

# Revista de Occidente



**LA MALA CONCIENCIA DE LA DEMOCRACIA**

CÉSAR ANTONIO MOLINA

**EL JOVEN DE HOY**

**YO, NOSOTROS Y ELLOS**

ROSA APARICIO GÓMEZ • JORGE BAEZA CORREA

**NEGACIONISMO Y CEGUERA MORAL**

**LA SOCIEDAD DEL POSTERRORISMO NACIONALISTA**

ROGELIO ALONSO

**PIAZZOLA**

BLAS MATAMORO

Viñeta: MIGUEL BORREGO



## A. G. Porta «La novela literaria ha quedado circunscrita a un reducto limitado de lectores»

Manuel Arranz

**A.** G. Porta (Barcelona, 1954), es uno de los escritores más genuinos y singulares de nuestra narrativa actual. Autor de una sólida y ambiciosa obra, unánimemente considerada por la crítica como uno de los proyectos más interesantes y serios de nuestra narrativa actual, Porta, que no cree demasiado en la originalidad, pero sí en cambio en la experimentación, en el rigor y el trabajo bien hecho, ha ensayado, entre otros arriesgados procedimientos narrativos, la autoría múltiple, en obras tan emblemáticas como *Consejos de un Discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (con Roberto Bolaño, Premio Ámbito Literario de narrativa de 1984), o, con Gregorio Casamayor, *Otra vida en la maleta* (Acantilado, 2012). En 2005 Porta obtuvo el premio *Café Gijón* por *Concierto del No Mundo* (Acantilado, 2006). Con motivo de la presentación de sus dos últimos libros (*PatchWord* y *Me llamo Vila-Matas*, como todo el mundo, ambos en Acantilado) en la librería Ramón Llull de Valencia, le preguntamos por su idea de la novela, el estilo, la imitación, o cómo plantea una obra y cómo la lleva finalmente a cabo.

— *Usted acaba de publicar dos libros muy diferentes entre sí. Mientras que uno, Patch Word, es claramente una novela, el otro, Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo, no se sabe qué es exactamente. Una novela, por mucho que haya cambiado la novela, no parece. ¿Es entonces un ensayo? ¿Una broma literaria? ¿Un homenaje a Enrique Vila-Matas? Pero antes de contestar, permítame algunos lugares comunes sobre la crítica, esa actividad casi siempre inútil y que tan poco ha hecho por la literatura. Mientras el crítico pontifica sobre el canon, ateniéndose a algunos valores firmes que han sobrevivido a las modas, sobre el «horizonte de expectativas», o la hermenéutica aplicada a la creación literaria<sup>1</sup>, el novelista da la palabra a un perro, a un sombrero, o a un lápiz. Basten estos tres ejemplos (usted nos recuerda algunos más) para que nos preguntemos: ¿Qué ha pasado con la novela? ¿Qué está pasando con la novela? Algunos novelistas, cuando les preguntan cómo se construye un personaje, sin duda lo más difícil, contestan que ellos no hacen más que seguirle, incluso a veces de mala gana, que en cualquier caso no es el autor quien decide su destino, un autor que está viendo por lo demás cómo se tambalea su estatus. Y la cosa se debe de complicar cuando el personaje en cuestión es un sombrero. Aunque ese sombrero sea un elegante panamá. Otros, en cambio, tachan esta teoría de estupidez. A fin de cuentas, los personajes de una novela los han inventado ellos y hacen con ellos lo que les viene en gana. Incluso pueden hacer que hable el sombrero. Yo creo que, como la mayoría de las teorías, ambas son ciertas y al mismo tiempo falsas. Pero empecemos.*

«Yo no escucho voces», dice uno de los personajes de Me llamo Vila-Matas. «¡Todos escuchamos voces!», contesta el otro. *¿Usted escucha voces, como todo el mundo? ¿Qué es Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo?, una parodia, un experimento, una provocación, un juego, ninguna de estas cosas, todas a la vez. ¿Cómo lo definiría usted? ¿O, por el contrario, como me inclino a pensar, bajo una apariencia frívola y distendida, ha escrito usted en realidad una «teoría general de la novela», o mejor dicho de su imposibilidad, o incluso del absurdo que supone pensar una cosa así?*

