



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**experimental [literatura].** Del latín, *experientia* (experiencia) y ésta del verbo latino *experior* (intentar, probar), compuesto por el prefijo *ex* (afuera) y *perior*, de la raíz indoeuropea *PIE \*per* (intentar, probar, arriesgar) y emparentado con los vocablos latinos *peritus* (perito, entrenado) y *experimentum* (prueba).

(ing. *experimental*, fr. *expérimentale*, it. *sperimentale*, alem.: *experimentell*, port.: *experimentais*).

*Literatura renovadora y vanguardista del siglo XX que incorpora recursos de estilo, técnicas y sistemas estructuradores que buscan una nueva relación entre mensaje y código.*

El diccionario de J. A. Cuddon define *experimentalismo* como “actividad intelectual, imaginativa, creativa, que supone la exploración de nuevos conceptos, técnicas etc. que exceden los límites de la convención. Los movimientos de vanguardia entran dentro de esta categoría. El siglo XX ha sido testigo de una inmensa cantidad de actividad experimentalista. V. Dadaísmo, Expresionismo, Modernismo, *Nouveau Roman*, Vorticismo” (2013: 261).

## **POESÍA EXPERIMENTAL**

Estébanez Calderón se limita en su Diccionario a mencionar el *antipoema* del chileno Nicanor Parra, que colindante con la prosa por valerse del lenguaje cotidiano, se encuentra también en la poesía social española y guarda una estrecha relación con la poesía experimental de los setenta –cita *Frases* de J. M. Ullán- simplemente por su alejamiento de las formas poéticas tradicionales, por prescindir de «la idea clásica del verso como unidad rítmica» (1996: 42). No es

mucho más explícita Ana María Platas Tasende, que menciona a Juan Ramón Jiménez, las vanguardias y los *novísimos* como principales protagonistas de la experimentación poética del siglo XX (2000: 652), y en capítulo aparte define brevemente la poesía visual a partir de la imagen y el caligrama, y se refiere a Joan Brossa y Francisco Pino como sus cultivadores más destacados en España (Ibid.: 659-660). Pero el fenómeno es más que todo esto.

Las vanguardias protagonizaron, en efecto, una reacción de magnitudes insospechadas contra la métrica tradicional. Una de las primeras consecuencias de esta reacción será el predominio del *verso libre*, exponente de la rebeldía vanguardista, de su ansia de liberación de trabas y moldes preestablecidos. Y aunque el verso libre no es una creación de las vanguardias, sino que procede de Walt Whitman y del simbolismo francés, éstas hicieron un uso radicalmente novedoso de él al apoyarlo en la imagen, «en la yuxtaposición de imágenes afectivamente equivalentes» (Paraíso, 1985: 283). Por otra parte, el verso libre se convertirá también ya a partir de los años treinta en el vehículo expresivo de la llamada «poesía impura» nerudiana y de la poesía social de la posguerra, que se valdrá con frecuencia del *poema en prosa*, del prosaísmo, otro hito en la reacción contra la métrica tradicional de la lírica contemporánea (Navas Ocaña, 1997: 78-87).

Pero las vanguardias fueron más allá. Marinetti, el apóstol del futurismo italiano, consciente de las limitaciones del verso libre, decidió romper la estructura clásica del poema y crear las *palabras en libertad*. Establece así un nuevo lenguaje poético basado en la destrucción de la sintaxis, en la revolución tipográfica y en la eliminación del yo, sustituido por «la obsesión lírica de la materia» (Sarmiento, 1991: 6). En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), Marinetti propugna la abolición de todos los elementos contrarios al dinamismo (adverbios, adjetivos y signos de puntuación) con el fin de alcanzar una nueva estructura a base de analogías, verbos en infinitivo, tablas sinópticas,

experimental

cifras, adjetivos-atmósfera, onomatopeyas y signos matemáticos y musicales (Sarmiento, 1986). Algunos de estos recursos habían sido utilizados por Mallarmé en su poema «Un coup de dés n'abolira pas le hasard» (1897), aunque sin llegar a la destrucción total de la sintaxis. En otro manifiesto titulado *El alfabeto sorpresa* (1916), Marinetti le dio también una gran importancia a la letra, a la que atribuye «sensaciones plásticas, musicales, eróticas y sentimentales», anticipándose al letrismo (apud Sarmiento, 1991: 9). E investigó los valores puramente sonoros de las palabras, situándose en el punto de arranque de la *poesía fonética*. Su poema «Bombardeo», incluido en *Zang Tumb Tumb* (1914), es una muestra, al igual que la *onomalingua* de Fortunato Depera, término con el que denomina el lenguaje de las fuerzas naturales (viento, lluvia, río, arroyo) y el de los seres artificiales creados por los hombres (tranvías, trenes, automóviles, máquinas, etc.) (Sarmiento, 1991).

La *lengua zaum* de los futuristas rusos se inscribe también en este ámbito de lo que podríamos llamar *poesía fonética*. El futurismo ruso surge en 1912 con el manifiesto *Bofetada al gusto del público*, firmado por Klebnikov, Maiakovski, Burliuke y Kruchenik (Sola, 1989). Klebnikov y Kruchenik, crearon un lenguaje abstracto, transmental, denominado *lengua zaum*. Los primeros ejemplos fueron ofrecidos por Kruchenik en *Pomada* (1913). En el manifiesto titulado *La Declaración de la palabra tal cual*, Kruchenik afirma que el artista «es libre de expresarse no solamente en la lengua común (conceptos), sino también en la lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga sentido definido (no fijado), transmental. La lengua común ata, la libre permite expresarse plenamente (ejemplo: ho oznez Kayd, etc.» (apud Sarmiento, 1991: 8). Planteamientos similares tienen las veladas de *poesía fonética y simultánea*, realizadas por los dadaístas en Zurich, con Hugo Ball al frente. En el grupo alemán destacan Raoul Hausmann, autor de algunos poemas fonéticos contruidos sólo a partir de letras, y sobre todo Kurt Switters. Su obra fonética

por excelencia es la *Ursonate*, que comenzó a escribir en 1923 (Sarmiento, 1991).

