



## GALERÍA DE IMÁGENES: EL PAESE DE GIGLIOLA ZECCHIN

Juan Pablo Páez  
(Universidad Nacional de Formosa)

**Resumen.** Conocida con el seudónimo de Canela, Gigliola Zecchin ha publicado una cantidad importante de libros para chicos, pero solo sus poemarios para «adultos» llevan su verdadero nombre. Nació en Vicenza, Italia, pero inmigró con su familia a la Argentina; país en el que reside actualmente. Podríamos considerar *Paese* (2001), su primer poemario, como un proyecto de su poética, ya que en esta obra se plantearán diversas líneas temáticas que luego se irán desplegando sucesivamente en *arte povera* (2006) e *in movimento* (2008). En esta oportunidad, analizaremos una serie de poemas para ver cuáles son las imágenes que se construyen a medida que avanzamos la lectura. Entonces nos preguntamos ¿cuáles son los paisajes que encontramos cuando recorremos *Paese*? Esta pregunta guiará nuestras reflexiones mientras atravesamos esta galería de imágenes.

**Abstract.** Best known for her pseudonym «Canela» Gigliola Zecchin has published many important books for young children, but only her books of poems for «adults» carry her real name. She was born in Vicenza, Italy, but later she immigrated with her family to Argentina; where she lives at present. We can consider *Paese* (2001), as her first book of poems, contemplating it as a project of her art of poetry because in this play many thematic and diverging lines would be stated; later on, these lines would spread out in succession in *arte povera* (2006) e *in movimento* (2008). In this occasion we would analyse a series of poems in order to identify the images which will be constructed along our reading. From that point, we will ask ourselves «which are the sceneries found while going through *Paese*?» This question would guide our reflections while going through this image library.

**Palabras clave.** Poesía, Imagen, Memoria, Traducción, Infancia

**Keywords.** Poetry, Image, Memory, Translation, Childhood

Hay un espejo para nuestra triste transparencia

Alejandra Pizarnik, *El árbol de Diana*.

## 1. Primeras palabras

Conocida con el seudónimo de Canela, Gigliola Zecchin ha publicado una cantidad importante de libros para chicos, pero son sus poemarios *Paese*, *arte povera* e *in movimento* los que llevan su verdadero nombre. Nació en Vicenza, Italia, en 1942 e inmigró con su familia a la Argentina, país en el que reside actualmente. Cursó Letras Modernas en Córdoba, carrera que debió abandonar en su etapa final ya que el general Juan Carlos Onganía hizo cerrar esa Universidad por un año. Recibió numerosos premios por sus trabajos en los medios de comunicación y varios reconocimientos por su literatura. Entre otros, destacan la Orden de Caballero del Gobierno Italiano, la Medalla de Oro Ciudad de Vicenza como homenaje a sus logros profesionales; en 2007, fue declarada «Personalidad destacada de la Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires» por su rol como escritora y periodista.

Su libro *Paese* fue publicado en 2001 por el sello editorial Ediciones de la Flor y podríamos considerar este primer poemario como un proyecto de su poética, puesto que en esta obra se plantearán diversas líneas temáticas, que luego se irán desplegando sucesivamente en *arte povera* (2006) e *in movimento* (2008). Así, los tópicos tales como la inmigración, la fragilidad de la vida, el hambre, la sensualidad y la sexualidad femenina, la lengua y la traducción, son caminos que se inician en el libro que aquí presentamos. Luis Chitarroni sostiene que:

*Paese* inventa un paisaje de palabras que nos obliga a perdernos. Ese paisaje no tiene nada de ornamental, de modo que la situación es delicada. Hay que devolverles a las palabras su condición de invocación para encontrar el camino de regreso. Es necesario regresar para perdernos (Chitarroni L. 2001: s.p.)<sup>1</sup>.

En esta oportunidad, y a la luz de algunos aspectos considerados en la cita anterior, analizaremos una serie de poemas para ver cuáles son los paisajes que se construyen y posibilitan la reflexión también sobre nuestra condición humana. Entonces nos preguntamos ¿qué imágenes son las que encontramos cuando recorremos *Paese*, «el país de la memoria» (Gudiño Kieffer E. 2001)? y ¿por qué la necesidad del despojo para recorrerlo? Estas preguntas guiarán nuestras reflexiones mientras atravesamos esta galería de imágenes.

<sup>1</sup> Luis Chitarroni escribió la contratapa del poemario que analizamos; las palabras que aquí reproducimos fueron tomadas de dicho paratexto.

