Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Brevedad, transformación y metaccionismo crítico en los procesos creativos de Julio Fernández Peláez

Brevity, transformation, and critical metactionism in the creative processes of Julio Fernández Peláez

Roberto GARCÍA DE MESA
Universidad de La Laguna
rgarcime@ull.edu.es
ID ORCID: https://orcid.org/0009-0003-3618-7137

Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Abril 2026
Artículo aceptado:
Julio 2026

Número 19 pp. 122-134
DOI:
https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n19a10

ISSN: 2530-8297
@ 2026 Microtextualidades

Este material se publica bajo licencia Creative Commons: Reconocimiento-No Comercial Licencia Internacional CC-BY-NC

RESUMEN

En este artículo se analizará el enfoque breve, transformador y crítico sobre los procesos creativos del accionismo escrito de Julio Fernández Peláez (1963), a través de la escritura de una modalidad minificcional: la acción. La mayoría de ellas están contenidas en *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo* (2022). Se ubicará su figura en el panorama del accionismo y la renovación escénica contemporánea en España. A continuación, de esta abundante compilación se analizarán no solo la brevedad, la esencialidad, el enfoque transformador de la realidad, las posibilidades e imposibilidades y la búsqueda de la libertad de acción frente a los límites que impone la sociedad o lo convencional, sino aquellas micropiezas que recrean o reflexionan críticamente acerca de los procesos creativos del accionismo mismo, para, así, concluir que estos elementos conforman características esenciales de esta obra que constituye uno de los principales referentes publicados sobre las manifestaciones escritas de este género, en España.

PALABRAS CLAVE: accionismo escrito, brevedad, crítica, siglo XXI, Julio Fernández Peláez.

ABSTRACT

This paper will analyze the brief, transformative, and critical approach to the creative processes of written actionism by Julio Fernández Peláez (1963), through the writing of a microfictional modality: the action. Most of these actions are contained in *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo* (2022). His work will be situated within the landscape of actionism and the contemporary stage renovation in Spain. From this extensive compilation, the paper will analyze not only the brevity, essentiality, transformative approach to reality, possibilities and impossibilities, and the search for freedom of action in the face of societal or conventional limitations, but also those micro-pieces that recreate or critically reflect on the creative processes of actionism itself. The conclusion will be that these elements constitute essential characteristics of this work, which is one of the main published references on the written manifestations of this genre in Spain.

KEYWORDS: written Actionism, Breviety, Criticism, 21st Century, Julio Fernández Peláez.

1. Introducción

El arte de acción o el accionismo es una consecuencia del discurso del instante que abunda en la poesía. Lo escénico y lo más esencial del movimiento se unen en una especie de gesto significativo que puede multiplicarse, que puede repetirse, que puede deconstruirse en lo performativo. Pero lo esencial es parte del pensamiento accionista. La *performance* multiplica las acciones, pero cuando se habla de un gesto o de unos pocos gestos, de su diseño, experiencia y ejecución, cuya duración puede ser incluso indeterminada en escena, se está ante la acción, ante algo esencial. Y en esa acción habita la poesía del instante, la que aisla el instante. Porque cada una, vista así, es un ejemplo de la búsqueda de una expresión comprimida a través de la fragmentación moderna y de la necesidad de un impacto breve, esencial y preciso. Con lo cual, es muy relevante, entre otras cosas, por ser una forma de la minificción. Así que, también, debe incluirse en las manifestaciones más destacadas de este signo durante los últimos dos siglos. Lauro Zavala ya decía en 2006 que "la minificción es indudablemente la manifestación literaria más característica del siglo XXI" (Zavala, 2006: 9). Por su parte, Irene Andrés-Suárez ha señalado que "La *minificción* [...] es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario —casi todos son descriptivos—, el poema en prosa o la estampa" (Andrés-Suárez, 2008: 20-21). Poco tiempo después, Juan Armando Epple (2010: 93-105) y Carmen Márquez Montes (2010: 107-20) vinculaban el teatro breve a este ámbito. El primero llegó a señalar lo siguiente: "El teatro breve moderno, o contemporáneo, que recupera una veta popular inconoclasta en la dramaturgia de los años treinta, con el juguete dramático en Latinoamérica y el teatro popular en España, por ejemplo el de García Lorca, tiene características que muestran algunas analogías con la estética de la minificción" (Epple, 2010: 99-100). Por su parte, Darío Hernández ha incluido "dentro de la minificción también los microtextos literarios en verso caracterizados invariablemente por la síntesis expresiva" (Hernández, 2016: 26). En cualquier caso, Lauro Zavala, en 2018, a la pregunta que se hacía "¿cuál es el alcance de la minificción?" respondía "toda la literatura es minificcional". Además, más adelante añadía que "En la minificción no existe un único canon, y cada texto minificcional establece su propio canon" (Zavala, 2018: 121). En este artículo, se propone incorporar y considerar, por tanto, también el accionismo escrito dentro de la minificción, especialmente, por su síntesis expresiva y su brevedad.

En cierta medida, los límites de la acción escrita podrían encontrarse entre el teatro sintético futurista que acuñó ese término para romper con el pasado y unirse al ritmo vertiginoso del siglo XX y el aforismo. En estos modelos se persigue un impacto rápido. El mensaje se elabora de una manera directa con el fin de reflejar un impacto emocional, y con ello algo que se perpetúe en la memoria humana. Esta disciplina es muy habitual encontrarla a lo largo de los siglos XX y XXI. En España ha gozado de buena salud. Cada cierto tiempo, hay algún festival o alguien ejecuta su serie de acciones. No obstante, en muchos casos, más que acciones son hechos performativos, de mayor extensión. Durante el siglo XX y parte del XXI, el accionismo, que ha sido llamado de diversas maneras, ha estado dirigido para la escena y se ha desarrollado directamente en espacios destinados para ello, sean del signo que fueran.