En cuanto a las innovaciones tipográficas, será sobre todo Apollinaire con sus *Caligramas* (1918) quien popularice la disposición especial de los versos, formando formas o figuras aludidas en el poema. Y aunque el caligrama ha estado presente en la literatura occidental desde muy antiguo, desde la lírica arcaica griega (D'Ors, 1977 y Cózar, 1991), gracias al cubismo literario y a Apollinaire, va a alcanzar una gran notoriedad en la poesía contemporánea, extendiendo su área de influencia a otros *ismos*, como el creacionismo y el ultraísmo español. Los caligramas de Apollinaire ejercieron un notable influjo en Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, Gerardo Diego, etc. (Videla, 1963, Costa, 1972 y Bonet, 2012). En el ámbito del dadaísmo, fue Kurt Schwitters quien más se interesó por la experimentación visual. En *Die Blume Anna* (1922) incluye poemas visuales compuestos únicamente con letras y números. Escribió además un manifiesto sobre la poesía letrista titulado *La poesía consecuente* (1942) (Millán y García Sánchez, 1975: 21). Después de la segunda guerra mundial, el letrismo elevará a categoría poética la visualización de las letras y las distintas corrientes de poesía experimental jugarán a menudo con los valores plásticos, visuales de la poesía desarrollados o apuntados por las vanguardias históricas (Sarmiento, 1990 y 1991).

Otra técnica novedosa que procede del cubismo y que también popularizó Apollinaire con el poemario *Alcools* (1913) es el *collage*. El cubismo pictórico pretendía expresar la esencia de la realidad a través de la simultaneidad de sus formas geométricas más significativas. Pues bien, su traslación literaria se basa igualmente en la simultaneidad, en un mismo plano equivalente al lienzo, de percepciones, recuerdos, conversaciones,



experimental

intuiciones, etc. Por tanto, si en pintura, el cubismo suponía la descomposición de la realidad en líneas geométricas, en virtud de una captación intelectual -no sensorial- de los objetos, el cubismo literario procede igualmente a deshacer la realidad, para recomponerla libremente, mezclando conceptos, imágenes, frases captadas al azar, etc. (Torre, 1967; Yurkievich, 1968 y Wescher, 1980).

El surrealismo acudirá con frecuencia al *collage*, a la ensambladura fortuita de palabras siguiendo oscuras sugerencias que le ayudarán a lograr su fin último: la revelación de los impulsos más escondidos del subconsciente. El surrealismo no aspiraba a la obtención de un producto artístico bello, sino a la investigación de aquellas facultades -subconsciente, imaginación, sueño- tradicionalmente olvidada por la hegemonía de la razón. Y el arte es, de acuerdo con ello, un medio, no un fin. Ahora bien, la poesía es un instrumento idóneo para iluminar la vida auténtica, para acceder a lo ignoto, a lo desconocido, a los impulsos más profundos. El surrealismo utilizará diversas técnicas para registrar de forma incontrolada esos impulsos. Una de ellas es la tan discutida *escritura automática*: «Escribid rápidamente, sin tema preconcebido, lo bastante rápido para no sentir la tentación de releeros... la frase vendrá por sí sola, sólo se pide que se la deje exteriorizarse» (Breton, 1969: 301-302). Pero se servirá también de los sueños, utilizará las drogas y la hipnosis, etc. Similar importancia le otorgaba el dadaísmo al hallazgo fortuito de relaciones insospechadas con el único concurso del *azar*. Recuérdese la «Receta para hacer un poema dadaísta» de Tristán Tzara. Por lo demás, el surrealismo le atribuye a la *metáfora* un papel fundamental, como mecanismo que facilita el acceso al subconsciente y la relacionará por ello con la analogía (Prado, 1993: 245).

La *metáfora* y la *imagen* van a ser recursos fundamentales de la poesía cubista, creacionista y ultraísta, estarán en el centro del debate sobre la

*poesía pura* (Blanch, 1976) y constituirán además la clave del imaginismo y el vorticismo. El *imaginismo ruso* nace en 1915 como reacción «formalista» al futurismo, al que acusa de «contenidista». Frente al culto por lo moderno del futurismo, el imaginismo de Alexandre Kusikov, Anatol Marienkov y sobre todo Serguei Esenin, reivindica el cultivo de la forma y la autonomía del poema, que se convierte en la condensación de imágenes claras y precisas (Giménez Frontín, 1973: 116-117). En cuanto al *imaginismo angloamericano*, contó entre sus filas con escritores de la talla de Ezra Pound y T. S. Eliot, cuyo poemario *La tierra baldía* (1922) es considerado uno de los más representativos del movimiento. Amy Lowell, auténtica mecenas y coordinadora del grupo, publicó en 1915 una antología con el título *Some Imagist Poets*, que contenía un prefacio teórico de Richard Arlington que hace las veces de manifiesto del grupo. En él, se reivindica el tema y verso libres, y la precisión y exactitud de las imágenes, que deben concretarse en el poema a través de la palabra justa, sin ornamento. Un año antes, Pound había publicado en francés otra antología, *Des imagistes*, con planteamientos similares. En «Lección sobre la poesía moderna», T. E. Hulme señala que la diferencia entre verso y prosa no está en el metro sino en las imágenes (Wellek, 1954-1996, V: 252-253). Y Pound definirá la imagen como «complejo emocional e intelectual en una fracción mínima de tiempo» (Ibid.: 258). De todas formas, con Pound el imaginismo pronto deriva hacia el llamado *vorticismo* (un vórtice es un torbellino, un remolino, el centro de un ciclón), abandonando así el carácter meramente visual del imaginismo y apostando por el movimiento en consonancia con el futurismo (Ibid.: 259).

