

## Un exemplo de protohipertextualidade: *Terminal de Xelís de Toro*<sup>1</sup>

Iria Castro López

[Recibido, outubro 2010; aceptado, novembro 2010]

**RESUMO** Despois de nomear algúns exemplos da chamada protohipertextualidade e de considerar interesante a comparación entre certo tipo de literatura impresa e a hipertextualidade, analízase a novela *Terminal* (1994), de Xelís de Toro, co obxectivo de ilustrar a converxencia entre literatura e hipertexto. Repásanse brevemente a biografía e a obra de Xelís de Toro para, a seguir, dar conta do argumento de *Terminal* e destacar o carácter híbrido desta novela e o indispensábel papel activo do lector á hora de enfrontarse a ela. Iria Castro López comenta os xogos que nesta obra se estabelecen coa propia autoridade do autor compostelán, así como a espacialidade e temporalidade. Tamén se detén nas imaxes e fotografías que no texto se introducen, na súa funcionalidade e na complementariedade que se establece entre texto e imaxe .

**PALABRAS CHAVE:** fotografía, hipertextualidade, narrativa experimental, poesía visual, *Terminal*, Xelís de Toro.

**ABSTRACT** After having mentioned some examples of the so-called proto-hypertextuality and having considered as interesting the comparison between a certain kind of printed literature and hypertextuality, this paper analyses the novel *Terminal* (1994), by Xelís de Toro, with the objective of illustrating the convergence between literature and hypertext. It briefly revises the biography and literary production by Xelís de Toro in order to subsequently provide an account of the plot line *Terminal* and emphasise the hybrid nature of this novel and the indispensable active role of the reader when confronting himself/herself with it. Iria Castro López comments the games established within this novel with the very own authority of the Compostelan author, as well as its spatiality and temporality. She also stops at the images and photographs introduced in the text, in their functionality and the complementarity established between text and image.

**KEYWORDS:** experimental narrative, hypertextuality, photography, *Terminal*, visual poetry, Xelís de Toro.

---

<sup>1</sup> Este artigo forma parte do proxecto de investigación "A literatura electrónica en España: Inventario e estudo", dirixido por Anxo Abuín González. O devandito proxecto está financiado pola Consellería de Economía e Industria da Xunta de Galicia, Programa de Promoción Xeral da Investigación (INCITE09 204 039 PR).

Entre os innumerábeis antecedentes literarios impresos aducidos habitualmente como precedentes do modelo hipertextual, a chamada protohipertextualidade, poderíanse mencionar, tal e como fan Vilariño Picos e Abuín González (2006: 19) o *I Ching*, a *Composición nº 1* de Marc Saporta, os *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Woody Allen e John Fowles, entre outros. Dende esta perspectiva, tendo en conta a relación entre certo tipo de literatura impresa e hipertexto, é moi interesante comparar a hipertextualidade<sup>2</sup> como manifestación máxima da virtualidade textual cos trazos que se lle atribúen á idea de posmodernismo, plasmados con grande acerto por Ryan (2001: 47) no esquema que reproducimos a continuación:

98

TEXTO IMPRESO	TEXTO ELECTRÓNICO
Organización lineal	Organización espacial
Autoridad autorial	Libertad del lector
Significado predeterminado	Significado emergente
Texto como profundidade	Texto como superficie
Estructura centrada	Estructura descentrada
Estructura jerárquica	Rizoma (crecemento libre)
Coherencia global	Coherencia local
Finalidade y objetivo	Vagabundeo/ navegación desordenada
Pensamiento lóxico	Pensamiento analóxico
Trabajo	Juego
Unidade	Diversidade
Orden	Caos
Monologismo	Heteroglosia/dialogismo/carnavalesco
Progresión continua	Saltos, discontinuidade
Secuencialidade	Paralelismo
Solidez	Fluidez
Texto como retórica de persuasión	Texto como fonte
Representación estática del mundo	Simulación dinámica

<sup>2</sup> “Hipertexto es un conjunto formado por textos y ‘documentos’ (las llamadas *lexias* o *scriptons*) no jerarquizados unidos entre ellos por enlaces (*links* o *liens*) que el lector puede activar y que permiten un acceso rápido a cada uno de los elementos constitutivos de ese conjunto. El hipertexto es, por tanto, un tipo de texto interactivo, no secuencial, no lineal (o multi-lineal), esto es, no basado en una secuencia fija de letras, palabras o frases, un texto cuya secuencialidade puede variar considerablemente a lo largo de la lectura” (Vilariño Picos e Abuín González, 2006: 19).

