato, a microópera 1 esclarece o papel do estudante e, em decorrência disso, deixa mais evidente a relação entre as personagens da ópera e as do romance. Na cena 8, Junior passa de espectador a ator tangencial da microópera, quando secunda as falas do estudante. Ora, se o jovem músico e a mulher-pássaro são réplicas respectivas de Junior e da mulher-máquina, podemos deduzir que o mago corresponde a Macedonio.

Apesar de sua importância dentro da obra, o Macedonio do romance constitui uma personagem discreta e quase silenciosa, se comparado a Junior, que conecta todos os dados. Na ópera, essa situação se inverte: Junior observa mais que atua, enquanto certos aspectos de Macedonio, recalcados no romance, vão se tornar evidentes. O inventor-personagem do romance, responsável pelas mais importantes mutações de outro ser, torna-se ele mesmo, na ópera, o espaço das grandes metamorfoses, fato que paradoxalmente também revela seu caráter de *senhor* sob a *persona* do mágico.

Para o estudante, o mago é mentiroso, encantador de serpentes e algoz de suas criaturas. Para o mago, a mulher-pássaro é uma máquina, está morta e assim ficará eternamente, criada “para a música, não para os homens”. Seu projeto — que a eternidade do artefato seja garantida por sua imutabilidade — encontra-se ameaçado pelo discurso amoroso do estudante, ou de Junior, que humaniza a máquina e torna sua vida finita. Se no romance a eternidade de Elena já era tratada como sinônimo de infelicidade, a ópera responde de forma ainda mais complexa ao desejo do amante de não perder a amada. Na verdade, essa resposta surge como outra pergunta: teria ele o direito de mantê-la eternamente como um corpo morto/vivo? Junior e o estudante pensam que ela deve morrer, para renascer. O desacordo entre as vozes masculinas indica uma situação paradoxal, em cujo desfecho, qualquer que seja ele, haverá sempre uma perda.

“La luz del alma”, a microópera 2, indicada no vídeo como “Otra historia de la máquina”, mostra como a conversação entre Elena e Macedonio vai se tornando um

² GANDINI, FIGLIA. *La ciudad ausente*, p.5.

diálogo de surdos, em que eles não se olham mutuamente e precisam testar o tempo todo a realidade da interlocução:

ELENA – Chamam?... É minha alma que se vai...
Está vindo...

MACEDONIO – Me escutas? Não há tempo a
perder. A evanescência,
trocabilidade, rotação, turnação
do eu... o faz imortal...³

A microópera 3, “Lucía Joyce” — ou “Tercera historia de la máquina”, no vídeo — relaciona a loucura da filha de Joyce a uma homenagem ao escritor irlandês. Enclausurada num hospício e assistida por psiquiatras liderados por Jung, enquanto ex-cantora de ópera, a criatura tem na voz seu “único resto humano”, já que delira ser uma máquina:

Pareço uma mulher, porque todas as
mulheres parecem uma mulher mas
só somos: Filhas... De quem sou
filha eu se sou uma máquina que canta?⁴

Como ocorre com as outras personagens da ópera, Lucía Joyce funciona como um nódulo branco que se abre em rizomas. E exatamente por isso lhe é difícil estabelecer a própria identidade: suas afirmações tautológicas quanto à condição feminina revelam incertezas, e a imagem de filha é logo rompida por interrogações quanto à própria origem. As alucinações de Lucía remetem à literatura e são, elas mesmas, exemplos do discurso literário:

Subtitulado: Sou filha de um canalha
irlandês cego e monógamo, que me
programou para ditar-me sua obra
infinita. Indecifrável e infinita,
eterna como uma insônia eterna.⁵

Com essas palavras, Lucía se insere na linhagem feminina de criaturas inventadas por escritores e magos para perpetuar a arte da narração. A diferença entre a personagem e as outras mulheres-máquinas da ópera é que ela declara sua rebelião contra o criador. Sua narrativa não é mais o balbúcio da mulher-pássaro nem os versos agônicos de Elena, mas um discurso coerente e reivindicativo... desde que os médicos não estejam por perto. A presença deles, e especialmente a de Jung, desencadeia na personagem um canto tão indecifrável quanto o *Finnegans wake*, de Joyce.

³ GANDINI, FIGLIA. *La ciudad ausente*, p.6.

