

Desiertos de amor
(2018) de Raúl
Zurita: entre poesía,
imagen
y VOZ

*Desiertos de amor (2018) by Raúl
Zurita: between poetry, image
and voice*

Alice Favaro

Doctora europea de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Universidad Ca' Foscari Venecia, sus investigaciones abarcan la transmedialidad, la narrativa argentina y chilena contemporáneas y la marginalidad. Es autora de las monografías *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (2017) y *Después de la caída del "ángel". Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (2020). Actualmente es becaria de investigación en la Universidad Ca' Foscari Venecia.

Contato: alice.favaro@unive.it
Italia

Recebido em: 6 de novembro de 2020
Aceito em: 11 de novembro de 2021

PALABRAS CLAVE:

Poesía; Cómic;
Transmedialidad; Música

Resumen: Después de contextualizar brevemente la biografía del autor se presenta el volumen *Desiertos de amor* (2018) de Raúl Zurita, realizado con González y Los Asistentes (música) y con Massimo Giacon (cómic), como ejemplo significativo de producto literario híbrido que emplea poemas, música y cómics. La obra transmedial, nutriéndose de oralidad, escritura e imagen, emplea diferentes medios expresivos que se fusionan entre ellos. El texto, a mitad de camino entre *reading* poético y poesía en música, se alterna y superpone a la música y al *poetry comix*. Reflexionando sobre las potencialidades de la transmedialidad y de la traducción intersemiótica se verá cómo la transcodificación en otros lenguajes aporta un valor añadido al texto poético porque crea un diálogo intertextual que produce un nuevo mecanismo de recepción. La lectura, ahora también visual y auditiva, se realiza en un espacio y tiempo distintos, con nuevas modalidades expresivas y maneras de alcanzar al destinatario.

KEYWORDS: Poetry;
Comic; Transmediality; Music

Abstract: After a brief contextualization of the author's biography, I present the volume *Desierto de amor* (2018) by Raúl Zurita, realized with González y Los Asistentes (music) and Massimo Giacon (comic), as a significant example of a hybrid literary product that mixes poems, music and comics. The transmedial work uses different media that merge each other. The poem, a text halfway between poetry reading and poetry in music, alternates and superimposes itself on music and poetry comix. Reflecting on the potentialities of transmediality and intersemiotic translation, I analyze how transcoding into other languages brings added value to the poetic text because it creates an intertextual dialogue that produces a new reception mechanism. The visual and auditory reading takes place in a different space and time, with new expressive modalities and ways of reaching the addressee.

1. BIOGRAFÍA Y ESCRITURA POÉTICA

La obra y la actividad artística de Raúl Zurita (1950), militante comprometido en la defensa de los derechos humanos y en la denuncia de los crímenes contra la humanidad, están intrínsecamente relacionadas con su compleja biografía. Los avatares biográficos del autor, que ha vivido durante muchos años bajo una de las más feroces dictaduras del siglo XX, han originado parte de su creación artística dando lugar a una escritura que se ha convertido en un gemido de dolor. Como el mismo poeta afirma, su escritura nace del encuentro con algunos fantasmas y es como la ceniza que resucita de un cuerpo quemado: «escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección» (Fazzini, Gatto 2018, 9). La relación indisoluble entre biografía y actividad literaria destaca sobre todo en las entrevistas. Alrededor de 1968, el autor pone la poesía al centro de su interés y la convierte en expresión de la vida cotidiana y de las vicisitudes históricas que atraviesa el pueblo chileno. Algunos hechos marcan profundamente a Zurita de por vida, como el trágico evento del golpe, el 11 de septiembre de 1973, cuando los militares lo llevan al Estadio al Cuartel de la Infantería de Marina donde tendrá que soportar la cárcel y la tortura. A partir de ese momento el poeta cumple una serie de acciones extremas que culminan en mayo de 1975, cuando se quema una mejilla con un hierro candente como reacción a una breve detención y a la humillación sufrida por parte de los militares; el episodio marca el inicio de su obra definitiva:

En aquella época, cuando yo me hallaba casi al límite de mi capacidad de resistencia, tuve la intuición de lo que podría ser una obra; de que algo estaba iniciándose allí, en una situación de máxima desesperación y

soledad, ferozmente desvalida y expuesta [...]. Entonces, inicié esa obra con un acto bastante demencial; quemarme la cara en un baño, solo; ni sabía qué estaba haciendo. Con toda su ferocidad, fue para mí como el chillido inicial del bebé.