Neste sentido, na obra de Xelís de Toro, *Terminal* (1994), podemos observar moitos dos trazos atribuídos normalmente aos textos electrónicos, como poden ser o dinamismo, a organización espacial, a liberdade do lector e a descontinuidade, entre outros. *Terminal* podería definirse, cunha simple ollada, como unha obra multimediática na que se mestura texto con imaxes, poemas visuais, fotografías, advertencias ao lector, banda deseñada, colaxe, montaxe, etc. Por este motivo, ao longo deste artigo analizaremos a devandita obra, co obxectivo de ilustrar a converxencia entre literatura e hipertexto.

Xelís de Toro (Santiago de Compostela, 1962) é escritor, pero tamén é un artista multimedia. Cursou os estudos de Filoloxía Galega e foi lector de galego nas universidades de Birmingham (1991-93) e Oxford (1993-97). Nun afán por reunir na súa persoa a figura de artista polifacético foi, tamén, cantante de “Os quinindiola”; realizou performances multimedia con *Terminal* e con *O buscapeixe* e, en 1990, fundou con Francisco Macías Edicións Positivas. Iniciouse como novelista con *Seis cordas e un corazón* (1989), baixo o pseudónimo de Roque Morteiro. Dentro da súa obra narrativa pódense salientar *Non hai misericordia* (1990), premio Cidade de Lugo, *Terminal* (1994) e *Os saltimbanquis no paraíso* (2000), aínda que tamén publicou numerosos títulos de literatura infantil. Foi colaborador habitual de *Vieiros* e na actualidade reside en Inglaterra, onde traballa como editor internacional *freelance*.

Xa dende o comezo de *Terminal*, na portada, podemos ler: “Imaxes, textos, soños, avisos, desexos, todo corre xustaposto cara un lugar imaxinario”. Tras quedar durmido nun vagón, o protagonista atópase perdido nunha terminal e busca o xeito de saír dela. A medida que avanzamos ou, mellor dito, indagamos na lectura, decatámonos de que esta terminal é “un reclutorio de almas tolas” (p. 19) que “non ten trazas de ser o mundo dos vivos” (p. 49). De feito, as sospeitas que xorden no lector confirmáanse cando, nunha nova de xornal inserida na obra, podemos ler: “Esta é a estación de empalme para o outro mundo” (p. 106). Dende esta perspectiva existe unha dobre natureza do *leitmotiv* da terminal. Por unha banda, estaría o referente físico, é dicir, a propia estación de tren e, por outra, o referente que poderíamos chamar metafórico, xa que as persoas que a habitan son enfermos terminais que se están a debater entre a vida e a morte.

O papel activo do lector á hora de enfrontarse a esta obra é indispensábel xa que, como podemos ler na portada: “En *Terminal* ti tamén es o protagonis-

ta, interpretas a velocidade, vives o soño. Todo en ti vive en movemento, séntelo, non é nin sequer tráxico, é un xogo, é un soño”.

Ao longo de *Terminal* hai continuas chamadas de atención cara aos lectores nas que queda patente o carácter híbrido da novela, composta por imaxes, ruídos, interferencias, manchas, etc.



Esta declaración de intencións do propio autor vincúlase coa concepción da narrativa hipertextual, na que se postula a aparente liberdade do lector fronte á obra, o carácter lúdico da mesma, a obra en movemento, etc. Tal e como sinalou Clément (2006: 83):

Todo lo más, asistimos desde, Sterne y Diderot, a la tentativa de disipar la ilusión novelesca por la emergencia de un autor-narrador que dirigiéndose al lector, le recuerda que todo relato es un juego y que todo lector debe tener en él su papel. La literatura moderna ha llevado esta preocupación del lector hasta hacerlo penetrar en los entresijos de la creación.