⁴ IBIDEM. p.9.

⁵ IBIDEM. p.9. Em *O laboratório do escritor*, Piglia comenta que Joyce teria procurado Jung para discutir a loucura da filha e comparado a linguagem dela ao *Finnegans wake*. Ao que Jung teria retrucado: “mas ali onde você nada, ela se afoga”. Linguagem e loucura estão indissociadas na montagem de Lucía Joyce, personagem de *A cidade ausente*, romance e ópera.

Condensando heranças genético-verbais, a filha do “canalha” compõe sua narrativa numa linguagem hermética como a do pai, em que cada palavra é desdobrável.⁶ É nesse sentido que podemos ler seu canto delirante:

Lady Lazarus. Oh, Lady Lazarus.
Dying is an art, like everything else.
Morir es un arte como todos los
demás. (Aria de la Traviata) So, so,
Herr Doktor. So, Herr Enemy. For a
word or a touch. Cada palabra, un
latido, el corazón verbal. Hi, hi,
cruic. Dying and Dying. Ding, ding,
Lady Lazarus. Hi, hi, her Doctor.⁷

Lucía canta em inglês, espanhol e alemão, além de referir-se a *La traviata*, ao mesmo tempo em que associa inventor, pai e doutor entre si e todos eles a inimigo. Como se não bastasse ser um lugar de condensação e conflito de línguas e imagens heterodoxas, a personagem também emite ruídos mecânicos que transitam entre o soluço e o riso. A expressão “her doctor” indica que Lucía refere-se a seu médico como terapeuta de uma terceira pessoa, de uma *ela* cuja existência fantasmática revela uma personalidade esfacelada. Por outro lado, a homofonia de “her Doctor” e “Herr Doktor” cria uma relação analógica em que o *doutor dela* é também um senhor, *o seu senhor*. O nome próprio “Lady Lazarus” remete, ainda, ao poema homônimo de Sylvia Plath, do qual foram extraídos também os seguintes versos:

Dying
is an art, like everything else
(...)
For a word or a touch
(...)
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.⁸

E, finalmente, a composição de Piglia e Gandini realiza a passagem de “Dying and Dying” para “Ding, ding”, num movimento joyceano em que a morte parece transformar-se num toque de sino celebrando a vida.

A polifonia exacerbada da personagem revela ainda que ela absorve traços de mulheres do romance. Uma delas é Miss Joyce: amante de Fujita e informante de Junior, essa edição de Mata-Hari se caracteriza por aquilo que não é mais. Abandonada pelo japonês, ex-cantora de ópera e ex-viciada em heroína, a personagem do romance constitui

⁶ Para Augusto e Haroldo de Campos, Joyce trabalha com unidades lexicais altamente polifônicas, as “palavras-valise” ou as “frases-tema”, cujas variações estendem-se indefinidamente. Cf. CAMPOS. *Panorama do Finnegans wake*, p.22 e 136.

⁷ GANDINI, PIGLIA. *La ciudad ausente*, p.9.

⁸ Os versos estão citados na ordem em que se encontram no poema de Sylvia Plath, escritora norte-americana que se suicidou em 1963, aos 31 anos. “Lady Lazarus” desenvolve uma remissão paradoxal à personagem bíblica, já que tematiza um corpo despedaçado cuja dramatização do suicídio indica a impossibilidade de cura, inclusive quando se transforma em sub-produto da ação inimiga do médico. Para a poetisa, não há salvação, pois “morrer é uma arte, como tudo mais”. Cf. PLATH. *The collected poems*.

um corpo construído a partir de faltas, tranSES, recuos, fantasias químicas.⁹ É esse caráter frágil e alucinado que Miss Joyce delega à Miss Lucy da ópera, a qual “cree ser” uma máquina para recusar-se a “crecer”.¹⁰

Por outro lado, a ex-cantora do romance detém uma perspectiva de desdobramento narrativo que só se torna perceptível, evidentemente, depois da ópera realizada. A obra de Ricardo Piglia confirma, assim, sua singular capacidade de tornar-se sempre outra: quaisquer eventos, personagens ou circunstâncias podem ser transformados em algo novo. Por isso, certos dados que no romance são irrelevantes ou tangenciais constituem os minúsculos fragmentos que agenciam outra produção e nela figuram como temas centrais, numa enunciação em rede, em que tudo está em conexão. A complexidade de Miss Joyce, personagem do romance, exacerba-se *a posteriori*, quando percebemos que ela não só prefigura Lucía Joyce mas também toda a arquitetura do espetáculo teatral.

