

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

La rappresentazione dell'altro nel racconto di viaggio argentino contemporaneo

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The study focuses on some examples of travel literature of the second half of the twentieth century in Argentina. The objects of analysis are the story *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (1993) by Luisa Valenzuela (1938), the short novel *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995) by César Aira (1949) and the novel *La Tierra del fuego* (1998) by Sylvia Iparraguirre (1947).

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il viaggio di una vita. – 3 La nouvelle de César Aira. – 4 L'ipertesto della Terra di Fuoco. – 5 Conclusioni.

Keywords Travel. Time. Argentina.

Parlare di letteratura di viaggio è – com'è noto – complicato, in particolare in America Latina, entità geografico-culturale che nasce nella mentalità dell'Occidente proprio grazie a un viaggio e soprattutto al suo racconto. A questo proposito la studiosa argentina Carina Mengo dell'Università Nacional di Rosario, scrive che «todo viaje cobra relevancia, no en la experiencia concreta, sino en el relato que posibilita» (Fernández 2008, p. 61). Ciò significa che non esiste esperienza trasmettibile senza un ordine del discorso capace di ricomporre la discontinuità fra le varie istanze temporali e spaziali che implicano lo spostamento.

Le interpretazioni del viaggio e del suo racconto sono numerose; in quest'occasione desidero porre in rilievo i possibili cambiamenti che scaturiscono da tale esperienza, vale a dir quanto può essere proficuo all'autodefinizione accettare o rifiutare la relazione con l'immagine dell'altro/a.

Il primo testo proposto è il racconto *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (1993) di Luisa Valenzuela (1938), scrittrice di Buenos Aires, voce di spicco della letteratura argentina contemporanea. Le pagine dei suoi libri – oltre venti, alcuni dei quali tradotti in diverse lingue, molti anche in italiano – scandagliano a fondo l'Argentina degli ultimi decenni, osservandola attraverso la lente dell'ironia, del grottesco e dello humor, nel solco della migliore tradizione letteraria nazionale: Julio Cortázar – che ama particolarmente –, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges sono i grandi interpreti a cui ella s'ispira. È un'autrice per cui letteratura e realtà si compenetrano e si scoprono a vicenda, in quanto, secondo una sua dichiarazione confidatami in uno dei nostri incontri, «per comprendere

quello che succede intorno a me devo scrivere». Elegante, raffinata, pacata, amabile, colta, ella diventa improvvisamente seria ed energica quando si toccano i temi caldi della storia e della società argentine: i crimini della dittatura, il 'menemismo', ovvero la lunga stagione di Menem al potere, il tracollo economico del 2001.

La seconda presentazione è la *nouvelle* - racconto lungo o romanzo breve, per citare le diverse definizioni attribuite al testo, - *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995/2000) di César Aira (1949), scrittore e traduttore, considerato tra i più influenti autori latinoamericani. Versatile ed eterogeneo, egli ha all'attivo numerose pubblicazioni, suddivise in racconti, romanzi - tradotti anche in Italia - testi teatrali, saggi ed articoli di critica letteraria. È considerato un esperto dell'opera dei connazionali Osvaldo Lamborghini e Alejandra Pizarnik e dei grandi poeti del simbolismo francese, fra cui emerge Stéphane Mallarmé. Ha tradotto, inoltre, Franz Kafka, Jane Austen e Stephen King. *Babelia*, il prestigioso inserto letterario del quotidiano spagnolo *El País*, lo ha incluso nella lista dei dieci più importanti autori argentini contemporanei. L'Argentina è lo scenario più frequente dei suoi libri: dalla pampa di *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) e *Ema, la cautiva* (1981), al quartiere di Buenos Aires dove vive (*Los fantasmas*, 1990; *El sueño*, 1998; *La villa*, 2001; *Las noches de Flores*, 2004). Il realismo di Aira, da lui rivendicato con forza, è però quanto di più distante si possa immaginare dalle forme convenzionali di realismo sociale o psicologico. Caratteristica del suo narrare è l'asimmetria, la frammentarietà, l'umorismo, il succedersi di vicende che sembrano scaturire una dall'altra, dando al lettore l'illusione di entrare in un racconto nato davanti ai suoi occhi.

