

La crítica del arte conceptual en la narrativa contemporánea escrita en español: ecos y embelecos del conceptualismo

The Critique of Conceptual Art in Spanish-Language Contemporary Narrative: Echoes and Illusions of Conceptualism

Vicente Luis Mora
Universidad de Málaga

Abstract

In Spain in recent decades, the growing influence of audiovisual media, along with the popularity, high visitor numbers, and increased visibility of contemporary art displayed in public museums and private galleries—fueled largely by significant injections of both public and private funding—has fostered a fertile space for experimentation within contemporary Spanish narrative. This space frequently adopts a distinctly critical and oppositional tone, with few exceptions. The aim of this study is to examine a selection of recent novels written in Spanish that exemplify this exploration, identifying the diverse ways contemporary art and its critique influence these works, while also determining whether artistic experimentation leaves rhetorical traces or creative counterparts in the literary texts.

Keywords: Spanish Literature, Art, Conceptual Art, Conceptual Literature

Resumen

En la España de las últimas décadas, el creciente influjo de la comunicación audiovisual, por un lado, y el éxito de audiencia, visitas y visibilidad que ha registrado el arte contemporáneo expuesto en museos públicos y en galerías privadas, en buena parte como consecuencia de una inyección de capital tanto público como privado, han generado en la narrativa contemporánea española un campo de experimentación, que por lo común adquiere unos tintes inequívocamente críticos y refractarios, con pocas excepciones. El objetivo de esta investigación es realizar un recorrido por algunas novelas actuales escritas en español representativas de esta búsqueda, distinguiendo los distintos tipos de influjo del arte contemporáneo y la crítica respecto al mismo, así como esclarecer si los recursos de experimentación artística dejan algún tipo de rastro retórico o un correlato creativo en los textos literarios.

Palabras clave: literatura española, arte, arte conceptual, literatura conceptual

Antecedentes: imagen y texto

La creciente proliferación de textos narrativos y poéticos que dialogan temática, estructural o visualmente con el arte contemporáneo —especialmente con el arte conceptual— obliga a la filología a plantearse su acercamiento al mismo, para entender correctamente su propuesta discursiva. No se trata tanto de un trabajo interartístico como de un movimiento exógeno de la literatura hacia el arte, semántico y no relacionado con prácticas artísticas, pero que imita literariamente alguna de sus dinámicas. Como apunta recientemente Adolfo Rodríguez Posada, [...] existe una creciente tendencia de los escritores a la hibridación, a expandir la literatura más allá de su medio, a convertir la literatura en un arte verbal más próximo a las prácticas nómadas del arte contemporáneo, a reducir la poesía a imagen visual, *ut pictura poesis*. (2023: 67)

En varias de las aportaciones que vamos a estudiar se aprecia que el uso del término ‘conceptual’ se hace sin clarificar su sentido exacto. Y, como en la misma historia del conceptualismo, puede apreciarse una mezcla de dos de las direcciones conceptualistas más extendidas en nuestro entorno cultural. Como señaló en su momento Luis Camnitzer, existen ‘marked differences between the Conceptualism of South America —responsive to urgent local concerns on the

continent and politically activist– and mainstream Conceptualism, which was strongly informed by formalist speculations and for the most part fit into a post-Minimalist aesthetics’ (2009: 159), una declaración que se enmarca en el debate existente desde finales del siglo pasado entre un ‘conceptualism’ politizado y un arte conceptual más estetizante (Morgan 1999).

La clara conciencia que escritoras y autores muestran de la vinculación entre sus textos y el arte contemporáneo impide a quien estudia estos libros apartar la vista y seguir leyendo los textos desde un esquema crítico sustentado en el *close reading*. Por ejemplo, preguntada por su decisión de incluir recursos gráficos y paratextuales en su excelente novela *Noche y océano* (2020), Raquel Taranilla responde escueta y taxativamente: ‘Procedo del campo del análisis del discurso, mi formación es lingüística, y pongo de relieve que la elección de las palabras y de los signos indica la forma en que pensamos el mundo’ (en Ayén 2020). Por su parte, la mexicana Verónica Gerber (2015: 35) escribe en *Conjunto vacío*, a través de un personaje femenino, lo siguiente: ‘Yo(Y), en cambio, quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras’. Declaraciones de este tipo no son nuevas en el panorama literario español y latinoamericano y nos sitúan ante un territorio expresivo que requiere de más de un apoyo epistemológico. Porque, según el ángulo de análisis, podemos encontrarnos frente a diferentes escenarios: podríamos estar ante experiencias interartísticas –con una larga trayectoria teórica a sus espaldas, véanse, entre otros, Paulo Gatica Cote (2021) o el volumen coordinado por Ana Casas Janices y Teresa López Pellisa (2017)–; ante prácticas ubicables en ‘the expanded field of contemporary Conceptual writing’, según Andrea Andersson (2018: 7); ante gestos de narrativa ‘experimental’, de ‘poesía visual’ o ‘analíticas’ (Salgado 2023); o frente a formas de literatura que pueden leerse, sin más, desde una filología contemporánea y expandida mediante las corrientes teóricas que ahora veremos.

Por ese motivo, quizá podrían plantearse, sin ánimo exhaustivo ni espíritu dogmático, pero sí para plantear diferentes planteamientos de las relaciones entre literatura y arte, cuatro esferas diferentes:

- 1) La primera, que podríamos agrupar como ‘obras de asunto artístico’, vendría constituida por la meramente efrástica o ‘decorativa’, por la cual una obra literaria tiene al arte (bien en general, bien a una obra en particular) como tema central de un determinado libro, obra de teatro, relato o poema. También cuando toma a un artista o grupo de artistas (reales o imaginarios) como personaje principal de su argumento. Aquí podría entenderse adscrita la *novela de arte* estudiada por Carlos Garrido, una ‘contemporary art novel’ que ‘emerges as a speculative space where all the steps involved in the process of artistic creation are reimagined’ (2023: 2).
- 2) La segunda esfera, ‘interartística’, implica la *incorporación* de alguna técnica artística a la escritura literaria, estableciendo un diálogo interdisciplinar de cierta intensidad, pero que no desborda la forma literaria convencional; dentro de esta esfera podrían analizarse la mayoría de estrategias textuales descritas por Liliane Louvel en *Poetics of the Iconotext* (2011).
- 3) Las obras literarias *textovisuales*, sustentadas en la *image-text* (Mitchell 1986) acuñada por los Visual Studies, que cuentan con una larga tradición histórica donde pueden hallarse los *technopaegina*, los caligramas, los poemas visuales o la novela gráfica.