A homenagem de Ricardo Piglia a James Joyce é arrematada nas últimas cenas da micro-ópera 3, quando Herr Enemy, Docktor Jung, como uma espécie de cafetão verbal, negocia doses de heroína e trechos do *Finnegans wake* com a cantora. Recordando o estranho comércio em que, no romance, doutor Arana oferece a Elena uma memória artificial em troca de informações sobre os insurretos, o médico da ópera considera literatura e droga como equivalentes — mercadorias que circulam nos guetos, servindo a usuários *ob-sedados* pela fantasia.

Essa negociação também pode ser pensada quando se percebe que as três personagens do primeiro ato da ópera *La ciudad ausente* — Elena Fernández, a mulher-pássaro e Lucía Joyce — remetem à mesma imagem feminina que, no romance e na ópera, constitui a *heroína*, ou seja, uma mulher extraordinária. Os químicos alemães, nos últimos anos do século XIX, usaram o termo “heroína” — feminino de herói — para nomear o “narcótico de ação semelhante à da morfina”.¹¹ Como a eficácia da droga rendeu-lhe o nome de “heroína”, podemos fazer uma leitura ao revés e pensar na potência da personagem feminina. Uma heroína-personagem é também uma droga virtual que narcotiza seus pares: assim, o sofrimento de Macedonio pela perda de Elena leva-o à obsessão temática¹² em que produz a máquina de relatos, que, por sua vez, magnetiza Junior, Renzi, Russo. A imagem feminina, justamente por se mostrar fragilizada, acaba se tornando o centro das preocupações masculinas. O efeito sedativo da heroína aproxima-a da idéia de distensão, bem-estar, alívio da dor, mas também evoca o sono, a inconsciência, o torpor da morte. E, de fato, a heroína de *A cidade ausente*, romance ou ópera, absorve, seduz e move os elementos masculinos, que só se tornam inventores, escritores, detetives ou músicos em função da Medusa que lhes controla a criação.

⁹ A construção dessa personagem envolveu a apropriação de dois outros textos: o livro *Luca*, de Carlos Polimeni, que narra a história de Luca Prodan — líder do conjunto de rock *Sumo*, morto em 1987 — e uma entrevista em que o referido cantor descreve suas experiências como heroinômano, para repórteres da revista *CantaRock*. Segundo Ricardo Piglia, o fato de a personagem Junior ter a cabeça rapada também constitui uma homenagem a Luca Prodan. Cf. REVISTA No.

¹⁰ GANDINI, PIGLIA. *La ciudad ausente*, p.11.

¹¹ CUNHA. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, p.408.

¹² A biografia do escritor argentino Macedonio Fernández revela como ele foi arrebatado pela perda de Elena Obieta, razão pela qual se dedica a escrever uma literatura que gira em torno do mesmo tema: manter viva aquela que já morrera.

No segundo ato da ópera *La ciudad ausente*, ocorre a resolução do conflito criado no primeiro. Por isso, o antagonismo entre personagens femininas e masculinas é alterado. O discurso delirante das mulheres é substituído pela atuação de Macedonio, e principalmente de Russo, no sentido de engendrar tal discurso, como se a peça começasse pelo fim do que pretende narrar: apresenta o produto e depois investiga seu processo de produção. Dando o tom do segundo ato, o cientista é adaptado ao contexto da ópera — pesquisa a relação entre física quântica, música, voz humana e *machine-femme* — e funciona como o reverso do Jung demoníaco do primeiro ato.