¿Un acto catártico...?

Un acto catártico. Allí comenzó algo, empecé a hablar, así fueran balbuceos. Creo que emergí de la locura, en el sentido más real del término. Nunca busqué estar en esa situación, ni la quise (Madrazo 2000, 250).

A partir de este momento, Zurita empieza a concebir el arte como una forma de expresión de la interioridad que tiene necesariamente que pasar por el dolor y como un íntimo acto de resistencia y afirma: «Sin dolor no hay arte. Es la fisura a través de la cual emerge lo expresable, si no hay herida no hay expresión» (Solanes 2008, 102). El hecho de utilizar el cuerpo como soporte para expresarse lo lleva a intentar cegarse con un hierro candente y quemarse la cara, echándose ácido, para denunciar las torturas y las injusticias sufridas por parte de los opositores del régimen dictatorial chileno. El cuerpo deviene un mero objeto que solo sirve para hacer poesía: «[...] en esos actos me estaba identificando con el cuerpo herido de un país» (Solanes 2008, 106).

La prolífica actividad artística de Raúl Zurita es, por lo tanto, expresión viva y palpitante de lo que el poeta siente y su obra tiende siempre hacia la experimentación. Las primeras obras las realizó junto con el CADA («Colectivo de Acciones de Arte»), un colectivo que creaba intervenciones y performances monumentales de carácter político y de resistencia a la dictadura militar de Pinochet. Ejemplos de este tipo de arte performativo son

la acción “Ay Sudamérica”, con el bombardeo de cuatrocientos mil volantes sobre la ciudad de Santiago, en 1981, o la performance del 2 de junio de 1988, cuando unos aviones sobrevolaron el cielo de Nueva York a unos seis kilómetros de altura para escribir algunos versos – algunos con una extensión de ocho kilómetros – del poema “La Vida Nueva” (Carrasco Muñoz 2014). En 1993 trazó con una excavadora la frase “Ni pena ni miedo”, larga 3140 metros, en el desierto de Atacama.

Estas acciones nos permiten reflexionar no solo sobre la urgencia de Raúl Zurita en hacer que la poesía forme parte de la vida cotidiana y sea accesible a todos, sino también en la temporalidad del arte que, para permanecer vivo y reproducirse, necesita quedar plasmado mediante la fotografía y la filmación. Siendo esta una forma de expresión que desvanece, creada para el instante en que se fruye, se puede integrar al texto escrito solo bajo la forma de foto o video. De esa manera el texto poético dialoga con la imagen y crea una relación indisoluble con ella, pues la figura se incorpora y complementa al texto verbal. Es decir que, precisamente como con las acciones extremas cumplidas en el cuerpo del poeta, la poesía va más allá de los límites impuestos por el texto escrito sobre papel.

2. MÚSICA Y VOZ EN *DESIERTOS DE AMOR*

A este propósito el volumen *Desiertos de amor/Deserti d'amore* (compilado por Marco Fazzini y Sebastiano Gatto) realizado junto con González y Los Asistentes (música) y con Massimo Giacon (cómico), constituye un

ejemplo significativo de producto literario transmedial (Jenkins 2008, 101) que se nutre de oralidad, escritura e imagen. La obra se publicó, con traducción italiana, en ocasión del otorgamiento a Zurita, en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en abril de 2018, del Premio Internacional Alberto Dubito a la carrera, destinado a personalidades del mundo artístico que se hayan distinguido por la atención a la correlación entre texto y lenguajes musicales. *Desiertos de amor* es un objeto híbrido que emplea diferentes medios expresivos que se fusionan entre ellos: el texto poético, la música y el *poetry comix*. El libro se compone de dibujos, un cd musical y once poemas escritos en español con traducción al italiano. La obra nació ya con las musicalizaciones de González y Los Asistentes y se publicó hace pocos meses en las plataformas digitales como Spotify, disponible para ser escuchado gratuitamente (se puede consultar en el siguiente enlace:

<https://open.spotify.com/artist/1RAxxFU1Vx0vsOpkKxZ4em?si=-Sf4sDbaQjusj6qr7tJFQw>).

