Sobre meninas e máquinas: “La nena” de Ricardo Piglia

Odenildo de França Almeida*

Mestre, pelo programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da FFLCH / USP. e-mail: francaalmeida@uol.com.br

Resumo: “La nena”, um dos contos originados pela máquina de narrar de *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, mostra-se uma história-chave para entender a capacidade da narração como forma de reconstrução da experiência e do próprio sujeito que se dispõe a narrar. Além disso, oculta a história de Laura, “la nena” que dá título ao conto, grande paralelo com a história da própria máquina que o criou, permitindo, em parte, compreender pontos da origem desta e de sua programação. É ainda este um conto central gerado segundo o tema da perda, comum à história de origem da máquina, do romance e de outros de seus contos.

Palavras-chave: *La ciudad ausente*, *La nena*, Ricardo Piglia, narração, experiência.

Abstract: “La Nena” is one of the short-stories generated by the narrative machine of Ricardo Piglia’s novel *La ciudad ausente* (1992), and it proves to be the key for understanding the capacity of the storytelling process to function as a tool for the reconstruction of the narrating subject and its experiences. Besides that, it hides the story of Laura, “la nena” that is mentioned in the title, a story that parallels the story of the machine that created it, allowing, in part, to understand its points of origin and its programming. “La nena” is also a tale generated according to the central theme of loss which sustains not only the story history of the machine’s origin, but also that of the novel and of other short-stories within.

Keywords: *La ciudad ausente*, *La nena*, Ricardo Piglia, narration, experienty.

O romance *La ciudad ausente* (1992), do escritor argentino Ricardo Piglia, entrelaça em suas páginas diversas histórias, todas ligadas pela investigação do jornalista Junior, quem, em sua peregrinação por Buenos Aires e seus arredores, tenta reconstruir a história da origem de uma máquina que produz narrativas. Uma delas, “La nena”, é encontrada pelo jornalista no interior de um museu. O conto, que também foi publicado na antologia *Cuentos morales* (1995), ao mesmo tempo em que se arma como um

manifesto da narrativa como meio de reconstrução da experiência, articula-se a partir de um paralelo com a história da própria máquina que o originou.

Partindo de uma mescla da biografia do escritor argentino Macedonio Fernández e da figura de autor que este criara em sua obra, Ricardo Piglia transforma seu assumido precursor no coinventor da máquina de narrar. De acordo com a biografia do Macedonio extratextual, em 1920 morre Elena, sua esposa, e a família Fernández se desfaz, ficando os filhos aos cuidados dos avós maternos. Sentindo profundo pesar pela perda da mulher, Macedonio abandona sua carreira de advogado e passa a viver em várias residências temporárias. Ainda em decorrência da perda, parte de seus ensaios filosóficos, poemas e seu *Museo de la novela de la Eterna* passariam a discorrer sobre o tópico da nulidade ou cessação da morte (BERG, 2000, p. 74-5). Tais temas servem de fios condutores da narração de *La ciudad ausente*, romance no qual o Macedonio intertextual, movido pelo sentimento de pesar pela morte da mulher e trabalhando em conjunto com um engenheiro chamado Russo, projeta uma máquina de narrar, que teria por objetivo anular a morte da mulher amada. Presente desde o título do romance, a *ausência* é, então, seu ponto de partida.

No entanto, para que a mulher-máquina pudesse levar a cabo a tarefa de construir narrativas, teve antes de desenvolver uma "programação", fundada primeiramente na reunião de textos ideais capazes de formar sua escrita. Escolha que recairá sobre o conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe. Esse texto iniciático será transformado e recriado como "Stephen Stevensen" dentro de um procedimento que é referido em *La ciudad ausente* como "tradução", mas que se apresenta como desmonte e rearranjo do texto originário a fim de produzir um outro texto:

Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial.