Contudo, o discurso masculino continua planejando uma inquietante identidade feminina. Para o inventor Russo,

Elena será a
Eterna. A Eva Futura. Embalsamada
como uma boneca e viva como uma música.¹³

O caráter *cyborg* da heroína — mescla de animal, pessoa, divindade e coisa — é responsável por seu lugar de mãe primordial de tudo o que virá. Contudo, sua eternidade indica também a impossibilidade de ela se modificar, o que equivale à paralisia e à morte metafórica. Essas contradições insolúveis comovem Junior que, a princípio, discorda do cientista:

Está prisioneira
A mulher-pássaro.
Canta sua dor.¹⁴

Mas, na última cena da ópera, Junior adota o ponto de vista de Russo e Macedonio e nomeia a máquina como

A Eva Futura.
A mulher mágica,
a Eterna.¹⁵

Vence, assim, à revelia da interessada, o consenso masculino sobre a necessidade de se manter a mulher “embalsamada como uma boneca e viva como uma música”. O corpo reificado de Elena recorda a vida e a morte da Grande Mãe do povo argentino durante o governo Perón. Como chefe do Partido Peronista Feminino, durante seis anos aproximadamente, Eva Perón conseguiu manter aceso o apoio fervoroso das classes trabalhadoras a *mi general*. Após sua morte, teve o corpo esvaziado, embalsamado e oferecido ao espetáculo público e órfão da nação. Essa boneca mumificada, ao embalar as esperanças de uma pátria forte, virtuosa e dona de seu destino, configurou uma Eva Futura, Eterna, Mágica, cuja música ainda ressoa no imaginário da Argentina contemporânea.¹⁶

¹³ GANDINI, FIGLIA. *La ciudad ausente*, p.17.

¹⁴ IBIDEM. p.20.

¹⁵ IBIDEM. p.22.

¹⁶ Um exemplo disso é que a revista *Los Libros*, uma das mais importantes publicações universitárias na América Hispânica dos anos 70, contém um artigo que aborda um importante discurso inédito de Eva Perón, o qual teria sido extraído do livro *La vida de Eva Perón*, nesse momento ainda no prelo. Cf. LOS LIBROS. p.4-5.

Ao final da peça, Junior opta por não desconectar a máquina, com as seguintes justificativas:

Oh, Elena,
Ninguém quer salvar-te
porque ninguém
quer
salvar-se do amor...¹⁷

Para que o amor seja imortal, é preciso que se conserve o objeto do desejo e que ele, cotidianamente, apresente ao amante o espetáculo da vida. Essa mulher Eterna, Esfinge e Sereia, propõe o enigma e o feitiço da narrativa que recomeça sempre, da qual não querem escapar os leitores. Contudo, as palavras finais da máquina, semelhantes ao canto “riocorrente” de Lucía Joyce, indicam uma situação paradoxal, em que a voz narradora sobrevive à custa de angustiante solidão. A ópera *La ciudad ausente* inicia-se com a fala esperançosa de uma Elena grávida de histórias que pressente a chegada de Macedonio, mas termina com o canto de cisne de uma mulher que ainda pode recordar “as velhas vozes perdidas”, mesmo sabendo que “já não vem ninguém”. Esse lamento híbrido e solitário de um ser que, para não ser perdido, perdeu-se e ao amado, aponta a angústia de uma tradição que murmura na praia vazia os *sins* de uma narrativa ameaçada. Mas que recomeça e volta a recomeçar, indefinidamente, em busca de um leitor *junior* cujo último ato é penetrar na máquina e desaparecer.

Além dessas questões, podemos refletir sobre as razões que levaram Piglia a extrair de seu romance uma ópera. Nascida da tentativa dos dramaturgos italianos de imitar a tragédia grega, a ópera apresentou-se sob variadas formas — coleção de árias, drama bufo, romantismo musical e, com Wagner, drama em música propriamente dito. Gênero híbrido, a ópera existiu sempre como uma arte de caráter instável, que tentava equilibrar ação dramática e musicalidade. Enquanto drama barroco, um dos importantes componentes da ópera é “a tensão fonética contida na linguagem do século XVII [que] conduz diretamente à música, como contrapartida da fala, sobrecarregada de sentido”.¹⁸ Se, para Nietzsche, excetuando-se a ópera wagneriana, todas as outras produções eram formas primitivas, Benjamim ressalta como, sob o ponto de vista da tragédia ou da literatura, “a ópera aparece necessariamente como um produto da decadência”, cujo eixo central é a expressão do luto através de alegorias. Já do ponto de vista do romantismo, a ópera seria a forma de harmonizar a linguagem oral (tese) com a escrita (antítese), através da música (síntese).

