

ESPECIFICIDAD CIBERTEXTUAL DE LA POESÍA DIGITAL. UNA LECTURA ESTRECHA DE *AMOR DE CLARICE*, DE RUI TORRES¹

CIBERTEXTUAL SPECIFICITY IN DIGITAL POETRY. A CLOSE READING OF RUI TORRES' *AMOR DE CLARICE*.

Domingo Sánchez-Mesa 
Universidad de Granada
dsanchez@ugr.es

Fecha de recepción: 19/05/2021

Fecha de aceptación: 25/07/2021

DOI: <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i2.21123>

Resumen: A partir de la idea inicial de la emergencia de una “literatura expandida” en la cibercultura, tomando prestado el término “extended cinema” de Export y Weibel, el artículo postula la necesidad de unas categorías específicas para el estudio y crítica de la literatura digital o electrónica, poniéndolas a prueba en una lectura estrecha (*close reading*) de una obra de poesía hipermedia, *Amor de Clarice*, del artista y académico portugués, Rui Torres. El análisis enfatiza la condición cibertextual de esta adaptación o rescritura de un cuento de Clarice Lispector, donde la programación y las cualidades interactivas del texto-máquina juegan con el potencial poético del relato original en clave estructural y feminista, conjugando la tradición plagiotrópica y concreta de la poesía vanguardista lusobrasileira y el principio de extrañamiento formalista, con las posibilidades de la poesía combinatoria y generativa de base informática. El análisis se apoya en la identificación de 6 niveles de complejidad (material o tecnológica; autorial;

¹ Este artículo se publica en el marco del proyecto I+D “Transmedialización y Crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias” (Na-Trans 2, 2018-2021), nº ref. CSO2017-85965-P, dirigido por los Drs. Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich-Pascual.

genérica o tipológica; receptiva o participativa; semiótica o intermedial/transmedial; institucional) como parte de la respuesta a la pregunta por lo específico de estas prácticas y géneros literarios.

Palabras clave: Literatura digital; cibertexto; poesía; Rui Torres; Lispector; complejidad; intermedialidad.

Abstract: Drawing from the idea of the emergence of “extended literature” (a term borrowed from Weibel and Export’s notion of “extended cinema” in the 1960s) in cyberculture, this article argues for the necessity of a specific set of theoretical and critical categories in order to properly answer the question of what makes electronic or digital literature “different”. This challenge takes the form of a close reading of a work of digital poetry entitled *Amor de Clarice*, by the Portuguese artist and academic Rui Torres. This work is an adaptation or rewriting of Clarice Lispector’s tale “Amor” (1960) whose poetically rich ambiguity is played upon and empowered by cyberpoetry from a structural and feminist perspective by mixing the plagiotropic and avant-gardist traditions of Luso-Brazilian poetry, including the Shklovskian principle of estrangement, with the potential of combinatorial and generative poetry implemented on computing algorithms and hypermedia programming. Our analysis emerges from a 6-level concept of complexity (material or technological; authorship; genre; reception & participation; semiotic and intermedia/transmedial; institutional). This complexity is part of the answer for the specificity of these literary practices.

Keywords: Digital literature; cibertexto; poetry; Rui Torres; Lispector; complexity; intermediality.

1. Planteamiento: un tapiz que se dispara en muchas direcciones²

De entre las distintas posibilidades que se me planteaban para responder a la invitación de *Theory Now* para contribuir a su panorama de las tendencias recientes en teoría literaria y, en concreto, sobre la investigación en torno a la literatura y cultura digitales, el camino finalmente elegido implica recuperar un tipo de lectura que considero necesaria en este entorno y que espero responda a la articulación teórico-crítica que se le presupone a la teoría literaria y la literatura comparada. Se trata de un breve ensayo de *close reading* de una obra concreta de poesía digital, una de mis más queridas

² Este es el título de un breve ensayo-conferencia-ficción de Enrique Vila-Matas, un título-lema que siempre he considerado el más digno heredero de “el jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges, reivindicado siempre por los pioneros de la literatura digital.

piezas de este arte (neo)vanguardista: *Amor de Clarice*. Su *autor* es el artista digital y relevante teórico portugués Rui Torres, un poeta y programador convencido tanto del carácter literario de su quehacer como de la raíz moderna de su práctica postmoderna. Esta opción persigue no solo reivindicar la compatibilidad de una aproximación crítico-cultural a la cibercultura con el análisis detenido de tipo textual (Van Looy y Baetens), sino reaccionar ante una coyuntura particular de la literatura digital tras la eliminación del software de Adobe Flash de los navegadores dominantes en Internet (enero 2021). Además, esta apuesta experimenta con un formato expandido del presente artículo, al completarse con un vídeo sobre esta obra de Rui Torres, publicado en el canal de YouTube del proyecto I+D NarTrans2³.

2. ¿Por qué elegimos *Amor de Clarice*, de Rui Torres?

Tratándose de una pieza ya canonizada en el ámbito de la *e-literature* (*Electronic Literature Collection*, vol. 2), *Amor de Clarice* se aproxima a lo que podríamos llamar *ciberpoesía 360º*, en los términos específicos de la crítica aquí propuesta, sin olvidar que es un *work in progress* que abarca desde 1999 hasta la publicación de la v. 1 en 2005 y de la v. 2 en 2008 y que, de hecho, aún no se ha cerrado⁴. Esta obra, además, cumple claramente con los rasgos esenciales de esta literatura según algunas de las teorías más influyentes sobre poética digital: una ergodicidad fuerte (Aarseth) así como la presencia del *adn* de los textos interactivos según Marie-Laure Ryan⁵. Satisfaría también la presencia de uno de los principios de la estética de los nuevos medios, la lógica de la base de datos (Manovich). Por supuesto se cumplen también con creces los 5 rasgos o condiciones propias de la poética digital, según Friedrich Block y el propio Rui Torres: *medial self-reference* (autotelismo que permite al lector comprender el propio concepto de texto que está actualizando); *processuality*; *interactivity*; *intermediality & networking*. En suma, es una obra que despliega con gran riqueza, como veremos, los 6 niveles de complejidad que señalamos como identificadores de la literatura digital (Sánchez-Mesa, “Entre colonos”).

Por otro lado, la poética de Torres está basada sólidamente en el ámbito de la llamada “consiliencia”, es decir, del encuentro fructífero y dialógico entre literatura y ciencia, en este caso a partir de la física cuántica y el concepto de ciberliteratura de

3 <https://www.youtube.com/channel/UC7KC4nbW2ESwHq20WsrqoYg>

4 Precisamente la necesidad de reaccionar a la desaparición de Adobe Flash ha obligado a algunas organizaciones encargadas de la difusión y conservación de la literatura digital, como la ELO, a “traducir” obras como *Amor de Clarice* a programas como Conifer, mientras que el propio Rui Torres lo ha hecho (la versión 2) a JavaScript.

5 *Reactivity-interactivity*; 2. *Multiple Sensoriality* 3. *Networking (potentiality)*; 4. *Volatility of signs*; 5. *Modularity*

uno de sus maestros, el también portugués y pionero en este campo, Pedro Barbosa (“Aspectos cuánticos”). El cruce entre principios de la física cuántica, para la que son admisibles la existencia de dos estados aparentemente alternativos (“ser” y “no ser” al mismo tiempo) y la ciberliteratura es una marca de la estética digital y del concepto de virtualidad que pone en juego Rui Torres. Es preciso avanzar, en cualquier caso, que esta poética engarza con la poesía vanguardista y del modernismo literario como resistencia al paradigma posmoderno de los videojuegos⁶. Si bien *Amor de Clarice* no se clasifica dentro de la llamada *code poetry* (Rettberg), es evidente que el código recibe un papel relevante en el desarrollo progresivo de la pieza, en particular en su extensión final hacia el software *Poemário* (como veremos más adelante). Esto invitaría a completar nuestra lectura con un análisis propio de los *Critical Code Studies*, una de cuyas últimas formulaciones ha venido compendiada por Mark C. Marino. Según esta corriente es posible y necesario una interpretación crítica y contextual del código en cuanto texto, “as a sign system with its own rethoric, as verbal communication that possesses significance in excess of its functional utility” (Marino, “Critical Code Studies”)⁷.