— Sí, escucho voces, y creo que todo el mundo las escucha. Otra cosa es que luego seamos capaces de reconocer qué es lo que dicen. A veces escuchamos timbres, u otras cosas. Yo aprovecho para, en un momento determinado, ponerlo en evidencia, y hacer que el interlocutor de uno de los personajes se niegue a reconocer que él también escucha voces. ¿Qué he escrito? Difícil. Difícil incluso para el autor explicar qué ha escrito. Sobre todo en esta obra. Esta obra nace de una broma. Durante un tiempo, Vila-Matas y un servidor solíamos comer juntos asiduamente. En una de aquellas comidas me cuenta que, durante la presentación de uno de sus libros en Nueva York, una mujer, promotora teatral, le había ofrecido participar en la representación de una de sus obras. Pero como actor. Me cuenta que tiene que volver en octubre, pero que la promotora ha desaparecido. No la encuentran ni él ni su amigo neoyorquino Eduardo Lago. Y aquel día nos despedimos fantaseando sobre escribir una novela a cuatro manos con el título de *Buscando a Allison*. Fue una conversación delirante, muy divertida. Y yo, que siempre llevo un cuaderno en el bolsillo por si se me ocurre alguna cosa (dado que a mi edad ando de memoria bastante mal, por no decir muy mal), mientras volvía a casa comencé a tomar notas de la conversación, no para hacer nada serio, sino para escribirle un correo al llegar y seguir la broma que habíamos iniciado. Bueno, pues una vez en casa, no le encontré ya mucho sentido a todo aquello, y me olvidé del asunto. Por otra parte, hacía tiempo que me rondaba la idea de hacer una novela a base sólo de diálogos. Un poco al estilo de Manuel Puig: guion, una frase, guion, la respuesta, pero sin que importase demasiado quién decía una cosa y quién otra. Esto yo ya lo había hecho con Bolaño en la novela que escribimos juntos, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Esta forma dialogada de narrar puede que Manuel Puig la copiara a su vez de algún otro. En cualquier caso, si nosotros la adoptamos en esa novela, fue un poco un homenaje.

Por aquel entonces Manuel Puig era para nosotros como Dios. Con el tiempo continué añadiendo diálogos al texto inicial escrito en el metro. Y me di cuenta de que iban apareciendo las obsesiones de Enrique. Sus personajes, la desaparición, no sólo de la productora sino de la necesidad de desaparecer, las múltiples personalidades, sus obras, estar enfermo de literatura, reflexiones sobre la literatura... en fin... y al final te das cuenta de que el resultado es también como un homenaje a Enrique. Una obra que recuerda en cierto modo el teatro del absurdo. Me he ido del tema, pero quería contar que no comencé con un propósito determinado: voy a escribir una obra, que será esto o lo otro. No. No había propósito. El propósito era el propio personaje que iba tirando. Y en cuanto a lo de si es una «teoría general de la novela». ¡Ya me gustaría a mí haber escrito una teoría general de la novela!

—Pues no lo digo en broma. Usted lo pone en boca de uno de los personajes, aunque sea de una manera irónica. Me llamo Vila-Matas, que apenas tiene setenta páginas, en una primera lectura parece más bien un entretenimiento, un juego donde abundan las alusiones, los guiños, los homenajes, pero después de leerla por segunda vez me di cuenta de que el asunto era más serio, de que había en juego muchas más cosas. Deberíamos leer siempre los libros dos veces como mínimo.

—Vila-Matas, en una primera lectura, nos puede parecer más bien ligero (según qué obras naturalmente), pero después, cuando lo relees, te das cuenta de que es muy serio, muy profundo. La referencia a una «teoría general de la novela» procede de *Perder teorías*, que es como una obra satélite de *Dublínesea*, y donde el argumento se basa en algo muy recurrente en literatura: el escritor al que invitan a un evento, le pagan el viaje y demás, y cuando llega a destino nadie va a buscarlo, se queda todos los días en el hotel esperando, y finalmente se va sin haber asistido a ningún acto. Yo esto se lo escuché contar a alguien como si le hubiese ocurrido a Martínez de Pisón. Puede que se lo escuchara al propio Pisón, a

Vila-Matas o a Cercas. El caso es que contó que le habían invitado a un congreso en Brasil, y que había regresado sin participar en ningún acto. Para más inri, cuando volvió, leyó una crónica de lo que él había dicho en su intervención. Algo parecido le sucede al protagonista de *Perdiendo teorías*, que se pasa los días del congreso en su hotel, y aprovecha las horas muertas para escribir una teoría general de la novela. La obra se llama *Perdiendo teorías*, porque las notas las escribe en papel de fumar, y en algún momento se las fuma. Y así desaparece todo: fumando teorías.