Ahora bien, el término *poesía experimental* se suele utilizar sobre todo para referirse a la experimentación vanguardista posterior a la Segunda Guerra Mundial, que retomará muchos de los caminos que ya habían

experimental

abierto futuristas, cubistas, dadaístas, surrealistas, imaginistas, etc. (Millán y García Sánchez, 1975: 14). En 1945, Isadore Isou, un rumano que no oculta su admiración por Tzara y Dadá, funda en París el *Letrismo*, movimiento que utiliza la letra y su disposición espacial «como elemento significativo en sí mismo» (Fernández Serrato, 1995: 25). Retoma así tanto «los juegos cubistas y futuristas» como el interés por la letra del dadaísta Kurt Schwitters (Cózar, 1991: 415). Con similares planteamientos surge en 1952 el experimentalismo brasileño, bautizado como *concretismo* o *poesía concreta*, al frente de la cual se sitúan Augusto y Haroldo de Campos, Decio Pignatari y Ronaldo Azevedo, y que contará con una profusa nómina de jóvenes reunidos en torno a la revista *Noigandres*. Pero el concretismo brasileño aúna la voluntad letrista y visual con un cierto interés por la música y la onomatopeya, lo que le coloca a caballo entre el visualismo y la poesía fonética (Crespo y Gómez Bedate, 1963 y 1964).

En cuanto a España, a finales de 1962 se crea en Madrid en la sede de las Juventudes Musicales el grupo *Problemática 63*, integrado por Tomás Marco, Ricardo Bellés y Manuel Andrade. A ellos se les une el poeta uruguayo Julio Campal, autor de numerosos caligramas, como responsable de la sección literaria. Campal inicia entonces una intensa labor de difusión de la poesía vanguardista y experimental en nuestro país a través de ciclos de conferencias y exposiciones (Sarmiento, 1990: 11-14).

En 1964 nace el grupo *Zaj*, constituido por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Inspirados en John Cage, comienzan a montar toda una serie de espectáculos musicales y Festivales Zaj, que Sarmiento define en estos términos: «Un concierto Zaj es ante todo un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen, Duchamp, Cage y Durruti. Los "etcéteras" son piezas minimales muy próximas en su decir a los "events" Fluxus. (...) Si



queremos buscar antecedentes en las vanguardias históricas tenemos el teatro sintético de los futuristas Canguillo y Marinetti» (1990: 18-19).

Ignacio Gómez de Liaño abandona *Problemática 63* en 1966 y decide formar su propio grupo, la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, junto con Heminio Molero, Manuel Quejido, Fernando López-Vera y Francisco Salazar. La Cooperativa funcionó durante tres años, en los que organizaron varias exposiciones colectivas de poesía experimental: *Signo y forma* (1967), *Exposición rotor internacional de concordancia de artes* (1967), etc. (Ibid.: 22-26).

El grupo *N.O.*, integrado por Juan Carlos Aberasturi, Jokin Díez, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe, dio sus primeros pasos en 1968. Su nombre tiene un matiz voluntario de indefinición y al mismo tiempo de negación de la poesía discursiva tradicional, según confiesa Fernando Millán (Ibid.: 26). En 1969 aparecen las primeras publicaciones del grupo: *este prótervo zas* de Fernando Millán y *Concretos uno* de Enrique Uribe. Utilizan recursos ya empleados por otras vanguardias, aunque novedosos en el panorama español de la época, como la fragmentación de la sintaxis, la utilización de espacios en blanco, la yuxtaposición de textos y la puesta en evidencia de las dimensiones fonéticas y semánticas de la palabra.

Pero Jesús García Sánchez y Enrique Uribe abandonan el grupo y Fernando Millán inicia una fructífera colaboración con José María Montells, director de la revista *Poliedros*, editada por la asociación de alumnos de Filosofía y Letras *Parnaso-70*. Deciden lanzar la colección «El anillo del cocodrilo», en la que se publican *Textos y antitextos* de Fernando Millán, *La cabellera de Berenice* de José María Montells y *Quizás Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* de Alfonso López Gradolí. La

## experimental

revista *Poliedros* se orienta además hacia la poesía experimental, publicando el *Plan piloto de la poesía concreta* del grupo Noigandres y textos de Max Bense, etc. (Ibid.: 28-29).

Habría que mencionar también a algunos creadores independientes como Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Guillem Viladot, Felipe Boso y Francisco Pino. Entre los libros experimentales de Brossa destacan *Poemes visuales* (1975) y *Poemes objecte* (1978). La aportación de Cirlot a la poesía experimental se concreta en sus poemas permutatorios, que comenzó a realizar en 1954 siguiendo los procedimientos de la música dodecafónica de Arnold Schoenberg y el letrismo cabalístico de Abraham Abulafia. Integran la serie permutatoria *El palacio de plata* (1955), *Bronwyn,n* (1969), *Bronwyn permutaciones* (1970) e *Inger permutaciones* (1971). Casi toda la obra experimental de Guillem Viladot gira en torno a las relaciones del ser humano con el poder, como sucede en *Cartroms concrets* (1968) y en *poster-poems* (1968). Francisco Pino publica su primera obra experimental, *Solar* (1971), con sesenta y reniega así de su producción poética anterior, más tradicional, de temática religiosa e intimista, a la que regresará en 1978 con *Antisalmos*. Desde su exilio voluntario en Alemania, Boso (*T de Trama* y *Ferroglifos*) mantuvo un estrecho contacto con Millán y Gómez de Liaño, fruto del cual es la antología sobre la experimentación en España publicada en *Akzente* (nº 4, 1972) (Sarmiento, 1990: 33-35).

## **TEATRO EXPERIMENTAL**

En cuanto al teatro experimental, aunque se suelen mencionar también los experimentos teatrales de las vanguardias (Platas Tasende, 2000: 813), el teatro de Strindberg y Pirandello, el teatro del absurdo de Ionesco y el teatro épico de Bertolt Brecht (Ayuso de Vicente, 1997: 145),

el término se adjudica por lo general a una serie de iniciativas que se desarrollaron después de la Segunda Guerra Mundial como el *teatro pobre* de Grotowski, *The Living Theatre*, *Bread and Puppet Theatre*, *Open Theatre*, etc. (Estébanez Calderón, 1996: 1027; Ayuso de Vicente, 1997: 146 y Platas Tasende, 2000: 813).