2.1. Pero, ¿qué es exactamente *Amor de Clarice*? Se trata de un poema digital creado por Rui Torres, con una primera versión hipermedia en Adobe Flash/Actionscript, que adapta “Amor”, cuento de la escritora brasileña de origen ucraniano, Clarice Lispector. Esta versión 1.0. cuenta con la colaboración de Nuno Cardoso (voz), Carlos Morgado y Luís Aly (sonido) y Ana Carvalho (video). Como poema digital (no digitalizado) que es, se trata de un texto programado y concebido para ser distribuido y leído en formato digital y en las pantallas de distintos dispositivos electrónicos. Se publicó originalmente tras un trabajo de desarrollo continuo entre 1999-2005 en formato CD-ROM (Chapel Hill/Oporto) y en la web del autor, *Telepoesis.net*, siendo antologado por la ELO (vol. 2, 2011). La obra se estructura hipertextualmente a partir de 52 vídeos interactivos accesibles a partir de una interfaz en la que hay disponible un menú que permite navegar el cibertexto aleatoriamente o de forma lineal. Sobre la pantalla inicial, tras acceder a las “instrucciones de uso” de la pieza, el poema se despliega en 26 líneas o versos, que se desplazan automáticamente de un lado al otro de la pantalla, con enlaces a dos videos por verso [Imgs. 1 y 2].

6 José Augusto Mourão lo expresa así a propósito del software *Poemário*: “No seu agenciamento, o *Poemário* de Rui Torres tem uma finalidade política clara: subverter a máquina do *entertainment*” (“Acerca dos Poemas”).

7 Entre las piezas en las que Rui Torres más deliberadamente visibiliza el código —aparte de en *Poemário*— se encuentran *Mar de Sophia* o *A fake script for your faked life* (2016).

Sobre la parte izquierda de cada verso se enlaza a otra pantalla en la que domina el componente verbal textual, con fondos animados por palabras provenientes del propio relato de Lispector, mientras que sobre el extremo derecho los nuevos versos generados se disponen sobre un vídeo en *microbuclé* que hace de telón de fondo del texto. Una vez se accede al segundo nivel de navegación, el lector puede clicar y arrastrar los versos o palabras para manipular y combinar los textos en la superficie de la nueva pantalla, con distintos efectos [Imgs. 3 y 4].

Por el camino debemos aprender las reglas de manipulación del texto comprendiendo que, por ejemplo, en determinados casos, las palabras quedan “pegadas” al puntero del ratón hasta que no se clica una segunda vez sobre ellas. La programación del sonido sigue un diseño conscientemente intermedial, respondiendo al clic sobre cada verso, en algunas pantallas incluso de forma polifónica. De este modo el poema se rompe, quiebra y recompone a instancias de dicha manipulación del lector que juega con el texto sobre cada pantalla. El texto cuenta a su vez con una animación independiente de la interacción del usuario, dinamismo subrayado por los vídeos que hacen las veces de “fondo” pseudocinematográfico al poema con objetos significativos del relato “Amor” de Lispector [Img. 5].

Los sonidos inciden en el carácter fragmentario de la composición, con fuertes reiteraciones, predominio de la síncopa y el *sampling*. El sistema de enlace utilizado en la pantalla principal es un sistema direccional, determinado y explícito (ya que el cursor despliega el nombre del vídeo en cada caso) lo que sugiere la autorreflexividad propia del cibertexto. Los itinerarios de lectura, no obstante, son múltiples, puesto que el lector puede elegir la activación del modo aleatorio en la actualización de su *percurso* de lectura, seguir un orden aparentemente “lineal” o combinar ambos modos.

Esta hermosa obra es el resultado, como explica su propio autor y entre otras muchas influencias, de una concepción estructural y feminista del texto (“Ler Clarice Lispector”) pero sobre todo de un deseo de relectura del cuento “*Amor*”, de Clarice Lispector, con el objetivo primordial de *llevar a cabo una operación de diseminación de sentido* que solo las posibilidades combinatorias y propiamente cibertextuales del ordenador y los lenguajes de programación hacen posible. A la búsqueda de esa solicitud literaria el autor pretende “*aplazar la estabilidad interpretativa y la sedimentación del sentido*” (uno de los objetivos primordiales de la poesía vanguardista) y en pos de dicho objetivo recurre a dispositivos aleatorios y combinatorios, poniendo en interacción a los distintos signos que son movilizados en la pantalla, contribuyendo a todo ello esa inestabilidad de un texto que se torna, a un tiempo, en especular y espectacular (Reis 353).

En su lectura del poema, Pedro Reis llama la atención sobre el modo en que este poema hipermediático, más allá de su rica relación intertextual con la literatura de Lispector, hunde sus raíces en la literatura experimental del siglo XX, la cual, partiendo de matrices de ciertos procedimientos, permitía la creación de textos múltiples al tiempo que aspiraba a una participación más activa del lector. Reis conecta *Amor de Clarice* con lo que él llama “ícono-sintaxe” de la cual emergería a su vez una “verbivocovisualidade” (la poesía visual, sonora, kinésica), que nosotros podemos llamar directamente *intermedialidad radical*, donde el componente gráfico se ve extendido y enriquecido por el fónico, pero siempre en pos de una fruición lo más completa posible del material verbal, que ocupa inequívocamente el centro del diseño hipermedia. Rui Torres hereda también aquí el recurso consiguiente de espacialización y simultaneísmo que en aquella poesía vanguardista contribuía a un tipo de percepción predominantemente sincrética. Poniendo en juego esos recursos informáticos, Torres provoca una transformación de esos recursos “verbivocovisuales” propios de la poesía concreta en recorridos hipermediáticos dinámicos (Reis 353).

Hasta aquí nos hemos limitado a la versión que el autor denomina “versión horizontal” (v.1.), pero deberíamos detenernos a considerar también *Amor de Clarice v. 2* o “vertical”, programada en Flash, ActionScript 3, XML, PHP y Perl, con una nueva versión reciente, con ligeras variantes, en JavaScript. Esta segunda versión fue generada por Torres una vez programado el software *Poemário* con Nuno Ferreira, una aplicación o auténtico *motor textual* que, siguiendo a Carvalho Pereira entendemos como “una máquina digital capaz de produzir textos poéticos inéditos a partir da seleção e combinação de elementos cadastrados a priori em seus bancos de dados” (“Releitura” 155). Este software se ofrece como si fuera una obra literaria más y se hace disponible online para que los lectores reconfiguren ciertas obras de Torres y puedan, incluso, componer sus propias piezas de ciberliteratura.

Mucho más sobria que la v.1.0., esta versión opera un extrañamiento que es más verbal (interacción con la máquina combinatoria) que visual⁸, siendo el acceso a la textualidad digital diferente y más directa al estar los 10 poemas accesibles en continuidad a través del *scroll* del ordenador en lugar de la saturación semiótica que provocaba la v.1. Los signos se presentan ahora simultáneamente ofreciendo una impresión de conjunto más estable. Las posibilidades de manipulación y la fragmentación del texto también cambian, al tiempo que las abrumadoras posibilidades combinatorias se

8 “Da impermanência da materialidade discursiva e da aleatoriedade com que esta é alterada na interação entre o usuário e a máquina, advém o estranhamento verbal na experiência artística que *Amor de Clarice – v.2* proporciona” (Carvalho Pereira, “Releitura” 165).

van actualizando en directo, incidiendo el lector sobre las listas de palabras indexadas en el eje vertical de la programación. Los textos tienen un número de versos variables, dentro de los cuales las categorías léxicas de verbos, sustantivos y adjetivos son explícitamente señalados como clicables (posando el puntero sobre ellos la palabra torna de negro a gris). El componente textual escrito se combina con la voz que, a diferencia de la versión primera, enuncia palabras que no se corresponden con las del texto manipulado, acompañada por la música electrónica fuertemente recursiva a la que ya nos hemos referido [Img. 6].