Contudo, para Gerardo Gandini, parceiro de Piglia na criação da ópera, “tudo começou pela mudança de uma letra: pensamos que uma máquina de *contar* podia ser também uma máquina de *cantar*”.¹⁹ No entanto, a operação de transformar o romance em ópera exigiu dos autores os esforços de cruzar a literatura com músicas que lembram o século XVIII de Mozart, o XIX de Puccini e a ópera expressionista.²⁰ A história da criação de Piglia-Gandini, de certa forma, já estava inscrita em *O laboratório do escritor*,

¹⁷ GANDINI, PIGLIA. *La ciudad ausente*, p.23.

¹⁸ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.232.

¹⁹ GANDINI, PIGLIA. *La máquina de cantar*, p.30-1.

²⁰ PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p.33.

onde seu autor declara que sua música favorita é a “Sinfonia 35 em Ré Maior, ‘Haffner’, de Mozart. (Em especial a variação Arlt)”.²¹ A ironia do escritor — que reúne o músico do século XVIII e Haffner, o Rufião Melancólico, que é personagem de *Os sete loucos*,²² de Roberto Arlt — é transformada em ternura no conto “O fim da viagem”, também presente em *O laboratório...*, em que Emilio Renzi, ao morrer-lhe o pai, finalmente pode amar a desconhecida do trem. Quando ela lhe abre a porta do quarto, está ouvindo uma música no rádio perdido entre os cobertores, e lhe pergunta: “— Gosta? É *A Tosca* de Puccini”.²³

Para expressar o luto de Macedonio Fernández, Piglia recorre a um gênero híbrido e anacrônico que, por participar da tradição barroca européia, remete às grandes linhas culturais que colonizaram a América Latina, as quais, não por acaso, surgem na própria obra do escritor tematizado. Por outro lado, a luta entre amor e morte, ao constituir o principal motivo da ópera, aproxima-se do tango argentino, já que, apesar de sua “força constante que nos envolve e se adapta à pulsação de nosso sangue”,²⁴ ele continua sendo uma música nostálgica que expressa a perda da mulher amada. Em *La Argentina en pedazos*, ao analisar o conto “La gayola”, de Taggini, Piglia considera o tango como uma arte que se desenvolve dentro da tradição de falar da traição feminina. O conto em causa, valorizado pelo desenho de Crist, apresenta um *caballero* que visita a traidora, após ter cumprido pena pelo assassinato de seu amante. Terno, gravata e chapéu definem a elegante tragédia de quem “olha o mundo com cinismo e desencanto”,²⁵ embora uma ou outra palavra jogada no cenário pelo desenhista desconstrua e, por isso mesmo ressalte, o teatro solene da história. De qualquer forma, o tango funciona como um *link*, que permite conexões entre personagens diversificadas de Piglia, Arlt e Taggini, como atores de uma encenação literária e/ou de um drama musical. E, finalmente, poderíamos dizer que toda essa nossa discussão só se torna plausível porque *A cidade ausente*, romance de Ricardo Piglia, é construído com tal riqueza temática, heterogeneidade lingüística e hibridez de gêneros que permite à obra, num deslizar etimológico, a recuperação de seu antigo sentido latino de *ópera*.



²¹ PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p.54.

²² ARLT. *Os sete loucos*.

²³ PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p.33.

²⁴ LAGMANOVICH. El tango argentino como fenómeno musical y literario, p.275.

²⁵ PIGLIA. *La Argentina en pedazos*, p.79.

RESUMEN

Análisis de las relaciones intersemióticas e interculturales relativas a la novela *La ciudad ausente* y la ópera homónima. Estudio de las traducciones e apropiaciones realizadas por la red narrativa de Ricardo Piglia y Gerardo Gandini, particularmente respecto al texto romanesco, al libreto y al vídeo de la ópera.

PALABRAS-CLAVE

novela, ópera, relaciones interculturales

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- GANDINI, Gerardo, PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente* – ópera en dos actos. out.1995.
- GANDINI, Gerardo, PIGLIA, Ricardo. La máquina de cantar. Entrevista a Roberto Graña. [s.n.]. Buenos Aires, 22 oct. 1995.
- LAGMANOVICH, David. El tango argentino como fenómeno musical y literario. *Riqueza cultural ibero-americana*. Divinópolis, UEMG, 1996.
- LOS LIBROS, n.12, oct. 1970. p.4-5.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo (org.). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PLATH, Sylvia. *The collected poems*. Harper & Row, 1981.
- REVISTA No. Luca, Piglia y la heroína. Buenos Aires, 7 jul. 1994.