A máquina executara um desmonte do texto de Poe e uma nova reordenação a fim de produzir um novo texto. Ao mesmo tempo "Stephen Stevensen" retoma outro texto de Piglia, "Encuentro en Saint-Nazaire", com alterações e uma nova contextualização, que retira a narrativa de um entorno europeu e o "argentiniza". Em uma etapa posterior da programação da máquina, o Macedonio intertextual e Russo buscam uma forma torná-la capaz de seguir narrando. No trabalho de "tradução", a máquina aprende a recopilar histórias e a transformá-las. Seu aprendizado e programação prosseguem quando nela são introduzidos novos núcleos narrativos, com os quais executaria novas "traduções" – a exemplo do primeiro quando "Tomó el tema del doble" – tema central do

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. p. 41. Edição a partir de agora identificada como LCA, com a indicação da página entre parênteses.

conto de Poe – “y lo tradujo” (LCA, p. 42).

Os núcleos narrativos devem ser entendidos como temas e instruções programacionais sobre os quais a máquina pode influir. Muitos dos núcleos utilizados pela máquina teriam sido retirados da própria literatura em circulação e das histórias colhidas pela versão ficcionalizada de Macedonio. Talvez mais importante que identificar todos os núcleos narrativos é notar aquele que se destaca e liga as narrativas seguintes de “Stephen Stevensen” ao projeto do Macedonio intertextual de reviver a amada: o tema da perda.

Das muitas narrativas difundidas pela máquina, o romance nos apresenta somente oito. A primeira história, “Stephen Stevensen”, nos é apresentada em fragmentos quando Junior a retoma em seu apartamento. Durante sua investigação, depara-se com outras quatro, guardadas no museu: “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena”, que compartilham o núcleo narrativo da perda, mas realizam-se em diferentes versões e trajetórias. Por fim, os três últimos contos da máquina são apresentados a Junior (e a nós) em meio a seu processo de circulação (já clandestina, à sombra da repressão e censura do Estado): “La grabación”, “Los nudos blancos” e “La isla”.

Tanto o conjunto de *La ciudad ausente* como os contos derivados a partir do núcleo narrativo da perda constroem-se segundo diversas tentativas de restituição, mesmo sabendo que ela é ilusória ou insatisfatória. Segundo o Macedonio intertextual, “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto” (LCA, p. 152). O que vemos nas quatro histórias é que, pela incapacidade de narrar uma verdadeira restituição, que se apresenta quando muito de forma parcial ou provisória, o que se narra é a ausência que se faz sentir – a ausência como presença –, e a experiência da perda e da própria impossibilidade de plena restituição. Narra-se a perda, mas não no sentido nostálgico de apegar-se ao perdido ou em direção à sua recuperação, que se sabe impossível, senão a experiência da ausência e a constatação de que a restituição plena é inalcançável. No reconhecimento da impossibilidade de restituição se encontraria seu gesto mais restitutório e desafiador: a resistência à ausência e a demanda pelo seu esquecimento (cf.: AVELAR, 2003, p. 145).

Assim, nos textos em que está contida a narração da perda, a saber, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor” e “La nena”, ocorre a narração de alguma ausência, a perda da identidade do jovem *gaucho*, a perda da própria vida, a perda de um amor de infância e a perda da linguagem, respectivamente. Nas quatro histórias, há também a tentativa de narrar certa recuperação, sempre precária e instável, pois sempre construída sobre uma lacuna impossível de ser preenchida perfeitamente.

menina e a perda da linguagem

Laura, “la nena”, aos cinco anos, havia ficado obcecada por um ventilador, chegando a crer que vivia nele. Quando a mãe o desliga, a menina começa a ter problemas com a linguagem: “Perdió la capacidad de usar correctamente los pronombres personales y al tiempo casi dejó de usarlos y después escondió en el recuerdo las palabras que conocía” (LCA, p. 53). Perdição da linguagem, Laura perde também a capacidade de dar forma à experiência. Para o sujeito, é esta talvez a pior perda depois da morte e do esquecimento, uma vez que “la pérdida del lenguaje es, a fin de cuentas, pérdida absoluta de realidad; no entrada en la referencia, sino precisamente ausencia de referencia” (MOREIRAS, 1999, p.144).