Aquel es un procedimiento que permite al lector “profundizar” más en la materialidad del texto, si bien no tanto como sucedía en *Mar de Sophia*⁹ donde era posible incluso añadir ítems a las bases de datos de palabras (textones) con los que se componía el cibertexto. Por otro lado, con esta idea-gesto de incluir el software *Poemário* en su galería de obras, Torres la vincula al paradigma de la creación colaborativa o *networking*, es decir, el de una transmedialidad¹⁰ auténticamente participativa (Pratten). El software aplica reglas morfosintácticas, de metrificación e isotopías temáticas en la organización de esas bases de datos de palabras. Cada texto es fruto de la aleatoriedad pero también de las reglas de combinatoria diseñadas por el *ingeniero* del texto en una operación constructiva que nos lleva un paso más allá de experimentos como los de Raymond Queneau en *Cent Mille Millions de poèmes* (1961) o *Un conte a votre façon* (1967), auténticos hipertextos estructuralmente hablando (Martín Sánchez). Carvalho Pereira justifica y reivindica el software como “escritura artística” en sí misma (selección sígnica sintáctica sobre la base de un código de programación, implementado en una base-máquina material y operada por un usuario-autor/es) [Img. 7].

La v.1, aunque permitía un grado satisfactorio de interactividad hipertextual e hipermedial, era una experiencia más “espectacular”, limitada en su capacidad para fijar la variable superficie del texto en una versión “personal”. Ahora esa lectura personal se “exhibe”, se expone, se puede compartir y enviar para ser archivada en la versión weblog de *Poemário*, donde se almacenan y comparten los poemas generados por los propios lectores [Img. 8].

9 Esta obra es un conjunto de poemas virtuales animados generados por ordenador automáticamente a partir del léxico de poemas de Sophia de Mello, indexado en listas XML. El código (*Actionscript*) permite al lector modificar dichas listas.

10 Conviene aclarar que, de los dos sentidos que ya propusimos para entender el concepto de transmedialidad —a) la tendencia de determinados temas, personajes, mundos a reaparecer en distintos medios (cadena de adaptaciones o reescrituras), y b) la distribución multiplataforma de un relato o mundo transmedial (en el sentido de Jenkins) con una efectiva participación de la audiencia (Sánchez-Mesa y Baetens)— entendemos aquí que *Amor de Clarice* se mueve en la frontera de ambos sentidos, enlazando claramente con el primero, y abriéndose potencialmente al segundo por mor de las posibilidades de diseminación participativa que el software *Poemário* proponía más allá de la web *Telepoesis*.

3. La lectura digital como reescritura y extensión de la literatura

En la estela de la tradición “crítico-lúdico-transgresora”¹¹, Torres asume que “leer” a Lispector acaba suponiendo “escribir” a Lispector, continuar los delgados hilos trazados por su prosa hacia la inmensa cantidad de cosas infinitamente pequeñas que integran el entorno cotidiano femenino (Torres, “Ler Clarise”). Se trata, pues de “reescribir” su literatura en un acto de amor que duplica el título del relato escogido, de “reinterpretarla” en clave feminista para incidir tanto en la universalización de lo masculino como modelo de “lo humano”, como en la subsidiariedad de lo femenino en esa dualidad estructural “masculino / femenino” que acaba convirtiendo en una jerarquía la polaridad de imágenes de la mujer (ángel/demonio). Eso sí, *se trata también de llevar a Lispector más allá de sus propios límites*, ya que la poética digital actualizada por la pieza de Torres, a través de su ingente potencialidad estructural y, sobre todo, de la selección de los textones que forman parte del texto programable, es distinta, más abierta, más incierta, algo que, según mi interpretación, queda claro en la resistencia de clausura del sentido al final del poema digital. Volveremos sobre esto en las conclusiones.

Lispector comprendió que la escritura y el lenguaje eran las materias para buscar un lugar para la mujer. Y explotará los recursos de la poesía moderna, el juego, la parodia, la ruptura de la linealidad, el placer del texto. Teóricas feministas como Toril Moi o Luce Irigaray han señalado la marca patriarcal del lenguaje que aprendemos de pequeños. La marginación no solo se produce en los distintos aspectos materiales de lo social histórico, sino en la constitución del logos, en el discurso o habla. Y Rui Torres acepta el reto de la crítica feminista más abierta de revisar sus presupuestos constantemente desde dentro, y escribe sobre Clarice desde las palabras de la propia Clarice Lispector.

En este punto, no creo que podamos avanzar sin hacer una parada en el hipotexto o texto fuente que Rui Torres expande digitalmente, esto es, en el cuento “Amor” de Clarice Lispector. En realidad, nos encontramos ante una nueva forma de adaptación, en este caso cibertextual, del cuento de Lispector, que debe ser entendida tanto en cuanto “producto” como en tanto “proceso” y, en cualquier caso, como una recreación deliberada y explícita de ese texto fuente frente al cual se adopta una actitud determinada (Hutcheon y O’Flynn).

Pero ¿qué sucede en el cuento de Lispector, cuál es el sentido o sentidos que encierra esta historia? La protagonista, Ana, es una mujer de edad intermedia cuya vida se nos describe inmersa en las tareas y afanes propios de la vida doméstica. La

11 Torres cita a María dos Prazeres Gomes (*Outroira Agora*).

voz narradora es certera como un dardo: “Por caminos torcidos había venido a caer en un destino de mujer, con la sorpresa de caber en él como si ella lo hubiera inventado” (21). Su vida presente (hijos, marido) es una “vida de verdad”, su juventud se le torna extraña y lejana. De regreso en el tranvía tras hacer la compra para una cena familiar que tiene esa misma noche, Ana queda impactada por la visión, en una de las paradas, de un ciego mascando chicle que parece mirarla desde la acera. Dicha visión, a modo de epifanía que le devuelve “el malestar del mundo” le hace pasarse de parada y descender más adelante para acabar entrando en el jardín botánico donde se agolpan toda una serie de recuerdos confusos, al tiempo que le rodean las sensaciones exuberantes de las especies tropicales del jardín. Esos momentos generan en el personaje una suerte de angustia, tanto por la pérdida como del regreso de la vivencia de la multiplicidad y el caos de la vida, donde todas las opciones o decisiones estaban al alcance de la mano. El magnetismo físico del jardín y la tormenta interior dan paso, con el anochecer, a una huida veloz hacia la casa y los deberes de la cena. La preparación de esta se salpica de sensaciones microscópicas inquietantes —visión de pequeños insectos—, persistiendo la amenaza de la epifanía en el fondo. Al final de la velada Ana siente regresar la comezón de la angustia hasta que el abrazo de su marido adormece el desasosiego, cerrándose el vértigo de lo múltiple y el caos de la vida.

4. Niveles de complejidad específicos de la literatura digital

Hemos partido de una idea o concepto “extendido” de lo literario, en parte inspirado por la tradición situacionista y experimental de cineastas como Peter Weibel y Valerie Export y su noción de “expanded cinema” (Export). Esta versión *expandida* de la literatura exigirá, como ya pedía Katherine Hayles (*Electronic Literature*), una nueva forma de leer y también de entender la práctica de la crítica literaria. El concepto de *complejidad*, uno de los puentes entre literatura y ciencia en el contexto de la cibercultura, ya era acogido por un maestro comparatista como Claudio Guillén, a la altura de 2001, para explicar la tarea y el espacio en que se desarrolla el talante comparatista. Este cronotopo de lo complejo sería más adecuado entonces, según el autor de *Múltiples moradas*, que el de la dualidad que había presidido su anterior lema “Entre lo uno y lo diverso” en su célebre compendio de literatura comparada. *Contra-posición*, *superposición* y *multiplicidad* son tres de las categorías a las que se refiere Guillén, cada vez más reticente ante la posibilidad teórica de “fijar” o “delimitar” la literatura como hecho acabado y abarcable, como *donnée* científica: “Digamos, entonces, mejor que inexistente, que la literatura como mundo propio es en parte virtual, en parte irreal, en parte un horizonte, en parte una meta futura de conocimiento y

de saber crecientes y perfeccionados” (“Sobre la continuidad” 121). Resultará difícil que una aproximación comparatista a la literatura digital pueda dejar de sintonizar con dicha intuición. En el caso de Rui Torres, este concepto de “complejidad” creo que responde bien al sustrato poético vanguardista y experimental que alimenta su práctica artística y que forma parte de su política literaria: *aumentar el nivel de complejidad y disminuir el nivel de redundancia*.