—Vayamos a PatchWord. Usted, Gregorio Casamayor y Francisco Imbernón, pues comparte con ellos la autoría, fórmula ésta, la autoría múltiple, que ya había experimentado otras veces, escribe que va a afrontar «el reto de contar lo que pasa cuando no pasa nada». Esto suena serio. Una historia increíble, continúa diciéndonos para caldear el ambiente, porque todas las historias lo son, como también todas son verdicas, añade. Ideas, sensaciones, opiniones, emociones, lugares comunes, tópicos, esta es, más o menos, la materia de la que se sirve para contar su increíble historia. Increíble pero no original, porque originales hay pocas cosas en el mundo, concluye.

¿No le parece suficientemente original una historia escrita por tres autores y contada por un sombrero? ¿Podríamos hablar de originalidad en el método, en la circunstancia? Y algo más todavía: ¿Es la originalidad un valor, un valor en sí mismo, un valor por sí mismo? ¿Y el escepticismo la circunstancia inevitable de los individuos de la especie humana que se encuentran en la mitad del camino de su vida?

—Comienzo por el final. La originalidad en sí, no me parece un valor. Lo que sí me parece un valor es la experimentación. La experimentación hace que en algunos momentos puedas equivocarte, cometer errores, pero si no experimentáramos, todavía estaríamos en la novela decimonónica. Lo que hay que hacer es ir tirando. Hay gente que llega muy lejos, y gente que llega menos lejos... En pintura y en el arte en general se ha ido mucho más lejos que en

literatura. Todo lo que se experimenta, en principio, nos cuesta más entenderlo. Ahora leemos el *Ulises* de Joyce y nos parece natural que una novela pueda estar contada de ese modo. En cuanto a la autoría múltiple, o compartida, yo ya había escrito los *Consejos de un discípulo de Morrison* con Bolaño, y más tarde, hice otro tanto con Casamayor en *Otra vida en la maleta*. Cuando terminamos esta novela, estábamos muy contentos del resultado, porque nos pareció que nos había salido una obra muy buena. Del mismo modo que puedo decir que para mí, y para Bolaño igual, la obra que escribimos juntos no es precisamente lo mejor que hemos hecho, también es cierto que en aquel momento representaba algo nuevo, teníamos veintipocos años, y nos divertimos. Como dice Javier Cercas, nos adelantamos en unos cuantos años a *Pulp Fiction*. Aunque yo creo que *Pulp Fiction* es mucho mejor, pero la idea... Claro que como somos de por aquí, no nos hicieron mucho caso. Ahora que Bolaño es más conocido, se está traduciendo en todo el mundo. En cambio, la obra que escribimos con Casamayor es una obra más madura, también muy bien construida, el caso es que quedamos muy satisfechos. Así que nos dijimos: la próxima tiene que ser no a cuatro manos, sino a seis manos. Y nos pasamos dos años buscando quién podía ser el escritor o escritora que quisiera escribir con nosotros una obra. Hasta que un día coincidimos en Céret, en el sur de Francia. Yo veraneo allí y ellos, Imbernón y Casamayor, suelen pasarse algún día. Pues va y se presentan por separado y sin hablarlo. Una auténtica casualidad. La novela estaba predestinada. Ocurrió que, durante la comida, Imbernón, que no sabía nada de lo que Casamayor y yo nos llevábamos entre manos, nos dice: «He tenido una idea». Y nos cuenta que, en Malta, al salir de un *parking*, se había encontrado con un sombrero en mitad de la calzada. Se baja del coche, y al ver que nadie lo reclama se lo lleva. Su idea era que un sombrero contara la historia de las distintas personas que lo han llevado en la cabeza. Cuando te

cuentan algo así lo primero que piensas es: no creo que de aquí salga nada que valga la pena. Pero nos miramos, Casamayor y yo, y le dijimos: escribe un primer borrador y a ver qué pasa. No buscamos la originalidad. Había una idea, y fue a partir de ahí cuando empezamos a construir y a enfrentarnos con los muchos y distintos problemas que plantea escribir una novela. La novela se llama *Patch-Word* porque, entre otras cosas, vimos que necesariamente lo que iba a ocurrir es que cada historia la podías contar al modo del personaje de turno. Pero esto resultaba un desastre cuando las reunías y las leías todas juntas, un verdadero desastre. Si no hubiéramos encontrado la voz del sombrero que unificara todo de una manera coherente y a la vez divertida, la novela estaría hoy en un cajón. Y esa es, creo yo, toda la originalidad de esta novela: la voz del sombrero y sus consideraciones sobre lo que somos los humanos.