Para não confiar a menina ao tratamento elétrico insistido pelos médicos, os pais buscam alternativas para que ela pudesse voltar a constituir uma linguagem. A primeira tentativa do pai foi tratá-la com música, “Necesitaba incorporarle una secuencia temporal y pensó que la música era un modelo abstracto del orden del mundo” (LCA, p. 55). A música lhe proporciona então um modelo de sintaxe, sobre o qual o pai pode começar trabalhar com um novo léxico. Decidiu ele então contar à menina histórias curtas:

Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle la misma historia y variar las versiones. De ese modo, el argumento era un modelo único del mundo y las frases se convertían en modulaciones de una experiencia posible. (LCA, p. 56)

Uma das versões mais antigas da história que o pai decide contar é datada do século XII: um nobre jovem romano acabara de se casar; após a celebração, o jovem e seus amigos saem para jogar bocha. Com medo de perder a aliança, o jovem a coloca no dedo de uma estátua, mas, quando volta para pegá-la, o dedo da estátua está fechado. Não conta nada a ninguém naquele momento e retorna à noite com os criados, quando constata horrorizado que a estátua havia desaparecido. Porém, na mesma noite, ao entrar na cama, percebe que algo se interpunha entre ele e a esposa. Era a estátua, que lhe diz: “Abrazáme, hoy te uniste conmigo en matrimonio. Soy Venus y me has entregado el anillo del amor” (LCA, p. 56). Esta história se repete várias vezes em várias de suas versões através dos tempos, incluindo uma em que Venus é substituída pela virgem Maria que se interpõe entre o casal para preservar a castidade do jovem e levá-lo a tornar-se um monge. Com o tempo e com a assimilação dos núcleos básicos desse simples conto, Laura foi readquirindo a linguagem:

Durante los meses siguientes fue ella la que contó la historia, todas las tardes, en la galería que daba al

patio del fondo. Llegó a ser capaz de repetir palabra por palabra la versión de Henry James, quizá porque ese relato, *The Last of the Valerii*, era el último de la serie. (LCA, p. 58)

Laura era “la anti-Scheherezade que en la noche recibía, de su padre, el relato del anillo contado una y mil veces” (LCA, p. 57). Em um ano a menina sorri porque já conhece a história e arrisca contar ela própria sua versão, uma “tradução” do relato contado pelo pai:

Mouvo miró la noche. Donde había estado su cara apareció la otra, la de Kenia. De nuevo la extraña risa. De pronto Mouvo estuvo en un costado de la casa y Kenia en el jardín y los círculos sensorios del anillo eran muy tristes. (LCA, p. 57)

A partir daí, com o léxico que tinha aprendido e com a estrutura circular do relato, foi ela própria reconstruindo uma linguagem e a história, a qual narrava para o pai. De ouvinte, Laura passou à narradora e logo alcançou a experiência quando saiu da história e expressou um desejo (*anelo*): “como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que comprara un anillo (*anello*) de oro para ella” (LCA, p. 58). Laura recupera no ato de narrar e na expressão de uma vontade seu viver no mundo, seu reencontro com a experiência.

Reconstrói-se no encontro daquele que narra com o outro que escuta o momento necessário à vivência da experiência narrativa. O pai que antes narrava é agora um ouvinte e pode ser o receptor da experiência tomada por sua filha. Constrói-se, portanto, uma experiência no interior do próprio ato de narrar.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte à qual recorrem todos os narradores: “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história” (BENJAMIN, 1980, p. 60). O declínio da experiência no mundo moderno, excessivamente industrial e imediatista, provém da perda de uma tradição compartilhada entre gerações de uma comunidade, perda que também acarreta no desaparecimento de formas tradicionais de narrativa originadas e transmitidas no interior dessa tradição. A arte de narrar tornou-se rara uma vez que ela parte da transmissão de uma experiência que não é mais possível, já que as diferentes gerações não dialogam entre si e o individualismo sobrepôs-se ao fazer coletivo, necessário à vivência e à transmissão de experiências.