Lo que no resulta tan habitual es encontrar publicados documentos redactados de estos procesos creativos y, más concretamente, compilaciones de acciones escritas. Esto se debe a que, tradicionalmente, estas manifestaciones creativas se han considerado, sobre todo, propias del ámbito puramente escénico y no textual. Pero esto no es del todo real, puesto que detrás de un trabajo de este tipo hay unas pautas que pueden ser escritas o memorizadas. Claro está que, si existiera un texto, del tipo que sea, con gran probabilidad, tendría valor de acotación, donde se describiese el movimiento o la situación que se pretende realizar.

En el presente artículo, se analizará el enfoque hiperbreve, transformador y crítico sobre los procesos creativos del accionismo escrito que ha llevado a cabo Julio Fernández Peláez (Manzanal de Arriba, Zamora, España, 1963), a través de la escritura de acciones. La mayor parte de ellas están contenidas en el volumen *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo* (Arranca, Arrebato libros, 2022). Por su importancia en la historia de esta disciplina, y las manifestaciones escritas que se han publicado, se encontraría en la tradición de Joan Brosa, Juan Hidalgo o Esther Ferrer. Hasta la fecha, este libro no ha sido analizado ni suficientemente destacado. En primer lugar, se ubicará la figura de Julio Fernández Peláez en el panorama del accionismo y la renovación escénica contemporánea en España, mediante una esquemática visión de su trayectoria vinculada a este ámbito; a continuación, de esta abundante compilación se analizarán no solo su brevedad, su esencialidad, su enfoque transformador de la realidad, sus posibilidades e imposibilidades y la búsqueda de la libertad de acción frente a los límites que impone la sociedad o lo convencional, sino aquellas micropiezas que recrean o reflexionan, de manera crítica, acerca de los procesos creativos del accionismo mismo, para, así, concluir que estos elementos conforman características esenciales de su obra de acción, la cual constituye uno de los principales referentes publicados sobre las manifestaciones escritas de este género, en España.

2. Trayectoria de Julio Fernández Peláez en el panorama del accionismo y la renovación escénica contemporánea en España

Julio Fernández Peláez es una de las figuras más serias y rigurosas dentro del accionismo y del teatro performativo en su país. Su nombre está asociado a la renovación escénica en la España de los últimos 35 años, ya que su actividad escénica la inicia en 1989, en todos sus ámbitos, continuándola hasta hoy y combinando la práctica y la creación con la gestión cultural y editorial, así como con la reflexión crítica. Su formación es académica, aunque su primera vocación estuviera relacionada con las artes plásticas y la literatura, acabó encontrando una vía de escape en las artes escénicas, titulándose en Dirección y Dramaturgia (especialidad en Teoría Teatral y Dramaturgia) por la ESAD de Galicia; también posee un máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la UNED y es doctor en Estudios Literarios, Lingüísticos y Teatrales por la Universidad de Alcalá. Desde estos inicios, Fernández tuvo muy claro que su camino iría vinculado al arte de acción y a la *performance*, como, por ejemplo, con *La máquina onírica* (Museo de la Ciudad de Salamanca, 1989). Al mismo tiempo, combinó estas creaciones con el diseño y realización de espacios escénicos para obras de Juan Mayorga (*Más ceniza*, 1994) y Rodrigo García (*Martillo*, 1994), las dos en la sala madrileña Cuarta Pared. También son de esta época sus primeras acciones e instalaciones artísticas como las que llevó a cabo en *Acciones de crisis* (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1993) y *Molinos de agua muerta* (en la Galería B). Con lo cual, se puede observar que su vinculación al arte de acción viene desde las bellas artes que luego combina con el ámbito teatral. En efecto es a partir de 1996 cuando decide explorar con mayor profundidad sus posibilidades artístico-plásticas con el mundo escénico y dramatúrgico, pero no tanto para otros, sino fundando (o co-fundando) experiencias o compañías como La Fragua Verde, Inaudita.org o Anómico Teatro, esta última es en la que actualmente monta sus propias obras.

Entre 2008 y 2011, explora y desarrolla, junto a Zaida Gómez, la creación performativa en ambientes museísticos o en festivales de naturaleza artística con las siguientes piezas: *Partículas en suspensión, concierto poema* (ARRT-OCTUBRE, Centro de Arte Contempòranea de Valencia, 2008), *Hazte público* (CHÁMALLE X, Facultad de Bellas Artes, Pontevedra), *Mujer excelente se oferta* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Evento *Xy01*, comisariado por Remedios Zafra, 2009) o *Tan preto e tan estraños* (Casa das Artes, Vigo, Festivalt 2009). Fruto de esta inclinación, Julio Fernández también da el paso a la gestión, dirigiendo, entre 2009 y 2011, el festival *Poéticas para unha vida*, en el Museo Verbum de Vigo, dedicado al arte y poesía de acción. Además, coordina *Núa*, un proyecto de revista

escénica y performativa que duró casi una década. Su última aventura, en este sentido, ha sido lanzarse, desde 2016, al mundo editorial, a través de *Invasoras*, un proyecto que lleva publicados más de 100 títulos, en su mayoría obras de teatro poco convencionales, y que ha cambiado el panorama del teatro editado en España, dotándolo de una mayor diversidad.

El accionismo y lo performativo en Julio Fernández, a partir de 2011, toma una dimensión algo más amplia y se diversifica en proyectos de obras escénicas más extensas, con la compañía Anómico, que dirige. La mayoría han sido estrenadas en un teatro alternativo de Vigo, el Ensalle, con quien mantiene una gran complicidad. Estas piezas son las siguientes: *Esgotar os ollos* (2012), *Julieta Virtual* (2013), *Exceso de conversación con gaivotas* (2014), *Preferiría non facelo* (2015), *Ensayo sobre la lejanía* (2016), *Chuvia* (2017, Salón Teatro Santiago de Compostela, CDG), *Optimismo Florence* (2017, seleccionada en la XXV Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante), *Paisaxes de extinción* (2017, seleccionada para participar en la Red de Teatros Alternativos), *Mer ou invisible* (2018-2019), *Viaxe caro o desastre* (2019), *Cartas de amor a los árboles* (2020-21), *Anxos abandonados en mosaicos despois do combate* (2021), *Nohorizontes* (2022), *Heredarás el cosmos (El estremecimiento)* (2023), entre otras.