- 4) La cuarta esfera, que podría denominarse ‘escritura conceptual en español’, implica un planteamiento metodológico distinto y considera que existen prácticas de literatura conceptual que no coinciden exactamente con lo que se denomina *Conceptual Writing* en los ámbitos teóricos anglosajones¹, ni con los mecanismos procesuales derivados de estos, estudiados y practicados por Cristina Rivera Garza (2021), ni con los trans-conceptualismos artísticos señalados por Daniela Franco –con ánimo de distinguirlos de los conceptualismos de los años 60 y 70 (ver Cruz Arzábal 2015)–, sino que se plantean de forma explícita como prácticas literarias que se miran en el espejo del arte contemporáneo en general y del arte conceptual en particular, desafiando los límites convencionales de la narración, el relato breve o el poema. Como señala Adolfo Rodríguez Posada en otro lugar, esa conciencia está presente en escritores que, trabajando como ‘artistas verbales, recurren a técnicas y mecanismos como la apropiación, el montaje, el sampleado, la mezcla y remezcla o el *flarf*, según operaciones de postproducción conceptualista inspiradas en los collage vanguardistas, los *readymade* duchampianos o los *détournement* situacionistas’ (2025: 20-21), con clara conciencia de que sus referentes ya no son solo literarios, sino también plásticos y conceptualistas.

Esta cuarta posibilidad, en la que más profundizaremos a lo largo de este texto sin abandonar del todo las otras, se afianza con la opinión de algún historiador del arte, como Ticio Escobar, que ha establecido claros vínculos entre prácticas literarias y prácticas artísticas conceptuales: ‘Sin mencionar el empuje masivo de lo que se llamaba la *nueva ficción*, una novela posmoderna de estilo metaficcional que, de forma muy semejante al arte conceptual, cuestionó las reglas del género’ (2015: 87). Además, como ha explicado María Salgado, si historizamos la investigación, podemos ver cómo desde los años 70 del siglo pasado siempre han existido simultaneidades y colusiones entre las prácticas artísticas conceptuales o *anartísticas* y prácticas literarias experimentales de las mismas fechas –basta recordar que Rogelio López Cuenca publicó en los años 80 dos plaquettes textovisuales de poesía (Salgado, 2014: 265)–. Y en 1985 Abraham Martín-Maestro comentaba que en la última entrega de *Antagonía*, Luis Goytisolo estaba “influido por el arte conceptual –tan de moda a principios de los años setenta–” (1985: 126). Tras describir algunos experimentos textuales de Robert Smithson, como *A Heap of Language* (1966), añade Salgado:

Los textos resultantes de estas poéticas *lingüicistas*, de estas escrituras orientadas al lenguaje que a mediados de los años 60 brotan en numerosos lugares del espacio occidental, apenas difieren de los resultados textuales de las prácticas anartísticas coetáneas, de modo que aunque a veces conformaran contextos socioestéticos diferentes, en este punto de reconexión de la señal lingüística el campo poético comparte riego con el campo plástico. Así, en el mismo plano se puede comprender gran parte de las trayectorias de los nombres más importantes de la época, aquellos artistas, como Vito Acconci, a quienes se pudo ver cursar másteres de escritura creativa; aquellos poetas que quedaron grabados en el contestador del *Giorno Poetry System*; aquellas revistas que publicaban a la vez textos de Berrigan y Acconci; y a ZAJ, la CPAA, Isidoro

¹ Dentro de las cuales podemos citar a teóricos como Craig Dworkin, Vanessa Place, Kenneth Goldsmith, Robert Fitterman, o los incluidos en el volumen antes citado de Andersson.

Valcárcel Medina, Santi Pau y el Grup de Treball en el mismo plano que concretos y logófagos [...]. (2014: 216)

Salgado (2014: 214) explora la posibilidad de una literatura conceptual española (véase también Parcerisas 2007) y sitúa en ella, sin dudar, la *Escritura no escrita* de José Luis Castillejo, por ejemplo.

Y, como decimos, además de las opiniones críticas favorables a esta lectura conjunta o aliada de ambas ramas artísticas, están las declaraciones explícitas de los propios escritores, como las de Raquel Taranilla y Verónica Gerber antes citadas, o la terminante aseveración con la que Ernesto Pérez Zúñiga explica la propuesta de su poemario *Cóncavo*, en su prólogo: ‘*Cóncavo* es un ejercicio de poesía conceptual’ (2024: 9). O la ofrecida en su momento por el novelista Diego Doncel, por la cual su obra *Amantes en el tiempo de la infamia* (2013) era abiertamente definida como ‘una instalación narrativa conceptual’ (Doncel 2013: 243) en la nota final de la novela. O la opinión del novelista, ensayista y poeta Javier Moreno, en su novela *Null Island* (2019), imagina un catálogo de piezas de arte conceptual (2019: 104–106) y anota que ‘el arte conceptual es la poesía de la publicidad’ (2019: 103) –Moreno también ha recreado instalaciones de arte conceptual en varias novelas anteriores–. Luis Bagué apunta que *Araña* (2005) de Ana Gorría es ‘una instalación literaria en la que se dan cita las esculturas de Louise Bourgeois y el espejismo ilusionista de la videocreación’ (2014: 7). Nadal Suau (2024: 6) definió *La última frase* (2024) de Camila Cañeque como ‘una instalación literaria, muy en sintonía con la faceta artística de Cañeque’. La contracubierta de *Con* (2024) de Miriam Reyes define al libro como “Una escritura no confesional sino conceptual”. Sheila Pastor define al ‘ciclo del siglo XXI’ de Jorge Carrión como ‘un proyecto de escritura conceptual’ (2025: 159). Jordi Doce dice de Ann Carson que es mejor pensarla ‘menos como una poeta al uso [...] que como una artista conceptual’ (2025). José Ángel Cilleruelo explica como ‘una experiencia conceptual’ (2025: 10) su libro *El ausente. Cien autorretratos*. Mariano Peyrou, en *Yo soy la naturaleza. Límites de la poesía y el arte* (2025), analiza prácticas poéticas a la luz de la conceptualidad artística y defiende la existencia de un sustrato común. Raúl Quinto definió en una entrada de Facebook su estética en estos términos: ‘Escribir novelas como quien escribe un libro de poemas, escribir libros de poemas como quien produce un dispositivo de arte conceptual’ (cuenta del autor en Facebook, 12/07/2025). Y es lógico que así sea, porque la teoría, por más reticencias que se puedan tener al respecto –cf. Santamaría 2012; curiosamente la obra poética de Santamaría ha sido comparada con la del fotoconceptualista Jeff Wall por Ana Gorría (2012: 264)–, no puede cerrar los ojos ante estas evidencias, y debe ahondar en cómo leer estas obras de un modo contemporáneo y feraz.

Como hemos apuntado, en esas declaraciones se mezclan dos direcciones de lo conceptual, una más concienciada y otra más formalista, conviven en la literatura, y en el examen de corte panorámico que vamos a realizar al principio veremos ejemplos de ambas, para pasar luego al examen de un caso concreto, claramente comprometido.

Panorama de la escritura conceptual en la narrativa actual en castellano

Si se emplean palabras, y estas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura.