Ao ser esta unha obra de lectura non lineal e, polo tanto, hipertextual, o papel do lector como dono de seu propio camiño de lectura é indiscutíbel:

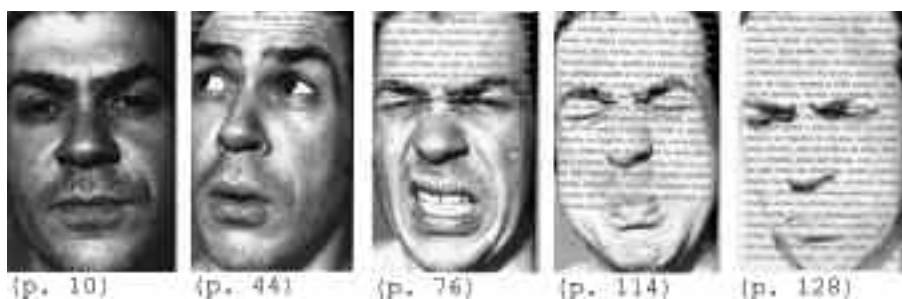
En efecto, el hipertexto lleva al extremo también lo postulados de Umberto Eco o la Teoría de la recepción de Iser, que propugnaba un lector activo. Aquí es tan activo que al elegir sus propios trayectos de lectura “usurpa” una función del autor tradicional a cuyo control parece escaparse el texto (Pajares Tosca, 1997: 2).

Baixo esta concepción non unitaria da obra e baixo a falta aparente de rumbo cuxa finalidade non é outra que a de romper o estatismo e crear unha

multiplicidade de lecturas, subxace, non obstante, a linealidade tanto da numeración dos capítulos como da continuidade que teñen algunhas series de imaxes ao longo da obra. Por exemplo, existe unha aparente linealidade nas imaxes das letras que aparecen en varias páxinas da obra e que, unidas, conforman a palabra “terminal”.



Por outra banda, existe tamén unha serie de fotografías nas que a cara dun home se inunda paulatinamente dun texto cuxa función é case a de encarcerar a imaxe.



Esta nova forma de escritura xoga, dalgún xeito, coa propia autoridade do autor. De feito, o propio Xelís de Toro, ao escribir a súa autobiografía, expresa o seu desexo de diluírse na figura do autor canonicamente establecido, de describir a súa autobiografía. Isto pode trasladarse perfectamente ao papel “desautorizado” que el mesmo desenvolve en *Terminal*, en contraposición ao papel central e protagonista que lle confire ao lector.

O peor de escribir literatura é que un acaba converténdose nun escritor e tendo biografía, cando precisamente o que un quere conseguir cando escribe e precisamente borrar e diluír ese individuo e por tanto describir unha biografía. É un dobre exercicio de exhibicionismo e ocultamento. Na miña vida literaria hai unha cortina moi mesta de chuvia que marca un antes e despois. Antes dese manto de chuvia a un importáballe a literatura, lela, discutíla, compartíla e escribíla; despois do manto da chuvia chegou a fotografía do escritor, inventouse a palabra “celebridade” e os escritores comezamos a convertírnos en xente famosa. Hoxe en día estou facendo esforzos para

reencontrarme coa literatura e volver a sentir que estou dialogando cunha vella amiga e quizais limar e solucionar pequenos malentendidos e despois quizais saian unhas palabras detrás de outras non necesariamente de esquerda a dereita. Xa levo escrito un tanto sen embargo non teño a sensación de estar máis preto de ningún sitio en particular (Toro, 2002).

Esta desautorización do autor leva aparellada a idea do lector como intérprete dun texto aberto, pluritextual, no que conflúen varios códigos (fotografía, poesía visual, etc.). Neste sentido, podemos mencionar as ideas que apunta Nùria Vouillamoz acerca da figura do autor, relacionadas coa irrupción das novas tecnoloxías no eido da literatura que, neste caso, son facilmente extrapolábeis ao tipo de narrativa experimental da que nos estamos a ocupar.

Nueva forma de escritura que juega en contra de la autoridad del autor: el autor cancelaría la polisemia del texto y, como el Dios de la cristiandad, dejaría poco espacio a la ambigüedad para convertir al lector en intérprete promiscuo y creador de un texto abierto, de un organismo intertextual conectado hasta el infinito con otros mensajes y glosas en evolución constante, un texto de textos (literarios pero también fotográficos, fílmicos, pictóricos o musicales), quizás el Libro de los libros con el que soñó Mallarmé (Vouillamoz, 2000: 96).