Profundizando y ampliando una de las radiografías que hace Laura Borràs de la literatura digital¹², enunciamos a continuación los 6 niveles de complejidad en los que se propone abordar la especificidad de lo literario digital o ciberpoesía, en el caso de *Amor de Clarice*, de Rui Torres.

4.1. Complejidad material y específicamente tecnológica de los cibertextos: Esta primera dimensión implica una descripción de la base material y tecnológica de la obra (programación, almacenaje y portabilidad del texto electrónico, sus interfaces y soportes, etc.). El hecho de que tengamos dos versiones y un “motor textual” (*Poemário*) nos habla de una dimensión “extendida” del poema, con su correspondiente multiplicación en manos de los *lectoescritores*, una de las características fuertes de la transmedialidad digital en la configuración del campo ciberliterario (Sánchez-Mesa, *Narrativas transmediales*). Desde el punto de vista material, la poética combinatoria y generativa con que se construye *Amor de Clarice* no sólo determina un conjunto de operaciones algorítmicas metatextuales a nivel léxico o sintáctico, sino también la integración en unas relaciones de intermedialidad fuerte gracias a una programación informática integrada que convierte la materia verbal de las fuentes textuales en una multimedialidad donde movimiento, sonido (voz y músicas) y vídeo se suman al componente verbal. En este caso, unas cuantas frases del cuento, con sus respectivas estructuras sintácticas, son escogidas a modo de matrices para ser permutadas en las múltiples actualizaciones operadas por los lectores del texto-máquina. Regresando a la definición seminal del cibertexto (Aarseth), esta pieza funciona en la interoperabilidad entre tres componentes: 1º el usuario u operador del cibertexto; 2º la dimensión o componente sígnica (*scriptónica*) actualizada en cada pantalla con cada interacción con la interfaz, y 3º el soporte material tecnológico del texto (ordenadores personales, tablets, smartphones) incluidos los lenguajes de programación (Flash/ActionScript; XML, JavaScript, Conifer, etc.) que es la dimensión focalizada en este primer nivel de complejidad.

12 Borràs distinguía 4 niveles de complejidad que llamaba *física, autorial, tipológica y perceptiva* (278-283).

4.2 Complejidad de relaciones autoriales: esta salta a la luz cuando nos preguntamos ¿quién, qué o dónde descansa la autoría de una obra como *Amor de Clarice*? Manuel Portela, en su excelente análisis de la ciberpoesía de Rui Torres, afirmaba: “Considered as metatexts, i.e., as structural and stylistic descriptors of its source texts, they are particularly useful in understanding generative procedures at the level of grammar, discourse and narrative” (45). El arte combinatorio de estos textos electrónicos, tan viejo como los más viejos cibertextos (el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*) permite liberar el viejo sueño de Calvino de la literatura potencial como rasgo propio de la literatura del “próximo milenio”.

Rui Torres es, por tanto, una suerte de *ingeniero coreógrafo* o maestro compositor (la metáfora musical es cara al dialogismo bajtiniano) del cual sería posible localizar ciertas huellas, en cuanto “autor implícito”, precisamente en las instrucciones de uso disponibles en la versión 1 al acceder a la obra. En la v.2. la autoría compleja se desplaza más al componente artificial del software y su algoritmo de recombinación aleatoria. De cualquier modo, se corrobora la importancia del paratexto en esta literatura, fuertemente autorreferencial, que señala sutilmente que, aunque las posibilidades son aparentemente infinitas, no son realmente infinitas.

En esta poesía, por lo tanto, nos encontramos con una nueva vuelta de tuerca a la “disolución del yo” en la literatura moderna, ahora planteada desde los recursos de la creación informática. No hablo de “la muerte del autor”, sino de una de las formas más coherentes, estéticamente hablando, de responder a la escritura y el pensamiento de nuestro tiempo, es decir, del autor como orquestación de un tapiz de cruces textuales (pseudo)infinito que la tecnología informática transfiere del orden metafórico al factual. No hay tiempo aquí para profundizar en el interés que tendría una lectura basada en la teoría del *actor-red* de Bruno Latour para desestabilizar, en el marco de la cibercultura, el antropocentrismo de la categoría de “autor”, en la misma dirección que apuntaría una proyección de la categoría del cibernauta para esta misma cuestión de la creación literaria asistida por ordenadores y lenguajes de programación¹³.

4.3 Complejidad estructural o genérica. El deslinde de los géneros y los subgéneros literarios se torna cada vez más complicado con la implosión de esas categorías en los medios digitales. *Amor de Clarice* se adscribe a una doble corriente de poesía digital o electrónica, en la encrucijada entre la poesía combinatoria y la poesía generativa. La

13 La teoría posthumanista del cibernauta de Donna Haraway se antoja especialmente estimulante para un caso como el de esta ciber-adaptación de Clarice Lispector.

primera, como recuerda S. Rettberg en su reciente *Electronic Literature*, es en realidad el género más antiguo en la *ePoetry* (el programa *Love letters* de Christopher Strachey, conocido de Turing, data de 1952) y el que tiene, como hemos visto, unos lazos más evidentes con la poesía experimental vanguardista del XX. La clave está en la activación algorítmica de elementos incorporados a una base de datos, cuya sucesiva permuta a través de la programación computerizada permite a la poética combinatoria electrónica continuar y expandir las aspiraciones de Dada, el Surrealismo o el Oulipo (Rettberg 20). Este nivel de complejidad nos lleva a discriminar entre una inclinación mayor hacia el carácter explorativo de las cualidades hipertextuales (propio de una tendencia más lúdica) o más bien hacia un polo configurativo (emergente y más interactivo) o textónico (constructivo), así como a tener en cuenta la “dinamicidad” o “movilidad” de los elementos del texto, su “predecibilidad o impredecibilidad” (la palabra *imprevisible*, recuperada del cuento de Lispector es central en la adaptación) relacionada con la aleatoriedad o grado de indeterminación del funcionamiento del cibertexto a partir de su programación. Respecto al nivel de navegabilidad o exploración del espacio de la(s) pantalla(s) este se encuentra bastante “controlado” en *Amor de Clarice*, más apegada al modelo de la “página” literaria en la v.1, en la que solo exploramos la superficie de cada pantalla, cumpliendo el sueño de la animación multimedia de la poesía visual y concreta, pero sin encontramos ante un entorno tridimensional interactivo (como sí se vislumbra en *Poemas no medio do caminho*). La versión vertical o segunda del poema sí es más configurativa, al permitirnos operar permutaciones en el eje paradigmático de las bases de datos de palabras y enviar los resultados a *Poemário*, el weblog de los lectoescritores de *Amor de Clarice*. En realidad la clave, como observa Manuel Portela, descansa en la *procesualidad* de este tipo de literatura, lo que el teórico y referente de la literatura digital francesa Philippe Bootz llama “metalectura” o acceso y conocimiento a aquellas partes del “texto-autor” que no son accesibles al lector (Portela 55).

4.4 Complejidad receptora y de participación (nivel de riqueza ergódica): desde la perspectiva de los (escri)lectores, la poética cibertextual indaga en las condiciones de recepción determinadas por el soporte tecnológico y el aprovechamiento estético del medio hipertextual (o hipermedia); en el grado de *aporía* o de *epifanía* al que se vea abocado el lector (Aarseth) y en los grados de “transitabilidad” que presentan los cibertextos (en la superficie *material* de las pantallas). También se ocupa de las diferentes “perspectivas” incorporadas por el usuario-lector-jugador; del índice de “accesibilidad” a todos o parte de los componentes del texto (nivel de *profundidad* de la lectura), o del mismo nivel de control en ese acceso a sus componentes, incluyendo la

posible hibridación con elementos lúdicos y sin olvidar las características y tipologías de los enlaces empleados en la escritura hipertextual (explícitos, condicionales, ocultos, etc.). En el caso de *Amor de Clarice*, la combinación de todos estos recursos, específicamente cibertextuales, llevan a una lectura adaptadora del cuento de Lispector, o reescritura digital, que Manuel Portela describe así:

The nausea and vertigo experienced by Ana, who feels the arbitrariness of the order of the world and of her own life as a human subject and a female self, are translated into the reader's experience of nausea and vertigo, as s/he confronts the mobility and proliferation of verbal, audio, and visual signifiers (53).

A pesar del “aire de familia” a la poesía visual y concreta, simultaneísta y de aliento más performativo que presenta esta obra, el soporte digital (y su estética aparejada) confiere a este cibertexto unas cualidades que lo hacen diferir de sus referentes e intertextos. El medio digital tiene un impacto nuevo en el nivel de la recepción en cuanto a las relaciones entre escritura y lectura se refiere, pues nos encontramos con un texto que tenemos que leer y por tanto vemos, pero que exige ser “mirado” (en su movimiento) al igual que oído y manipulado (tocado) y, en consecuencia, transformado desde el momento en el que entra en juego una interactividad o, mejor dicho, una participación del lector “no trivial” (ergódica) que difiere de la ejecutada por el lector que pasa las páginas del libro, desambiguando o completando las elipsis y metáforas del texto escrito. Esta participación activa y determinante del lector sobre la materialidad de la textualidad misma —al mismo tiempo que sobre los sentidos que va generando el texto— no sólo es deseada por la (compleja) instancia autorial, sino que también forma parte, como recuerda Pedro Reis, de la misma programación y, por tanto, es esencial y necesaria (353).

El funcionamiento de este tipo de interactividad “fuerte” o incluso de creación colaborativa con los lectores alcanza un grado de complejidad más intenso si cabe gracias a la inclusión del software *Poemário (editor de poesía combinatoria)* como último eslabón de la experiencia transmedial de las piezas de Rui Torres. Con una filosofía de libre acceso no sólo a la “obra” sino a las herramientas generativas de la misma, Rui Torres nos regala algo así como *la cocina* de las mismas, tal y como hacen otros artistas digitales, como es el caso del mexicano Eugenio Tiselli¹⁴. La posibilidad, por último, que da la versión *blog generativo* del mismo software *Poemário* de “grabar” una actualización de la v. 2 y enviarla al blog asociado convierte al lector en el “estabilizador” de lo volátil, dando un giro de tuerca más a la complejidad mediática de esta práctica

14 Tiselli pone a disposición del lector una aplicación de naturaleza parecida, *pac la musa cibernética*, en su web, *motorhueso.net*.

literaria, cumpliendo además con ese rasgo colaborativo y abierto en el que se roza el proceloso territorio de las redes sociales (la blogosfera en este caso).

4.5 La complejidad semiótica, intermedial y transmedial¹⁵. *Amor de Clarice* es una pieza que extrae diamantes de lo que William J.T. Mitchell llamó *la imagentexto*, un concepto de inspiración derridiana y foucaultiana desde el que configura su versión desdisciplinadora de los estudios visuales a partir de su libro seminal *Picture Theory*. Según este concepto, ninguna de las artes (ya sea verbal, visual o cibertextual) se entiende como práctica discursiva homogénea y autónoma, aislables las unas de las otras y, eventualmente, sujetas a una *intersección* o *combinación* que mantuviera, en cualquier caso, su esencia particular intacta. La imagentexto, en tanto que categoría dialógica, no sólo designa la impureza de todo arte o práctica cultural, sino la rozadura o interferencia entre lo verbal y lo visual. Es “ruptura, síntesis, relación” (Mitchell, *La ciencia de la imagen* 45).

Por otro lado, nos encontramos ante una poética del reciclaje o de la adaptación, de la reescritura de un relato corto de Clarice Lispector, el cuento “Amor”, publicado en *Lazos de familia*. Utilizando la célebre metáfora de la tradición lusobrasileira (que arranca del manifiesto de Oswald de Andrade y consolidaría Augusto de Campos) podemos decir que la poesía digital de un artista hombre *canibaliza* la narrativa impresa de una mujer (fragmentando la organicidad del texto literario, *cosificando* la palabra de modo aleatorio en los signos multimedia). Alckmar dos Santos ha subrayado esta suerte de antropofagia *invertida*, ya que es el sujeto metropolitano el que canibaliza al texto producido por el sujeto colonial. Por último, podríamos recurrir, con Carvalho Pereira, a la Ingeniería Semiótica (con base en la teoría de la comunicación de Jakobson y la semiótica de Peirce) para discriminar el funcionamiento en las dos versiones de esta obra entre signos estáticos (cuya representación es estable y persistente a lo largo del tiempo), dinámicos (cuya representación cambia a lo largo del tiempo, independientemente de la interacción del usuario) y los metasignos (signos que ayudan a interpretar el significado de otros signos) que son fundamentales en la arquitectura cibertextual, equilibrando el extrañamiento saturador de la imprevisibilidad y variabilidad de las actualizaciones textuales con la legibilidad de las “instrucciones de uso” de las primeras pantallas y el diseño de las interfaces (“Textos artísticos” 165).

¹⁵ Se entiende la transmedialidad en sentido más amplio que el concepto de *transmedia storytelling* (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017)

4.6 Complejidad cultural o institucional; desde una perspectiva más culturalista será importante también describir las prácticas culturales en las que está implicada la literatura digital, ¿cómo es distribuida? ¿cómo circula y es “usada”? Esto es, su carácter performativo en “tiempo real” (exhibiciones como Ars Electronica, DEAF, las ePoetry o expos de la ELO) o bien diferido (archivos en Internet); su posible existencia pluri-medial (DVD, espectacular, en red); su entrada en las bienales y los museos de arte contemporáneo; su disponibilidad libre en la red (bajo licencias de derechos abiertos y semirestringidos); su vinculación con la oralidad y con una experiencia integral del cuerpo en el *acontecimiento* de la lectura; y su potencial transferencia “reversible” (de lo digital a lo impreso). En este sentido, *Amor de Clarice* ha sido exhibida más allá de la pantalla: por ejemplo, en India fue objeto de una instalación en un museo, y en China se convirtió en parte de una performance. En Oporto, como en otros lugares, fue mostrada en una biblioteca pública, llegando a ser usada como recurso didáctico¹⁶. Especulando sobre el impacto institucional de un concepto como el del software-obra de arte, diríamos que *Poemário*, máquina de construir máquinas de poemas, es un programa que se presenta no de modo funcional o transparente (como el software comercial al uso) sino de forma artificiosa y, por tanto, artística (Carvalho Pereira, “Releitura” 134) y que plantea el reto de la herramienta como artefacto, añadiendo una capa de complejidad más a la literariedad de la poética digital.

5. Conclusiones

Cuando, a través de una lectura atenta y detenida (*close reading*) de un cibertexto digital como *Amor de Clarice*, pensamos la diferencia entre la experiencia de la lectura-visión de aquellos poemas visuales y concretos de las vanguardias —recordemos que, como decía Foucault, los caligramas no pueden leerse y verse al mismo tiempo (34)— y los que se despliegan ante nuestros ojos en la pantalla del ordenador con la literatura digital, comprobamos que los principios básicos de aquella estética rupturista se objetivan ahora con una intensidad y una potencia de transgresión de los límites tradicionales de lo literario insospechada hasta el momento.

Analizar teórica y críticamente una obra como esta no resulta sencillo con el repertorio conceptual que solemos emplear para textos “convencionales” o surgidos del paradigma analógico de la cultura impresa. Necesitamos nuevas herramientas y categorías específicas para dar cuenta de la utilización de recursos exclusivos de la creación en el medio digital, tales como la programación y su correspondiente construcción

¹⁶ Correspondencia privada con el autor.

algorítmica, la interactividad, la animación, o la particular espacialidad cibertextual que proyectan estas poéticas experimentales en nuevos contextos comunicativos de creación y recreación estética. Especialmente determinante volverá a ser la cuestión del género que, como hemos tratado en la sección anterior a propósito de la obra de Rui Torres, prolonga la herencia de la tradición lúdica de la poesía combinatoria pero otorgándole una nueva especificidad en dirección del potencial generativo que posee la programación y la arquitectura y diseño participativo de la interfaz literaria digital. Tenemos, en definitiva, una creación literaria que tiene sus tres vértices en el universo literario de Clarice Lispector, el experimentalismo poético vanguardista y las posibilidades de expansión y síntesis de la ciberliteratura (Reis 353).