Peter Szondi considera a Ibsen, Chejov y Strindberg, entre otros, como «el punto de arranque del género dramático moderno» (1978: 23). La deuda del *teatro expresionista* con el drama subjetivo de Strindberg, con el *stationendrama* strindbergiano, es evidente, sobre todo cuando se trata de mostrar la alienación del individuo y las causas psicosociales de su aislamiento, como sucede en *El hijo* de Walter Hasenclever, *El joven* de Johst y en *El mendigo* de Sorge (Ibid.: 113-117). En España, *Luces de bohemia* de Valle-Inclán se ha analizado también como ejemplo de *stationendrama* (Bobes Naves, 1987: 102).

En cuanto al futurismo, además del *Manifiesto del teatro sintético* (1919) y el *Manifiesto del teatro de la sorpresa* (1921), Marinetti fue autor de algunas obras teatrales, como *Muñecas eléctricas* (1909), célebre por introducir robots en escena (Verdone, 1988). Marinetti recomienda el abandono de los triángulos amorosos, las reconstrucciones históricas, y en general de todos los temas consagrados por la escena comercial. Y en contrapartida propugna la introducción de elementos relacionados con la modernidad, el progreso, la máquina, la guerra, la revolución, etc. De hecho, el *teatro sintético* consiste en la sucesión de cuadros rapidísimos, en un intento de incorporar al ámbito teatral la fascinación futurista por el movimiento, por la velocidad. Y el *teatro aéreo* es un auténtico show acrobático (Guerrero Zamora, 1961: 68).

experimental

La destrucción del lenguaje, el humor y la sorpresa son los medios fundamentales de los que se valen los dadaístas en sus célebres veladas y en representaciones teatrales como *Le coeur à gaz* de Tristan Tzara, en la que dominan las repeticiones exasperantes de una misma frase, recurso que luego utilizará Ionesco y el teatro del absurdo (Renzo y Simonis, 1971: 8). En cuanto a la dramaturgia surrealista, sus principios fundamentales no distan demasiado de Dadá: discontinuidad de la fábula, yuxtaposición de secuencias de acuerdo con la lógica contradictoria de los sueños y del subconsciente, escritura automática, etc. Béhar (1987: 356) menciona entre otros a Antonin Artaud, Robert Desnos, y Pablo Picasso (*Le désir attrapé par la queue* y *Les quatre petites filles*) como cultivadores del teatro surrealista, y habría que añadir a Federico García Lorca (*El público*, *Así que pasen cinco años*) y Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*) (Dougherty y Vilches de Frutos, 1992). El llamado *teatro psicológico*, con su puesta en escena de los pensamientos íntimos y del subconsciente de los personajes, es otro de los hitos de la dramaturgia contemporánea. En él se incluyen obras como *Extraño interludio* (1928) de Eugene O'Neill, *Seis personajes en busca de autor* (1931) de Pirandello y *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller (Abuín González, 1997: 67-68).

Muy novedosos fueron también en su momento tanto la *revista política* de Piscator como el *teatro épico* de Bertolt Brecht, y otras modalidades teatrales que nacen bajo el signo del compromiso político como el Teatro *Agip-Prop*, que alcanzó una importante difusión en la U.R.S.S., Alemania, e incluso en los Estados Unidos, entre 1917 y 1932, y la dramaturgia social española con *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo y *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre (Ferrerías, 1990: 64-74). Algunos de los recursos de narrativización y de escenificación del teatro épico brechtiano (proyecciones en pantallas, la

interpretación distanciada de los actores, etc.) han sido después utilizados por muchos de los grupos y autores del llamado teatro experimental. E igual sucede con el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud y el *teatro del absurdo* de Ionesco. Ligado al surrealismo, Artaud ideó en los años treinta el teatro de la crueldad, rebelándose contra la primacía del texto y apostando por la puesta en escena que contará con otros muchos elementos además de la palabra: música, danza, plástica, pantomima, iluminación, decorado. Artaud intentará también recuperar el sentido lúdico y festivo que tuvo el teatro occidental en su origen y promoverá la activa participación del público, que se verá sacudido por imágenes violentas (crueldad) que lo sacarán de su confortable posición tradicional (Artaud, 1938). En cuanto al teatro del absurdo, sus dos hitos fundamentales son *La cantante calva* de Ionesco (1950) y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1953). Emparentado estrechamente con el pensamiento existencialista, insistirá en la imagen del hombre perdido en mundo absurdo, y lo hará mediante la acumulación inconexa de escenas, la comicidad grotesca y amenazante, y un lenguaje sin sentido, que acentúa la incomunicación (Esslim, 1966).

Pero el marbete *teatro experimental* se ha utilizado sobre todo para referirse a una serie de grupos, surgidos tras la Segunda Guerra Mundial, que tienen en común la búsqueda de nuevas formas dramáticas al margen del teatro comercial. Les une la primacía concedida al espectáculo por encima del texto literario y en consecuencia la predilección por las creaciones colectivas en las que cobran especial relevancia los elementos plásticos y sonoros: efectos de luces, expresión corporal, pantomima, danza, proyecciones, música, canciones, ruidos, etc. Siguiendo el ejemplo de Artaud, suelen incorporar elementos de otros tipos de espectáculo: el circo, el cabaret, el cine mudo, el teatro de títeres, las fiestas populares, las



ceremonias litúrgicas y hasta los mítines políticos. Propician además la participación activa del espectador, que se convierte a menudo en un actor más, y rompen para ello la tradicional separación entre el escenario y la sala de butacas. El *teatro pobre* de Grotowski, el *espacio vacío* de Peter Brook, los *happenings*, el *Living Theatre*, el *Open Theatre*, etc., son algunas de las manifestaciones teatrales que se suelen catalogar como *teatro experimental* (Roose-Evans, 2001).