Como se puede observar, es un autor que escribe, representa y publica en dos idiomas: castellano y gallego. Ello se puede observar también en su extensa obra publicada: *La risa del conejo* (Edita T, 2002), *Poemas pequeños* (Edita T, 2005), *La losa baila el agua* (Edita T, 2005), *La ciudad de los colores* (Diputación provincial de Cuenca, 2006), *K-mandra o la velocidad de los sueños* (Edita T, 2008), *Poemas Avisuales* (Edita T, 2008), *Gomas de borrar resplandores* (Edita T, 2010), *Filamentos de tiempo* (Irreverentes, 2011), *O chapeu do indixente/Esgotar os ollos* (Estaleiro, 2012), *Ananké* (Episkenion, 2013), *Manifiesto capitalista para destrozar corazones* (Irreverentes, 2013), *Billetes transportan mensajes* (Vitruvio, 2013), *Cielo naranja* (Dédalo, 2013), *Julieta Virtual* (Cuadernos de la Anomia, 2014), *Prohibido volar en días de sol y en silencio* (Edita T, 2014), *Lingua de lata* (Edicións de Estame, 2014), *Preferiría non facelo* (Cuadernos de la Anomia, 2015), *Cuando las islas hablen* (Tandaia, 2015), *La muerte es breve* (*Revista Galega de Teatro*, 2015), *Los bólidos del olvido* (Edita T, 2015), *Mecanismo para viejo psiquiátrico y 7 locos auténticos* (Invasoras, 2016), *Ensayo sobre la lejanía* (Cuadernos de la Anomia, 2016), *Suhaila* (Esad Asturias, 2017), *Optimismo Florence* (Cuadernos de la Anomia, 2017), *Arquivos de realidade* (*Revista Galega de Teatro*, 2018), *Esquelas para náufragos* (Pliegos de la visión, 2018), *Sembraré recuerdo* (Invasoras, 2019), *Laer* (Invasoras, 2020), *Maxia* (Invasoras, 2021), *Anxos abandonados en mosaicos despois do combate* (Figurandorecuerdo(s), 2021), *Cartas de amor a los árboles* (*Primer Acto*, 2021), *Rapsofá* (Invasoras, 2022), *Acciones de entusiasmo, imposibles y nunca llevadas a cabo* (Arrebato, 2022), *Heredarás el cosmos (El estremecimiento)* (Lastura, 2023), Soñar al borde del precipicio (Invasoras y Activistas de palabras, 2024), *A beleza faranos libres* (Figurandorecuerdo(s), 2025), entre otras.

En gran medida, en sus textos escénicos se tiende a prescindir o a establecer muy pocas acotaciones. Es en el proceso escénico donde desarrolla lo que sucede en los diversos cuadros. De esta manera, deja una total libertad creativa a quien desee montarlos. Así que la vida y sus dinamismos quedan para la práctica, para la experimentación radical. En este sentido, recuerda a lo que señalaba el artista y accionista Alberto Greco, cuando proponía que "El arte vivo es la aventura de lo real [...] Debemos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares, situaciones" (Cit. en Marzo y Mayayo, 2015: 321). Esa convivencia con lo cotidiano se observará especialmente en la intencionalidad de sus acciones. Óscar Cornago, al realizar una "lectura posestructuralista de la Modernidad", señalaba lo siguiente:

> La nueva actitud conduce a la victoria del mecanismo sobre sus resultados, del proceso performativo sobre las imágenes, de la escritura sobre el producto acabado, de la metamorfosis sobre los estados, del devenir revolucionario sobre el balance final de las revoluciones, consciente de que es en este proceso de transformación y búsqueda, estadio inorgánico en movimiento, donde radica la vida en su expresión más intensa.

> Así, el poeta y dramaturgo Heiner Müller, constructor a su vez de tantas líneas de fuga, afirma a propósito de la Posmodernidad que lo que permanece es lo fugitivo y lo que se da a la huida es lo que queda. [Cornago, 2005: 72).

Julio Fernández también ha colaborado con otras compañías que han renovado el panorama escénico, como, por ejemplo, Matarile, Cinemasticado o Xerpo, y algunas piezas suyas han sido escenificadas en Argentina, México y Grecia. Tal y como ha sido apuntado más atrás, combina la práctica con la teoría teatral. Y lo hace participando en congresos con ponencias o colaborando con artículos en diversas revistas y publicaciones. Algunos medios en los que ha publicado son los siguientes: *Fantoche, Academia Galega de Teatro, Fugas en Interferencias, El Gallinero del Principal, Las Puertas del Drama, Revista Galega de Teatro, Acotaciones en la Caja Negra, La Ratonera, Apuntes de Teatro* o *Primer Acto*. Igualmente, ha obtenido algunos reconocimientos por sus textos teatrales como, por ejemplo, los premios Teatro Mínimo Rafael Guerrero (XVI y XXI edición), Dulce por Amargo, Cuenca a escena (1.ª y 5.ª edición), Pegada de Teatro Radiofónico, Teatro x la Justicia y El Espectáculo Teatral. Además, ha sido 2.º en el I Premio Nuevos dramaturgos Lanau Escénica, finalista en los premios La jarra azul, Astoria, Sporting Club Russafa e Irreverentes de Comedia, mención de honor en el Premio Abrente MIT Ribadavia y en el de Ensayo Teatral Celcit 40 aniversario. Asimismo, en poesía, ha obtenido el Premio Internacional de Poesía Experimental de la Diputación de Badajoz y el Premio Sargantas de Poesía Visual, entre otros; y, en relato, el Ángel Ganivet y el Vigo Histórico.

Con todo ello, se puede comprobar una amplia trayectoria ligada a la renovación, a la experimentación más radical, en gran medida vinculada a lo performativo y al accionismo, pero también a lo textual. Este posee una enorme importancia en su obra publicada. Sin embargo, en la práctica escénica se observa que sigue una cartografía con muy diversos elementos y que su autor modifica a su antojo. Con lo cual, hay una importante separación entre lo publicado y lo escenificado, que, en muchos casos, interpreta y dirige él mismo. Sus interpretaciones son abiertas y supera el concepto de representatividad, puesto que vive su propia experiencia en escena, a partir de su texto. Julio Fernández también apela y percibe a los espectadores y cambia, modifica, transforma su texto, lo cuenta, lo recrea, lo explica, lo experimenta, lo interpela para que sea observado desde sus propias costuras y esencialidades. Y esto también proviene de su experiencia con el accionismo y con sus diversos tiempos.