En cualquier caso, el hecho de que Torres apele a la teoría de Shklovski sobre el principio de “extrañamiento” para ilustrar la experiencia epifánica de la protagonista del cuento de Lispector, nos devuelve inevitablemente a la pregunta que nos hacíamos al inicio: si el principio de “desautomatización” de la percepción sobre los mismos medios y lenguajes comunicativos sigue siendo el que rige esta poesía, *¿en qué reside la novedad radical de estos textos electrónicos?* La respuesta descansa en la conjunción de los 6 niveles de complejidad revisados más arriba, entendidos a partir de categorías ciberliterarias específicas, coadyuvantes en proporcionar al lector-espectador-escritor una experiencia literaria inédita en esa encrucijada entre la estética de la inmersión (mundos imaginarios de ficción, incluidos los poéticos) y la estética de la interactividad (en sentido “fuerte” de agencia real del usuario del texto-máquina en que consiste el cibertexto), justo el lugar donde M.-L. Ryan situaba hace dos décadas el futuro de la literatura y las poéticas electrónicas o digitales.

Según nuestra hipótesis de lectura, el citado impulso de Torres por “aplazar la estabilidad y sedimentación del sentido y de su posible interpretación” (Reis 353) consiste, a la postre, en llevar más allá, con los instrumentos y recursos específicos de la ciberpoesía, el impulso de rebeldía implícito, pero finalmente refrenado, en el cuento de Lispector. El personaje de Ana amaga, en su fuero interno, con rebelarse contra ese “destino de mujer” que se ha posado sobre su vida como un guante se ajusta a la anatomía de la mano. A partir de la apertura e indeterminación que le da la posibilidad de estructurar un texto con centenares de miles de clausuras posibles, lo que permite al lector ensayar recorridos múltiples por la estructura combinatoria del texto (en la v.1), Rui Torres decide que la frase o verso final manipulable en la pantalla matriz de la obra no se corresponda con los momentos finales del cuento *original*, en el que veíamos que la protagonista se plegaba a ese *destino de mujer* acallando el eco del vértigo de la

epifanía experimentada. En el verso final se lee: “ana¹⁷ prende o instante entre os dedos”, frase que en el cuento original se completaba con “... antes de que desapareciera para siempre”. Esta frase, en el poema digital, da paso en el enlace izquierdo (más textual) a la combinación de las frases: “como uma borboleta” (“como una mariposa”) / “ana prende o instante entre os dedos”, / “para sempre seu”, / “é uma vértigem de bondade” / “atravesa o amor e seu inferno”.

En el final del cuento de Lispector, sin embargo, tras el encuentro en la cocina con su marido, Ana sigue presa de la zozobra, expresada en la pregunta que se dirige a sí misma “¿Cuánto le costaría volver a envejecer?”; luego leemos:

— Es hora de dormir —dijo él—, es tarde. En un gesto que no era suyo, pero que le pareció natural, tomó la mano de la mujer, llevándola consigo sin mirar hacia atrás, alejándola del peligro de vivir. Había terminado el vértigo de la bondad. Y, si había atravesado el amor y su infierno, ahora se peinaba frente al espejo, por un momento sin ningún mundo en el corazón. Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día (31-32).

En efecto, desde una perspectiva estructuralista y feminista sobre el discurso literario, Torres se propone y logra “expandir” las ambigüedades de la escritura de Lispector inscribiéndose en la tradición “plagiotrópica” y devoradora de la poesía experimental y adoptando una actitud “renovadora”, que no tanto “innovadora”. Sigue también, de algún modo, cierta tradición propia del Modernismo literario donde se produce la conjunción entre crítica y manifiesto, ensayo y poética, teoría y poesía, como sucede con Haroldo y Augusto de Campos en Brasil o E.M. de Melo e Castro en Portugal (Torres, “Ler Clarise”). En cualquier caso, esta forma de experimentar la lectura rompe la brecha o quiebra entre el texto escrito y el texto leído, el poema “como artefacto material y acontecimiento histórico” ya no puede entenderse como “autosuficiente”. La experiencia de esta complejidad intermedial aumenta la centralidad de la *procesualidad* y de la *indeterminación* como categorías estéticas de este tipo de poesía (complejidad estructural y de recepción). Se confirma aquí la dinámica de lo que Bootz llama el “signo performático” (“Digital Poetry”) en tanto condición dialógica o diferencial (que viene a “doblar” aquella cualidad diferencial que identificábamos en el caligrama vanguardista) que consistiría en que ni el “autor” puede saber cuál será el resultado final, en cada lectura, de su creación, ni el lector tiene realmente acceso a (toda) la “escritura profunda” responsable del dispositivo artístico (motor textual) en que descansa la literariedad específica de la obra.

17 El código subyacente, que no gusta de las mayúsculas, se filtra en este uso de minúsculas para el nombre del personaje.

Por otro lado, del mismo modo que pioneros de la ciberperformance como Stelarc o Marcel·lí Antúnez hacían uso de exoesqueletos en sus espectáculos ciborguescos (con poéticas y programas políticos bien distintos), el software y weblog *Poemário* es una máquina-textual que “exterioriza” y convierte en performance el principio de no identidad del discurso literario, la imposibilidad del grado 0 (que preocupó al primer Barthes), escenificando la ALTERIDAD constitutiva del discurso, en este caso proporcionada por la necesaria inscripción de la lectura-escritura del usuario del ciberpoema en el ingente espacio textual planteado por la máquina literaria. No estamos sino ante una escenificación o actualización (aparentemente infinita) del principio dialógico de Bajtín/Voloshinov, para quien la “iteratividad” del signo en la comunicación literaria ha de entenderse en el sentido de “iterabilidad” o reiteración que no implica la repetición de lo mismo.

Sea como sea, es evidente que la literatura digital, y la ciberpoesía como punta de lanza, a pesar de su visibilidad aún limitada para la institución literaria, llegó para quedarse, y, como intuía bien Pedro Reis a propósito de la obra que nos ha ocupado: “[...] devemos admitir que a confluência da literatura com a tecnologia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que deverá continuar a interferir na concepção e na prática poéticas” (Reis 354).

Recorrer, explorar, navegar y reescribir la pieza digital, al tiempo que se lee y reconfigura el texto de Lispector, inmersos en la palabra oída, leída, móvil, evanescente, transitoria, cuántica, fantasmagórica, audiovisual y plena de color, es experimentar y operar una desautomatización que nos obliga a pensar sobre dichas palabras y sus sentidos posibles, habituales, dormidos y latentes. De vuelta de dicha zambullida, tal vez nuestra mirada y nuestro oído se hayan extendido del mismo modo que la poesía, la literatura en manos de la programación —del código también en tanto texto— y de la reescritura transmedial de uno de los mejores artistas digitales de lo que va de siglo XXI. Además, esta voluntad de extender o expandir la literatura está directamente conectada a un renovado afán por ensanchar una corriente crítica demasiado simplificada cuando no ignorada, la de colocar en el centro de la experiencia literaria lo que Roland Barthes denominó “el placer del texto”, por otro lado radicalmente ligada a una poética del fragmento sin la que es imposible comprender la especificidad de la literatura digital, como tampoco la poesía contemporánea en general.

Bibliografía

- Aarseth, Espen. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore / Londres, John Hopkins University Press, 1997.
- Anónimo. *I Ching*. Traducido por Gabriel García-Noblejas. Madrid, Alianza, 2017.
- Barbosa, Pedro. "Aspectos cuánticos del hipertexto". *Cibertextualidades*, no. 1, 2006, pp.11-42.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, 10ª ed. México, Siglo XXI, 1989.
- _____. *El placer del texto y Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México, Siglo XXI, 2011.
- Bootz, Philippe. "Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms". *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 14, no. 5., 2006.
- Borràs, Laura. "Pero, ¿hay realmente un cambio de paradigma? Un análisis apresurado mientras la literatura pierde los papeles", *Literaturas del texto al hipermedia*, Dolores Romero y Amelia Sanz (eds.), Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 273-289.
- Block, Friedrich y Rui Torres. "Poetic Transformations into the Digital". *Netzliteratur*, 2007, https://www.netzliteratur.net/block/poetic_transformations.html. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2018.
- Carvalho Pereira, Vinícius. "Releitura, Transformação e Impermanência em 'Amor de Clarice – V.2', de Rui Torres". *Revista Araticum*, vol. 17, no. 1, 2018, pp. 127-143. <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/409>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- _____. "Textos Artísticos que Geram Textos Artísticos: Uma Análise Semiótica de Motores Textuais de Rui Torres". *MatLit*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 153-174. <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/6002>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Dos Santos, Alckmar Luiz. "New Strategies of Anthropophagy in Brazilian/Portuguese Digital Literature". *Neohelicon*, vol. 36, no. 2, 2009, pp. 489-502. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Export, Valerie. "Expanded cinema as expanded reality". *Senses of Cinema*, no. 28, 2003. https://www.sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-australian-avant-garde/expanded_cinema/. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1981.