## 2. La imagen del poema

Las conexiones entre Imagen y Poesía en la obra *Paese* pueden ser exploradas en, por lo menos, dos direcciones: la imagen *del* poema y la imagen *en el* poema. Hablamos de la imagen *del* poema y nos referimos a su arquitectura. Roland Barthes señala que imagen es aquello de donde nos encontramos excluidos, una escena de la que no somos parte<sup>2</sup>. En un doble movimiento nos expulsa y determina nuestro lugar frente a ella; es la imagen la que nos convierte en espectadores. El poema se ofrece a una mirada, es algo que observamos como si fuera una escena, una pintura o una escultura. Al respecto, Elena Bossi sostiene lo siguiente:

La escritura de un poema tiene en cuenta siempre, en mayor o menor medida la zona visuográfica; y aun sin llegar a los extremos de un caligrama, podemos afirmar que en la lírica en general, el sistema de escritura adquiere aspectos pictográficos. Así, las discontinuidades que aparecen en una página subrayan el aspecto material de un poema, su cuerpo, su presencia (Bossi E. 2001: 101).

Nuestra mirada siempre parcial, siempre inconclusa, devela la imposibilidad de todos los puntos de vista juntos. Miramos por partes ese cuerpo hecho con palabras y guardamos, o intuimos las partes negadas, las retenemos en la memoria porque anhelamos el cuerpo completo. La escritura que da forma a lo poético posibilita el retorno, es decir, permite volver sobre esa palabra que abandonamos para sostenernos inmediatamente de otra en ese discurrir que es la lectura; es sabido que en el papel, el ojo busca la palabra, evitando los vacíos. Desde esta perspectiva, todo poema es un cuerpo re-corrido y la escritura, una forma de la memoria en tanto hace posible volver sobre los pasos ya dados. Las palabras finales de verso diagraman una pintura, que es todo poema. La imagen se define desde aquellos bordes entre la palabra y su ausencia, por eso adquiere ese aspecto pictográfico señalado por Bossi. Por lo tanto, el lector esta vez es también un espectador que observa aquel cuerpo cuyos límites están generados por esas palabras finales en tensión con el vacío que las rodea y el silencio que las contiene. No obstante, debemos tener presente que el diálogo entre la palabra y su ausencia posibilita que el sentido fluya, generando variadas interpretaciones.

En los poemas de Zecchin se borran los tatuajes de la palabra; esta no tiene nada de ornamental, según lo expresa Luis Chitarroni. Cuerpos poéticos hechos con palabras despojadas de marcas visuales tales como las mayúsculas; asimismo,

---

<sup>2</sup> Nos referimos a la definición de «imagen» esbozada por Roland Barthes en su obra *Fragmentos de un discurso amoroso*.

esa falta de signos de puntuación que las ordenen y les otorguen una jerarquía provoca la sucesión continua de imágenes poéticas. Por lo tanto, la palabra en la poética de Zecchin, es palabra sin ropaje. Aquí, su poema:

Tiranía del arte

*A María Negroni*

un mármol indeciso se cubre a sí mismo con un paño de tiempo  
la memoria trabaja  
las manos piensan

en otra tierra  
otra mujer de piedra  
escucha incansablemente el ruido del mar (Zecchin G. 2001:21).

Estos cuerpos que se brindan al lector carecen de ornamentos; es lenguaje de la intemperie que busca su resguardo en el sentido leve y áspero. Dedicado a la poeta y ensayista María Negroni, el poema transcrito da cuenta de la ausencia de esos tatuajes a los que nos referíamos. Más allá de la mayúscula del nombre<sup>3</sup>, no hay en sus versos marcas visuales que detengan nuestra mirada. Este cuerpo hecho con palabras, dispuesto sobre el blanco de la hoja, se ofrenda al lector para que lo recorra. El primer verso de «Tiranía del arte» resalta por su extensión, detiene nuestra mirada a la vez que prolonga nuestro ritmo respiratorio. Por la imagen del poema es posible diferenciar, a simple vista, si se trata de una forma clásica o de una contemporánea. En este caso, es un poema de verso libre, cuyo primer verso se asemeja a la prosa.

Es sabido que Paul Valéry diferenció la prosa de la poesía, comparando a la prosa con la marcha y a la poesía con la danza. La línea es la figura de la prosa, porque en ella el lenguaje persigue una finalidad, mientras que el círculo o la esfera es la figura que representa a la poesía, en palabras de Octavio Paz:

El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y en esta constante repetición y recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta (Paz O. 2010: 69).