La terza opera che desidero commentare è *La tierra del fuego* (1998), romanzo di Sylvia Iparraguirre (1947), la cui notevole notorietà, in Argentina, si deve alle sue collaborazioni con diversi periodici che hanno contrastato - con molte difficoltà - la dittatura militare. Insegna all'Università di Buenos Aires e, come critica letteraria, scrive per i quotidiani *Clarín* e *Página/12*. È autrice di racconti e romanzi; in Italia sono stati tradotti *La terra del fuoco* (Einaudi, 2001), *Luna Park* (Crocetti, 2004), *Il ragazzo dei seni di gomma* (L'Asino d'oro edizioni, 2012) e *Sotto questo cielo*, uscito nel 2014.

1 Il viaggio di una vita

Nel primo caso si tratta della riscrittura del racconto della bambina più famosa della favolistica occidentale, Cappuccetto Rosso. Esso s'inserisce in una tradizione ormai consolidata che inizia negli anni Settanta del secolo scorso con il paradigmatico *The Bloody Chamber* (1979) della britannica Angela Carter e continua grazie alle pubblicazioni di molte scrittrici di lingua spagnola. Tra tutte, ricordo Rosario Ferré, autrice di *Arroz con leche*

(1977), Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodicher con *Juego de Mango* (1988) e *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993), María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). In questa lista si inserisce anche *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* testo che appartiene alla sezione *Cuentos de Hades* della raccolta *Simetrías* (1993) di Luisa Valenzuela, come già indicato. Fin dal titolo è possibile riconoscere una prima intenzione, considerando che il lemma 'favole' in spagnolo è *cuentos de hadas* (racconti di fate). Grazie al cambiamento della 'a' di *hadas* (fate) con la 'e' di *hades* (inferno), si realizza ciò che Genette indica come «variante minima» e si crea la parodia del concetto tradizionale del termine, utilizzando una paronomasia che cambia radicalmente il significato del regno delle fate con quello dell'inferno. Inferno al quale sono condannate le donne in una società patriarcale che le condiziona alla paura e alla dipendenza fin da bambine.

In questo racconto Valenzuela riprende e continua la tradizione della storia di Cappuccetto Rosso, elabora, così, un ipertesto con cui la scrittrice desidera denunciare il contenuto maschilista del genere, attraverso la presa di coscienza di sé della protagonista, dopo l'iniziale ingenuità di affermazione del proprio destino. La scelta del testo è proficua in quanto si tratta di uno scritto molto popolare, modellatosi attraverso innumerevoli riscritture, anche filmiche e televisive. Proprio perché conosciuto, esso suscita la curiosità del lettore e risponde efficacemente al gioco parodico della riscrittura.

La raccolta in questione entra perfettamente nella cornice teorica post-moderna e rappresenta uno sguardo de-costruttivo del modello femminile sottomesso, tipico della tradizione favolistica, e qui completamente stravolto dal totale superamento della paura del lupo, trasformato in «Pirincho. Mi lobo» (passerotto mio) (Valenzuela 1993, p. 96).

L'ironia e il sarcasmo sostengono una narrazione in prima persona dove le voci della madre, della bambina, del lupo e della nonna si alternano, con la preponderanza, naturalmente, di Cappuccetto Rosso. Il sentiero dalla casa della mamma a quella della nonna è molto lungo ed equivale a un viaggio iniziatico, segnato da esperienze che porteranno la protagonista alla piena realizzazione di sé, attraverso una maggiore capacità di comprensione del proprio essere e degli altri. La faticosa conclusione si realizza attraverso il superamento di paure e difficoltà e si accompagna da un giustificato senso di orgoglio che trasforma la bambina in donna.