- Gomes, Maria dos Prazeres. *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo, educ, 1993.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- _____. "Sobre la continuidad de la literatura comparada". *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, pp. 99-124.
- Guimarães, Otavio. "Elementos (do Amor): breve leitura de alguns elementos da obra digital *Amor de Clarice*". *III Encontro Nacional sobre Hipertexto*. Belo Horizonte, 2009. nehte.com.br/hipertexto2009/anais/b-f/Elementos-do-amor-breve-leitura-de-alguns-elementos-da-obra-digital-Amor-de-Clarice.pdf. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Valencia, Universitat de València / Asociación Vasca de Semiótica, 1995.
- Hayles, Katherine N. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008.
- Hutcheon, Linda y Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*, 2ª ed. Londres / Nueva York, Routledge, 2013.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- Lispector, Clarice. "Amor", *Lazos de familia*. Barcelona, Montesinos, 1988, pp. 20-32.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge MA, MIT Press, 2001.
- Marino, Mark C. "Critical Code Studies" *electronic book review*, 12 abril 2006, <https://electronicbookreview.com/essay/critical-code-studies/>. Acceso 15 de julio de 2021.
- Martín Sánchez, Pablo. *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Georges Roubaud)*. Tesis Doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2013. <https://digi- bug.ugr.es/handle/10481/26374>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Mitchell, William J.T. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultural visual y estética de los medios*. Madrid, Akal, 2019.
- _____. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

- Mourão, José Augusto. “Acerca dos *Poemas no Meio do Caminho* de Rui Torres”. *Poemas no meio do caminho*, **Rui Torres**. Oporto, UFP, 2012. <http://telepoesis.net/caminho/poemasnomeiodocaminho.pdf>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Portela, Manuel. “Autoauthor, autotext, autoreader. The Poem as Self-assembled database”, *Writing Technologies*, no. 4, 2012, pp. 43-74.
- Pratten, Robert. *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*, 2ª ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Queneau, Raymond. *Cent Mille Millards de poèmes*. París, Gallimard, 1961.
- _____. “Un conte a votre façon” [1967]. *Contes et propos*. París, Gallimard, 1981, pp. 221-226.
- Reis, Pedro. “‘Amor de Clarice’, de Rui Torres”. Reseña. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, no. 2, 2005, pp. 352-354.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality. Immersion & Interactivity in Literature & Electronic Media*. Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 2001.
- Rettberg, Scott. *Electronic Literature*. Cambridge MA, Polity Press, 2019.
- Sánchez-Mesa, Domingo. “Entre colonos e inmigrantes. Nuevos límites de la literatura comparada en la cibercultura”. *Actas del XVII simposio de la Selgyc. Tomo I. Claudio Guillén y la tradición hispánica de la literatura comparada. Literatura y mitos de fundación*, Montserrat Cots y Antonio Monegal (eds.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra / SELGYC, 2011, pp. 135-146.
- _____. (ed.) *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona, Gedisa, 2019.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens. “La literatura en expansión: Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 27, 2017, pp. 6-27. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536/1349>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Traducido por Ana María Nethol, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, pp. 77-98.
- Tiselli, Eugenio. *motorhueso.net*. 2003-2021. <http://www.motorhueso.net/>. Acceso 3 de junio de 2021.

- Torres, Rui. "Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor". *telepoesis.net*, 2003. <http://www.telepoesis.net/papers/clamor.pdf>. Acceso 3 de junio de 2021.
- _____. "Mar de Sophia". *Telepoesis.net*, 2005. <https://telepoesis.net/mardesophia/>. Acceso 1 de mayo de 2021.
- _____. "Amor de Clarice" [2005]. *Electronic Literature Collection*, vol.2, 2011. http://collection.eliterature.org/2/works/torres_amordeclarice.html. Acceso 1 de mayo de 2021.
- _____. "Poemas no meio caminho" [2008]. *Electronic Literature Collection*, Vol.2, 2011. https://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html. Acceso 1 de mayo de 2021.
- _____. "Amor de Clarice v.2". *telepoesis.net*, 2008a. https://telepoesis.net/amorclarice/v2_js/. Acceso 1 de mayo de 2021.
- _____. "Poemário (editor de poesia combinatória)". *telepoesis.net*, 2008b. <http://www.telepoesis.net/galeriapoemas/pplayer.php>. No disponible a 1 de mayo de 2021.
- _____. "A fake script for your faked life". *telepoesis.net*, 2016. <https://www.telepoesis.net/fakescript.html>. Acceso 12 de mayo de 2021.
- Van Looy, Jan y Jan Baetens. *Close Reading New Media. Analyzing Electronic Literature*. Lovaina, Leuven University Press, 2003.
- Vila-Matas, Enrique. "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones". *Desde la ciudad nerviosa*. Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 211-234.
- Volóshinov, Valentín N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducido por Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza Universidad, 1992.

Anexo de Imágenes

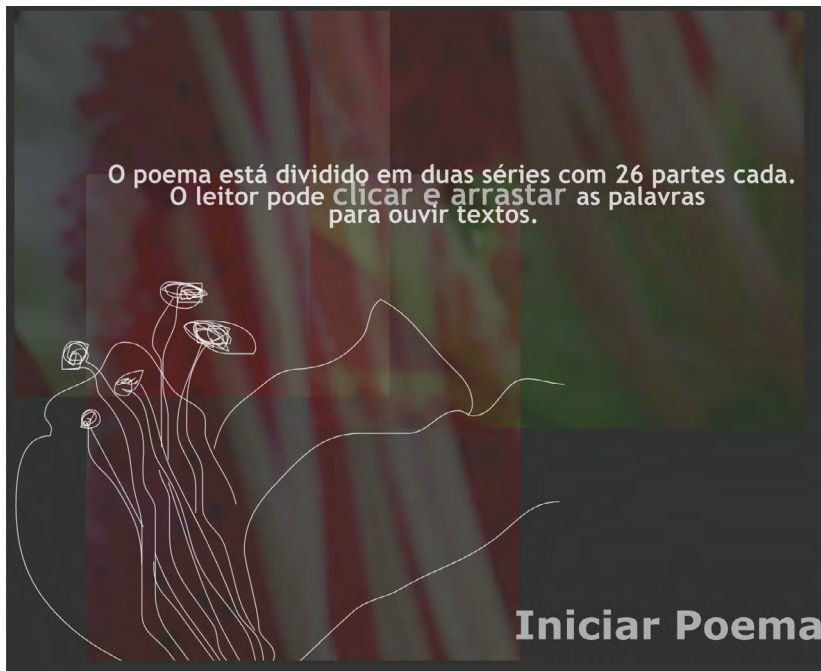


Imagen 1. Pantalla con instrucciones (Torres, *Amor de Clarice*).