En los poemas que analizamos es posible percibir esa circularidad que se da en aquellos planos sugeridos por Octavio Paz; estos son el del sonido «ritmo» y el

---

<sup>3</sup> Esta es una diferencia entre esta obra y los poemarios siguientes, en estos últimos todos los títulos de poemas comienzan con minúsculas.

del sentido: «marea que va y viene, cae y se levanta.». Frente a este poema nos preguntamos ¿Cómo no conmoverse con este «universo» que se reconstruye en torno a esa figura que está siempre a la escucha del mar? El primer verso, el más extenso, plantea una situación, abre las puertas del poema como si fueran las del taller de un artista. A medida que avanzamos la lectura, la estatua va tomando forma. El cuerpo del poema se fractura y su imagen nos muestra cómo los bordes marcan los límites de dos islas estróficas rodeadas de un blanco profundo, islas conectadas por un solo puente, el del sonido y el sentido. No obstante, también podemos visualizar a esas dos mujeres ubicadas en tierras diferentes. Esta última reflexión esboza algunas líneas importantes para comprender de qué hablamos cuando hablamos de la imagen en el poema.

### 3. La imagen en el poema

Respecto a la imagen *en el* poema, Kayser lo aborda y emplea una conocida rima de Bécquer para sus reflexiones: «Del salón en el ángulo oscuro/ de su dueño tal vez olvidada/ silenciosa y cubierta de polvo/ véase el arpa» (Kayser W. 1992: 163). Dicho autor sostiene que no es raro que en la lírica una sola imagen abarque toda una poesía. La imagen en el poema sería aquello que habita la palabra poética y se encuentra sujeta al modo de decir(se). Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (2008) sostiene que la imagen en el poema está relacionada a las estéticas: los poetas anteriores al siglo XX empleaban imágenes «tradicionales», es decir imágenes de corte realista; por el contrario, la poesía más contemporánea emplea imágenes un tanto difusas, por lo tanto el lenguaje tiene incidencia en la conformación de las imágenes en los poemas. Al respecto, Kayser nos dice: «la verdadera eficacia de las imágenes radica sin duda, parcialmente, en su relativa visibilidad» (Kayser W. 1992: 163-164). Y justamente esa visibilidad está mediada por el modo, es decir, por el lenguaje poético. Un poema puede resultarnos más o menos claro, pero esa transparencia nunca será absoluta dado que la palabra poética es devuelta a su ambigüedad inicial, recobra la posibilidad de evocar múltiples significados, que son anulados en la comunicación cotidiana.

En un principio, al referirnos a la imagen del poema, afirmamos que era posible comparar la poesía con la pintura, por el contrario, cuando hablamos de la imagen en el poema, esta se distancia de la pintura porque, según lo expresa Kayser, «resultaría un caos de imágenes, mayor que el que conseguiría producir una película pasada a la máxima velocidad» (Kayser W. 1992: 163). Si la imagen *del* poema supone un anclaje visual a la mirada, la imagen *en el* poema es una sucesión, un continuum de imágenes siempre en movimiento. Pero no debemos olvidarnos de que las interpretaciones nacen del cruce entre la imagen *del* poema y la imagen *en el* poema.

En «Tiranía del arte», una escultura, la de esa «mujer de piedra», constituye la imagen poética central y decimos central porque es la que esencia el poema, es la que lo sostiene, ya que, claro está, podemos encontrar otras imágenes como ser la del mar o la de la tierra que se ubican en segundo plano. Es la escultura la que nos remite al «arte» y este al «tiempo», que es «pañó» con que se cubre el mármol trabajado, porque «un mármol» por sí solo no constituye una obra de arte, no solo porque carece del trabajo conceptual y de la hechura a la que se refiere la voz poética en esa inversión de los términos «la memoria trabaja/ las manos piensan», sino, básicamente, porque solo en la obra artística es posible suspender el tiempo. De allí, tal vez, que la tiranía del arte sea en realidad la tiranía del tiempo.