Sol LeWitt (en Maroto 2025: 11)

La abundancia de ejemplos literarios que expondremos a continuación puede deberse a dos causas; la primera, el éxito que ha tenido el arte contemporáneo desde finales del siglo XX como una de las manifestaciones predominantes de la cultura actual, que moviliza masas de visitantes a museos, galerías y centros de arte, y conjuga éxito económico y visibilidad mediática. El otro motivo, ligado en cierta forma al anterior, es el creciente impacto creativo que ha tenido el imaginario audiovisual en las últimas décadas (de la Flor 1997, Fitzpatrick 2011) hasta llegar hasta la ‘implosión mediática’ (Fernández Porta 2007) detectable en la literatura de Latinoamérica y España desde principios de los años 80 de la pasada centuria. Este último factor, ligado a la sociedad capitalista del espectáculo tempranamente descrita por Guy Debord (1967) ha implicado el crecimiento de influencias visuales en la literatura, tanto en su temática como en su escritura (Blesa 1998), y el arte contemporáneo ha tenido notable incidencia por ser una de las pocas formas de visualidad considerada como prestigiosa o vinculada a la antes conocida como ‘alta cultura’.

Dentro de la literatura más próxima a los conceptualismos críticos o al arte conceptual habría que distinguir dos líneas de diferente metodología creativa; en la primera, menos abundante, se encontrarían aquellas obras donde se trasvasan a la literatura procedimientos conceptuales; en la segunda, obras donde el arte conceptual comparece como tema o motivo, o los protagonistas son artistas conceptuales.

A) Línea procedimental

En esta primera dirección, las obras muestran el empleo de algunos procedimientos del arte conceptual, como la repetición extrema, la textovisualidad radical, la descontextualización significativa, el montaje –‘es uno mismo el que tiene que construir el texto, como si fuera un DJ, montando las diversas páginas en un orden, cortando, pegando y reestructurándolo todo. Conocer, más que nunca, se ha convertido en un acto de montaje’ (Miguel Ángel Hernández 2013: 46)–, la apropiación, la reticularidad (Rodríguez Posada 2023) o el *remake*. Algunas de estas obras están ‘inspiradas en buena parte por el arte conceptual (el arte no retiniano de Duchamp), son obras en las que la reapropiación y resemantización de materiales literarios o no literarios desempeñan un papel fundamental’ (Carmen Morán 2024: 9).

Un primer grupo de ejemplos, apuntados después en relación a la novela de Sánchez Aguilar *Los que escuchan* (2023) y su intento de recrear un sonido escuchado durante la infancia del artista Ulises, vendría constituido por una serie de textos, tanto extranjeros como escritos en español, que tienen como fin el de recrear, a veces como una especie de instalación conceptual, un momento concreto del pasado de los protagonistas –en la mayoría de los casos, se intenta reconstruir una fiesta que fue importante para los protagonistas por algún motivo–: *Nadja* (1928), de André Breton; *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti; *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy Casares; *Glosa* (1986), de Juan José Saer; la escena de la reconstrucción de la casa de los Rosell en *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza; *Schule der Geläufigkeit* (2002), de Gert Jonke; *Remainder* (2005), de Tom McCarthy; *Segunda parte* (2010), de Javier Montes; *La nueva taxidermia* (2011), de Mercedes Cebrián; *Lo que está y no se usa nos fulminará* (2018), de Patricio Pron; y *Remake* (2020), de Bruno Galindo. Entre esta línea y el gesto apropiativo encontraríamos la obra conceptual de Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges): Remake* (2011).

Luego habría toda una serie de obras de corte interartístico, cuya delimitación entre arte y literatura no es en realidad precisa, porque diluir las fronteras parece ser el objetivo de quien indaga. Ahí encontraríamos prosas como *Perros héroes* (2006) de Mario Bellatin, *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf, *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022) de Jorge Carrión o *Material prescindible* (2024) de Daniel Solana.

Una experiencia singular de unión entre arte y literatura es la que lleva a cabo Francisco Ferrer Lerín, quien escribe obras experimentales y al mismo tiempo desarrolla desde 1984 un proyecto artístico, abierto con un ‘Manifiesto sobre el Arte Casual’, que ha derivado en una exposición, dos libros (*Arte Casual*, 2019 y *Atlas de arte casual*, 2024) y, sobre todo, en una exposición o muestra permanente digital, primero dentro de su blog y luego en su página de Facebook. El Arte Casual vindica como artísticos a ciertos objetos, asociaciones paisajísticas o detalles encontrados, obtenidos como resultados humanos o naturales sin ninguna intención artística. La operación estética reside en la mirada de Ferrer Lerín, que los fotografía, y en la de sus colaboradores, pues cualquier persona puede contribuir al proyecto con sus documentaciones, enviándolas a un correo del escritor y artista. Ferrer Lerín, que es poeta, parece utilizar ‘la intuición de Lautréamont acerca de la potencialidad poética del encuentro fortuito’ (Fernández Porta 2023: 25); de hecho, al comentar el proyecto del Arte Casual, y vinculándolo con los *objets-trouvés* duchampianos, entre otras líneas experimentales, Enrique Juncosa escribe: ‘El hecho de nombrar algo, pensándolo de una forma nueva [...] que es el punto de partida del Arte Casual, constituye una acción heredera de las ideas de artistas como Marcel Duchamp, Jasper Johns o los artistas conceptuales’ (2019: 97-98).

Por su parte, Estela Sanchís ha tendido líneas entre uno de sus proyectos artísticos, *The man who sends me gifts* (2017) y su novela *Hasta aquí todo va bien* (2025), y Rosendo Cid ha llevado a cabo varios experimentos entre la escritura y arte conceptual (como *Fragmentos de un silencio inacabado*, 2024), además de publicar libros derivados de prácticas artísticas, por ejemplo, *365 maneras de estar en un hotel* (2021), un libro de estética citacionista que tiene su origen en una intervención desarrollada en un hotel de La Coruña en 2015.

B) Línea temática

En esta línea, donde lo conceptual está ligado al asunto de la narrativa o a la condición de sus protagonistas y por lo general se adopta un enfoque conceptualista comprometido, los ejemplos son más numerosos. Por ejemplo, en la novela *Los años radicales* (2021), de Alberto de la Rocha, el pintor ficticio Eduardo Muñoz cuenta en primera persona sus experiencias como artista en Madrid durante los años 80, época en la que fue adicto a la heroína, como tantos artistas y escritores de su generación. Desde un presente que empieza cuando acaba de recibir el premio Princesa de Asturias de las Artes por su trayectoria hasta el día anterior a recibir el premio, Eduardo dialoga con Sara, una estudiante que quiere escribir su tesis doctoral sobre él, y resucitan su adicción y su inicio en la pintura en los años posteriores a la Transición. Esa larga conversación de semanas le permite incluir algunas ironías sobre el arte contemporáneo, pero al mismo tiempo le permite hablar de su hermana Carmen, fotógrafa, muerta por sobredosis, como la autora de una *performance* fotográfica sobre la adicción a la heroína en la que participó tan convencida e intensamente que murió para llevarla hasta el final:

-El proyecto de mi hermana era fotográfico pero también, en cierto modo, era una *performance*. Para retratar de la mejor manera posible a los yonquis se convirtió en uno de ellos. Se chutó como ellos, vivió como ellos. La realización completa de su proyecto estaba dentro de sus objetivos artísticos, era el objetivo final, el que cerraba el proyecto. Y lo logró, vaya si lo logró. (Rocha 2021: 133)

Eduardo también intenta culminar un autorretrato frente a tres espejos, sin mucho éxito, y se establece un eco especular entre su narración retrospectiva – gracias a la que consolida su identidad de adicto estructural– y el autorretrato que intenta pintar. Como en la pintura, Eduardo se va definiendo por partes que a veces no se coordinan, pareciendo de personas diferentes (2021: 203), pero es que realmente pertenecen a personas distintas, porque son de distintos tiempos. Por eso se habla de un ‘gigantesco y fragmentario autorretrato’ (2021: 205), que es en rigor lo que realiza desde su voz intradieética.

La novela de Berta Dávila *La herida imaginaria* (2024) narra la historia de dos parejas de hermanas, relacionadas indirectamente por el hecho de haber sido compañeras de piso dos de las cuatro mujeres. Marga es escultora y se cuenta su estancia en una casa de cristal, una experiencia que ‘forma parte del programa de residencias artísticas de una muy importante fundación’ (Dávila 2024: 37). La casa de cristal, que es una imitación barata de la famosa Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, está ubicada en un entorno rural gallego, y Marga se traslada allí durante unas semanas con la intención de crear esculturas y de apartarse del desorden de su vida en la ciudad. Marga elabora pequeñas figuras a partir de cuerpos de alambre que luego recubre de papel prensado, gracias a las cuales ha obtenido cierta notoriedad en el mundo del arte. Parece que las condiciones son idóneas para crear en la residencia, en la que vivirá sola, pero, pese a que comienza con buen ánimo, el proceso se va llenando de dificultades. Sorprendida por la desaparición de su hermana Paula, Marga comienza a generar figuras que son la representación de su familia, y que reproducen la tragedia de la antigua pérdida de un hermano y los problemas de comunicación entre ellas y sus padres, y entre ella misma y Paula. Finalmente, Marga destruye todas las figuras creadas durante la estancia antes de abandonarla.

En la novela de Sara Barquintero *Los escorpiones* (2024: 173) aparece puntualmente una ‘artista conceptual italiana’, Raffaella Vitale, cuyo valor narrativo se limita apenas a la recuperación de la novela de una antepasada suya, Margherita Vitale, una *nouvelle* titulada ‘Bajo astro’ e incluida en la propia novela de Barquintero. No obstante, hay una reveladora escena en *Los escorpiones* (2024: 449-465) que sitúa en el Museo Guggenheim de Bilbao una inauguración de la retrospectiva de Raffaella Vitale, lo que permite a Barquintero realizar un crudo diagnóstico de la atmósfera de tontería, esnobismo, teatralidad y drogas sintéticas que a veces también es el arte contemporáneo español e internacional –esa sección del ‘bluf del arte’, como la resume Natalia Carrero en *Vistas olímpicas* (2021: 79)–.

Un apartado al margen hay que añadir para dejar constancia de la atracción de algunos autores españoles por el arte extremo creado en alianza con la enfermedad mental, algo admisible por cuanto, según Foucault, ‘el lenguaje y la locura están ligados [...] en un tejido enredado e intrincado’ (2015: 53). Fernando Oreste Nannetti, un artista que estuvo encerrado dos décadas en una institución psiquiátrica italiana llamada Volterra, fue el objeto de la narración de Raúl Quinto *La canción de NOF4* (2021); el estadounidense Henry J. Darger y sus extraños y obsesivos artefactos artísticos y literarios han captado la atención de Javier Moreno, Agustín Fernández Mallo (2008: 84) y de Ricardo Menéndez Salmón; para este último, en su relato ‘Vida de Henry J. Darger, pintor’, ‘lo que

asombraba de Darger era que, encerrado en las aparentes brumas de la locura, asoció su trabajo a lo más íntimo de todo artista que se precie: el espanto de la lucidez' (Menéndez Salmón 2023: 256). Es curioso que parte de este relato surge, precisamente, de una reseña que el autor asturiano hizo de *La canción de NOF4* de Raúl Quinto, reseña publicada bajo el título de 'El escriba de Volterra', en *La Nueva España* (21/10/2021). Compárense estos dos párrafos; el primero es de la reseña, y el segundo pertenece al relato publicado en 2023:

Foucault, el pensador que con más envergadura intelectual y con más brío estilístico rastreó la aventura de la locura en Occidente, desde las representaciones de El Bosco y la epopeya de la *Stultifera navis* de Brant hasta la liberación del asilado defendida por los heroicos Pinel y Tuke, coronó su memorable investigación con una idea que obliga a reconsiderar cierto tipo de creación. Porque la locura, anuncia el pensador francés, significa 'la ausencia de obra'. (2021)

Foucault, el pensador que con más tino ha rastreado la aventura de la locura en Occidente, desde las representaciones del Bosco y la *Stultifera navis* de Brant hasta la liberación del asilado defendida por Pinel y Tuke, coronó su investigación con una idea que coloca la experiencia de hombres como Darger en el punto de mira: 'la locura -escribe Foucault- es la ausencia de obra'. (2023: 256)

Es curioso apreciar cómo la evolución estilística que lleva de un texto a otro no reside en el alargamiento y el ornato de las frases, como suele pensarse por quienes no dominan el arte de la escritura y la confunden con *escribir bonito*, sino justo en lo contrario: late en el recorte, en la elección de lo esencial y en la poda de adjetivos y sintagmas. En la reseña, a continuación de las líneas transcritas, Menéndez Salmón añadía: 'Y cómo dialogar, en el límite, con la experiencia de aquellos que engrosan las filas del arte marginal, nombres que hoy ya forman parte del imaginario colectivo, como en los casos de Adolf Wölfli o Henry J. Darger' (2021). Como se ve, parece que en 2021 Menéndez Salmón ya había puesto su objetivo en el alucinado pintor estadounidense.

Preguntado César Aira en una entrevista para *Cuadernos Hispanoamericanos* si se consideraba un escritor conceptual, contestó de este modo:

Desconfío de los conceptualismos. Un poco está bien, si es para hacer algo nuevo, pero encerrarse en un concepto intelectual puede hacer perder la diversión. Las vanguardias en literatura tienen poca vida y ninguna descendencia. Sería peligroso creer que pueden fructificar como en la pintura o la música, porque aquí la materia prima es la lengua, que sigue siendo significativa más allá de todas las torsiones a que se la someta. (Aira en Mora 2019).

Sin embargo, algunas prácticas que estamos viendo ponen en cuestión estas ideas de Aira –entre ellas, alguna novela del propio Aira, como la textovisual *Diario de la hepatitis* (1993), o su declaración de que el realismo literario es conceptual (2014b: 37)–. El crítico y teórico de arte Iván de la Nuez comentó en 2017 cuatro libros de narrativa –*Hermano de hielo* de Alicia Kopf, *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci, *El nervio óptico* de María Gainza y *Fred Cabeza de Vaca* de Vicente Luis Mora; por poco tiempo no pudo el crítico añadir *Silencio en el telón del sueño*, de Mariano Antolín Rato, donde se narra la vida de un pintor llamado Pedro Velasco y se imaginan instalaciones ficticias de alguno de sus colegas (2017: 269)–, libros con el arte como asunto central, y comentaba:

En medio de un arte abducido por la política, ponen en juego la posibilidad de una poética, de ahí su continua exploración del 'cómo' frente a un arte obsesionado con el 'por qué'. Frente a las infinitas variantes de un *ready made* que ya no da más de sí, estas piezas narrativas no buscan el emplazamiento de un objeto en el museo para convertirlo en arte, sino que inventan directamente ese arte para colocarlo en el libro, la institución definitiva en la que está cifrada hoy su supervivencia. Un arte escrito que, ante la bacanal de las

buenas causas, prefiere habilitarnos con lo que Robert Louis Stevenson llamaría un ‘banquete de consecuencias’. Un arte que no se expone (en el sentido museístico), pero que sí se expone (en el sentido del riesgo). Desde este desafío, la literatura ya no se conforma con describir el arte, sino que sobre todo se dedica a construirlo. (Nuez 2017)

No faltan ejemplos latinoamericanos y españoles de esa ‘construcción’. Luis Felipe Lomelí, en su inclasificable y divertida novela *Okigbo Vs las transnacionales y otras historias de protesta* (2015), hace que su protagonista y el artista Isaac Abrahamovic se encaren con las teorías sobre la fotografía de Susan Sontag y, como reacción, salgan a la calle con una cámara para hacer un experimento dirigido no sólo a fotografiar a quienes fotografían, sino a intentar averiguar ‘qué miran’ quienes aparecen en las instantáneas, incluyendo imágenes famosas como la niña afgana de *National Geographic* o ‘los amantes de la *Place de l’Hôtel de Ville*’ (2015: 75), para luego exponerlas (2015: 78). Robert-Juan Cantavella recoge entre las piezas de *La realidad. Crónicas canallas* (2016) el *fake* ‘Proyecto Boyero’, donde se intenta explicar la errática crítica cinematográfica de Carlos Boyero como si fuera el resultado de un proyecto artístico de un grupo de artistas salmantinos. Mariano Peyrou recoge en su novela *De los otros* (2016: 58-61) el supuesto extracto de un libro de arte contemporáneo sobre conceptualismo, con propósitos a medias mostrativos y a medias irónicos. Sònia Hernández recoge, comenta y valora algunos ejemplos de arte conceptual en *El lugar de la espera* (2019), y Ana Llurba crea a la inefable Pandora Abhbhuta Charitra Ferreira-Bisset y su catálogo de obras en *Hemoderivadas* (2022). En el cuento de Mercedes Abad ‘Retrato de Emma. Técnica mixta’ (*Amigos y fantasmas*, 2004), una artista convierte en obra de arte a su amiga Emma, que ha quedado inexplicablemente paralizada en medio de su jardín. Juan José Mendoza incluye en *Sin título. Técnica mixta* (2012) la transcripción de media hora de zapeo televisivo, un gesto que Ariel Idez (2013) ha comparado con algunas piezas de videoarte. Por último, podría mencionarse el poemario *Exogamia* (2016), de Ángel Cerviño, que para Raúl Quinto ‘se concibe [...] como una aventura performativa, a medio camino entre el arte conceptual y la poesía tradicional’ (2017). Aunque cabría recordar más casos², y algún antecedente del siglo pasado, como algunas crónicas de Horacio Bustos Domecq (creación conjunta de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), o *La cabeza de plástico* (1999) de Ignacio Vidal-Folch.

² Otros ejemplos serían las críticas de Roque Larraquy al bioarte en *La comemadre* (2010); el ácido retrato de la Documenta en *Kassel no invita a la lógica* (2014), de Enrique Vila-Matas; el pintor monstruoso que retrata inquietantemente Mariana Enríquez en su relato ‘Un artista local’ (*Un lugar soleado para gente sombría*, 2024); el artista de *body art* que va amputándose su cuerpo, retratado por David Torres en *Dos toneladas de pasado* (2014); la exposición reduplicada de Agustín Fernández Mallo en *Limbo* (2014); el artista conceptual Horst Hoheisel que en *Los huérfanos* (2014: 132) de Jorge Carrión propone ‘la demolición de la Puerta de Brandemburgo y la conservación de sus ruinas a modo de homenaje a las víctimas del exterminio’; la politizada artista Leyla Guerrero de *Acontecimiento* (2015) de Javier Moreno; los diversos artistas inventados por la brasileña Laura Erber en *Ardillas de Pavlov* (2015); el grupo artístico de *El club de los cinco minutos* (2015) de Andrés Moutas; o el transgresor artista Jota Balerdi, creado por Harkaitz Cano para uno de los relatos de *El turista perpetuo* (2017). En poesía, cabe citar un poema de Sandra Santana (2014: 7), que dialoga con el trabajo del conceptualista Joseph Kosuth; el poema ‘Performance’ de Bibiana Collado Cabrera en *Como si nunca antes* (2013), o algún aforismo metapictórico de José Ángel Cilleruelo en *Ventana ciega* (2024); el mismo autor considera ‘performances poéticas’ (2025: 10) algunas piezas de *Taller de miniaturas*.

Examen de *Los que escuchan* (2023), de Diego Sánchez Aguilar, como ejemplo especialmente significativo

Una novela que merece un lugar especial en este análisis es *Los que escuchan* (2023), de Diego Sánchez Aguilar, no solo por la intensidad de sus relaciones con el arte contemporáneo, sino por el diálogo que establece con obras anteriores que han trabajado en esa dirección. En *Los que escuchan* se habla de El Ruido y de la leyenda de *The Hum*, un sonido difuso que, según algunas historias no siempre comprobadas, podía oírse en poblaciones diversas en distintos tiempos: “Tiempo del Ruido’, así se llamó al fenómeno ocurrido en 1687 en la villa de Santafé de Bogotá y alrededores. Ese ruido misterioso y atronador de origen desconocido generó un pánico colectivo entre los habitantes de la ciudad’, recuerda Ariana Harwicz (2023: 169). Este tipo de sonido entre lo legendario y lo real –existe un fenómeno atmosférico común llamado ‘cielomoto’, que tiene lugar cuando se comprimen grandes masas de aire de diferentes temperaturas; este cielomoto genera ruidos de notable potencia, fácilmente audibles fuera de las ciudades– conecta a *Los que escuchan* con otras novelas; así, Agustín Fernández Mallo habla en *Limbo* (2014: 154) de “ruido cuántico” y presenta a un hombre y una mujer que persiguen por Estados Unidos el *Sonido del Fin*³ –de la misma forma que, en *Los que escuchan*, los personajes de Esperanza y Ulises persiguen *The Hum* por el estado de Nevada–. Por su parte, Valeria Luiselli sitúa en el desierto mexicano a los dos documentalistas de sonido que protagonizan *Desierto sonoro* (2019), como recuerda Cristina Gutiérrez Valencia (2023: 70–71) al reseñar la novela de Sánchez Aguilar. En *Los que escuchan* esta exploración acústica enlaza los ruidos míticos con los internos, sufridos patológicamente por los personajes, y su tratamiento literario tiende puentes hacia el arte conceptual, a través de los citados personajes de Esperanza y Ulises. Esperanza, una joven excesiva, que carga con un pasado radical y grandes dosis de inseguridad y culpa, conoce en la Facultad de Bellas Artes a Ulises, un representante del ‘Arte Con Mayúsculas’ (Sánchez Aguilar 2023: 112), y el análisis de la inauguración en que se conocen ya supone una crítica del ambiente del arte contemporáneo, que se mueve entre las ideas de genio y los trabajos de supervivencia en la hostelería, entre la bohemia lisérgica y el funcionariado docente, con sus baldones de fingimiento y postureo gremial:

Para las mentes dispersas de aquellos jóvenes que caminaban por el alambre de funambulista de mantener una imagen de irónico desprecio ante las ideas de *arte* y de *sinceridad*, al mismo tiempo que anhelaban en secreto convertirse en artistas *auténticos* capaces de realizar obras que consiguieran un éxito que no tuviera nada que ver con el reconocimiento *mainstream* sino con la realización de una obra que explicara el mundo y el sentido de la vida, que fuera al mismo tiempo un análisis y una denuncia social que incluyera también la debida carga de ironía que no permitiera aparecer la sospecha de lo *dramático* o de lo *patético* [...]. (2023: 114)

Esperanza pasa dieciocho minutos dentro de la atronadora instalación acústica de Ulises, ‘El murmullo’, en la que nadie aguanta más de tres o cuatro minutos, porque ella, como el artista, también es acusmática. El *Diccionario histórico de la lengua española (1960-1996)*, recoge una entrada sobre ‘Acusmático’ de este tenor: ‘(Del gr., “dispuesto o acostumbrado a escuchar”). adj. Denominación de los discípulos principiantes de Pitágoras, a quienes, durante un período de prueba de cinco años, no se permitía ver al maestro, sino solo escucharle detrás de una cortina’. En la novela de Sánchez Aguilar, los acusmáticos son *los que escuchan*,

³ Munir Hachemi también incluye un cuento en *Lo que falta* (2025) sobre una pareja que busca el Sonido del Fin.

personas dotadas de una capacidad especial para apreciar los sonidos y obsesionarse con ellos –otro personaje de la narrativa reciente con un don similar es la Mornell de Esther García Llovet en *Los guapos* (2023: 84): ‘cuando ha identificado todos y cada uno de los sonidos escoge uno, uno solo, lo entresaca como la hebra de una madeja, lo aísla, le presta toda la atención como si fuera a decirle algo’–. Así, cuando Esperanza le pregunta a Ulises por el significado de la palabra, este le responde: ‘Que escucha cosas que no se ven. Que escucha sin ser visto’ (Sánchez Aguilar 2023: 130). Por ese motivo, mientras los demás *acuespectadores* de la obra ‘El murmullo’ no oyen más que un estruendo casi insoportable, Esperanza escucha: ‘el sonido era un tejido abstracto en el que el elemento dominante era ese *ruido blanco* [...] pero dentro de él Esperanza distinguía capas, estratos, primeros planos y fondos, variaciones apenas perceptibles, una multitud de hilos’ (2023: 118). En esta distinción, hija de un don auditivo, hay también una especie de metáfora del arte conceptual: muchos lo oyen, pero pocos lo escuchan; numerosas personas lo ven e incluso lo aplauden, pero pocas realmente dialogan con las propuestas conceptuales. Por esa sintonía con la instalación, y porque la obra de Ulises parece *entenderla* como persona, Esperanza liga su destino al de Ulises, como vástagos de un mismo modo absoluto de escucha, en el que el verbo ‘oír’ no encuentra razón de ser, pues siempre se escucha, siempre hay atención perceptiva en el oído.

Ulises construye su instalación ‘El murmullo’ para recrear una escena de su infancia, cuando vio a escondidas, con nocturnidad y alevosía, la película *Terciopelo azul* (1984) de David Lynch. En esta cinta de culto, justo cuando se enfoca una oreja tirada entre la hierba –la misma oreja que aparece desenfocada en la instalación–, el jovencísimo Ulises descubre que los ruidos que percibía en su cabeza también existen fuera de ella, en la realidad, en la banda sonora del filme. En los episodios donde escuchaba esos sonidos, tan fuertes que le desconectaban de su entorno real, Ulises sufría una especie de parálisis epifánica de descomposición del tiempo, que de tan ampliado y detallado terminaba por ser inexistente. Con lo cual, ‘El murmullo’ deviene tanto una reflexión sobre el sonido como sobre el tiempo, de la misma manera que la novela de Sánchez Aguilar analiza el sonido y el tiempo que nos ha tocado vivir. Ulises se obsesionará con esa experiencia y aprenderá ingeniería acústica para lograr, ya artística y conceptualmente, ‘reproducir ese sonido que no había vuelto a escuchar desde los doce años’ (2023: 127), conectando con una serie de novelas y relatos breves que recrean experiencias pasadas, y que veremos en el apartado siguiente. Pero la exposición de Ulises no será el único caso en *Los que escuchan*, también Esperanza llevará a cabo su reconstrucción traumática del pasado en la exposición ‘El viejo catecismo’, que se le ocurre al ver la casa de su madre como si fuera una instalación artística, aunque superará su idea original de recrear tal cual la casa, para preferir una instalación que presenta el aula de un colegio abandonado, en situación de ruina (Sánchez Aguilar 2023: 303). Inmersa en una mirada crítica ‘*hacia el sistema de creencias dominante*’ (2023: 306, cursiva del original), según palabras de la propia Esperanza, la imagen de la ruina no sólo le da pie a Sánchez Aguilar a digresiones ensayísticas sobre el concepto, sino que la anfibología del término le permite anudarlo al sentido económico de lo ruinoso, aludido en la instalación mediante falsos pósteres y cartulinas escolares que ironizan sobre las leyes de creación de riqueza y los principios empresariales, entendidos como *creencia* social, cuasi religiosa. Esta instalación de *Los que escuchan* entronca, a su vez, con una serie de obras literarias donde se asocian arte conceptual y capitalismo (Mora 2015), entre las que pueden apuntarse

novelas o relatos de Michel Houellebecq, Javier Moreno, Óscar Gual, Javier Sáez de Ibarra y Eduardo Rabasa.

De hecho, el Pascual Bramsos creado por Eduardo Rabasa en *La suma de los ceros* (2015) es un artista ficticio que trabaja sobre el dinero como materia prima. Bramsos elabora obras de precio estratosférico a partir de dinero machacado, molido o disuelto. La lectura que puede hacerse de este excelente personaje de Rabasa podría ser la de síntesis simbólica de un mundo –el del arte contemporáneo– construido en no poca medida alrededor de los valores económicos. Esta cosmovisión caducea es llevada por el autor a un doble *loop* de retorcimiento al revestir el monstruoso concepto (un artista que fabrica obras a partir de dinero de origen dudoso en un entorno social desfavorecido) de un *sentido social*: ‘la crítica resalta la conciencia social del artista comprometido con su entorno, alejado de toda frivolidad elitista’ (2015: 166). En esa misma página y en la siguiente, Rabasa satiriza también la huera terminología utilizada a veces en los catálogos de arte contemporáneo, así como en la crítica más retorcida y menos valiosa del mismo. El resultado es otro artista conceptual creado por la literatura que acaba situando al capital como eje nuclear de su trabajo.

Para terminar con *Los que escuchan*, la novela de Sánchez Aguilar, es importante señalar uno de sus valores: la relación con el arte conceptual no es arbitraria, ni ahistórica, ni complaciente. De hecho, contiene dos tipos de crítica a la práctica artística, una general y otra particular. Según la propia Esperanza, parece imposible transgredir desde el arte, puesto que ‘cualquier obra que realizaran, por subversiva que se pretendiera, sería de inmediato fagocitada por las mismas estructuras económicas, académicas y estéticas contra las que pretendía atentar’ (2023: 129), aludiendo a la capacidad del sistema capitalista de asumir en su seno las críticas que se le dirigen, cobrando además entradas por mostrarlas. Como se dice a sí misma Esperanza casi al final, la única opción fuera de las inercias artísticas sería la de ‘hacer un arte que no sea percibido como arte’ (2023: 487), cancelando paradójicamente su sentido. En segundo lugar, la instalación ‘El viejo catecismo’ tiene dentro de la novela su propia crítica, un artículo de una ficticia ‘revista digital de arte’ (2023: 303) que señala reparos y defectos a la instalación y plantea posibles alternativas. Es decir, las obras no solo se *muestran* a quien lee mediante la écfrasis correspondiente, sino que también son criticadas y su pertinencia es puesta en cuestión, tanto como en su dimensión de práctica artística como en su calidad de ejemplo concreto. Todo esto indica que *Los que escuchan*, de Diego Sánchez Aguilar, es seguramente una de las más complejas y afortunadas recepciones del arte conceptual dentro de la literatura española contemporánea.

Conclusiones

La arquitectura no-construida, ¿será la literatura?

César Aira, *Los fantasmas* (2014: 67)

En 2015, el crítico Shaj Mathew escribía en un artículo en *The New Republic*, donde comentaba autores como Zambra, Teju Cole o Vila-Matas, lo siguiente: ‘This literary coalescence around visual art seems increasingly less coincidental and more and more the entire point. The avant-garde writers of today aspire to be conceptual artists, and have their novels considered conceptual art. This may be literature’s Duchampian moment. Welcome to the ready-made novel’ (Mathew 2015). Dejando de lado si la previsible o manida referencia duchampiana es

pertinente, cada vez parece más obvio y menos discutido que puede hablarse de una literatura conceptual escrita en castellano que posee sus propias características. Esta literatura conceptual tiene por un lado resonancias de las prácticas artísticas contemporáneas –especialmente, pero no solo, de las conceptuales–, y se caracteriza en los mejores casos por explorar nuevas posibilidades literarias, ligadas con más o menos explicitud a la constante búsqueda artística. Además, en las manifestaciones más interesantes o significativas, como hemos visto, es fácil encontrar una crítica clara y contundente contra los excesos del mercado artístico. Por la cantidad y calidad de los ejemplos aportados, parece que es una línea de la literatura en español actual que tiene un sólido y despejado camino por delante.

WORKS CITED

- Aira, César, 2014. *Los fantasmas* (Barcelona: Literatura Random House).
- Aira, César, 2014b. *Continuación de ideas diversas*; Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile,
- Andersson, Andrea, 2018. “‘I, too, wondered...’”: An Introduction to Conceptual Writing After Conceptual Art’, in *Postscript: Writing After Conceptual Art*, ed Andrea Andersson. (Toronto / Denver: University of Toronto Press / Museum of Contemporary Art), pp. 3–26.
- Antolín Rato, Mariano, 2017. *Silencio tras el telón del sueño* (Oviedo: Pez de Plata).
- Ayén, Xavi, 2020. ‘Raquel Taranilla: Me he pasado la vida estudiando cosas estúpidas’, *La Vanguardia* (Barcelona), 08/04/2020, www.lavanguardia.com/libros/20200408/48381404388/taranilla-murnau-noche-y-oceano-biblioteca-breve.html. Accessed 15 December 2024.
- Bagué, Luis, 2014. ‘La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)’, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 805-806, 5–8.
- Barquintero, Sara, 2024. *Los escorpiones* (Barcelona: Lumen).
- Blesa, Túa, 1998. *Logofagias. Los trazos del silencio* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza).
- Camnitzer, Luis, 2009. *On Art, Artists, Latin America, and other Utopias* (Austin: University of Texas Press).
- Carrero, Natalia, 2021. *Vistas olímpicas* (Madrid, Lengua de Trapo).
- Carrión, Jorge, 2014. *Los huérfanos* (Galaxia Gutenberg, Barcelona).
- Casas Janices, Ana y Teresa López Pellisa [eds.], 2017. *Diálogos interartísticos* (Málaga: E.D.A. Libros).
- Cilleruelo, José Ángel. 2025. *Taller de miniaturas* (Madrid: Polibea).
- Cruz Arzábal, Roberto, 2015. ‘Los sistemas oblicuos’, *Tierra adentro*, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/los-sistemas-oblicuos/>. Accessed 15 December 2024.
- Dávila, Berta, 2024. *La herida imaginaria* (Barcelona: Destino).
- Debord, Guy, 1967. *La Société du spectacle* (Paris: Bouchet-Castel).
- Doce, Jordi, 2025. ‘Todo es caleidoscopio’, *El Cultural*, 30/05/2025, p. 25.
- Doncel, Diego, 2013. *Amantes en el tiempo de la infamia* (Madrid: Siruela).
- Enríquez, Mariana, 2024. *Un lugar soleado para gente sombría* (Barcelona: Anagrama).

- Escobar, Ticio, 2015. *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total* (Madrid: Clave intelectual).
- Fernández Mallo, Agustín, 2008. *Nocilla Experience* (Madrid, Alfaguara).
- Fernández Mallo, Agustín, 2014. *Limbo* (Madrid, Alfaguara).
- Fernández Porta, Eloy, 2007. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (Córdoba: Berenice).
- Fernández Porta, Eloy, 2024. *Medianenas & milhombres. La evolución morbosa (2008-2020)* (Barcelona, Anagrama).
- Ferrer Lerín, Francisco, 2019. *Arte casual* (Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias).
- Fitzpatrick, Kathleen, 2011. *Planned obsolescence. Publishing, technology, and the future of the academy* (New York: New York University Press).
- Flor, Fernando R. de la, 1997. *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura* (Salamanca: Junta de Castilla y León).
- Foucault, Michel, 2015. *La gran extranjera*. Ed. Edgardo Castro (Buenos Aires, Siglo XXI).
- García Llovet, Esther, 2024. *Los guapos*. (Barcelona, Anagrama).
- Gatica Cote, Paulo, 2021. 'Pensar (el) entre: relaciones interartísticas en las literaturas hispánicas del siglo XXI', *Philologia Hispalensis*, 35(2), 13–17.
- Garrido, Carlos, 2023. *Literary Fictions of the Contemporary Art System* (London and New York: Routledge).
- Gerber, Verónica, 2015. *Conjunto vacío* (México D.F.: Almadía).
- Gorría, Ana, 2012. 'Poesía en la escena del siglo XXI', *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, ed Julio Ortega. (Madrid: Iberoamericana / Vervuert), pp. 253-269.
- Gutiérrez Valencia, Cristina, 2023. 'Los que escuchan: el ruido y la furia (anti)capitalista', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 880, 70–71.
- Hachemi, Munir, 2025. *Lo que falta* (Cáceres: Periférica).
- Harwicz, Ariana, 2023. *El ruido de una época* (Barcelona: Gatopardo).
- Louvel, Liliane, 2011. *Poetics of the Iconotext* (Surrey: Ashgate).
- Hernández, Miguel Ángel, 2013. *Intento de escapada* (Anagrama, Barcelona).
- Idez, Ariel, 2013. 'Arqueologías de la TV', *Sigueleyendo*, 34/08/2013, <http://tlatlandblog.tumblr.com/post/59987970585/arqueologias-de-la-tv>. Accessed 15 December 2024.
- Juncosa, Enrique, 2019. 'Ferrer Lerín, artista', in *Arte casual*, Francisco Ferrer Lerín *et alii* (Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias), pp. 97–105.
- Llurba, Ana, 2022. *Hemoderivadas* (Badajoz: Aristas Martínez).
- Lomelí, Luis Felipe, 2015. *Okigbo Vs las transnacionales y otras historias de protesta* (Miami: La Pereza Ediciones).
- Maroto, David (2025). *Un nuevo medio. La novela de artista. Parte 1* (Castejón: Greylock Editorial).
- Martín-Maestro, Abraham, 1985. 'La novela española en 1984', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10(1-3), 123–141.
- Mathew, Shaj, 2015. 'Welcome to Literature's Duchampian Moment. Avant-garde fiction is starting to resemble conceptual art', *New Republic*, 18/05/2015, <http://www.newrepublic.com/article/121603/avant-garde-literature-starting-resemble-conceptual-art>. Accessed 15 December 2024.
- Mitchell, William J. T., 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press).

- Menéndez Salmón, Ricardo, 2023. 'El escriba de Volterra', *La Nueva España*, 21/10/2021, <https://www.lne.es/cultura/2021/10/21/escriba-volterra-58603070.html>. Accessed 15 December 2024.
- Menéndez Salmón, Ricardo, 2023. *Los muebles del mundo* (Barcelona: Seix Barral).
- Mora, Vicente Luis, 2015. 'El arte conceptual en la narrativa española reciente', in *Letras y Bytes: literatura y nuevas tecnologías*, eds Francisca Noguerol, María Ángeles Pérez López y Vega Sánchez Aparicio. (Kassel: Ed. Reichenberger), pp. 33–34.
- Mora, Vicente Luis, 2019. 'Diálogo con César Aira', *Cuadernos Hispanoamericanos*, 832. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/dialogo-con-cesar-aira/2/>. Accessed 15 December 2024.
- Morán Rodríguez, Carmen, 2025. 'El remake literario: procedimientos de reescritura, copia y repetición en la escritura española contemporánea. Presentación', *Anales de Literatura Española*, 42, 9–12.
- Morgan, Robert C, 1999. 'Conceptualism: Reevaluation or revisionism?', *Art Journal*, 58(3), 109–111.
- Nadal Suau, Josep Maria, 2024. 'Los sentidos del final', suplemento *Babelia* de *El País*, 20/07/2024, p. 6.
- Nuez, Iván de la, 2017. 'El arte que no se expone', suplemento *Babelia* de *El País*, 13/10/2017, https://elpais.com/cultura/2017/10/12/babelia/1507819907_102034.html. Accessed 15 December 2024.
- Parcerisas, Pilar, 2007. *Conceptualismo(s) poético(s), político(s) y periférico(s)* (Madrid Akal).
- Pastor, Sheila, 2025. 'Una membrana creativa: expansión y apropiacionismo en la literatura última de Jorge Carrión', *Anales de Literatura Española* (42), 159–182. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.26940>
- Pérez Zúñiga, Ernesto, 2024. *Cóncavo. Diván del Tamarit en el espejo* (Granada: Sonámbulos Ediciones).
- Peyrou, Mariano, 2016. *De los otros* (Madrid: Sexto Piso).
- Peyrou, Mariano, 2025. *Yo soy la naturaleza* (Barcelona: Anagrama).
- Quinto, Raúl, 2017. 'Palarvas', *Quimera*, 407, noviembre, 65.
- Rabasa Eduardo, 2015. *La suma de los ceros* (Logroño: Pepitas de Calabaza).
- Reyes, Miriam, 2024. *Con* (Barcelona: La Bella Varsovia).
- Rivera Garza, Cristina, 2021. *Los muertos indóciles. Escritura y desapropiación* (Bilbao: Consonni).
- Rocha, Alberto de la, 2021. *Los años radicales*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg).
- Rodríguez Posada, Adolfo, 2023. *Post-literatura. Ontología débil, fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española (2003-2022)* (Gijón: Trea).
- Rodríguez Posada, Adolfo, 2025. 'Arte verbal del siglo XXI: la escritura como práctica artística post-literaria en el mundo contemporáneo', *Anales de Literatura Española* 42, 13–38. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.26967>
- Salgado, María, 2014. *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. Tesis doctoral (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid).
- Salgado, María, 2023. *El momento analírico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983* (Madrid: Akal).

- Sánchez Aguilar, Diego, 2023. *Los que escuchan* (Barcelona: Candaya).
- Santamaría, Alberto, 2012. 'La literatura, ¿entre las bellas artes y el mercado? Siete aproximaciones y un caso', *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, 1(2).
- Santana, Sandra, 2014. *Y ipum! Un tiro al pajarito* (Madrid: Arrebato Libros).