L'alternarsi di una voce narrante, in prima, terza e seconda persona, segna le diverse tappe del viaggio caratterizzato, come tutti i viaggi, dalla scoperta dell'incontro con l'altro. In questo caso si tratta del lupo, le cui caratteristiche sono assimilate e incorporate dalla giovane viaggiatrice, ormai donna, senza paura. Giunta a destinazione, con la cesta piena dei frutti della conoscenza, Cappuccetto Rosso attraversa la soglia di casa e «se lame las heridas y aulla por lo bajo» (si lecca le ferite e ulula sottovoce) (p. 124).

Razionale e irrazionale, cultura e natura si fondono in una nuova definizione del femminile: la bambina incerta e debole della tradizione si trasforma in un soggetto capace di esprimere i propri 'oscuri desideri'. Attraverso un percorso nel tempo - dall'infanzia alla maturità - e nello spazio interiore attivato dall'incontro con l'altro, ovvero con il lupo, riconosciuto come la parte oscura del sé, Cappuccetto Rosso si concilia con la madre, con la nonna e con la bestia. Significative sono le seguenti parole: «Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita» (E quando apro la bocca per indicare la sua bocca che sta aprendosi, finalmente la riconosco, lo riconosco, mi riconosco. E la bocca inghiotte, finalmente siamo una. Al calduccio) (p. 100).

2 La nouvelle de César Aira

I viaggi attraversano gran parte dell'opera di César Aira. *Un episodio en la vida de un pintor viajero* racconta in terza persona onnisciente la vita del pittore Johann Moritz Rugendas (1802-1858), autore di centinaia di quadri, tra cui figurano i celebri *La cautiva* e *El malón*. Egli percorre, all'inizio con il suo ammiratore Alexander von Humboldt, gran parte dell'America - dal Messico al Brasile - e, in un secondo viaggio compiuto da solo tra il 1837 e il 1847, attraversa il Cile e soprattutto l'Argentina. Considerato il più grande pittore viaggiatore europeo di paesaggi, di fauna, di flora e di uomini, egli ha contribuito a diffondere, nell'Europa della seconda metà del XIX secolo, l'immagine stereotipata di quelle terre lontane.

Il testo racconta l'epico viaggio realizzato da Rugendas attraverso i mille chilometri di montagne e di pianura che intercorrono tra Mendoza e Buenos Aires con il compagno Robert Krause, pittore minore, e con la guida locale. L'ossessione del protagonista è quella di assistere a un attacco di indigeni (*malón*) per poter ritrarne la scena. Nell'assillante ricerca di questo incontro, Rugendas, in piena tempesta del deserto, viene colpito da un raggio che lo fulmina. Ciò provoca il panico del cavallo, che trascina per chilometri l'uomo, impigliato nella staffa. Ritrovato il giorno dopo da Krause, in fin di vita, incosciente e gravemente ferito al volto, riesce a salvarsi, ma non a recuperare dalle gravi lacerazioni al volto, ridotto a una maschera orribile e con le terminazioni nervose allo scoperto. Tale stato gli provocherà movimenti incontrollati e terribili dolori che solo l'oppio, in quantità sempre maggiori, potrà alleviare. Da qui la percezione deformata della realtà che, grazie alla sua abilità di pittore, è colta nell'ambiguo confine tra il sogno irraggiungibile e la realtà fuggevole. In questo modo il racconto delle relazioni che intercorrono tra la pittura e il mondo cresce fino ad approdare a una riflessione sulle possibilità di riprodurre l'esistente attraverso diverse scritture.

La ricerca ossessiva dell'immagine perfetta dell'attacco degli *indios* viene esaudita alla fine del racconto. Rugendas coperto da un velo nero - in grado di attenuare il dolore provocato dal sole senza impedire la vista - raggiunge a cavallo il gruppo di selvaggi ubriachi che ha appena assalito la casa in cui è ospitato. Incurante del pericolo, spostandosi da un lato all'altro freneticamente, egli fissa sulla tela lo spirito bellicoso e bestiale del gruppo, destando, a sua volta, stupore e terrore nel rovesciare il tradizionale rapporto civiltà-barbarie. Il lungo paragrafo finale, citato per una maggiore comprensione, fornisce l'immagine della scena in cui avviene l'incontro e riproduce, attraverso la visione dell'intellettuale europeo, lo stereotipo della barbarie ripreso da tanta pittura ottocentesca:

Las lenguas del fuego se alzaban de las hogueras y lanzaban reflejos dorados sobre los indios, encendiendo un detalle aquí y otro allá, o apagándolos en un fulminante barrido de sombra, dándole movimiento al gesto absorto, y actividad de continuo a la estupefacción idiota. [...] En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado. [...] A la luz bailarina del fuego, sus rasgos dejaban de pertenecerles. Y aunque poco a poco recuperaron cierta naturalidad, y se pusieron a hacer bromas ruidosas, las miradas volvían imantadas a Rugendas, al corazón, a la cara. Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el Malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo. Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él. De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause. (Aira 2000, p. 91)

Finalmente si ha la descrizione dell'immagine dell'ossimoro presentata nel titolo - il pittore viaggiatore -, dove all'attività statica del pittore si accompagna il movimento scomposto e frenetico dell'uomo che guarda avidamente per non perdere nessun dettaglio della scena tanto agognata. Particolare attenzione viene data all'elemento pittorico di Rugendas, alla ricerca del ritratto fedele della natura misteriosa e minacciosa dei passi della catena delle Ande, della pampa e dei suoi abitanti. Date, luoghi, informazioni biografiche del volumetto sono da ascrivere al libro di viaggi, mentre la parte relativa all'incidente rimanda al romanzo storico. La disposizione tipografica - lunghi paragrafi con pochissimi dialoghi -, il linguaggio pittorico in cui si esaltano la descrizione e la contemporaneità del riferimento spaziale rispetto alla successione cronologica del tempo, sono elementi che contribuiscono a rafforzare la conformità del testo alla prosa cronachistica. In tal modo, il dato reale dei racconti di viaggio si unisce al dato fittizio del romanzo storico per narrare l'avvicinamento all'altro. Tutto ciò che il pittore vede in relazione all'azione dell'attacco risulta privo di

significato proprio come incomprensibile per gli indigeni è l'apparizione di quell'essere deforme dai gesti scomposti, con la testa coperta dal velo nero. L'intero libro si presenta, perciò, come una riflessione sul grande 'altro' della letteratura argentina, colui che è stato da sempre collocato al di là del limite della civiltà, il barbaro per eccellenza. Allo stesso tempo, per la prima volta l'immagine è rovesciata: accanto all'indio selvaggio e urlante che assale e rapisce, presente in molti quadri di Rugendas, vi è il pittore sconvolto dagli effetti della morfina e del parossismo della pittura.

3 L'ipertesto della *Terra del Fuoco*

La tierra del fuego racconta, in prima persona, la vicenda esistenziale del marinaio anglo argentino William Scott (Jack) Guevara, figlio illegittimo di un inglese e di una argentina e dell'incontro con uno degli ultimi abitanti della tribù fuegina yámana: Omoy-lume. L'indigeno diverrà famoso nell'Inghilterra di quegli anni con il nome di Jemmy Button perché 'comprato' per dei bottoni, in realtà, issato a forza a bordo della nave del capitano Robert Fitzroy, assieme a una bambina e a due uomini. Egli è costretto a vivere per due anni nelle campagne inglesi per insegnare ai tre 'nuovi' compagni la lingua, la dottrina cristiana, per 'iniziarli' alla civiltà e farli divenire il primo tassello della colonizzazione delle Isole Malvinas/Falklands. Due epigrafi aprono il racconto, la prima di Domingo F. Sarmiento: «¿Dónde termina aquello que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá del de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte [...] el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto», e l'altra di Herman Melville: «Me atormenta una perdurable inquietud por las cosas remotas» (Iparraguirre 1998, p. 14). Si tratta di due autori che, in certo modo, simbolizzano e anticipano i mondi in cui si svolge la vicenda: la pampa e l'oceano.