—Hablemos ahora de la imitación. Lo primero que tiene que hacer quien quiera escribir es imitar. En esto están de acuerdo la mayoría de los escritores que han llegado a algo. Imitar no es plagiar, ese es otro arte, un arte que entre nosotros cuenta con notables representantes, auténticos virtuosos en el plagio difíciles de imitar. «La imitación tiene tan mala reputación que ni siquiera se la distingue ya del plagio»<sup>2</sup>, dice Florence Delay. De manera que imitar parece ser una fase necesaria en el aprendizaje de todo escritor. «Con el tiempo, algunos escritores superan la etapa de la imitación y empiezan a volar solos. Muchos, la mayoría, se estrellan contra el suelo, y sólo unos pocos remontan en el aire y se elevan, planean, hacen piruetas, se abisman en el cielo, se pierden. Estos son los que importan. Estos son los que nos interesan»<sup>3</sup>. Si está usted de acuerdo con este planteamiento, si está usted de acuerdo con que la imitación es una fase importante y necesaria en la formación de todo escritor, ¿podría decirnos entonces a qué autores empezó imitando usted? Dicho de otro modo, aunque no sea exactamente lo mismo: ¿Qué autores lee, a qué autores admira?

—Comenzaré con una confesión, y es que yo me inicié plagiando. Tendría unos diez años cuando me dediqué a copiar en un

cuaderno una novela del oeste que corría por casa. Yo le decía a mi familia que era escritor porque estaba escribiendo una novela. Esos son mis inicios. Bien pensado, estoy seguro de que haciendo de copista uno aprende. Sobre qué autores leo, en la actualidad leo muy variado. Ahora mismo a Rodrigo Fresán, pero suelo releer mucho, de cercanos a Vila-Matas, a Bolaño. A Bolaño lo releo porque es un grandísimo escritor, del mismo modo que lees a Borges, lees a Cortázar, y lees a tantos otros. A estas alturas no intento imitar a nadie, pero le contaré un par de cosas, porque llegar a tener tu propia voz no es fácil. En cuanto a lo de imitar, yo lo llamaría de otra manera. Si quieres tocar el violín, o el piano, si quieres pintar... en fin, mil oficios, tienes que echarle horas, muchas horas. Hay gente que tiene más talento y gente que tiene menos. De acuerdo. Pero, aunque no tengas talento, si quieres tocar bien el violín, tienes que practicar y practicar, hasta que un día llegas a dominar el instrumento y te sale todo. Con la escritura sucede algo parecido. Yo recuerdo que Bolaño rellenaba cuadernos, los Miquelrius, que además no estaban de moda como lo están ahora. Ahí hacía horas extraordinarias. Un día en que estábamos en el bar Lleida tomando algo, Bolaño me preguntó qué estaba escribiendo. Le di a leer unas páginas que llevaba encima, las primeras de *Braudel por Braudel*, mi primera novela, que luego publicaría Acantilado. Las leyó y me dijo: «Así, hasta el final. No te desvíes. En este mismo estilo, hasta el final. Si por el camino te pierdes con otro estilo, la has cagado». Y pensé: éste lleva bastantes más horas que yo, hazle caso. De pronto, no sabes cómo ha ocurrido, te das cuenta de que tienes tu propia voz, y que lo que escribes tiene tu voz. De paso, poniéndole horas, has imitado a muchos y en muchos estilos diferentes, pero la propia voz suele conseguirse acumulando horas de vuelo y sale cuando menos te la esperas. El resultado, además, tiene que ver con lo que uno corrige. Calculo que en mi caso centenares de veces la misma página.