El teatro pobre del polaco Jerzy Grotowski sigue la estela del teatro ritual de Artaud, pero rechaza la riqueza de recursos escénicos. En *Por un teatro pobre* (1968), recopilación de sus más importantes textos teóricos, Grotowski se pronuncia a favor de la desnudez escénica, que ha de ser compensada con el desarrollo máximo de las facultades expresivas del actor. Recomienda incluso prescindir del maquillaje y del vestuario. Entre las obras que Grotowski puso en escena siguiendo estas pautas se cuentan *Caín* de Byron, *Hamlet* de Shakespeare, *El Doctor Fausto* de Marlow, *El príncipe constante* de Calderón, etc. El británico Peter Brook, director de la *Royal Shakespeare Theatre*, sigue los pasos de Grotowski con *El espacio vacío* (1968) y se declara admirador del teatro del absurdo de Beckett, del ballet de Merce Cunningham y de los *happenings*. Grotowski, Beckett y Cunningham, tienen en común, según Brook, «escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión» (1968: 77). Desde esta perspectiva hay que entender la experimentación de Brook con el silencio, que explica el título de su libro, ese «espacio vacío» (Ibid.: 65). Los italianos Luca Ronconi y Giorgio Strehler deben ser también mencionados aquí: Ronconi, por crear espectáculos concebidos como fiestas al aire libre, con escenarios múltiples, como hizo en su famoso montaje del *Orlando furioso*; y Strehler, fundador del *Piccolo Teatro* de Milán, por intentar

fundir los principios fundamentales de la dramaturgia brechtiana con la *commedia dell'arte*.

En lo que al teatro experimental norteamericano se refiere, sus primeras manifestaciones las sitúa Frank Jotterand en la *action painting*, en el *dripping* de Jackson Pollock (1971: 84). Pollock instala en el suelo de su taller una tela y proyecta pintura sobre ella haciéndola surgir directamente del tubo o con ayuda de un largo bastón al final del cual coloca un pincel. El arte se convierte así en acción. Esta actividad implica una fuerte dosis de automatismo. Y no es extraño, dada la relación de Pollock con los surrealistas franceses, instalados en Nueva York durante la segunda guerra mundial, sobre todo Matta y Masson. Del *dripping*, de la *action painting*, surgiría en Pollock una idea del teatro como *work in progress*, que se elabora con la participación de los actores, el director y el público. John Cage compartía también la idea del *work in progress*, que aderezaría con el método del *I Ching* y el *teatro de la crueldad*. Este método consiste en lo siguiente: se construye un hexagrama línea a línea, estando determinada cada una de ellas por el lanzamiento de tres monedas e interpretando el resultado obtenido mediante la búsqueda en el *I Ching* del hexagrama correspondiente. Cage lo utilizó en el que es quizás su espectáculo más célebre, el del *Black Mountain College* (Carolina del Norte) en 1952, además de seguir las indicaciones de Artaud sobre la ausencia de escenario, sobre el desarrollo de la acción en los cuatro rincones de la sala. El primer *happening* al que se le da tal nombre es el de Alan Krapow *18 happenings in 6 parts* (1959). El *happening* procede de la *action painting* de Pollock y, por supuesto, de la compartimentación de Cage, pero tuvo en la calle su escenario habitual, huyendo así del carácter comercial (Lebel, 1967: 12). El *happening* sirvió a intereses distantes, desde el *happening* teatral de Ken Dewey (*The Gift*), los *happenings* de protesta estudiantil, o los *happenings*

experimental

*yippies*: quema de dólares en las aceras de Wall Street por parte de Abbie Hoffman, el fundador del *Youth International Party*, conocido como YIP (Jotterand, 1971: 87-118). El grupo *Fluxus* se propuso en 1969 animar las calles con sus *events*, que se diferencian del *happening* por su brevedad y por su carencia de compartimentos.

El *Living Theatre* es una de las compañías de teatro *underground* norteamericanas de mayor renombre internacional. Fundado en 1946 por Julian Beck y Judith Malina, e influido muy pronto por las teorías de Brecht y Artaud, a lo largo de treinta años ha montado y llevado por todo el mundo sus intensos y agresivos espectáculos, en los que, con un texto mínimo, y sin renunciar a la crítica política concreta (en la línea del anarquismo), se proponen una transformación radical del hombre y de la cultura. *¡El paraíso, ahora!* es un significativo título suyo en este sentido. Como apunta Jotterand, «el Living cambió el texto literario por la improvisación colectiva para expresar sus ideas anarquistas sobre el arte y la vida» (Ibid.: 119). Entre sus representaciones más célebres se cuentan *La prisión* de Kenneth Brown y *El legado de Caín* de Malina y Beck.

En la misma línea habría que situar al *Open Theatre*, dirigido por Joe Chaikin, procedente del *Living*. Se trata de improvisaciones colectivas, denominadas *Serpent*. Las personas se sientan en el suelo y a la llamada de un bongo los actores surgen de todas partes, llenan la sala de ruidos y música, y se detienen para encarnar un animal o un personaje del Génesis. Al llegar al centro del espacio escénico, representan, como si se tratara de filmaciones tomadas imagen por imagen, los asesinatos de John y Robert Kennedy y Martin Luther King, interrogándose sobre la relación de estos asesinatos con el del bíblico Abel (Ibid.: 132-133).

*Off off-Broadway*, grupo neoyorquino de teatro experimental, también de los sesenta, integrado por Sam Shepard, Paul Foster, Michal Smith, Landfor Wilson y Megan Terry, comparte con el *Living* y el *Open Theatre*, su interés por los *happenings* y por las representaciones colectivas (Ibid.: 155). Y el *Bread and Puppet Theatre*, dirigido por Peter Schumann, inicia su andadura en 1966 con un espectáculo por las calles de Nueva York en el que se utilizaron enormes marionetas. Se trataba de un espectáculo encargado por el ayuntamiento para los niños de los barrios pobres del Bronx y de Harlem. Las intenciones sociales y la reivindicación del juego están en el origen del grupo, tal como su mismo nombre indica (Ibid.: 171-184). El interés por la problemática social se incrementa en el *Guerrilla Theatre* de R. G. Davis (Schechner, 1973), en el *Teatro campesino* de Luis Miguel Váldez, creado en 1965 en Delano (California), y por supuesto en las distintas manifestaciones del *Black Theatre* (Jotterand, 1971: 197-246).