Aquí la performance, simultáneamente vocal, musical e icónica, es una forma de adaptación del texto poético que se extiende en palabras, frases, sonoridades, ritmos y elementos visuales (Zumthor 1991). Cada performance se define por la singularidad, como explica García Villarán cuando emplea la definición de “puesta en escena” para referirse al poema escrito en el momento de la ejecución (García Villarán 2012, 12). A través de la performance oral y el diálogo con otras expresiones artísticas como la música y el cómic,

la poesía se reencuentra con sus raíces interdisciplinarias (Castaño 2012, 20-21). En una época en que predomina el lenguaje visual, incluso la poesía se mezcla y dialoga con disciplinas y medios de comunicación diferentes y se ajusta a los tiempos que corren (Mora 2012, 12). Se adapta, pues, al mundo líquido en que vivimos, a un tiempo en que la dimensión audiovisual es determinante y predominante.

La palabra poética, gracias a la complejidad de relaciones transmediales que desata el momento en que la ejecución oral de Zurita y la música de González y Los Asistentes se interpretan juntas, toma vida: aquí la emoción, la métrica y el ritmo ejercen el papel principal. Como en una verdadera performance, la música acompaña la voz con sonoridades rock, violentas, que enfatizan los contenidos del texto poético. Es de esa manera que, siempre ejecutado a través de la voz del autor, el texto se puede analizar en correlación también con la música y las imágenes. Para Zurita poesía y música no son la misma forma de expresión, pero el impulso que las genera, el vértigo que empuja al autor a componer y a escribir es el mismo (Santini 2009). El sonido es intrínseco al género poético donde es imprescindible y reviste una importancia primaria. Poesía y música se encuentran en el ritmo y tienen significado en el momento en que se realiza la ejecución vocal y musical del texto. En la ejecución, que vive anclada en el presente, cuerpo y voz caracterizan cada performance y contribuyen al efecto de percepción totalizadora en el destinatario (Phelan 1993, 146). El texto poético, aún más si la ejecución emplea un cuerpo mediante la voz que lo vehicula (en el caso de *Desiertos de amor* el autor usa muchos cuerpos, los del poeta y de los músicos), no puede dissociarse

de su función social y depende de las condiciones y los rasgos lingüísticos que determinan cada comunicación oral (Zumthor 1991, 41). La presencia física comporta la experiencia vivida y tiene que concebirse en relación con el otro en que el flujo de informaciones alcanza al destinatario mediante una pluralidad de canales que interactúan (Favaro 2020, 182).

3. *POETRY COMIC* Y TRANSPOSICIÓN

En el *poetry comic* poesía e imagen confluyen y el cómic representa la posibilidad de una nueva y diferente fruición, una especie de transposición dotada de una autonomía estética ya que no se subordina al texto poético y tampoco puede considerarse su versión ilustrada. La elección de emplear el cómic como lenguaje que se funde con la poesía le permite sobrepasar sus límites y manifestarse mediante múltiples formas, no necesariamente limitadas a la voz y la palabra. El cómic resulta aquí una especie de prolongamiento acústico de la poesía, una especie de écfrasis visual que se añade a la écfrasis sonora constituida por la música, una traducción intersemiótica o transmutación (Jakobson 1963, 57).

Uno de los primeros ejemplos de contaminación, intersección e hibridación de géneros entre cómic y poesía es *Poesía a fumetti* (1969) del escritor italiano Dino Buzzati donde el cómic es el punto de encuentro entre literatura y artes visuales que tanto interesaban al autor italiano. En la obra, la imagen constituye una parte esencial de la narración, que no puede prescindir de ella, y hay una coincidencia constante entre viñeta y página y una abundancia

de texto verbal. En la obra de Buzzati, la “escansión visual” regulariza el movimiento de las diferentes secciones de texto que adquiere una subdivisión rítmica que recuerda la de la poesía. La obra, cuya riqueza y unicidad se debe a la compenetración entre lenguajes, es precursora de otros fenómenos más recientes de fusión e hibridación de medios expresivos como, por ejemplo, el volumen *Piccola cucina cannibale* (2011) de Lello Voce, Frank Nemola y Claudio Calia que constituye un caso inusual dentro del panorama editorial italiano. El texto nace como poema oral y está constituido por tres partes: poemas, cómics y cd audio. De esa manera la obra se puede disfrutar en tres modalidades diferentes: mediante la lectura del texto, escuchando el cd o leyendo y escuchando el cd contemporáneamente. Lo particular, en este caso, consiste en la distinta disposición de los poemas del libro respecto al orden de los del cd. De manera que, cuando el destinatario escucha la performance, descubre que las pistas siguen otro orden. La correlación entre texto, imagen y pista sonora induce aquí a una fruición fragmentaria y discontinua de cada componente de la obra y puede conllevar problemas de decodificación en el momento en que el destinatario tiene que reconstruir caóticamente las partes individuales.

Así como en *Piccola cucina cannibale*, en *Desiertos de amor* la multimedialidad permite una fruición compleja y “anómala” de la obra y la elección de proponer experiencias sensoriales diferentes contribuye a crear un diálogo continuo entre música, cómic y poesía. El texto creado expresamente para la ejecución oral tiene nuevas características literarias ya que su destino final modifica profundamente las formas escritas (Voce 2013, s. p.).

El tipo de cómic escogido es algo particular. El artista Massimo Giacon (1961), dibujante paduano que empezó a publicar en 1979 en revistas italianas especializadas como *Frigidaire*, *Linus* y *Alter*, en su obra abarca varios medios entre ilustraciones digitales, arte contemporáneo, diseño, música y vídeos. Los dibujos que acompañan el volumen son pocos pero de impacto y muy típicos del estilo del autor. La imagen escogida para la portada, por ejemplo, es la caricatura de Zurita, con la boca abierta como si estuviera gritando, mientras recibe en la lengua una estrella fugaz cabalgada por un pequeño diablo. La expresión de contrariedad, asco y dolor del hombre retratado hace presumir que es víctima de alguna violencia o probablemente se refiere a los últimos versos del poema “Fellatio”: «La punta de la culata me rompió los dientes / y penetró en mi boca, la vi mientras se venía y luego / el resplandor del golpe» (Zurita 2018, 22).



Figura 1 – Imagen de la portada

Fuente: del álbum *Desiertos de Amor*, 30 abr. 2018

Las otras imágenes, que representan algunos momentos clave de los poemas, retratan seres humanos bizarros y raras criaturas animales, similares a dinosaurios, como se puede ver en la siguiente viñeta:



Figura 2 – Imagen

Fuente: Zurita, p. 52

En el volumen, la particularidad de las imágenes no se halla solo en el estilo del dibujante y en su elección de emplear colores suaves y cálidos, que

comunican emociones positivas al destinatario, sino también en el contraste que provocan con la música estridente y la voz aullante con la que Zurita recita los poemas. La poesía que arranca con urgencia de su voz es una poesía directa, que cobra vida desde el dolor y la oscuridad, pero en la que el poeta nunca reflexiona sobre su situación de manera patética, compadeciéndose. Se propone, inevitablemente, en su condición de hombre.

La música también contribuye a crear el efecto perturbador por las sonoridades violentas y estridentes que emplea. La banda chilena de González y Los Asistentes es famosa por su producción de música rock y experimental. Fundada en 1997 por el poeta y músico Gonzalo Henríquez, hermano menor del vocalista y compositor de Los Tres, Álvaro Henríquez, o sea, uno de los grupos musicales hispanoamericanos más influyentes a partir de los noventa. La banda de González y Los Asistentes tiene un estilo muy particular que mezcla poesía recitada de influencia beat, rock y poética tradicional chilena. Desde 2008 colabora con Zurita acompañando sus poemas recitados en las performances en vivo. El efecto siniestro en la creación de la performance se encuentra justamente donde los medios se acercan y superponen vehiculando los contenidos y dando vida a nuevas posibilidades interpretativas. El texto musical actúa en varios sistemas simultáneamente y se ha de entender como un complejo unitario y coherente que contribuye a la percepción final del texto (González Martínez 1987-89, 502-04). En el momento de la performance oral, variando el tono, el timbre y el énfasis, se producen algunos cambios también en el contenido. La musicalización, entonces, implica siempre una relación dialógica con el texto ya que todo depende de la interpretación del performer.

El *poetry comic*, en cambio, establece una especie de métrica visual, es decir un sistema de remisiones, «una estructura plástica, que mientras es funcional al cuento, posee un sentido autónomo, más relacional que referencial¹» (Barbieri 2012, s. p.). A diferencia de la música, que en la obra complementa a la *performance*, el cómic se presenta como autónomo y no está concebido en relación con un determinado pasaje del texto, sino al texto en su conjunto. La imagen crea un nuevo espacio estético y cultural, añadiendo contenidos y referencias, y mueve un sistema de lenguajes culturales radicalmente diferente del de la poesía. Gracias a la potencialidad de las imágenes, que no son simples ilustraciones y contribuyen a crear el sentido total, la fruición es más inmediata y de más fácil acceso (Barbieri 2012, s. p.).

En el volumen, desde el poema “Fellatio”² hasta las diferentes partes en que está dividido “Desiertos de amor”³, poema que da el título al libro, las sonoridades crecen y se expanden en el registro musical propuesto por el poeta y por González y Los Asistentes. Los versos de Zurita, en primer plano, se desplazan sobre la trama musical que fusiona bases rítmicas agudas con momentos de fuerte impacto sonoro. Con pocas pausas intermedias, el autor emite en rápida sucesión los versos, como una metralleta, que se sobrepone a los sonidos distorsionados, las reverberaciones de las guitarras, el golpeteo de las baquetas y de la batería. Aunque la voz que se escucha es solo una, la del mismo Zurita, se transforma continuamente duplicándose varias veces y

1 Traducción de la autora.

2 Aquí: <https://open.spotify.com/track/2H6wyPJ5qW3H5BTTx5HfKb> (último acceso: 16/01/21)

3 Aquí: <https://open.spotify.com/track/55iF6fLQybww3G3IY5E7fn> (último acceso: 16/01/21)

superponiéndose, formando un grito colectivo que se convierte en desesperación y llanto. Zurita habla a los captores, a todos los captores del mundo, a los que se llevaron a Víctor Jara y a los que persiguieron a Quilapayún, a los militares de las dictaduras, como se lee en algunos versos de “Desiertos de amor”, dedicados «A la paisa / A las madres de la plaza de mayo / A la agrupación de los familiares de los que no aparecen / A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos» (Zurita 2018, 36) y de “Fellatio”

Y riéndose, nuestros captores nos
decían, cantennos ahora
unas cancioncitas
de Victor Jara o del Quilapayún...
y hechos pedazos les respondíamos
en los estadios chilenos:
jamás cantaremos cantos del señor
en las malditas cárceles de Babilón
(Zurita 2018, 20).

La herramienta lírica se fusiona con la circunstancia política, donde el poeta ve heridas, cicatrices, prostíbulos y la naturaleza inmensa de los desiertos chilenos. En *La vida nueva* (1994) ya había un catálogo de las prisiones ilegales donde el gobierno había amontonado a los prisioneros políticos, en *Anteparaiso* (1982) aparecía una sección completa de “Utopías” y, en *Zurita* (2011), se asistía a la creación y destrucción del mundo por mano del hombre que se encuentra a partir de las canchas de fútbol y de los barcos empleados como centros ilegales de detención y desaparición durante la dictadura de Pinochet.

La riqueza y la potencialidad del texto transpuesto, en el que la estructura aportada por la métrica y el elemento paraverbal favorecen la memoria

activa y el placer físico del locutor y el oyente, se pueden identificar en la intertextualidad que se crea en la adaptación y genera nuevas posibilidades interpretativas del poema (Dana Gioia 2003, 32). Cada texto, como afirma Lotman (1998, 110), tiene que considerarse como un generador de sentido que, para activarse, necesita de una relación dialógica con otros textos, cuyos lenguajes interactúan. Considerando que, cuando dos textos se relacionan entre ellos, acontece una especie de detonación que compromete tanto el nivel de la expresión como el semántico, el texto resemantizado –además de presentarse como autónomo listo para ser reinterpretado y retransformado– es el soporte mediante el cual el texto-fuente reactiva y reproduce, en un nuevo espacio estético-cultural, sus efectos de sentido (Lotman 1999, 170). El pasaje translingüístico de un *medium* a otro crea un nuevo texto donde la imagen no se entiende exclusivamente en su función ilustrativa, sino como parte de un todo. La imagen interactúa con el lenguaje poético y, activando contenidos y funciones, permite una descodificación diferente del poema (Scarsella 2013, 1). Los nuevos desafíos que generan la fruición sonora y visual del poema permiten pensar en una especie de “métrica visual” que sea funcional al cuento y posea un sentido autónomo (Barbieri 2012, s. p.). De hecho el texto se configura como producto del que hay que hacer experiencia en un determinado espacio y tiempo.

El cómic aquí traduce el sonido en imagen con una mirada nunca fija para ofrecer un punto de vista distinto sobre el poema. Aquella poesía impúdica, directa, vibrante como el tercer texto del volumen, “Fellatio”, ambientado en un galpón en que hay centenares de seres torturados que yacen en la total

deshumanización, y donde el poeta describe el momento en que la punta de la culata de un fusil penetra en la boca de un prisionero y la desfonda:

Al que se mueva le aceito el culo a ballonetazos
 La puta que los parió.
 La arenisca del cielo se me entraba en la boca
 y se escuchaban voces por los altoparlantes.
 [...] Cuando terminó nos taparon la cara con nuestros
 propios sacos y nos hicieron correr entre
 dos filas de soldados.
 Mientras caía se me desprendió el saco y vi el ultimo
 culatazo.
 La punta de la culata me rompió los dientes
 y penetró en mi boca, la vi mientras se venía y luego
 el resplandor del golpe.
 (Zurita 2018, 20, 22).

El artista es capaz de transformar lo vivido y lo personal en una poesía que se convierte en símbolo de un país herido, pero en la que es siempre posible renacer. Su obra se acerca a lo que Néstor Perlongher había definido “neobarroso”, el Neo-barroco rioplatense, un encuentro-choque entre tradición sublime y material execrable, entre oro y barro (Dobry 2020, 120).

La elección de emplear el cómic, la música y la poesía como lenguajes en diálogo entre ellos permite una nueva interpretación del poema. El cómic, entendido como un nuevo texto en el que se produce una traducción intersemiótica y se crea una narración paralela, permite una fruición diferente del poema que establece un nuevo concepto de texto, de obra de arte, de lector y de proceso de recepción. En la traducción intersemiótica, la interacción que tiene lugar cuando dibujo y escritura se compenetran genera

una transmutación del texto y una adaptación no solo en su extensión, sino también en la restitución del ritmo, en la métrica, en el aspecto sonoro, en la manera en que la escansión visual define la evolución de las secciones del texto y en la lectura de la parte verbal.

De esa manera, la transcodificación en otros lenguajes aporta un valor añadido al texto poético y crea un diálogo intertextual que, a su vez, produce un nuevo mecanismo de recepción: la lectura también es visual y auditiva, y hay que contextualizarla en un espacio y un tiempo distintos, con nuevas modalidades de llegar al destinatario. Además, dentro del proceso de expresión a través de un lenguaje diferente, el texto poético se adapta a las características del medio de comunicación empleado y se abre a la reinterpretación. En el pasaje transmedial ocurre una recreación que funciona como un palimpsesto dejando transparentar en nuestra memoria obras precedentes, evocadas por medio de reiterados procesos de repetición con variación (Hutcheon 2011, 28). En la codificación y decodificación de los contenidos sonoros-visuales y verbales, el significado se transfiere mediante registros semióticos heterogéneos, como afirma González Martínez cuando se refiere a la “sinonimia heterosemiótica⁴” (González Martínez 1987-89, 502). La obra, convertida en música e imágenes, gracias a la transposición basada en la intertextualidad, la hipertextualidad y la intermedialidad,

⁴Para González Martínez se puede hablar de “sinonimia heterosemiótica” cuando las unidades portadoras de un mismo significado pertenecen a registros semióticos heterogéneos (González Martínez 1987-89, 502).

es objeto de un proceso de heterosemiosis en que los géneros se cruzan y coexisten (González Martínez 1987-89, 502).

Durante la performance el lector hace experiencia de una serie de percepciones, sensaciones y referencias que tienen lugar solo gracias a la fusión entre lenguajes que interactúan entre ellos y en cuyo intersticio se abre un diálogo, un espacio de separación y pasaje, de contacto y conflicto desde el cual surge el sentido (Fabbri 2007, 9). Zurita se confirma como el poeta que no puede evitar de contar las pesadillas de la contemporaneidad, de gritar las injusticias, de relatar el infierno del que es capaz el hombre y, en la poesía performativa, ha encontrado la expresión más directa y eficaz para llegar a los estratos más profundos del alma, allí donde las palabras resuenan, vibran y saben emocionar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbieri, Daniele. “Della poesia a fumetti”. In: *Guardare e leggere*, 2012. Disponible en: <<http://www.guardareleggere.net/wordpress/2012/09/24/della-poesia-a-fumetti/>>. Acceso 16 sept. 2020.

Buzzati, Dino. *Poema a fumetti*. Milán: Mondadori, (1969) 2011.

Carrasco Muñoz, Iván. “El proyecto poético de Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-proyecto-poetico-de-raul-zurita/>>. Acceso 12 jun. 2020 (Notas de reproducción original: Otra ed.: *Estudios Filológicos*, 24 (1989), pp. 67-74).

Castaño, Yolanda – Mezquita, Nuria – Villarán, Antonio. *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.

- Dana Gioia, Michael. “Disappearing ink: poetry at the end of print culture”. In: *The Hudson Review*, 56, 1, 2003.
- Dobry, Edgardo. “Il poema fatto carne”. In: Fazzini, Marco; Scarsella, Alessandro (eds.). *Raúl Zurita. Ni pena ni miedo. La poesía civil, la canzone e la performance*. Milán: Agenzia X, 2020, 118-130.
- Fabbri, Paolo. “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”. In: *Il Verri, Parola/Immagine*, 33/2007, pp. 9-24.
- Favaro, Federica. “Sfumature di frequenze poetiche. Storie di incroci tra verso e voce”. In: Fazzini, Marco – Scarsella, Alessandro (eds.). *Raúl Zurita. Ni pena ni miedo. La poesía civil, la canzone e la performance*. Milán: Agenzia X, 2020, 174-187.
- Fazzini, Marco; Gatto, Sebastiano. “Un esercizio privato di resurrezione. Un’intervista con Raúl Zurita”. In: Zurita, Raúl; González y los Asistentes; Giacom, Massimo. *Desiertos de amor/ Deserti d’amore*. Roma: Squilibri, 2018, 7-12.
- García, Javier (2019). “Raúl Zurita: días de prisión y párkinson”. In: *Culto*, 21 sept 2019. Disponible en: <<https://culto.latercera.com/2019/09/21/raul-zurita-prision-parkinson/>>. Acceso 02 jul. 2020).
- García Villarán, Antonio. *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.
- González Martínez, Juan Miguel. “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos”. In: *Estudios románicos*, 4, 1987-89, 501-506.
- Hutcheon, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore, 2011.
- Jakobson, Roman. “Entorno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. In: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

- Lotman, Jurij Michajlovič. *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e sulla rappresentazione*. Bérghamo: Moretti e Vitali, 1998.
- Lotman, Jurij Michajlovič. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Madrazo, Jorge Ariel. “Del *Purgatorio* a *La Vida Nueva*. Diálogo con Raúl Zurita”. In: *Aerea*, 3, 2000, 249-253.
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Phelan, Peggy. “The ontology of performance: representation without reproduction”. In *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge & Kegan, 1993.
- Premio Alberto Dubito di Poesia con Musica URL <http://premiodubito.it/-2018-19-.html> (2020-07-27). Acceso 2 mar. 2021
- Rodríguez M., Juan. “Raúl Zurita: «Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía»”. In: *El Mercurio. Artes y Letras*, 20 sept. 2015. Disponible en: <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=184690>>. Acceso 28 jul. 2020.
- Santini, Benoît. “El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita”. In: *Revista Laboratorio*, 1, 2009.
- Santini, Benoît. “La réécriture d’événements de l’Ancien et du Nouveau Testament dans les poèmes “Allá lejos” (*Anteparáiso*, 1982) du Chilien Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-reecriture-devenements-de-lancien-et-du-nouveau-testament-dans-les-poemes-alla-lejos-anteparaiso-1982-du-chilien-raul-zurita/>>. Acceso 12 sept. 2020.
- Scarsella, Alessandro. “Il libro d’artista dal punto di vista collezionistico”. In: *Il Verri*, 53/2013, 145-154.
- Solanes, Ana. «Raúl Zurita: “Escribir es suspender la vida»». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 702, 2008, 99-117.

Voce, Lello; Frank, Nemola; Claudio, Calia. *Piccola cucina cannibale*. Roma: Squilibri Editore, 2011.

Voce, Lello. “La poesia all’esame orale”. In: *Il Corriere della Sera*, 24 febr. 2013.

Wendt, Paulina. “Cronología de Raúl Zurita”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/autor_cronologia/>. Acceso 30 jul. 2020.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

Zurita, Raúl; González y Los Asistentes; Giacon, Massimo. *Desiertos de amor / Deserti d’amore*. Roma: Squilibri, 2018.