- *Y a veces se empeora lo que se corrige. ¿No cree?*
- Has de procurar que no pierda la frescura que tenía, pero sólo eso.
- *Entiendo entonces que Casamayor e Imbernón tienen también su voz propia, y que PatchWord es el resultado de la suma de esas tres voces. Una suma que no es una simple suma seguramente. Quizá el caso más célebre de colaboración en las letras hispánicas, o al menos el primero que me viene a la memoria, sea el de Borges y Bioy. No parece sin embargo que esta fórmula haya dado buenos resultados en literatura, y los lectores tienden a pensar que se trata más bien de experimentos y no de auténticas novelas. Claro que habría que preguntarse antes qué es una auténtica novela. Según usted, ¿qué puede aportar a la novela la autoría múltiple, si es que puede aportar algo?*
- Yo creo que no aporta nada, una novela escrita por tres o por veinticinco. A ver si me explico, *PatchWord* no habría sido posible sin el concurso de sus tres autores. Entonces se puede decir que la aportación de esas seis manos ha sido esencial. Ha sido todo, vamos. Pero si hablamos de la novelística en general, no podemos decir que las novelas escritas por varios autores puedan aportar al panorama algo único, genial. Aportarán buenas o malas novelas, pero no creo que sea a causa de ir sumando manos. En este caso concreto nosotros nos pusimos a hacer esto casi como una broma, como un experimento, porque nos resultaba divertido. Nos lo pasamos muy bien escribiéndola, pero se trata de que, por más divertido que haya sido, al dar la novela por terminada, ha de tener una calidad aceptable por un editor, si se trata de Acantilado, más aún. Has de pasártelo bien como si se tratara de un *hobby* pero con un alto rigor profesional. Y luego, lo de la voz: la gracia de la novela no es que nos cuente las historias de los personajes por los que pasa, o las que escucha desde el perchero de un psicoanalista. Lo importante es cómo las cuenta, por un lado (la voz) y la visión que él tiene y cómo las gasta. En toda la obra, el sombrero se está diri-

giendo directamente al lector y lo vapulea con frases como esta: «quedaros con una idea sencilla y sabia: *todo lo que puede empeorar, empeora*. Además, tampoco sé si sois de los que andan buscándole un sentido a la vida, pero en tal caso dejadme que os desengañe, porque probablemente si la vida tiene algún sentido su comprensión no está a vuestro alcance». Y así una y otra vez coloca a los humanos en su sitio. Y todo en un tono irónico divertido.

Volviendo a la voz, o al estilo si prefiere, una vez descubrimos cuál había de ser, nos adaptamos los tres. Una cuestión puramente técnica. Aunque había unas consideraciones previas: uno, lo que cuenta el sombrero lo sabe porque está presente o porque alguien lo ha contado en su presencia; dos, el estilo del sombrero, su voz, hay que mantenerlo a toda costa. Para el método de escritura, aquí utilizamos el siguiente: uno escribía, se lo pasaba a otro, éste modificaba y a su vez se lo pasaba al otro que hacía lo mismo y lo devolvía al primero. Y vuelta a empezar hasta que el resultado fuese satisfactorio para los tres. Establecimos que cada cual modificaría lo que considerase oportuno sin dar explicaciones. Esto, claro, requiere una cierta complicidad, cuando no amistad, entre los autores, cosa que entre nosotros tres se daba.

—*Esto me recuerda una anécdota de Raymond Queneau, que cuenta el propio Queneau en su célebre Ejercicios de estilo<sup>4</sup>, pero que recoge también Danilo Kis en Homo poeticus<sup>5</sup>, y supongo que muchos otros. Queneau cuenta que, allá por los años treinta, pronto hará un siglo, un día, seguramente una tarde, Michel Leiris y él habían ido a la sala Pleyel a escuchar El arte de la fuga de Bach, y que, al salir, mientras se resguardaban de la lluvia bajo el paraguas de un previsor Leiris, habían comentado lo interesante que podía resultar hacer aquello en el plano literario. Se referían al tema y las variaciones, a reproducir un esquema musical sustituyendo las notas por palabras, siguiendo distintas líneas melódicas. Queneau aquella noche no debió dormir y sus Ejercicios de estilo empezaron a tomar cuerpo poco a poco. No me refiero a las variaciones evidentemente sino a la*

*música en general. Así como la literatura, y muy especialmente la poesía, ha mantenido siempre un vínculo con la música, me gusta pensar que lo contrario también se da, o se podría dar. Pero sobre todo parece que en Queneau, que cuenta el mismo hecho de 99 formas diferentes, el autor, el estatuto de autor, se disocia, se fragmenta, se atomiza, se diagrega, se desintegra, mientras que ustedes al parecer hacen lo contrario, persiguen una voz en la que puedan reconocerse los tres pero que no pertenezca ya a ninguno de los tres. Vamos, como la Santísima Trinidad, si me permite la broma. ¿Tiene, o ha tenido, la música, particularmente el jazz en su caso, alguna influencia en lo que escribe, o en cómo escribe? ¿O piensa usted, como todo el mundo, que son dos artes ajenas la una a la otra? ¿La voz es lo que solemos entender por estilo?*

—Sobre su reflexión, decir que ciertamente hicimos lo contrario de Queneau, de algo totalmente desintegrado conseguimos una única música. Respecto a la pregunta, pues no, no son artes ajenas. De hecho, la música está presente en la literatura, el caso más palpable sería la poesía, pero incluso en la novela, en cualquier tipo de narración, la escritura mantiene un ritmo y una cadencia que es la que le imprime el autor. Cada uno la suya. Otro caso distinto es la influencia que tenga en una determinada narración un tipo u otro de música. Seguramente en obras como *Braudel por Braudel* y *El peso del aire*, atravesadas por el jazz, o *Concierto del No Mundo*, por la música dodecafónica, esto haya incidido de lleno en el lenguaje empleado, pero no sólo en el lenguaje sino en el conjunto del modelo narrativo.

—*Mientras preparaba esta entrevista, a la vez que le leía, me preguntaba sobre la pertinencia, o el interés que podía tener preguntar hoy a un escritor por la originalidad o el argumento de sus obras, por lo que leyó en su juventud o si cree o no en la telequinesis. Tengo la impresión de que se ha producido un divorcio entre lo que escriben hoy los escritores y la teoría sobre lo que escriben. Como en muchos otros ámbitos, por un lado va la teoría y por otro la práctica. Digamos que ésta hace tiempo que apenas tiene nada*

que ver con lo que se está escribiendo hoy. ¿Cree que la novela ejerce hoy día algún tipo de influencia en la sociedad? ¿O ha pasado a ser un mero producto de entretenimiento, entretenimiento culto si quiere, pero poco más?

—No sabría decir. Tal vez exista algún investigador o un equipo por ahí que le haya dado vueltas al asunto y existan conclusiones al respecto. A bote pronto, yo me inclinaría por la segunda. Si alguna vez la novela tuvo algún tipo de influencia, creo que ahora la ha perdido o bien se ha diluido entre la gran oferta de entretenimiento, incluso la de altísimo nivel cultural que ofrece hoy en día el mercado. La novela literaria por antonomasia ha quedado circunscrita a un reducto limitado de lectores. Otra cosa es si ese reducto pertenece a un ámbito prestigioso con capacidad de prescripción en la sociedad, una minoría de vanguardia influyente, vamos. Pero eso, yo no me veo capaz de responderlo. Con todo, se siguen publicando gran cantidad de buenas novelas. Tantas, que dudo que seamos capaces de leer las de un sólo año en toda una vida.

M. A.

<sup>1</sup> Antoine Compagnon. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona: Acantilado, 2015.

<sup>2</sup> Florence Delay. *A mí, señoras mías, me parece. Treinta y un relatos del palacio de Fontainebleau*, trad. de Caridad Martínez, Barcelona: Acantilado, 2016, p. 89.

<sup>3</sup> Manuel Arranz. *De la imitación a la manera, en: La seducción de Florence Delay*, *Turia*, n.º 125-126, 2018, p. 26.

<sup>4</sup> Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo*, 19.ª ed., trad. de Antonio Fernández Ferrer, Madrid: Cátedra, 2018.

<sup>5</sup> Danilo Kis. *Homo poeticus. Ensayos y entrevistas*, trad. de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek, Barcelona, Acantilado, 2017.

## OBRAS DE A. G. PORTA

*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (en colaboración con Roberto Bolaño), Barcelona: Acantilado, 1984. Premio Ámbito Literario de narrativa de 1984. Nueva edición en 2006, seguido de: *Diario de bar*.

*Braudel por Braudel*, Barcelona: Acantilado, 1999.

*El peso del aire*, Barcelona: Acantilado, 2001.

*Singapur*, Barcelona: Acantilado, 2003.

*Concierto del No mundo*, Barcelona: Acantilado, 2006. Premio Café Gijón, 2006.

*Geografía del tiempo*, Barcelona: Acantilado, 2008.

*Otra vida en la maleta* (con Gregorio Casamayor), Barcelona: Acantilado, 2012.

*Las dimensiones finitas*, Barcelona: Acantilado, 2015.

*Hormigas salvajes y suicidas*, Barcelona: Acantilado, 2017.

*Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo*, Barcelona: Acantilado, 2019.

*PatchWord*, Barcelona: Acantilado, 2019.