El arte y el desplazamiento constante del significado permiten la carnadura, la visualización y la interpretación de eso que moviliza a los sujetos; ello se ve reflejado en esa otra «mujer», también «de piedra» que, estando en «otra tierra», «escucha incansablemente el ruido del mar» y nos preguntamos ¿qué cosa le devuelve ese «ruido» que hace que esa otra mujer no se canse de escucharlo? ¿Es una escucha voluntaria o impuesta? ¿Cuál de estas dos mujeres escucha y cuál mira? ¿Qué hay del otro lado del mar? ¿Hay alguien en ese allá? Recordemos que la imagen de este poema nos mostraba dos estrofas que, siguiendo esta reflexión, ahora bien podríamos afirmar son dos islas cuyas mujeres de piedra se miran, enfrentadas, mediadas por un mar blanco.

Recorremos *Paese* como si fuera una galería de arte, una exposición de imágenes. Aquí, cada poema es un cuadro impresionista que captura esa instantaneidad, proporcionándole una forma. No obstante, para no extraviarnos en esta muestra es necesario trazar algunos recorridos. María Negroni, a propósito de los mapas, señala:

No sería otra cosa la escritura, el sueño de unos pasos interminables por paisajes olvidados, una grafía incierta donde cada lugar es un mundo (un espacio interior) que indica sólo lo impronunciable: esa quietud inspirada donde buscamos reconocernos, unirnos a aquello de nosotros mismos que pertenece al Absoluto, en el que todo participa. (Negroni M. 2011: 122)

La escritura es un mapa que nos permite decir «lo impronunciable», siguiendo la cita de Negroni, es decir, posibilita una imagen de lo inefable. Toda palabra, en su aparente quietud, en realidad surge como posibilidad de autoconocimiento, de allí que los poemas de Zecchin nos permitan regresar a esos «paisajes olvidados» que habitan la memoria. Aquellas mujeres de piedra, en su aparente quietud, también buscan reconocerse, se miran para poder descubrirse a sí mismas: una lee a la otra, y viceversa.

#### 4. Imagen e infancia

*Paese* es traducido como pueblo, es decir, como espacio local de pertenencia. Dicho término nos remitiría tanto al lugar donde nació la autora, Italia (de allí los versos en italiano, el nombre del libro mismo), como a ese otro espacio de pertenencia que es la memoria, y en este punto coincidiría con lo que expresa Rosa Montero en su novela *El corazón del Tártaro*: «La infancia es el lugar en el que habitas el resto de tu vida» (Montero R. 2001: 21). Desde esta perspectiva, imágenes como la del padre caen al poema con peso de piedra:

Camicia nera

nadie explique a la memoria  
el frío del tren  
el olor de la nieve  
la caja cerrada con lacre

historia reducida a los papeles  
de temblar hago palabras  
seltas al mundo  
me traduzco

en lo escrito  
hay miedo  
de lo escrito

anverso  
donde un hombre aleja  
su caricia y nada  
se lo advierte

en ese abismo  
sin pruebas materiales  
cae como piedra

mi padre (Zecchin G. 2001: 15).

A medida que el poema avanza, la imagen del padre comienza a definirse; en términos fotográficos, podríamos afirmar que la escritura hace foco, marca los límites de la figura retratada, esta vez, con palabras. En este poema, «temblar» y «miedo» entran en contacto, ya que ambos términos comparten un mismo origen

sonoro-semántico. Ivonne Bordelois señala que la raíz *\*ter* proviene del latín *tremo* y está asociado al sonido del trueno, además agrega:

El *tr* onomatopéyico se extiende además para designar el temblor; es decir, el sonido que se emite con los dientes al *temblar, tiritar* [...] se asocia acústicamente toda una serie de palabras que tienen que ver con aquello que hace temblar: temor, terror, terrible [...] la experiencia de estar temblando por temor se proyecta al objeto que lo causa [...] *Intrépido* es el que no trepida o no tiembla (Bordelois I. 2006: 148-149).

La voz tiembla por «frío» o por «miedo» y de este último nace la escritura. El tema de la amenaza habita y define al poema; «en lo escrito/ hay miedo/ de lo escrito», declara la voz poética. El temor queda inscripto en la hoja, se le brinda una forma, una imagen. Escribir es traducir el miedo, ponerle palabras al temor; de esta manera, la escritura deviene una forma de enfrentarnos a eso de lo que huimos, para liberarnos del peso que el temor genera no basta con el reconocimiento del objeto que causa el temor, para sacárnoslo de encima hay que inscribirlo, volverlo texto, brindarle una materialidad. Existe en la poética de Zecchin un patrimonio, el de la lengua; en otro idioma, el italiano, descubre el peso de las camisas negras, símbolo que identificaba a quienes formaban parte de algunas de las organizaciones paramilitares inscriptas en el fascismo: estas son las palabras que no queremos escuchar, el poema se ensombrece. La experiencia de estar temblando, a la que se refiere Bordelois, acontece frente a este objeto cargado de significación; una parte de una historia personal está cifrada en otro idioma, y frente al rumor no hay «pruebas» que afirmen o nieguen las sospechas; el desconocimiento de esa parte de la historia, que nos antecede o se nos oculta, agudiza cualquier temor.