Em “La nena”, reconstrói-se a forma ritual da arte de contar que permite a Laura fazê-lo por si própria. Além disso, as várias versões da mesma narrativa forneceram à menina aquilo que Benjamin observara com relação às histórias contadas pelos antigos

narradores: a orientação para o interesse prático. Após ouvir tantas versões do mesmo relato pôde a menina arriscar a gerar sua própria versão. O interesse prático “diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora” (BENJAMIN, 1980, p. 59). Assinala Gagnebin que, por conta disso, podem inserir-se o narrador e o ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, “já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto” (GAGNEBIN, 1993, p. 11). Tomar para si a narrativa significa não só seu entendimento, senão, principalmente, o despertar de uma ação criadora que mobiliza sua retransmissão.

A verdadeira narrativa não deve impor ao leitor/ouvinte uma interpretação completa e definitiva dos acontecimentos, fica esta sempre a cargo dele, estando o leitor/ouvinte livre para interpretar a história como quiser. A narrativa não se distingue da vida uma vez que é um tipo de experiência com sentimento. O trabalho de dar por si mesmo um “acabamento” à narrativa, de interpretá-la para si, faz com que a narrativa se fixe na memória do leitor/ouvinte e se assimile à sua própria experiência. Com isso, tanto maior será sua satisfação em recontá-la um dia. A própria arte de narrar depende deste processo: “Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas” (BENJAMIN, 1980, p. 62).

Com “La nena” o narrar mostra a única forma de restituição que lhe é possível: a restituição da experiência. Quando Laura transforma o conto, sinaliza a intervenção de um sujeito que se move por uma realidade diferente daquela a qual estava preso, desejando compartilhar como experiência um relato que carrega agora as marcas de sua própria subjetividade: “adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro”, afirma Benjamin (1980, p. 63). Além disso, quando Laura traz à tona os nomes próprios Mouvo e Kenya e uma realidade externa (o pedido pelo anel) mostra que finalmente recuperou o conceito de um mundo exterior sobre o qual poderia se mover, escapando da realidade estanque e do “presente petrificado” no qual lhe mantinha presa a incapacidade de narrar. É o anel, como algo de valor a ser transmitido de geração em geração, símbolo da própria experiência segundo Benjamin (1993, p. 195): “Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel?”. O anel, joia e expressão da vontade (anelo), ratifica a saída de Laura do silêncio e do presente eterno para a reentrada na vida e na experiência: “Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir” (LCA, p. 59).

menina-máquina Laura e a mulher-máquina Elena

Dentro da realidade postulada pelo romance, teria a menina

afásica educada com música existido? O romance não dá qualquer certeza disso, mas fornece pistas de que a mulher-máquina Elena pode ter colhido a história de Laura, quando se infiltrou nos arquivos da clínica do Doutor Arana – agente a serviço do Estado e torturador –, e cifrado na história da menina elementos de sua própria história, além de outros eventos, como o “tratamento” à base de eletrochoques. Recordemos que “tratamento” era um dos eufemismos para “tortura”, que eram utilizados pelos militares argentinos durante a última ditadura no país (de 1976 a 1983).

Outra possibilidade quanto ao porquê da presença dos mesmos referentes tanto na história da menina como na da máquina encontra-se nos próprios procedimentos de composição de textos da mulher-máquina Elena, que está sempre mesclando e alterando dados. De todas as formas, contos como “La nena”, “Los nudos blancos” e “La isla” (os dois últimos não tratados neste artigo) carregam em si aquilo que Junior bem observou: a máquina não conta sua história diretamente, mas no interior de seus escritos é possível encontrar elementos que permitem reconstruí-la (LCA, p. 86).

“La nena”, quase um anagrama de “Elena”, apresenta-se como um duplo da mulher-máquina: há tantos ou mais paralelismos entre a história de Laura e a de Elena, quanto as de William Wilson e Stephen Stevensen. O ponto central das histórias das duas contadoras de histórias é a narração tomada como meio de recuperação do outro: Macedonio com relação à Elena, o pai com relação à filha Laura. Se o primeiro projetara uma máquina para preservar a lembrança da esposa morta e conferir-lhe nova vida como narradora, a formação de Laura como tal acaba por resgatar a menina de uma realidade sem vida e alheia à experiência.