En lo que a España se refiere, con el título *Spanish underground drama*, George E. Wellwarth ofrecía en 1972 una interesante nómina de autores, la mayoría desconocidos, que pretendían superar el realismo y renovar la dramaturgia española asimilando toda una serie de corrientes experimentales que procedían del extranjero, desde el teatro de Brecht y Artaud hasta el teatro del absurdo, etc. Esta nómina estaba compuesta por José María Bellido, Luis Riaza, José Ruibal, Juan Antonio Castro, Francisco Nieva, Martínez Ballesteros, Diego Salvador, Martínez Mediero, Luis Matilla, Jiménez Romero, García Pintado, López Mozo, etc. La decidida novedad de su estética los colocaba al margen de los escenarios convencionales, de los gustos tradicionales del público y de una parte de la crítica. Destacan sobre todo Fernando Arrabal y su *Teatro pánico* (Torres Monreal, 1986) y Francisco Nieva y su *teatro furioso* o *teatro de farsa* y

experimental

*calamidad* (Huerta Calvo, 1985: 35). Por otra parte, con la denominación de teatro independiente se suelen aglutinar a toda una serie de grupos que comenzaron su andadura al margen de los escenarios comerciales, aunque algunos de ellos, como *El Joglars*, *Els Comediants*, *La Fura dels Baus* (Barcelona), *La cuadra* (Sevilla), etc., son ya compañías perfectamente asentadas en la escena española, muy conocidas y con gran éxito de público.

## NOVELA EXPERIMENTAL

El término novela experimental tiene cuatro acepciones fundamentales. En primer lugar, se refiere a la novela cultivada por Emile Zola y el naturalismo francés durante el siglo XIX. Zola «aplica los métodos experimentales de las ciencias físicas y naturales, que le llevan a observar minuciosamente la realidad y a sostener un concepto determinista, derivado de las leyes de la herencia, que influye inexorablemente sobre el hombre y los acontecimientos» (Platas Tasende, 2000: 555). De hecho, algunos autores de glosarios de términos literarios como Federico Carlos Sainz de Robles sólo contemplan esta acepción para el término (1954: 474-475). No obstante, la acepción más común es la que relaciona el término *novela experimental* con las innovaciones narrativas de las primeras décadas del siglo XX, fruto muchas de ellas de las ansias de novedad de las vanguardias y que tienen como principales exponentes a Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Thomas Mann, etc. (Platas Tasende, 2000: 555). Pero hay además algunos estudiosos que incluyen también bajo este marbete la gran renovación narrativa protagonizada a partir de los años sesenta por los novelistas hispanoamericanos del llamado *boom* (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, etc.) (Ibid.), así como los aires de novedad que soplaron en la narrativa española a partir de la



publicación de *Tiempo de silencio* de Martín Santos (1961), *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (1966), *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé (1966), *Volverás a Región* de Juan Benet (1967), *San Camilo 1936* de Camilo José Cela (1969) y *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester (1972) (Estébanez Calderón, 1996: 384-385). Y por último, hay quien habla de una novela experimental, surgida a partir de finales los años sesenta, y dominada por un afán de experimentación neovanguardista, entre cuyos cultivadores podría mencionarse a Félix de Azúa (*Las lecciones de Jena*, 1972), Gonzalo Suárez (*Rocabruno bate a Ditirambo*, 1965), José María Guelbenzu (*El mercurio*, 1968), Ana María Moix (*Julia*, 1969), J. Leyva (*Leitmotiv*, 1972), Vicente Molina Foix (*Busto*, 1973), etc., (Estébanez Calderón, 1996: 385-386).

Lo cierto es que uno de los fenómenos literarios más importantes del siglo XX es la transformación, crisis o metamorfosis que experimenta la novela en el período de entreguerras (Villanueva, 1977: 13), coincidiendo muy significativamente la publicación del *Ulysses* (1922) con la efervescencia de los *ismos*. Y en efecto, buena parte de las novelas de signo renovador aparecen entre 1920 y 1930: *En busca del tiempo perdido* de Proust (1913-1927), *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924), *Mrs. Dalloway* (1925) y *Las olas* (1931) de Virginia Woolf, *Los monederos falsos* de Gide (1925), *El proceso* de Kafka (1925), *Contrapunto* de Huxley (1928), *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence (1928), *El ruido y la furia* (1929) y *Santuario* (1931) de William Faulkner, *El hombre sin cualidades* de Musil (1930-1943), etc. (Amorós, 1966: 46).

Los términos más difundidos para aludir a las innovaciones narrativas de principios de siglo son *novela psicológica*, *intelectual*, *simbólica*, *de vanguardia*, *deshumanizada*, *poética* y *lírica* (Navas Ocaña,

2001). Esta última denominación ha adquirido una gran difusión gracias a las obras de Darío Villanueva (1983) y Ricardo Gullón (1984). De hecho, Villanueva la define con un carácter generalizador, englobando en ella a otras modalidades y enfatizando sobre todo su carácter psicológico e intelectual. Andrés Amorós (1966) es el único que utiliza el marbete «novela simbólica», ya veremos en qué sentido, mientras que «novela deshumanizada» o «novela de vanguardia» son vocablos que quedan circunscritos al ámbito hispánico y se utilizan sobre todo para la obra de Benjamín Jarnés, las primeras novelas de Francisco Ayala, las teorizaciones de Ortega y Gasset, etc. Mariano Baquero Goyanes (1970) es el responsable del marbete «novela poética», sinónimo de lírica.