La imagen del «padre» asalta este poema ensombrecido, descubre al sujeto quien dice «mi padre» e involucra, discursivamente, al lector a través de esa primera persona que, como se sabe, siempre es un vacío. La voz poética hace foco en el ruido, en la velocidad de esa caída. Ese recuerdo involuntario que adviene al sujeto que enuncia, instaura el miedo, lo familiariza a la vez que muestra cómo hay alusiones dolorosas que dan cuenta de una historia compartida en un idioma también compartido. Las palabras, que dan cuerpo al nombre del poema, golpean, hacen ruidos, despiertan la escritura y, a través de ella, cualquier confesión es posible. La voz que observa esa «Camicia nera» experimenta el «abismo» provocado por ese «hombre» que se «aleja» y retira «su caricia». ¿Acoso esa figura es el padre? El poema se oscurece, el rostro familiar adopta una máscara.

Por otro lado, existe una relación interesante entre «palabras/ sueltas» y «escrito», una contradicción que nos permite pensar en el proceso mismo de la escritura. Las palabras no están sueltas como lo expresa la voz, por el contrario, están tejidas, de allí el texto, el cuerpo y la imagen. Ese tejido da forma a una



«historia», hecha de retazos: «el frío del tren», «el olor de la nieve», «la caja cerrada con lacre» presentan el «anverso» de la historia, sostenida sobre ese reverso de las historias mínimas, cotidianas. Aquí no se busca una explicación de lo sucedido: «nadie explique a la memoria», expresa el yo lírico; no hace falta más claridad porque lo que la luz vaya a develar podría ser extremadamente doloroso. Y frente al claroscuro que puede resultar la vida, la voz sostiene «hago palabras/ sueltas al mundo/ me traduzco», después de todo, la historia solo se reduce a lo escrito. A propósito de la traducción, María Eduarda Mirande sostiene:

Jorge Accame afirma que otra acepción para la palabra «traducere» es «vivir» (por pasar el tiempo, hacer cruzar la vida a través del tiempo). Opino, parafraseando esta idea, que traducir es hacer cruzar las palabras a través del cuerpo vivo. El cuerpo es, entonces, un puente que transporta determinados niveles de la significación por su carne. En un punto traducimos con el cuerpo (Mirande M. E. 2005: 101).

Las palabras atraviesan el cuerpo de la voz lírica, lo hace temblar y temer, pero también traducir. Esa liberación proporcionada por lo escrito «Camicia nera» aliviana el cuerpo y deposita lo traducido en el poema, esto lo vuelve pesado, lo carga de imágenes que son insostenibles más allá de la escritura.

##### *5. Fotografía: la instantaneidad*

El término paisaje, entre otras acepciones, se refiere a la existencia de un sujeto observador y de un objeto observado, por lo tanto, a un punto de vista frente a una imagen. El paisaje en *Paese*, según lo plantea Chitarroni, es interno y humano. Si los poemas de GZ están hechos de imágenes y tiempo, es posible establecer lazos directos con la fotografía. Esta manifestación artística plantea nuevamente la trilogía memoria, arte y tiempo; el diálogo que estos términos mantienen deja en claro que la única memoria del arte es el tiempo. A continuación transcribimos otro poema, «Retrato 1911»:

el viejo tiene el sombrero ladeado  
el puño en el bastón  
a sus pies el perro  
alerta  
la joven            un paso atrás  
erguida en gesto nocturno

ambos se apoyan  
en una mesita de mármol

lápida que espera  
la inscripción dirá

son las mujeres  
las que mueren de amor (Zecchin G. 2001: 39).

El poema es un «retrato» cuya temporalidad queda suspendida en un doble movimiento, por su condición fotográfica y por la fecha «1911». «el viejo», «el perro» y «la joven» situados delante de la cámara mueren, ya no son ellos, ahora son sólo sus imágenes. Vida y muerte, retratadas en esta fotografía, no se suprimen, sino que dialogan. La muerte, instalada en los versos «lápida que espera/ la inscripción dirá», ronda la escena, tiñe lo vital.