Laura sofria de um sistema de alucinações que o cientista Yves Fonagy (transposição ficcional do autor de *La vive voix*, Iván Fónagy) chamou de “extravagâncias de referência”, nas quais o paciente imagina que tudo o que ocorre ao seu redor é uma projeção de si mesmo: “El mundo era una extensión de sí misma y su cuerpo se desplazaba y se reproducía” (LCA, p. 53). Se por um lado Laura pensava que o mundo vinha dela, a máquina de relatos, por outro, projetara um mundo virtual, o próprio romance, constituído por outros micro-universos (os contos em seu interior). São ambas criadoras de mundos: o da mulher-máquina Elena engloba e projeta-se sobre o da menina em referências e paralelismos que acabam por aproximar ambas biografias.

Enquanto Elena em sua sobrevida constitui-se como uma conjugação de corpo-máquina, a forma como Laura encara a vida passa pelo modo como ela relaciona outros corpos a máquinas: “La preocupaban continuamente las maquinarias, sobre todo las bombitas eléctricas. Las veía como palabras, cada vez que se encendían alguien empezaba a hablar” (LCA, p. 53). Obcecada por um ventilador, Laura chega a crer que vivia nele, como se fosse uma espécie de máquina vivendo por cima dos demais. Quando

a mãe da menina desliga o ventilador, Laura começa a ter problemas com a linguagem.

Elena não crê viver em uma máquina, senão que ganha uma nova vida como uma. Ao redor de sua existência e partindo dela girarão todas as histórias e personagens de *La ciudad ausente*. Somente o poder estatal escapa à sua influência e procura desativá-la para que ela deixe de ouvir e narrar.

Como forma de curar a filha, os pais de Laura buscaram primeiro a ajuda médica e procuraram a clínica do Doutor Arana, confrontado por uma outra versão textual de Elena no conto "Los nudos blancos". Arana é um funcionário estatal que propõe como cura para os problemas de linguagem da menina Laura o mesmo procedimento aplicado por torturadores a acusados políticos e por médicos a loucos: eletrochoques, esta espécie de intervenção invasiva que pretende reprogramar máquinas e cérebros.

Contrariando o Doutor Arana, o pai retirou a filha da clínica. Sabia ele que Laura "estaba creando un lenguaje que convenía a su experiencia del mundo" (LCA, p. 54) e que a cura da filha dependia de ele entrar nesse mundo e reordená-lo, porque ela era "una máquina lógica conectada a una interfase equivocada" (LCA, p. 54). Devia o pai, então – de forma análoga a Macedonio e Russo –, programar sua máquina para que ela fosse capaz de narrar, isto é, reconstruir seu mundo pela linguagem.

Como Macedonio, que tocava violão, tinha o pai de Laura algum conhecimento musical e foi na música que ele encontrou uma maneira de tratar a filha. Contratou então uma pianista e professora de canto para Laura, uma velha polaca cujo sobrenome, ironicamente, remete a "silêncio": Silenzky. E é Madame Silenzky quem compara Laura novamente a uma máquina: "Era un híbrido, la nena para Madame Silenzky, una muñeca de goma-pluma, una máquina humana, sin sentimientos y sin esperanzas" (LCA, p. 55).

A menina parecia viver no interior de um trauma, a razão por sua frieza e distanciamento:

Se ha reservado un territorio propio, decía su padre, del que quiere ahuyentar toda experiencia. Todo lo nuevo, cualquier acontecimiento no vivido y aún por vivir, se le parece como amenaza y un sufrimiento y se le transforma en terror. (LCA, p. 55)

O trauma ocasionado pelo desligamento do objeto que dava sentido a seu mundo só pode ser superado pela reconstrução desse mesmo mundo, o que vem a ocorrer por meio da narração. Somente quando se propõe a narrar Laura pode reencontrar-se com a experiência e desvincular seu mundo do funcionamento do objeto perdido (o ventilador de teto), porém, é ela incapaz de montar uma narrativa até incorporar um meio de como fazê-lo.