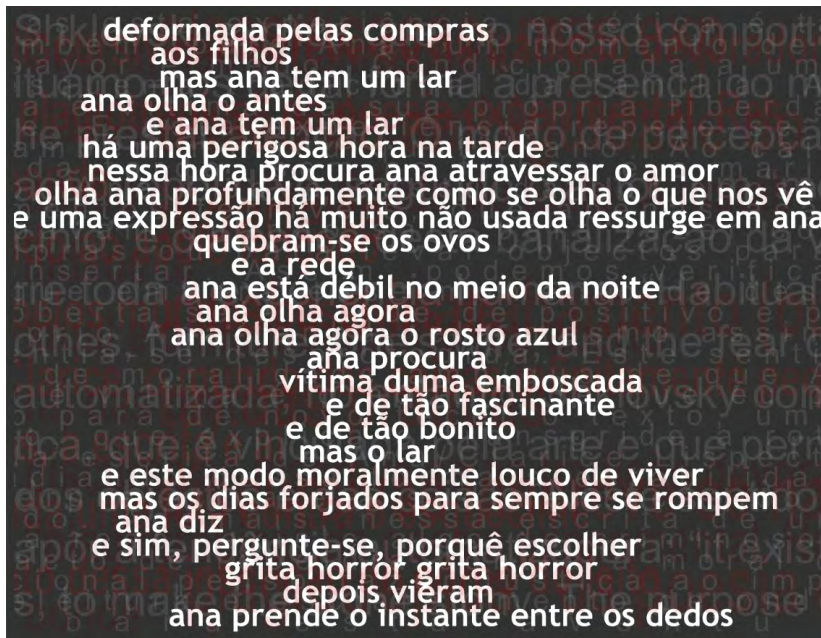
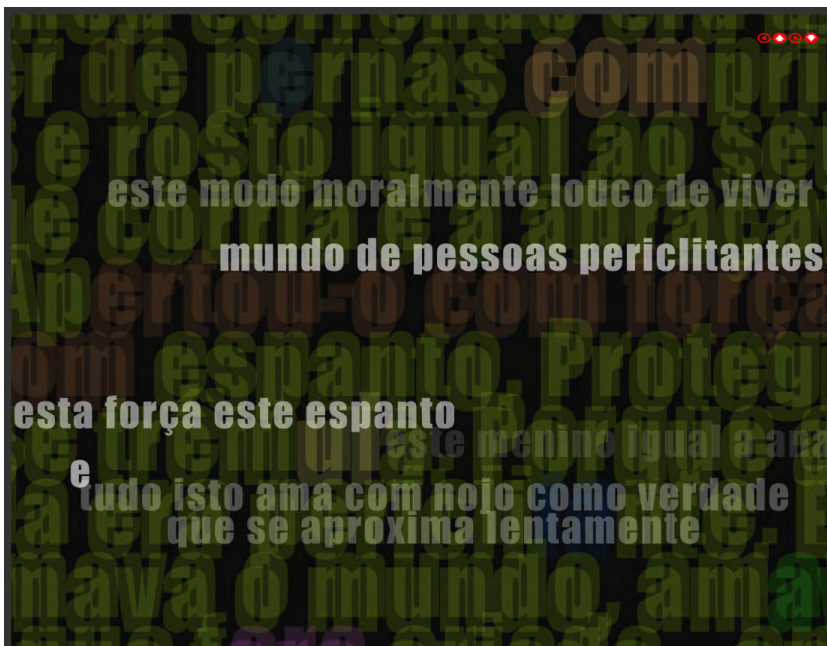
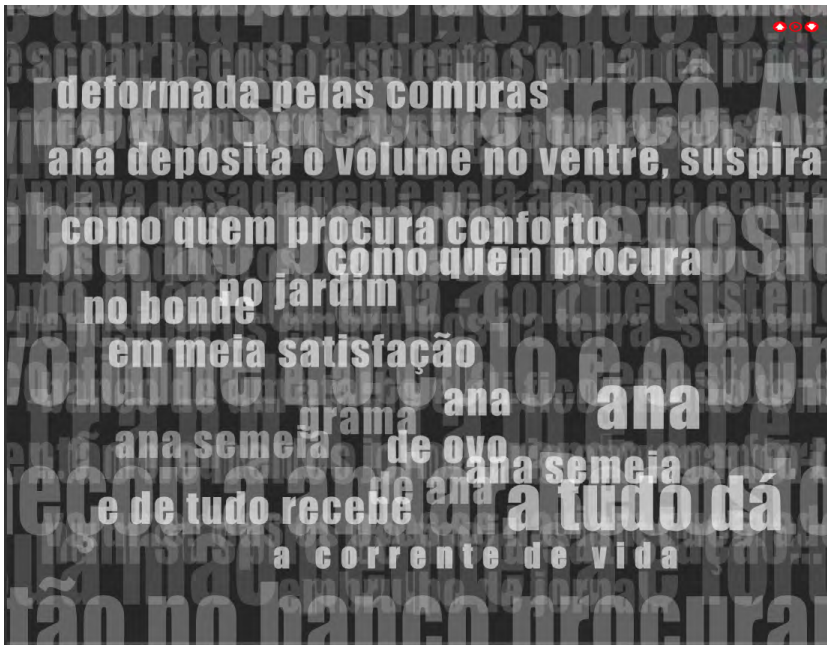


Imagen 2. Pantalla inicial (Torres, *Amor de Clarice*).



Imágenes 3 y 4 Pantalla enlazada en el lado izquierdo del poema matriz (Torres, *Amor de Clarice*).



Imagen 5. Pantalla enlazada en el lado derecho del poema matriz (Torres, *Amor de Clarice*).

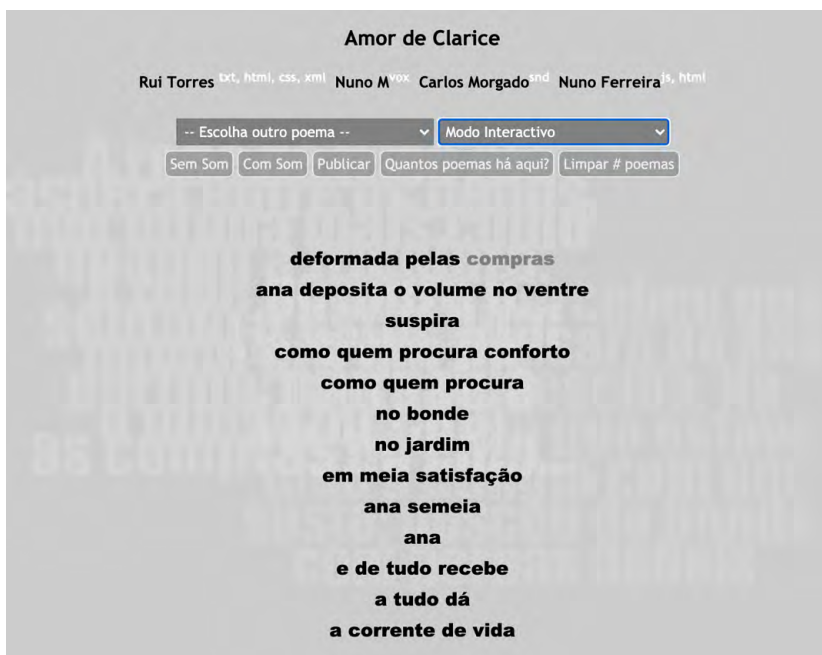


Imagen 6. *Amor de Clarice* v. 2 (Torres).



Imagem 7. *Poemário*, motor poético de Rui Torres y Nuno Ferreira.

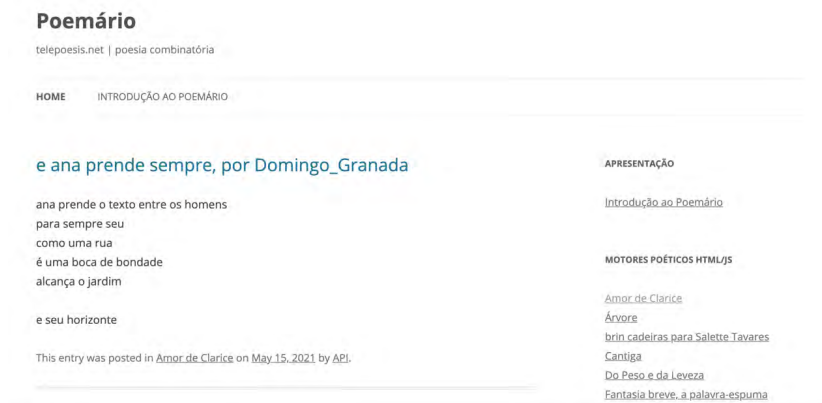


Imagem 8. Weblog *Poemário* (Torres).