Susan Sontag, en sus escritos dedicados a la fotografía, sostiene: «Cuando miré esas fotografías, algo cedió» (Sontag S. 2006: 38). Frente a un retrato, además de ver a las personas que posan delante de la cámara, podemos mirar. Es decir, que podemos pasar del vistazo a la posibilidad de hacer foco, generalmente, esto último acontece cuando algo dentro nuestro cede y entonces nos vemos movilizadas. Algo en la voz cede y notamos que mira cómo «son las mujeres/ las que mueren de amor». En el poema, miramos a esa «joven» que «muere de amor», de allí la «lápida» y «la inscripción». A lo largo del retrato, la disposición de las palabras marca los planos en que los fotografiados se encuentran: en el primero, «el viejo» y «el perro»; mientras que

«la joven            un paso atrás»

La ubicación de las palabras en el verso contribuye a diferenciar la disposición espacial de la imagen en primer y segundo plano. Si observamos con cuidado, descubriremos que esa joven «erguida» es la que, en realidad, sostiene el poema. Su cuerpo está atravesado por la poesía ya que, siguiendo lo expuesto por Paz: «El poema es lenguaje erguido» (Paz O. 2010: 35). Frente a una imagen, una parte nuestra puede ceder y entonces depositamos en ella también una parte de nuestra historia y es allí, en esa instancia, cuando nos leemos a nosotros mismos. Finalmente, si retomamos el verso de Alejandra Pizarnik que empleamos como epígrafe: «hay un espejo para nuestra triste transparencia», descubriremos que ese espejo es, sin lugar a dudas, la poesía que devela nuestros re-versos.

## 6. A modo de conclusión

*Paese* plantea varios de los tópicos que se desarrollarán en sus dos poemarios posteriores. En esta oportunidad nos centramos en las relaciones posibles que establecen Imagen y Poesía cuando entran en contacto. Ambos

términos plantean una distinción en tanto se trate de la imagen *del* poema, o bien, de la imagen *en el* poema. No obstante, estas relaciones no se dan en niveles diferentes, ya que la interpretación de un poema nace del diálogo que mantienen. La poética de Zecchin retrata experiencias internas, vivencias fuertes, que son propias de la voz lírica, pero que proporcionan ciertos detalles que permean un carácter de época.

Las palabras adquieren un peso particular, definen un cuerpo frágil en constante tensión entre lo dicho y lo sugerido. Imágenes y fotografías dialogan, a través de varios poemas, retratando nostalgias, temores o debilidades. Entonces percibimos que es necesario dejar de ver para comenzar a mirar, ir más allá de lo que es percibido cuando paseamos la mirada. Siguiendo esta línea de reflexión, podemos afirmar que la poesía de Zecchin logra puntos de articulación entre imagen y tiempo: imágenes de una tierra que se abandona y de la cual quedan vestigios, retazos que hablan de una infancia ensombrecida por la muerte.

Este libro de fuertes imágenes poéticas adquiere los rasgos de un álbum fotográfico, una galería de pinturas donde se exhiben paisajes que hablan de ese otro lugar, y en ocasiones en otra lengua. Lector y voz poética se embarcan desde el primer poema rumbo a un tiempo pasado, a esa infancia que irrumpe el tiempo de ambos. En suma, este poemario plantea una escritura que mapea la experiencia de la voz para ofrecérselas a los lectores, quienes, como si estuvieran frente a un espejo, puedan mirarse hasta encontrarse con sus despojos y dolores. De allí la universalidad de los poemas de Gigliola Zecchin, de allí la sensación de saber como propios estos poemas que son ajenos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Barthes Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

Bordelois Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.  
Mirande María Eduarda, *La transposición sinestésica en la traducción*, en Accame et. al., *5 poetas italianos: traducción y conversaciones*, Córdoba, Alción, 2005. pp. 101-104.

Bossi Elena, *Leer poesía, leer la muerte*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Estébanez Calderón Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2008.

Gudiño Kieffer Eduardo, *Poesía para el país de la memoria*, <http://www.lanacion.com.ar/215651-poesia-para-el-pais-de-la-memoria> (21/3/2001)

Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1992.

Montero Rosa, *El corazón del Tártaro*, Madrid, Punto de lectura, 2001.

Negroni María, *Pequeño mundo ilustrado*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011.

Paz Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Sontag Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

Zecchin Gigliola, *Paese*, Buenos aires, Ediciones de la Flor, 2001.