A cura de Laura passa pela saída benjaminiana: a reconstrução da experiência pelo narrar, o que requer, para tanto, o

desenvolvimento prévio de uma “programação”. A construção desta exigiu primeiramente a recuperação de uma sintaxe e de um ritmo, o que ocorrera através da música. Dominados estes elementos, a menina consegue sair de seu “presente petrificado” (LCA, p. 55). Por meio da música, Laura entra em uma sequência temporal com a qual já lhe é possível esboçar a narração de uma perda – de forma análoga a como a mulher-máquina havia feito em outras narrativas: “La nena asociaba la desaparición de su madre (que murió a los dos meses) con un lied de Schubert. Cantaba la música como quien llora a un muerto y recuerda el pasado perdido” (LCA, p. 55).

● *lied* indicava então um caminho a seguir. Se a música lhe dava um sistema de ordenamento da narrativa, faltava-lhe, porém, algo com o que preenchê-la. Laura era uma máquina aberta a uma programação. Se Russo e Macedonio tinham um modelo de ordenação sobre o qual a máquina de relatos podia trabalhar (a desagregação e reagregação de elementos narrativos a partir da “tradução”), foi somente a partir do oferecimento do primeiro texto multiplicador de narrativas, o “William Wilson”, que a máquina pôde começar a narrar, derivando-o e variando-o. De forma análoga, o pai oferece à Laura uma primeira história, mas ao invés de esperar que a menina multiplicasse e derivasse esse primeiro conto, como a máquina fez com o de Poe – o que, no caso de Laura, seria impossível já que ela carecia de uma linguagem com a qual trabalhar a derivação –, o pai dá a ela múltiplas versões do mesmo conto, a fim de que as frases entrassem na memória de sua filha como blocos de sentido. Após um ano, a menina já conhece a história e é capaz de contar sua versão. A partir daí, com sua programação formada, a menina pôde seguir narrando, tal qual a própria máquina de relatos.

“La nena” é um conto exemplar de como são narradas as experiências de perda em *La ciudad ausente*. Readquire Laura a capacidade narrativa, mas ainda com notáveis entraves na linguagem, como se as fissuras do rearranjo de suas peças ainda permanecessem. No conto, é narrada a experiência da perda assim como a impossibilidade de sua perfeita restituição.

A transmissibilidade dessa experiência está longe daquela proposta por Walter Benjamin, uma vez que não está atrelada a vínculos pessoais e profissionais, porém, fica claro que isto não significa a morte da narrativa, senão da impossibilidade de uma determinada forma de narrar e, portanto, de viver a experiência, que deve ser vivida agora de outra forma. Por conta disso, torna-se paradigmática a recuperação do encontro tanto no caso do pai com a filha como no de Junior com aqueles detentores dos relatos da máquina. Encontros que, distantes da vivência comunal, se veem transformados a fim de levar ao habitante da urbe a experiência de outra existência, que mais que recuperada precisa agora ser recriada.

Referências Bibliográficas:

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia revisada pelo autor. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". *Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 114-9.

_____. "O Narrador - Observações acerca da obra de Nicolau Leskow". Trad. Modesto Carone. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

BERG, Edgardo H.. "El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia)". In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo editorial Casa de las Américas, 2000. p. 65-85.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 7-19.

MOREIRAS, Alberto. *Tercer espacio: literatura y Duelo en América Latina*. Santiago: Lom Editores / Universidad Arcis, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.

QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Artigo recebido em: 31/01/2011

Artigo aprovado em: 23/02/2011

Referência eletrônica: ALMEIDA, Odenildo de França. Sobre meninas e máquinas: "La nena" de Ricardo Piglia. *Revista Criação & Crítica*, n. 6, p. 18 – 27, 2011. Disponível em: <http://www.fllch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N6_OFAlmeida.pdf>