La storia del romanzo inizia nel 1865, quando Jack è costretto a ricordare questo suo legame speciale con Omoy-lume grazie all'arrivo di una lettera della Reale Armata Britannica recapitatagli al villaggio di Lobos - in cui vive, insieme a un pugno di abitanti dispersi nella pampa argentina - da un messaggero a cavallo. Quest'ultimo lo informa della morte suicida del Capitano Fitzroy e gli chiede, essendo lui testimone privilegiato e diretto dei fatti, di redigere un resoconto completo del suo viaggio in *Terra del Fuoco*, e del «conseguente destino dello sventurato indigeno che ordinò il massacro per il quale è stato giudicato» (p. 56). Da qui prende il via un alternarsi di quadri narrativi: da una parte il presente della scrittura nel lento trascorrere dei giorni, il succedersi silenzioso delle notti in compagnia della giovane Graciana e del cane Ajax; dall'altra il racconto al passato dell'incontro del diciassettenne Jack con i viaggi

oceanici, prima a bordo dell'*Encounter* e poi del *Beagle* di Fitzroy - che ospita anche il grande naturalista Charles Darwin, 'el doctorcito'. Città e oceano sono assimilati nella seguente descrizione: «Tante città, taverne, mendicanti, puttane, tempeste, tante stelle. L'oceano della fine del mondo, una città come un oceano, Isabella, una donna yámana e suo figlio nudi sotto la neve che cadeva, una vela rigida di ghiaccio, due tombe spazzate dal vento...» (p. 47).

I viaggi realizzati in *Terra del Fuoco* sono datati 1829, anno in cui vi è l'incontro e il rapimento degli indigeni, e 1834, quando i protagonisti ritornano al paese d'origine dopo il tentativo di civilizzare quelle terre selvagge. L'esperimento si rivela ben presto un fallimento, poiché i nativi decidono di ritornare alle origini, distruggendo tutto e massacrando un gruppo di missionari cristiani della Società Missionaria della Patagonia.

Il protagonista appartiene ai due mondi della storia: l'Argentina e l'Inghilterra, e a misura che avanza il racconto sente la sua natura di meticcio sempre più riflessa in quella di Jemmy Button. La dichiarazione finale rappresenta una presa di posizione netta, di denuncia contro il mondo dei bianchi, cacciatori, scienziati e missionari:

Tutto era stato detto. Lodgen annunciò che il Tribunale si ritirava per deliberare. Guardavo Button e la mia mente lanciava domande come zampate. Cos'era tutta quella farsa? Ignoravano, forse, questi rispettabili uomini e donne, fino a dove erano stati portati gli yámanas? Non sapevano che i pescatori e i balenieri uccidevano in malo modo branchi di foche, volpi e lama, avendo già cibo, uccidendo per uccidere? Ignoravano che violavano le loro donne e le loro figlie, generalmente le figlie perché le mogli lottavano con tanta ferocia come gli uomini, al punto che per assoggettarle, spesso era necessario ucciderle a colpi, mentre le bambine erano come le foche, molto più facili da prendere, molto più adatte a divertire quegli uomini esasperati? Non sapevano che da quelle unioni mostruose nascevano bambini cresciuti dagli yámanas? Non sapevano che altri uomini, apparentemente meno offensivi, denominati scienziati, gli applicavano una pasta bianca sul viso per ricavarne degli stampi da esibire in paesi lontani e che questa pratica era stata effettuata fino a provocare morte per asfissia o l'umiliante analisi sui genitali o sui seni delle donne o dei ragazzi che con innocenza si erano avvicinati a loro? (p. 169)

Nasce così un'opera costituita da schegge temporali che favoriscono l'intreccio di realtà e finzione, frutto di una ricerca storico-documentaria unita alla capacità narrativa della scrittrice concretizzata nell'abile invenzione di una immaginaria amicizia, maturata nel tempo in cui esplodeva l'impari scontro tra due culture con la completa distruzione di una di esse.