3. Brevedad, transformación y metaccionismo crítico en los procesos creativos de la obra de Julio Fernández Peláez

De toda su obra publicada, en el ámbito del accionismo destaca el volumen *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo*. Tal y como aparece en una parte de la cubierta, contiene "404 acciones (con bises y notas a pie de página) para intervenir la mirada con la que imaginamos el mundo". Constituye un trabajo muy particular en la historia escrita y publicada del accionismo español. No es frecuente encontrar un libro con tanta cantidad (y tanta calidad al mismo tiempo) de acciones. Como ya se ha indicado con anterioridad, se podría asemejar, en España, a algunas de las compilaciones de acciones de Juan Hidalgo, Joan Brossa o Esther Ferrer; una parte de la obra de Julio Fernández pertenece a esta tradición. Como no es habitual encontrar experiencias o diseños escritos de esos procesos materializados en la realidad en algún momento o imaginarios de partituras de acciones, suelen perderse en la historia efímera de este tipo de manifestaciones; en pocas ocasiones, se llegan a publicar. Por eso, también constituye un resultado de recopilación muy destacado.

Dentro del mundo del accionismo, algunos de los principales referentes que podrían transitar por este volumen, además del teatro sintético futurista al que se ha hecho referencia, pudieran ser las acciones de Hugo Ball y el cabaret dadaísta Voltaire de entre guerras del pasado siglo, algunas experiencias escénicas surrealistas de los años 20 y 30, las greguerías y acciones

de Gómez de la Serna, las acciones de John Cage, las de Jodorowsky en su etapa mexicana, las de Alberto Greco, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Walter Marchetti, Allan Kaprow, Joan Brossa, etc.

Las de Julio Fernández sobrepasan la noción de experiencia o, incluso, de experimentación escénica, puesto que, en el mismo título, define su proyecto como algo imposible y como algo que nunca se ha realizado. Así que se está en presencia de un accionismo imaginario o, más bien, un libro que juega con la idea de "teatro imposible" o "irrepresentable", algo tan mencionado por los directores de escena sobre todo en los dos últimos siglos y que, en realidad, representa la incapacidad por llevar un texto vanguardista a escena. No obstante, tampoco se está ante una noción de teatro, en un sentido convencional, sino ante un hecho que podría tener una dimensión escénica, pero su autor considera una utopía montarlo. Al mismo tiempo, su título transmite una alta carga de crítica y de ironía[1], puesto que la intención de su autor pareciera dejar esa voluntad al lector para que este decida sobre su visibilidad imaginaria, en este caso, y no el mediador habitual entre creador y público, esto es, el director. Las paradojas son habituales en la obra de Julio Fernández; de hecho, es algo que forma parte de su sentido del humor, tal y como se verá más adelante.

Si en una óptica más convencional y general, una acción en una obra de teatro, según Spang, se acerca a la idea de "modificación libre e intencional de una situación" (Spang, 1991, 108), en el arte de acción implica, en cierta medida y en teoría, algo similar, pero descontextualizado, sin todo el aparato aristotélico. De esta manera, se encuentra cerca de los *ready-mades* de Duchamp o de los objetos encontrados surrealistas. En su definición, Pavis habla de "acciones literales, reales, a menudo violentas, rituales y catárticas: conciernen a la persona del actor y rechazan la simulación de la mímesis teatral. [...] buscan un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad" (Pavis, 2002: 25). En cada acción de este signo, al igual que en la poesía, puede haber un elemento que hace, otro que descontextualiza y un movimiento o una imagen que da sentido al conjunto y que interviene el espacio y el tiempo[2]. Y el desplazamiento de un sentido a otro es lo que genera el impacto en quien lo observa. Es algo muy breve y de una enorme potencia. De hecho, cuanto mayor es su impacto, posiblemente mejor será valorada la acción.

Si, de esta forma, lo que interesa es transformar algo, una situación, un objeto o el sentido de algo, Julio Fernández presenta la paradoja de la imposibilidad posible, esto es, imposibilidad como utopía, pero posibilidad como potencialmente tangible (o materializable) o identificable por los sentidos. Esto provoca que algo hipotéticamente considerado como irreal pueda presentarse, al mismo tiempo, como real. De esta manera, la palabra "entusiasmo", en *Acciones de entusiasmo*, que aparece en el título, conduce en la misma dirección, ya que provoca, con la actitud o la necesidad de soñar, que lo imposible se convierta en algo posible. La parte final del título, *y nunca llevadas a cabo*, por tanto, pretende abrir un horizonte de realizaciones futuras para los lectores, sin intermediarios. Y, en este camino, Julio Fernández establece un catálogo de ideas que, en realidad, en algunas ocasiones, bordea otros géneros muy breves como el aforismo, el microrrelato o el micropoema. Pese a ello, siempre suele contener algún elemento que lo vuelve visible y abarcable físicamente, es decir, expresable de manera escénica.

El volumen contiene 404 acciones, además de otras catorce que el autor denomina bises; incluso hay una, la 356, que posee un doble bis. Son las siguientes: 53 bis, 72 bis, 97 bis, 178 bis, 215 bis, 254 bis, 305 bis, 339 bis, 349 bis, 356 bis, 356 bis bis, 372 bis, 393 bis y 402 bis. Así que el número total de acciones llega, en realidad, a 418. El autor pareciera recurrir a esta fórmula estructural para llegar al final con la número 404: "Action Not Found" (Fernández,

[1] Carmen González Marín ha apuntado que "Es irónico señalar la imposibilidad de la univocidad y convertir el lenguaje en performativo, es decir, en acción sobre el mundo" (González Marín, 1999: 406).

[2] Hans-Thies Lehmann señalaba que, "en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en un *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida" (Lehmann. 2013: 280).

2022: 129). Lo que constituye una conclusión interesante, ya que conecta con un "enlace perdido" del tiempo actual. De esta forma, las acciones de Fernández, en ocasiones, parecieran necesitar desconectarse, también, perderse en sí mismas, en su "interacción" con la realidad y la incomprensión que pudieran, también, suscitar. Y "bis" hace referencia a la repetición de algo que necesita multiplicarse, extenderse, ampliarse. De esta manera, la imposibilidad que se mencionaba más atrás tiende a expandirse y a precisarse en diversas posibilidades.

En las acciones es habitual encontrar varias lecturas paralelas: la literal que tiene que ver con la ejecución misma de la acción y otra de tipo simbólico, donde se establece una dirección más connotativa, pero sin abandonar la crítica sobre algún asunto. Su autor interviene directamente, a veces de forma expresa, otras más sutil, en el desplazamiento conceptual. En cualquier caso, lo que más caracteriza las acciones de Julio Fernández es su intervención en un estado de cosas. En mayor o menor medida, su implicación activa define un proceso que deriva en un resultado (unas veces abierto; otras, más cerrado). En gran medida, son experiencias fulminantes o que, aunque puedan extenderse de la misma manera en el tiempo, por su propia naturaleza, se concretan en algo esencial. Como todo proceso de minificción, la brevedad y la esencialidad intercambian sus posiciones en estas acciones. La acción, así definida, se convierte en una mínima experiencia de vida donde la modificación estructural o, simplemente, la percepción de algo cambia. En este sentido, conecta con las acciones del dadaísmo, que jugaban con la mirada propia y del otro, esto es, de la humanidad. El cansancio personal sobre un sistema que parece agotarse, donde las reglas de la lógica no sirven para explicar lo que sucede a través de una mirada poética, connotativa, en Fernández coincide con esta vanguardia.

Además, el asunto ya metaliterario de la crítica irónica a las proporciones de lo hiperbreve también tiene cabida en algunas de estas acciones. Su autor interpreta los tamaños de los elementos que modifica, que percibe o sobre lo que experimenta. En la "25" dice así: "Escribo mis memorias en un solo párrafo que empieza / por la palabra 'escribo' y termina tal que así" (Fernández, 2022: 15). El gesto breve de *escribir* se *escribe* por sí mismo. Solo una palabra como esa define lo que es todo el acto, toda la conciencia de decir. Lo hiperbreve en lo grande y viceversa. En la "64" presenta la microdefinición de un gran espacio en lo pequeño: "Soplo un barco de papel para que cruce / de lado a lado un charco que, por mi cuenta y / riesgo, llamo Mediterráneo" (Fernández, 2022: 27). Mientras, en la "118" plantea la imposibilidad de diálogo entre tamaños diferentes: "Trato de enhebrar una pequeña aguja con un / hilo de mayor grosor que aquel que permite el ojal. / Esta acción me lleva todo el día y no produce / resultado alguno" (Fernández, 2022: 45).

Fernández Peláez utiliza, también, el lenguaje para explicar el proceso de transformación. En cualquier caso, este proceso de cambio no solo se produce en el objeto, paisaje, concepto, etc. al que va destinado, sino que, como consecuencia de ello, afecta irremediablemente al propio accionista. Es un mecanismo que va en dos direcciones, por tanto: transformación del objeto y transformación personal. Este mecanismo se refleja de múltiples maneras. Hay momentos en los que el cambio físico es integral en un solo gesto: "45. Me tiro un cubo de agua helada en la cabeza" (Fernández, 2022: 21). En otros casos, comienza con una parte que, luego, afecta al conjunto: "21. Me descalzo, meto mis dos pies en dos peceras / de cristal sin demasiada agua. / Mis pies transpiran mientras yo camino. / Procuro no temblar de miedo" (Fernández, 2022: 14). El objeto transforma su uso corriente, se modifica, al igual que el accionista su percepción desde la nueva posición que adquiere. La acción puramente física encuentra una transformación psicológica expresa, un cambio de percepción, por ejemplo, en "1. Suspiro tan hondo que me vacío de prejuicios" (Fernández, 2022: 8). De hecho, este inicio del libro pudiera ser una invitación a, precisamente, eliminar de prejuicios a cada lector, desde una decisión personal. Pareciera decirnos su autor con ello que no se puede entender, asir, visualizar, vivir, en definitiva, este libro si no hay un despojamiento previo de lo que interrumpe una visión abierta y libre, esto es, si no se está conforme con la posibilidad de cambiar la percepción de lo que se considera "realidad". Y esto, igualmente, es aplicable a él mismo: "59. Tiro palabras por doquier. Es mi manera de colaborar a la expansión de la literatura" (Fernández, 2022: 26). Esto recuerda a aquella idea que acogió el surrealismo con pasión de

Lautréamont, sobre la poesía como algo colectivo[3]. Quien crea recibe nuevas percepciones de los otros. La literatura misma, por muy radical que sea, se expande con la mirada (y la acción de los demás). En esa expansión también se encuentra la "60", cuando dice lo siquiente:

> Me pongo una bolsa de basura en la cabeza y
> salto en un charco de barro hasta caer exhausto
> y con barro hasta en las orejas.
> Durante el transcurso de la acción, y sin
> venir a cuento, grito como loco y cada poco:
> *"Open the border!"*. (Fernández, 2022: 26).

La búsqueda de la apertura de los límites de la existencia, refleja, entre otras cosas, la batalla de muchos creadores por buscar nuevos caminos, nuevas expansiones del conocimiento, de las visiones, de la realidad. La paradoja de todo esto radica en que con elementos mínimos se busque la expansión, esto es, hacer de lo limitado algo ilimitado: "136. Con un serrón sobre una piedra de arenisca, afilo el tiempo" (Fernández, 2022: 50) o "137. Recojo los resultados de una prueba de ADN / que con antelación encargo, con el objetivo de / comprobar mi afinidad con lo humano. / Al examinarlos, no doy crédito" (Fernández, 2022: 50). En las acciones "215" y "215 bis" también se sigue la anterior estela, llevando el asunto a la costumbre de imaginar o de llegar a lugares donde no hay reacción, y se repite el mismo enunciado: "Levanto castillos de naipes en lugares donde / nunca piensa nadie" (Fernández, 2022: 74-75). La soledad de quien actúa se demuestra también aquí. Y esto eleva el asunto a la pregunta que todo creador debería hacerse: Y después de modificar, de intervenir, ¿qué? Por supuesto, la acción contiene siempre el elemento provocador, multiplicador, argumentativo, si cabe, para motivar las conciencias de quien la lee o la observa. Toda acción empuja a opinar, a reflexionar. Pero Julio Fernández pretende llevarlas a los lugares donde pervive la injusticia con el fin de combatirla o denunciarla: "53 bis. Decido unilateralmente abolir la / esclavitud en el mundo. / Esta acción, me comunican, ya se realizó / sin éxito" (Fernández, 2022: 24); "51. Me coloco una camisa de fuerza para reforzarme / en la idea de mi cordura ciega" (Fernández, 2022: 23) o, por ejemplo, esta otra, la "128":

> Me envuelvo con lana roja, configurando una
> enorme madeja.
> Me coloco el siguiente cartel: (No) Quiero
> ser ~~DES~~HECHO.
> Y que cada cual haga conmigo lo que considere. (Fernández, 2022: 48).

El autor considera su sacrificio y está dispuesto a "inmolarse" por el bien de su visión de la utopía. De esta forma, pareciera un Diógenes buscando a un ser humano auténtico (lector) en la oscuridad del mundo. La acción en sí misma es un elemento transformador, tal y como se ha explicado, pero quien la ejerce desea igualmente ser "objeto" transformador, también. En estos y en otros casos, su autor desea salir de lo conceptual y exponerse hasta las últimas consecuencias. Lo que ayuda a cuestionar si intencionadamente lo asume como "posibilidad" o como "imposibilidad". El título remite a lo segundo, pero, a estas alturas, puede suponerse que esto trata de otra acción más: lo imposible hecho posible. Este tipo de relaciones más o menos paradójicas queda resumido en la "341", cuando lo expresa con solo dos palabras: "Me exilio" (Fernández, 2022: 113). Como siempre, las acciones necesitan completarse con el otro, con el lector, en este caso, con quien observa, si se lleva a la etimología de "teatro", de lo escénico. Completar un exilio no es tarea fácil, pero ¿es un deseo o una acción? Y ¿a dónde? ¿El exilio de

[3] André Breton lo explicaba así en una entrevista: "... la frase de Lautréamont: 'La poesía debe ser hecha por todos, no por uno', que sigue siendo una de las consignas fundamentales del surrealismo" (Breton, 1977: 233).

un exilio, quizá? ¿El exilio de las acciones o el exilio de un mundo imposible? En la "343", cuestiona precisamente la utilidad de lo que se hace, esto es, sobre la presión que ejerce el mundo capitalista sobre el ciudadano, sobre ese necesitar cada vez más: "Renuncio a toda posibilidad de realizar algo útil / en la vida, ni siquiera una acción" (Fernández, 2022: 113). Pero renunciar no es dejar de actuar, sino todo lo contrario en este contexto. Su exilio es, en realidad, el lugar de actuar. Así continúa en la "344" de la siguiente manera: "Me quedo sentado a la puerta de un / supermercado libre de mendigos con el letrero: / AYUDO A QUIEN ME LO PIDA" (Fernández, 2022: 113). Esto conduce a lo que podría llamarse como "contra-acción" del sistema. Es decir, frente a dicho sistema capitalista que actúa ferozmente sobre los individuos, el autor propone una especie de respuesta precisa desde el accionismo que le dé la vuelta a la situación o que, al menos, ayude a cuestionar al espectador lo que sucede. A continuación, se exponen varios ejemplos desde esta perspectiva: "338. Me pongo un esparadrapo tapando mi boca. / Me pinto los labios. / (Esta no es una acción de denuncia de la / censura existente)" (Fernández, 2022: 112); "346. Entro en los supermercados de las grandes marcas. / Tomo nota, en voz alta, de todos los productos / que NO contienen aceite de palma, emulgentes, / conservantes, disolventes o bulos" (Fernández, 2022: 114); o "349 bis. Confundo el banco de alimentos con el BBVA" (Fernández, 2022: 115). Así en la afirmación se esconde la negación. Así se observa la fina línea que separa una realidad de otra. Julio Fernández hace patente el cambio de paradigma si se modifica la perspectiva. Con acciones como las mencionadas se denuncian y se critican abiertamente, mediante este mecanismo, la censura, el uso de ingredientes en los alimentos que afectan a la salud, a largo o a corto plazo, así como la diferencia entre dar o acumular egoístamente. Por lo tanto, irse no es dejar de hacer, más bien al contrario: provocar. Para su autor, actuar no es ser algo que no se es, sino, al contrario, una posición ante las injusticias o los desequilibrios del mundo. Por lo tanto, una visión anticapitalista recorre sus acciones. Lo mismo se desprende de la acción "156", cuando dice lo siguiente: "Por un día, me transformo en hombre anuncio. / En la parte delantera: TE COMPRO. / En la parte trasera: ME VENDO" (Fernández, 2022: 56). Lo ruidoso, tan reinante en el mundo, en estos tiempos de aceleración histórica, tiene su contrapunto en la búsqueda del silencio. Justamente en la siguiente, la "157", diseña una acción sobre cuatro pilares taoístas o, incluso, budistas: el silencio, el vacío, el fluir o el cambio a través del agua y el círculo:

> Esta acción transferible tiene como objeto
> fabricar, de forma visible, SILENCIO.
> En una habitación vacía y completamente aislada,
> lleno un cubo de latón de agua.
> Con un palo remuevo el agua haciendo
> círculos (siempre en un mismo sentido y con
> velocidad constante).
> Dejo que el silencio se apodere del aire. (Fernández, 2022: 56).[4]

Otra crítica, por tanto, al ruido del mundo, a través de una acción que busca transformarlo en otra cosa diferente. Contribuye a vivir una experiencia creativa muy personal, también, y con ella invita al lector a experimentarla.

La acción como instante modificador, pero de tipo lingüístico, también posee gran relevancia en estas minificciones. En este sentido, su autor hace dialogar palabras concretas con las acciones; se producen desplazamientos semánticos. Ya se vio, por ejemplo, en la 349 bis, pero hay muchos más casos: en la "155", trata de convertir el sentido figurado en algo estrictamente literal, tratando de anular aquí la metáfora: "Pido a una serie de personas que fumen / formando una línea recta, para levantar una / cortina de humo no metafórica"

[4] Julio Fernández pareciera seguir una idea que proponía Raúl Brasca y que decía lo siguiente: "Aun con los reparos señalados, me parece aceptable afirmar que, entre todos los textos brevísimos que lectores y antólogos reconocen habitualmente como microficciones, una muy elevada proporción posee finales que manifiestan de algún modo un silencio constitutivo" (Brasca, 2010: 20).

(Fernández, 2022: 56); en la "212", aclara a qué acepción de "palos" se refiere: "Rompo palos a mano. / Palos de naturaleza muerta, se sobreentiende" (Fernández, 2022: 74); en la "214", establece una cierta comparación o una relación paralela entre dos conceptos y actividades que se pierden en el espacio: "Canto a viva voz mientras las nubes avanzan una / canción que se lleva el viento" (Fernández, 2022: 74); en la "223", aporta, en cierta medida, una nueva acepción a la palabra "contracción": "Paso el día pensando en la palabra / 'contracción', y en la posibilidad de realizar / acciones contrarias a sí mismas" (Fernández, 2022: 77); en la "230", se ironiza con la "acción" que puede generar el uso o la recepción de un parónimo concientemente: "Solicito un permiso en el ayuntamiento para / montar un campamento solitario. / (Confunden solitario con solidario, y no / me lo conceden)" (Fernández, 2022: 79); en la "247", donde también juega con una paronimia para inspirarse y hasta con un neologismo, dando como resultado una nueva palabra que no está en el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE), "caliates": "Me condeno a escribir una acción con / la palabra "alicate", como acicate para seguir / escribiendo. Me arranco la ropa con unos / *caliates* hasta quedarme desnudo" (Fernández, 2022: 84); o en la "357", donde el autor presenta lúdicamente dos acepciones de la palabra "acción" que se usan en ambientes muy distintos, la de un banco y la artística, lo que genera una extraña y cómica vinculación, puesto que sus intereses resultan opuestos en el ámbito que se usan, así logra con la ironía y la complicidad con los lectores un resultado divertido: "Acudo a la Bolsa con este manual de acciones / debajo del brazo con el único objetivo de despertar / la especulación" (Fernández, 2022: 118), esto es, la especulación de obras creativas, artísticas, contestarias.

Tal y como se ha podido comprobar, en el proceso creativo no es solo el lenguaje o el sentido el que se ve afectado por las acciones y las críticas del autor, sino dicho proceso mismo. Es lo que podría considerarse como "metacción", es decir, una acción sobre el concepto o sobre la intención de escribirla, de realizarla o sobre una poética o, incluso, contra el arte de acción conceptual. En la "6", su autor refleja el proceso de escribir, mediante el enunciado de la misma acción, y establece una reflexión entre paréntesis. Por un lado, se observa la intensidad de la inspiración en ese acto y, por otro, cómo se percibe ignorado. Finalmente, subraya la pérdida personal que supone todo ello. Aquí se expone la lucha de cualquier creador frente al mundo. La frustración, la dificultad, la mutilación del talento por la sociedad recorre la crítica de su autor. Se esconde una profunda herida en este tipo de acciones porque toda lucha posee sus instantes luminosos y sus frustraciones:

> Escribo sin poder parar en todos los papeles
> abandonados que encuentro. (La escritura en
> recortes de periódico usado que deambulan por las
> calles me ayuda a permanecer impermeable a
> las decisiones de los burócratas que quieren
> obligarme a silenciar mis palabras en cajones).
> Fuera de mí, escribo y escribo hasta que
> la escritura pierde el sentido y yo también. (Fernández, 2022: 9).

Estos legítimos conflictos se observan, también, en otros casos. En la "9", se ofrece "en un periódico local" como "artista de acción [...] para todo tipo de actos de habla" y añade "... acepto comida. Razón..." y lo deja en suspenso, añadiendo una nota que pone lo siguiente: "Pasado un tiempo, expondré públicamente las razones recibidas" (Fernández, 2022: 10-11). La precariedad del oficio, por tanto, queda reflejada en esta, así como la dificultad para hablar con libertad, que se desprende indirectamente. Este tipo de creador se encuentra preparado para explicar, para decir, para intervenir y modificar, aunque no lo exponga de manera abierta y lo deje a la imaginación del lector. El oficio, por tanto, está cargado de ironía y de un aire melancólico. Así lo refleja, igualmente, la "26", cuando dice "Me aprieto el cinturón literalmente. / Contengo la respiración. / Me doy por alimentado (aguanto el hambre). / Defino esta acción como conceptual. / Ingreso en un club mental de artistas satisfechos" (Fernández, 2022: 15). Aquí se hace patente otro aspecto de la vida creativa muy habitual: el encadenamiento a la precariedad

de la mayoría de los creadores. La crítica a un sistema que juega con la ilusión de los artistas, que los condena a la pobreza, al hambre, a la resistencia, a la satisfacción por sentirse libres, pero, al fin y al cabo, a la melancolía. En la "33", su autor refleja la opción que ha elegido, la de los "... mensajes ininteligibles, escritos / en un idioma desconocido, pero con apariencia / de estar cifrados y ser muy subversivos" (Fernández, 2022: 17). En esta, se hace patente la posición inamovible, la insistencia en el deseo de transformar las cosas. Una cierta actitud revolucionaria es consustancial a estas acciones. Dicha actitud modificadora su autor la desarrolla conscientemente. En la siguiente, la "34", refleja el proceso de ideación y planificación de las mismas:

> Paso el día en la cama sin otra cosa que hacer que
> pensar en estas acciones. Mentalmente, redacto
> un plan de redacción. Con acciones previamente
> diseñadas y guardadas en lugares estratégicos
> de mi casa: sueltas debajo de la cama, sujetas
> con imanes en las paredes del frigo, escritas con
> rotulador permanente en los cristales de las
> ventanas... Todo para no dejar nada a lo imprevisto
> y que no exista la excusa de no saber qué hacer
> por falta de instrucciones.
> Me quedo dormido, y al despertar realizo lo
> primero que se me viene a la cabeza. (Fernández, 2022: 18).