102

Porén, a coñecida “morte do autor” tan reclamada por Barthes non é mais que unha ilusión xa que nós, lectores, aínda que teñamos liberdade para elixir o noso propio camiño de lectura, sempre imos estar condicionados polo marco, neste caso máis espacial que temporal, que nos proporcione o autor. Para Roland Barthes:

La tmesis consiste en la obliteración y la síntesis de fragmentos que el lector lleva a cabo sin límites; una fragmentación de la expresión lineal del texto que queda totalmente fuera de control del poder autorial. La lectura hipertextual, sin embargo, es su antítesis [...] En el hipertexto, la tmesis estará controlada siempre por los límites topológicos propuestos por el autor (Aarseth, 2006: 96-97).

A proliferación de imaxes de todo tipo ao longo da novela fan que se abandone, en certa medida, o paradigma narrativo temporal en función do espacial. O tempo semella suspendido, un tempo case atemporal que se identifica coa situación na que se atopan os habitantes da terminal: entre a vida e a morte.

Isto relaciónase co concepto de rizoma, xa que un rizoma non ten nin principio nin fin, sempre está no medio, entre as cousas, inter.-se, intermezzo (cfr. Vilariño Picos e Abuín González, 2006: 22; Deleuze e Guattari, 1986: 29). Neste sentido, son varios os fragmentos da obra que se poden traer a colación para exemplificar esta suspensión temporal que reforza o enfoque espacial que ten toda a novela:

[...] como se necesitase asegurarme ou escribir a miña propia memoria. Eu supoño que ninguén anda a roubarme recordos pero necesito saber onde acabei onte para comenzar o día seguinte (p. 25).

Neste soto parece que o tempo se detivo, é unha sensación ben rara, como tódalas sensacións deste maldito lugar (p. 52).

A temporalidade da narración queda supeditada, polo tanto, á espacialidade das imaxes. De feito, en moitos casos estas están caracterizadas como imaxes en movemento: “As imaxes pasan pola ventá, imaxes duplicadas en perspectivas de ollos, núblase a vista, empáñanse as ventás, todo vai demasiado á présa” (p. 78). Así, a primeira fotografía que aparece da terminal ten o fondo desenfocado para producir esa sensación de celeridade, en contraposición ao estatismo que se esperaría.



Noutras ocasións, o recurso empregado para transmitir esa sensación de movemento é, por exemplo, focalizar a imaxe nos raís do tren a modo de liñas de fuga que se proxectan case até o infinito no centro da composición.



A indeterminación e o sentimento de perda que, por outro lado, transmiten estas imaxes que acabamos de comentar, están reforzados, por exemplo, polo texto que podemos ler na maleta do viaxeiro, “Ningures. Máis alá. Outro lugar”, que funciona a modo de ancoraxe poética e que consolida o sentido da composición no seu conxunto.

Obra creada á maneira dunha colaxe, plasmada tanto na configuración coma nas mensaxes das fotografías. De feito, o motivo da colaxe aparece, tamén, na parte narrativa, cando un dos personaxes saca da maleta un feixe de fotos e fai unha composición con elas.

Comezou a despegar as postais e colocounas riba do mostrador encetando a facer recortes: figuras de persoas, edificios, nomes de lugares, etc... Cando xa traballara en cada unha das postais, estendeunas e foi colocando as imaxes que recortara sobre os espazos baleiros que quedaban nas postais, facendo diferentes combinacións (p. 89).

Os discursos aparecen entretrecidos e entrecortados no decurso da obra, nun xogo case de mutilación e, nalgúns casos, de automutilación tanto do texto como da propia imaxe. Este recurso queda patente nestes dous exemplos.

104



Esta técnica da colaxe, que remite á mutilación, mestúrase noutras ocasións co tema do dobre. Imaxes duplicadas e incluso triplicadas con xogos de luces e sombras que poderían remitir á morte á que están abocados os habitantes da terminal. Ademais, dous dos personaxes que vemos nesta fotografía aparecen

representados como monicreques, suspendidos á vontade do destino. Personaxes bonequizados nun xogo case esperpéntico, sen posibilidade de elección, con rostros inexpresivos, coma se non fosen capaces de sentir.



En determinadas imaxes o corpo é o protagonista. Un corpo sen rostro, mutilado e fragmentado, coa identidade velada, sobre o que podemos ler unha serie de mensaxes que redundan nas ideas expostas até momento: o movemento, as “ideas en progreso”, a fragmentación, etc.