Alla veridicità del libro contribuiscono sia la ricostruzione del processo

a Jemmy Button, sia il racconto di ciò che accade nella 'terra alla fine del mondo', tra Capo Horn e le Isole Falkland. Viene, pertanto, recuperata come materia narrativa una serie di avvenimenti accaduti nel secolo XIX al sud di quello che allora era la Confederazione Argentina, durante gli interventi dell'Inghilterra nella regione. Si tratta di un'epoca documentata da un ampio discorso letterario e storiografico costruito attraverso numerosi libri di viaggi di viaggiatori, di scienziati e missionari, soprattutto inglesi, a partire, in particolare, dai ricordi del magnifico *L'ultimo confine del mondo* (1947), opera dell'esploratore e scrittore inglese, con nazionalità argentina, Esteban Lucas Bridge, al più famoso *Patagonia* di Bruce Chatwin.

La visione della regione si è alimentata e continua ad esserlo, dalla versione ufficiale, elaborata dal centro europeo, specialmente inglese, discussa e rivista dalla periferia enunciativa del narratore protagonista. La costante oscillazione tra l'invenzione e il documento, si colloca, alla fine, nel racconto di una spedizione documentata, narrata con fantasia e invenzione. Si tratta di un viaggio verso l'altro, parallelo al percorso interiore del protagonista che non si riconosce nel gruppo sociale in cui vive e che, inevitabilmente è costretto al riconoscimento di sé al di fuori di questo.

4 Conclusioni

Sono tre libri che presentano una diversa relazione con il racconto di viaggio e con le sue differenti strategie narrative. Spazio e tempo, tragitto e discorso, identità e alterità sono alcuni dei fili conduttori che si riscontrano negli esempi proposti. Luisa Valenzuela metaforizza il tema, realizzando un viaggio inventato e allo stesso tempo inscritto nella tradizione culturale occidentale, l'incontro/scontro con l'altro si risolve in un totale riconoscimento di sé nell'altro. César Aira inverte la tradizione e presenta una narrazione fittizia di un cronaca di viaggio in uno spazio fortemente letterario come la pampa, riusando una materia in parte reale attraverso l'uso del discorso non fittizio dei racconti di viaggio. Nel percorso fatto del pittore viaggiatore il rapporto io altro si rovescia e l'altro diviene colui che è 'portatore di civiltà'. Sylvia Iparraguirre scrive un romanzo che elabora l'immaginario spaziale di una regione altrettanto letteraria e strettamente collegata ai progetti politici imperiali e coloniali, in relazione con altre versioni derivate dalla tradizione europea fondatrice come i libri di Pigafetta, di John Byron, di Charles Darwin o dello stesso Fitzroy. Tutti, con diverse modalità - racconto, nouvelle e romanzo -, si riferiscono alla tensione che segna la distanza fra la coscienza dell'io e lo scontro con l'alterità, proprio della funzione di trasformazione - insita in qualsiasi viaggio - per colui che lo intraprende con spirito libero.

Bibliografía

Opere

- Aira, César (2000). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed.
- Iparraguirre, Sylvia (1998). *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Valenzuela, Luisa (2008). «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja». In: *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, pp. 87-100.
- Bridge, Esteban Lucas (2009). *Ultimo confine del mondo*. Trad. di Duccio Sacchi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Uttermost Part of the Earth*, 1948.
- Chatwin, Bruce (1977). *In Patagonia*. London: Jonathan Cape.

Critica

- Carrizo Rueda, Sofía M. (2008). «Construcción y recepción de fragmentos de mundo». In: Carrizo Rueda, Sofía M. (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de 'fragmentos del mundo'*. Buenos Aires: Ed. Biblos, pp. 9-33.
- Carrizo Rueda, Sofía M. (2008). «Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto». In: Fernández, Sandra; Geli, Patricio; Pierini Margarita (editores), *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, pp. 47-59.
- Fernández, Sandra; Geli, Patricio; Pierini Margarita (eds.) (2008). *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores.
- García, Mariano (2008). «Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira». In: Carrizo Rueda, Sofía M. (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de 'fragmentos del mundo'*, Buenos Aires: Ed. Biblos, pp. 139-157.
- Regazzoni, Susanna (2012). «El relato de viaje entre tránsitos y metáforas». *Les Ateliers du Sal*, 1-2, París: Université Paris La Sorbonne, pp. 103-115.