Precisamente, en este valioso texto, su autor desvela la importancia del trabajo previo, así como la importancia del sueño y del azar. Con la combinación de elementos, en cierta medida, pareciera realizar un homenaje al surrealismo, al menos en lo que corresponde al mismo rigor y a la relevancia de los dos últimos elementos señalados. En este caso, la crítica recae en la ineficacia de los procesos racionales; así su autor demuestra cómo hay que engañar a la mente desde esos lugares con el fin de llegar a los espacios irracionales y más creativos. Otra acción metaescritural es la "48", donde "... el lenguaje convencional ha / desaparecido para dar paso a líneas sinusoidales, / delatoras de las emociones que sobrevienen a / cada instante" (Fernández, 2022: 22). Los límites que establece son únicamente dos: "No separar el lápiz de la superficie del / libro, salvo para cambiar de página" y "No dejar de escribir nunca, incluso cuando / el lápiz se detiene" (Fernández, 2022: 22). El objetivo de la acción es escribir "un libro en menos de 24 horas totalmente / original" (Fernández, 2022: 22). Aquí la crítica recae en la inutilidad del "lenguaje convencional" en la creación, en la importancia de encontrar la originalidad a través de una especie de "automatismo psíquico", de corte surrealista. De esta manera, el autor sabe que el cerebro sigue trabajando creativamente aún cuando no escribe. Es la utopía o el deseo de una escritura infinita, de la creatividad infinita, de sentirse un dios distinto, único, pero que hace de lo limitado algo ilimitado, como se ha señalado más arriba. Tantas posibilidades acaban conduciendo al concepto mismo de "libertad" en los procesos creativos. Pero, ¿dónde recaen sus límites? ¿Cómo gestar un proceso que lleve ese título? La crítica surge en la "356", cuando la ambición pierde sus referencias concretas. En ella, su autor desea llevar a cabo "... una acción con la / palabra 'libertad'" (Fernández, 2022: 117), pero no consigue precisarla. De esta manera, refleja la crítica a los conceptos absolutos y al vacío que genera el libre albedrío en los procesos creativos. Otra paradoja, entonces: ¿cómo es posible que se hable de la libertad en todas las acciones y de la lucha que supone defenderla en el mundo de hoy, y no lograr materializarla? Como todas las utopías, su autor refleja que es muy difícil precisarlas y es como si se quisiera verter como algo diferente el agua dentro del mismo agua. Demuestra, así, la paradoja de la "Action Not Found" (Fernández, 2022: 129) que expresa en el último lugar, en la "404", la acción que pudo ser y no fue, la acción que, en realidad, espera ser encontrada (o no). Como escribió John Cage, en cierta ocasión, "Nuestra poesía es ahora / la compren-sión de que no poseemos nada" (Cage, 2005: 110).

4. Conclusiones

Julio Fernández Peláez es una de las figuras más rigurosas y creativas del arte de acción y del teatro performativo en España. Su abundante obra y larga trayectoria así lo demuestran. En este artículo se han estudiado varios temas que afectan especialmente a su obra de acción. La mayor parte de la misma ha quedado compendiada en el volumen *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo.* Así que el ámbito de estudio ha estado circunscrito a ese libro, ya que constituye un hito dentro del accionismo escrito que merece una mayor atención crítica, puesto que hasta ahora no la ha tenido. Posee un enorme valor, puesto que se puede observar que es una manifestación de la minificción, por sus dimensiones tan breves: cada acción abarca unas pocas líneas de texto, y son 418, las que componen el citado volumen. De la multitud temática que puede comprender, este artículo se ha circunscrito, igualmente, a aspectos que tienen que ver con el mismo acto creativo y que se encuentran en las acciones: la brevedad, su esencialidad, sus posibilidades e imposibilidades, su enfoque transformador de la realidad, la búsqueda de la libertad de acción frente a los límites que impone la sociedad o lo convencional y la gestación del proceso mismo. Con ello, se han podido observar y detectar los conflictos creativos a los que el autor se enfrenta, confiesa, percibe o renuncia. Con lo cual, la obra de acción de Julio Fernández Peláez constituye uno de los referentes esenciales publicados sobre las manifestaciones escritas de este género, en España.

5. Referencias bibliográficas

Andrés-Suárez, Irene. "Prólogo". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008, 20-21.

Brasca, Raúl. “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones”. *Cuadernos del CILHA*, n.º 13. Año 11, 2010: 13-20.

Breton, André. *El surrealismo: puntos de vista y manifestacione*s. Barcelona: Barral, 1977.

Cage, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2005.

Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005.

Epple, Juan Armando. "Teatro breve y minificción". *Los mundos de la minificción*. Ed. Osvaldo Rodríguez Pérez; Co-eds. Juan A. Epple y Fernando Moreno. Valencia: Aduana Vieja. 2010, 93-105.

Fernández, Julio. *Acciones de entusiasmo imposibles y nunca llevadas a cabo*. Madrid: Arranca, Arrebato Libros, 2022.

González Marín, Carmen. "Deconstrucción: ironía e ironistas". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: Visor, 1999, 405-14.

Hernández, Darío. *Un centímetro de seda. Antología del microrrelato español. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. Palencia: Menoscuarto, 2016.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.

Márquez Montes, Carmen. "Formas de miniteatro". *Los mundos de la minificción*. Ed. Osvaldo Rodríguez Pérez; Co-eds. Juan A. Epple y Fernando Moreno. Valencia: Aduana Vieja. 2010, 107-20.

Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 2002.

Spang, Kurt. *Teoría del drama, Lectura y análisis de la obra teatral.* Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.

Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México D. F.: UNAM. 2006.

Zavala, Lauro. "Hacia una preceptiva general de la minificción". *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*, n.º 4. 2018: 117-27.