A representación do corpo fragmentado, característica das vangardas históricas, responde á necesidade de ver o mundo máis alá, de romper co socialmente establecido. Neste sentido, son moitos os artistas contemporáneos que traballan neste eido, ben sexa para a reivindicación feminista, como Cindy Sherman ou Ana Mendieta, ben sexa polo simple feito de transgredir, como Marina Abramovich. Así, Xelís de Toro súmase a esta nómina de artistas que traballan e aproveitan a potencialidade representacional que transmite o corpo posto en escena, neste caso, para reflexionar sobre a incomunicación e a soidade, ambos os dous motivos recorrentes na súa novela.



Outro dos xéneros fotográficos que aparece en *Terminal* é o retrato que, segundo Rosa Olivares:

Es el género más claramente sociológico y también es el más mentiroso, el más falso y engañoso. Con el retrato se intenta traspasar el aspecto indivi-

dual del personaje en concreto para convertirlo en un símbolo de algo más, transformando al individuo en género, en símbolo de toda una especie, de una clase determinada, de su definición social y cultural (Olivares, 1995: 35-36).



Neste caso é o retrato do autor encarcerado polas súas propias palabras, pola súa propia actividade literaria, pero que remite, en última instancia, á reclusión dos habitantes da terminal, que se atopan atrapados entre a vida e a morte. Como sinalamos anteriormente, os retratos do autor que aparecen ao longo da obra conforman unha serie na que se mostra, paulatinamente, o proceso no que o home queda absorbido polas súas palabras.

Nos casos nos que texto e imaxe fotográfica aparecen unidos, queda patente a función didáctica (*docere*), xa que esta unión axuda á interpretación da liña deseñada polo emisor, aínda que tamén queda patente a función estética:

106

Neste contexto, esas asociacións [entre texto e imaxe] reponden prioritariamente á función estética, ata o punto de que a mensaxe lingüística revela as potencialidades poéticas da imaxe fotográfica multiplicando as suxestións dentro do marco cooperativo dos dous discursos (Rodríguez Fontela, 2004: 554).

Non obstante, a fotografía non só se presenta en forma de imaxes senón que tamén aparece na narración a modo de reflexión metafotográfica. Por exemplo, o home da maleta leva nun peto interior da mesma unha colección de fotografías que coloca unha vez que chega á terminal.

Dunha cremalleira interior da maleta sacou un feixe de fotografías que comenzou a pegar nas paredes. Dalí a un pouco as paredes estaban ateigadas de fotografías de artistas en bikinis e roupa interior con labios pintados e sorrisos sensuais (p. 20).

Noutro momento, o mesmo home reflexiona sobre a falta de movemento da xente que semella atrapada nas fotografías: “Xa estou aborrecido de tanta revista. Tanta tristeza ver fotografías de xente a viaxar onde queren sabéndose tan perdido, tan atrapado, tan sen movemento” (p. 43).

Incluso decide beber un combinado dos líquidos fotográficos, coa finalidade de liberar a súa mente para tentar saír, aínda que sexa por un momento, do monótono ambiente da terminal: “Anda mesturando os químicos de fotografía que eu teño abaixo, con restos de botellas, e canta porcallada atopa” (p. 116).

Porén, non só o home da maleta está acompañado polas imaxes das fotografías senón que outros habitantes da terminal, coma “o revirado”, tamén: “Ao lado da cama, había unha pileta, e un espello, no medio do espello estaba pegada a fotografía do revirado, barbeado e cunha garabata” (p. 63).

En *Terminal* como vimos, temos, entre outros, un discurso que se podería chamar metafotográfico xunto co discurso das propias fotografías. As funcións retóricas que pode exercer a fotografía son a de *docere*, cando se trata dunha fotografía documentalista, a de *movere*, relacionada co *argumentum ad misericordiam* e o código deontolóxico periodístico, e a de *delectare*, que sería a fotografía como arte. Sen dúbida, tras a análise dos exemplos, podemos dicir que estamos perante a terceira función, isto é, a da fotografía como arte. Unha arte alográfica que, lonxe de perder a aura da que falaba Benjamín, consérvaa de xeito evidente.

Ademais, en *Terminal* non só temos fotografías e texto senón que temos tamén exemplos de poesía visual<sup>3</sup> nos que o texto non funciona a modo de ancoraxe poética. Neste caso, non podemos manter a noción de subsidiariedade senón de complementariedade, xa que texto e imaxe teñen a mesma importancia: o texto é imaxe ao mesmo tempo.