Debemos el término *novela psicológica* a León Edel que ya en 1955 publicaba *The Psychological Novel*. Para Edel los tres máximos representantes de esta modalidad narrativa son Marcel Proust, James Joyce y Dorothy Richardson. El desprecio de la trama, la atención a los aspectos psicológicos del personaje y la vivencia subjetiva del tiempo (*tempo lento*) están entre sus características fundamentales. Aguiar e Silva (1967) incluye también *Las olas* de Virginia Woolf, y Andrés Amorós cita *El hombre sin cualidades* de Musil (1966: 113)

*En busca del tiempo perdido* (1913-1922) de Marcel Proust constituye la culminación de la novela psicológica del siglo XIX. Proust lleva al extremo la introspección y el autoanálisis, haciendo gala de una aguda capacidad de observación en minuciosas y sutiles descripciones. Además excede lo puramente narrativo para incluir reflexiones morales que dan aire de ensayo a muchas de sus páginas. Por ello, con Proust, la novela rompe sus fronteras tradicionales para incorporar elementos propios de otros géneros. Es también una novedad la libertad con que se suceden las

evocaciones, ajenas al orden cronológico. Con todo ello, Proust inicia la transformación de la novela en el siglo XX.

Pero quien fue más lejos en la experimentación narrativa fue James Joyce. *Ulises* (1922), que cuenta un día en la vida de Leopold Bloom en Dublín, es una audaz transposición de *La Odisea*. El héroe clásico queda convertido en el nada heroico protagonista; la fiel Penélope será Molly, su esposa infiel; el episodio de Circe transcurre en un burdel; el de Eolo y los vientos, en la redacción de un periódico; el de los Cíclopes, en una taberna, etc. Se trata de una sistemática destrucción de mitos que, a la vez, revela una agria concepción de la humanidad. Por otra parte, la obra está escrita en las más variadas técnicas: narración, debates dialécticos, parodias del lenguaje jurídico, cuestionarios de colegio de jesuitas, monólogo interior, etc. Y el estilo presenta multitud de registros y recursos: arcaísmos, cultismos, vulgarismos, onomatopeyas, aliteraciones, juegos fonéticos intraducibles, etc. Pocas veces se han exprimido tanto las posibilidades de una lengua.

La nómina de los novelistas que contribuyeron a una profunda renovación en el género a principios de siglo no estaría completa sin Virginia Woolf. *La señora Dalloway* (1925) *Al faro* (1927) y *Las olas* (1931) figuran entre sus títulos más celebrados. El monólogo interior, el fluir de la conciencia, el tiempo subjetivo, la importancia de los objetos, es decir, los principios ya analizados a propósito de Proust y de James Joyce están también presentes en Virginia Woolf.

Las obras de Kafka *El castillo*, *La metamorfosis* y *El Proceso* pertenecerían, según Andrés Amorós, a lo que denomina *novela simbólica o mítica* que se caracteriza por «una doble proyección: la referencia inmediata a algo concreto y la resonancia oscura, misteriosa (pero real) que

experimental

despiertan)» (1966: 118). Otro tanto podríamos decir de las obras de William Faulkner y de Joyce. Stephen Dedalus, el protagonista del *Retrato de un artista adolescente* lleva el nombre del que construyó un laberinto y se perdió en él. Y *Ulises* describe la jornada de un hombre insignificante, Leopoldo Bloom, durante un día completo, de acuerdo con el plan de la *Odisea*.

El sentimiento de hallarse perdido en un mundo sin explicación es la constante temática de la obra de Frank Kafka. En 1913 publica *La metamorfosis*, novela cuyo protagonista despierta convertido en un enorme insecto, condición monstruosa que tendrá que aceptar como algo absurdo e inevitable. Al año siguiente comienza a escribir *El proceso*, en la que un tal Joseph K. se ve procesado sin llegar a saber nunca por qué, perdido en un laberinto de leyes y procedimientos enigmáticos. No menos angustiada es *El castillo*, comenzada en 1921: un agrimensor llamado también K. es contratado para trabajar en un castillo en el que nunca podrá entrar; tampoco sabrá qué trabajo se le pide, ni quién es el terrible señor que domina a las gentes del lugar. Es fácil percibir en estas tres fábulas significaciones simbólicas: Kafka nos presenta un mundo inhumano, regido por no se sabe quién, un mundo que somete y degrada al hombre.

En cuanto a William Faulkner, es sin duda una de las máximas figuras de la «generación perdida» norteamericana. Faulkner se caracteriza ante todo por los tonos sombríos con que pinta un mundo en descomposición, el del imaginario condado de Yoknapatawpha. Faulkner se limita a presentar escenas de un modo inconexo, sin ponernos en antecedentes sobre los personajes, saltando partes de la anécdota con audaces elipsis. *El sonido y la furia* (1929) cuenta una historia desde varios puntos de vista, incluido el de un retrasado mental, y rompiendo el orden cronológico. *Mientras agonizo* (1930) se compone de varios monólogos

alternantes. *Santuario* (1931) incorpora aspectos de la novela policíaca. Los cambios de punto de vista, la elusión de acontecimientos y el desorden cronológico son asimismo rasgos de *¡Absalón, Absalón!* (1936).

En la *novela intelectual* Andrés Amorós incluye *La montaña mágica* y *Doctor Faustus* de Thomas Mann y las «novelas-charlas» de Aldous Huxley. Se define por estar construida en torno a un tema intelectual, convirtiéndose casi en una novela-ensayo (1966: 135). En España, destacan las obras de Pérez de Ayala sobre el concepto de honra (*Tigre Juan* y *El curandero de su honra*). Amorós también menciona en este apartado aquellas novelas de aprendizaje o desarrollo, que narran la maduración intelectual, moral, espiritual de un joven protagonista: *La pata de la raposa* de Pérez de Ayala, *El joven Törless* de Musil o *El cuarto de Jacob* de Virginia Woolf (Ibid.). Juan Ignacio Ferreras, en cambio, incluye aquí la novelística de Unamuno, Azorín y Pérez Ayala (1988: 92-107).

El calificativo de *deshumanizada* atribuido a la novela española de los años veinte procede de la deshumanización orteguiana, principio rector de la literatura en este período. Ortega cree que la novela ha evolucionado desde la narración a la descripción, desde la trama a las figuras. Y señala a Proust como la culminación de esta tendencia. Por otra parte, la novela ha respondido también a ese imperativo de intrascendencia y autonomía propios del arte nuevo (Ortega, 1925). Pues bien, entre 1923 y 1931 sitúa Víctor Fuentes (1972) el desarrollo de la llamada *novela española de vanguardia*, es decir, en los límites cronológicos de la dictadura de Primo de Rivera. Sus máximos representantes recogen las propuestas de Ortega sobre el arte deshumanizado y rechazan las formas novelescas tradicionales, apostando por una novela experimental y minoritaria, basada en los descubrimientos científicos, tecnológicos, artísticos y filosóficos de



experimental

la modernidad: la teoría de la relatividad, el perspectivismo filosófico, la nueva música dodecafónica, el arte cubista, el cine, el deporte, etc. Títulos fundamentales de la novelística de vanguardia son *Cazador en el alba* de Francisco Ayala y *Estación, ida y vuelta* de Rosa Chacel (Fuentes, 1972; Mora Sánchez, 1992 y Rodríguez Fisher, 1999).

No hay que olvidar que dentro de las formas experimentales ensayadas en los años cincuenta la nueva novela o *nouveau roman*, cultivada en Francia por Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor y Claude Simon ha marcado también una época del género. El principal teórico de esta corriente, Alain Robbe-Grillet propugna la objetividad más aséptica: lo importante no es el autor, ni la historia, ni los personajes, sólo las cosas. Se trata de describir lo que percibimos mediante la vista, sin intención de expresar nada, condenando el realismo socialista y el compromiso (Ricardou, 1978).

Y también ha marcado época, convirtiéndose en una de las líneas más interesantes y prolíficas de la narrativa contemporánea, el llamado *realismo mágico* hispanoamericano, cuyo *boom* se sitúa en los años sesenta: *Rayuela* de Julio Cortázar (1960), *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1963), *Cien años de soledad* de García Márquez (1967), etc. Con ellos se consolida la integración de lo fantástico y lo real, y en el ámbito formal apuestan por una profunda renovación, valiéndose de los que fueron los recursos más novedosos de los grandes novelistas de las primeras décadas del siglo XX: rupturas de la línea argumental, cambios en el punto de vista, rompecabezas temporal, contrapunto, caleidoscopio, monólogo interior, estilo indirecto libre, etc. (Shaw, 1981).

## BIBLIOGRAFÍA

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago, Universidad de Santiago, 1997.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, 1ª ed. 1967.

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1966.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 2007.

ARRABAL, Fernando, *Teatro pánico*, Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1986.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, 1ª ed. 1938.

AYUSO DE VICENTE, M<sup>a</sup> Victoria, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo y SOLANO SANTOS, Sagrario, *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal, 1997.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, 1ª ed. 1970.

BÉHAR, Henri, «Sueño y sonrisas, el teatro surrealista», *Litoral. El surrealismo. El ojo soluble*, 174-175-176 (1987), pp. 353-358.

BLANCH, Antonio, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

experimental

BOBES NAVES, Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid /Valladolid, Aceña y La Avispa, 1987.

BONET, Juan Manuel (ed.), *Las cosas se han roto: antología de la poesía ultraísta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012.

BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.

BROOK, Peter, *El espacio abierto. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1968.

COSTA, René de (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.

CÓZAR, Rafael de, *Poesía e Imagen: formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

CRESPO, Ángel y GÓMEZ BEDATE, Pilar, «Situación de la poesía concreta», *Revista de Cultura Brasileña*, 5 (1963). Reeditado en el volumen *Situación de la poesía concreta*, Madrid, Libros de la resistencia, 2013.

- «Planteamiento de una encuesta sobre la literatura brasileña de vanguardia», *Revista de Cultura Brasileña*, 11 (1964).

CUDDON, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Malden (USA) & Oxford (UK), Wiley-Blackwell, 2013.

D'ORS, Miguel, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y Antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Eunsa, 1977.

DOUGHERTY, Don y VILCHES DE FRUTOS, Francisca (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C., 1992.

ESSLIM, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Barral, 1966.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, *Teoría y crítica de la poesía concreto-visual en España (Estudio de su significación en la dinámica cultural del capitalismo avanzado)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

- *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1990.

FUENTES, Víctor, «La narrativa española de vanguardia», *Romanic Review*, LVIII (1972), pp. 212-218.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1973.

GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1ª ed. 1968.

GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors Editor, 1961-1967.

experimental

GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.

JOTTERAND, Frank, *El nuevo teatro norteamericano*, Barcelona, Barral, 1971.

LEBEL, Jean Jacques, *El Happening*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

MILLÁN, Fernando y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

MORA SÁNCHEZ, Miguel Ángel, *La novela corta de vanguardia en la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria*, Alicante, Universidad de Alicante, 1992.

NAVAS OCAÑA, M. Isabel, *Las vanguardias poéticas en España (1940-1950)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 1993.

- *Española y las vanguardias*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1997.

- «Hacia una tipología de la novela en el siglo XX», *Estudios Humanísticos. Filología*, 23 (2001), pp. 99-130.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

PRADO, Javier del, *Teoría y práctica de la función poética (poesía siglo XX)*, Madrid, Cátedra, 1993.

RENZO MORTEO, Gian y SIMONIS, Ipolito (comps.), *Teatro Dadá. Aragón, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971.

RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, París, Seuil, 1978.

RODRÍGUEZ FISHER, Ana, *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999.

ROOSE-EVANS, James, *Experimental Theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge, 2001.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1954.

SARMIENTO, José Antonio, *Las palabras en libertad: antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, Hiperión, 1986.

- *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

- *La poesía fonética: futurismo, dadá*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.

SCHECHNER, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Barcelona, Anagrama, 1973.



experimental

SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.

SOLA, Agnes, *Le futurismo russe*, París, Les Éditions G. Crés et Cie, 1989.

SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994, 1ª ed. 1978.

TORRE, Guillermo de, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona, Edhasa, 1967.

VERDONE, Mario, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni, 1988.

VIDELA, Gloria, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963.

VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

- (ed.). *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.

WELLEK, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1954-1996.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villamar, 1972.

WESCHER, H., *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

YURKIEVICH, Saúl, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Losada, 1968.

María Isabel Navas Ocaña

María Isabel NAVAS OCAÑA

Universidad de Almería.

*Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*