<sup>3</sup> Malia identificar este recurso coas vangardas do século XX, non debemos pensar que a poesía visual é un fenómeno propio da nosa época xa que, se profundizamos neste tema, decatámonos de que

Outros exemplos nos que o texto se representa de forma visual son os fragmentos nos que o protagonista lle escribe á Ausencia. O xeito de dispor estas epístolas sería a seguinte: na páxina esquerda colócase a representación visual e a transcripción da mesma na páxina dereita. Algúns dos exemplos máis significativos son:



Seguindo coa análise da complementariedade entre texto e imaxe, temos outro exemplo en *Terminal* que responde a estas características: unha breve banda deseñada de catro páxinas. Un home que fala en galego comunícase con outro que fala en inglés e pídelle un cigarro. Este respóndelle que o tabaco non ten valor pero si unha cámara de fotos. Ambos os dous atópanse nunha terminal de tren.

108



existe una longa traxectoria anterior á que se suma Xelís de Toro. Así, en 1898 Mallarmé xa fixera que a visualidade actuase por conta propia: "Un golpe de dados" foi considerado o primeiro poema visual moderno. Pero mesmo nos podemos retrotraer a épocas anteriores nas que atopamos antecedentes a Mallarmé e ao século XIX. Un exemplo disto son os *Carmina figurata* ou poemas de figuras (Idade Media e Barroco), nos que o trazo e a liña creaban a forma visual á cal aludía o texto verbal. Así, por primeira vez, a dimensión visual reforzaba o contido semántico, conseguindo maior información.

Tras desta breve análise de *Terminal*, a través da cal puidemos ver como se entretecen texto, imaxes, poemas visuais, fotografía, advertencias ao lector, banda deseñada, colaxe, montaxe, etc., podemos definir esta novela como narrativa experimental, con compoñente visual, caracterizada pola fusión e combinación de procedementos que tradicionalmente pertencen a outras artes e cuxo resultado se achega á idea de obra de arte total coa que soñaba Wagner.

Iria Castro López

Universidade de Santiago de Compostela

## Bibliografía

Aarseth, Espen. 2006. “Sin sensación de final: estética hipertextual”, en *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* (eds. M<sup>a</sup> Teresa Vilariño Picos e Anxo Abuín González). Madrid: Arco Libros.

Abuín González, Anxo. 2006. *Escenarios el caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Casas, Arturo (coord.). 2004. *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais.

Clément, Jean. 2006. “El hipertexto de ficción: ¿nacimiento de un nuevo género?”, en *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* (eds. M<sup>a</sup> Teresa Vilariño Picos e Anxo Abuín González). Madrid: Arco Libros.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1986. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Olivares, Rosa. 1995. “La fotografía a través de los géneros”, en *A Fotografía na arte contemporánea* (ed. Manuel Vilariño). A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

Pajares Costa, Susana. 1997. “Las posibilidades de la narrativa hipertextual”, en *Espéculo*, 6, xullo-outubro. [http://www.ucm.es/otros/especulo/numero6/s\\_pajare.htm](http://www.ucm.es/otros/especulo/numero6/s_pajare.htm).

Rodríguez Fontela, M<sup>a</sup> Ángeles. 2004. “Literatura e fotografía”, en *Elementos de crítica literaria* (coord. Arturo Casas). Vigo: Xerais, pp. 533-568.

Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity*, en *Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Tradución ao castelán: María Fernández. 2004. *La narración como realidad virtual: la inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.

Toro, Xelís de. 1994. *Terminal*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.

— 2002. *Autobiografía*, en <[http://www.bvg.udc.es/ficha\\_autor.jsp?id=XosToro&alias=Xel%EDs+de+Toro](http://www.bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=XosToro&alias=Xel%EDs+de+Toro)> [Consulta: 20 setembro 2010].

Vega, M<sup>a</sup> José (ed. e coord.). 2003. *Literatura hipertextual y Teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum.

Vilariño Picos, M<sup>a</sup> Teresa. 2004. “Literatura e novas tecnoloxías”, en *Elementos de crítica literaria* (coord. Arturo Casas). Vigo: Xerais, pp. 615-650.

— e Anxo Abuín González. 2006. *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros.

Vouillamoz, Nùria. 2000. *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós.