

Pedrolo, l'elefant contagiós (I)

LLIBRES | NARRATIVA / 4 FEBRER, 2020



Un cop ha traspassat el pròleg d'Àlex Martín Escribà, el lector de la nova edició de *Baixeu a recules i amb les mans alçades*, de Manuel de Pedrolo, troba el títol de la primera part del llibre: «Començament: punt final?» Si el fulleja, abans d'emprendre la lectura definitiva, o si busca l'índex (que es troba al final), veurà que després de gairebé tres-centes pàgines hi ha la segona part, de poc més de vint pàgines, que du per títol «Punt final: Començament?» Aquesta relació especular entre ambdós títols, que sembla insinuar que els llocs es podrien intercanviar (és la mateixa vacil·lació que obre i tanca «East Cocker», de T. S. Eliot: «In my beginning is my end. In succession / Houses rise and fall, crumble...», comença el segon dels quatre quartets, per desembocar, pàgines després, en «In my end is my beginning»), o que al darrere de la novel·la hi ha una mena de temps cíclic,¹ potser indica que la clau de la novel·la es troba en l'encaix entre aquestes parts, enormement dissemblants.

Diguem-ho tot: de les dues, la segona sembla més abordable. Es tracta d'un conte sobre un soldat que l'any 1938 coneix una prostituta, anomenada Carme, amb qui estableix una breu relació, i trenta-vuit anys després, el 1976, sembla retrobar-la sense que la noia hagi envellit, tot i que ara la noia es diu Pilar. Una breu investigació dona una possible solució al misteri (Pilar podria ser la filla, o la neboda, de Carme, que tampoc està gaire clar si el 1938 era viva), que desemboca en un final obert. L'enigma no arriba a tancar-se, però estableix una sèrie d'elements que apareixen en l'altra part del llibre, com si fos un punt de partida: l'encontre entre l'home i la prostituta, el pas del temps, la confusió d'identitats i, fins i tot, un motiu bàsic:

Passat un moment, començà a parlar-li. D'ella, de la seva vida, de les il·lusions que s'havia fet de joveneta, de les coses que pensava. Ben just si sabia de lletra, mai no havia llegit cap llibre, però tenia tot d'idees sobre el destí de l'home, la religió, la sexualitat, el dolor, la mort, la finalitat de l'existència, la naturalesa del temps, i les anà abocant en un discurs seguit, continu, ininterromput pel noi. I tot allò, a poc a poc, s'anava convertint en una fabulació increïble que barrejava històries i conceptes, episodis viscuts i d'altres imaginaris, fragments de vides que coneixia i que distorsionava, somnis i realitats...

Va parlar potser durant dues hores, sense presses, però sense vacil·lacions, encadenant amb tota naturalitat una paraula darrere l'altra, inexhaurible i proteica, sempre ben abraçada a ell, amb els llavis a tocar dels llavis, creant un món personal, únicament d'ells dos, d'ella que el treia a la llum potser per primera vegada i d'ell que el recollia i se sentia bé, terriblement bé, al costat d'aquella dona madura i venal que després el muntà sense haver-lo tocat, infinitament conscient que la desitjava com si li hagués servit un afrodisíac (pàg. 292).

Ens sentiríem temptats de dir que aquest fragment (o el de la pàgina 293 que el segueix: «El discurs repreneu, s'eixamplà, unint de nou el general i el particular i fent-ne un laberint fascinant i inextricable, un teixit de mentides i de veritats, d'històries i de reflexions que s'entretenien en intimitats narrades en detall, amb cruïres, i en volades de la imaginació que la provocaven a ella mateixa i abrindaven el torrent de les seves paraules») descriu la primera part del llibre: que la llarga peripècia del Narrador —que no té nom, però que a partir d'ara l'anomenarem així: Narrador— que en un bar coneix una prostituta anomenada Elva, puja amb ella a una cambra on la noia desapareix i inicia un llarg periple per trobar-la de nou és aquest «torrent de paraules», aquesta «fabulació increïble»,

laberíntica, fascinadora i inextricable, al llarg de la qual coneixerà dones i homes, començant per Elva, que enfilen llargues reflexions sobre «el destí de l'home, la religió, la sexualitat, el dolor, la mort, la finalitat de l'existència, la naturalesa del temps». El «Començament: punt final?» i el «Punt final: Començament?», així, podrien tenir una relació especular; potser la segona part és la «font»² a partir de la qual s'ha construït la ficció de la primera, o potser aquesta última correspon a la xerrameca de la Carme aquells dies de l'any 1938.

Però hi ha, certament, desajustos entre una part i l'altra: el Narrador de la primera part no és la noia, sinó un individu masculí, que ens narra en primera persona (i present) una sèrie de trifulgues i encontres amb personatges que incrusten en el relat altres narracions, així com denses narracions filosòfiques amb referències a Wittgenstein, Nietzsche, Bataille, Huxley o diversos psicoanalistes freudians. Tant és així que, un cop acabat de llegir el punt final del llibre, cal tornar al començament, al discurs que Elva pronuncia mentre puja cap a la cambra de *meublé* amb Narrador, i resseguir de nou l'aventura que conclourà quan es retrobin, ella digui: «La creació no té començament; s'ordena des de qualsevol lloc, des de qualsevol moment...» (pàg. 282), i tornin a pujar les escales, amb una frase tan ambigua com el joc de títols:

I tots dos avancem cap als graons tan poc il·luminats que menen al pis de dalt, on entrarem en el seu futur per la porta del meu passat, i inversament. És així que coincidim (pàg. 283).

En un moment determinat del seu recorregut, Narrador recorre un tren en marxa i hi troba un vagó ple de llibres, textos dedicats al comte de Saint Germain, a Casanova i Diderot, a «un misteriós pare Sanahuja», a John Cleland, a Bakunin, a la reina Cristina de Suècia, a Paulina Bonaparte, a Jaume I i a Isidore Ducasse; a banda de tot aquest mapa de referències, integrat per llibertins i per pensadors heterodoxos³, hi troba també un grapat de registres relatius a la descendència de Micer Ortana⁴, «el fundador», que en realitat és un *dramatis personae* de la primera part de la novel·la, inclòs «Narrador». Però ja abans Narrador ha topat amb Jof Dasilea, el «teoritzador» professional, que havia tingut el projecte d'escriure

una mena de prolegòmens a una versió del pensament teòric que titularia *Baixeu a recules i amb les mans alçades*, en qual anava a recollir i conciliar, si era possible, els punts extrems de l'heterodòxia de la ment humana (pàg. 205).

Som, per tant, dins d'una ficció que es replega sobre si mateixa. Si la primera i la segona part tenen una relació especular, les diferencia el tipus de ficció evocada: el relat del soldat i la Carme és un conte fantàstic diguem-ne clàssic, tal com els havia definit Tzvetan Todorov. O sigui, el sustenta «el dubte entre una explicació natural, és a dir, que no pose en qüestió les lleis de la ciència i de la raó, i una explicació sobrenatural, és a dir, que invalide les úniques lleis que admetem com a acceptables, del fenomen descrit».⁵ Quan, el 1976, el soldat es troba amb Pilar, l'antic soldat experimenta l'estranya familiaritat del sinistre freudià; una breu investigació el deixarà, al capdavant, davant diverses possibilitats, entre les quals hi ha la de que el 1938 tingués una relació amb un fantasma, sense arribar en cap cas a una explicació *natural* que resulti completa. És, literalment, un conte a l'estil de «Ligeia», de «Berenice» o d'*Un altre pas de rosca*, un mecanisme que recolza en la representació realista per, tot descartant totes les explicacions racionals, crear l'espai per a les sobrenaturals; un conte de fantasmes victorià narrat, a tot estirar, amb una major desimboltura moral.

Si aquesta modalitat de fantàstic correspon al segle xx, la primera part del llibre ens situa en el fantàstic del segle xx, que fa de mal explicar des de la teorització de Todorov: és el fantàstic de Kafka, de Cortázar, de Calvino, en què el dubte ja no té lloc perquè ja no hi ha una frontera estable entre realitat i imaginació.⁶ El text ja no és un reflex del món, que ja no és, tampoc, un univers estable, sinó un camp autònom, amb lleis pròpies: aquí una porta pot donar accés a un espai que és un desert per a Narrador i un oceà per a Neliana, la noia que s'ha trobat a la cambra en desaparèixer Elva, de tal manera que, si ell hi camina, ella hi neda, perquè on ell hi veu sorra ella hi veu aigua. Cap dels dos es capfica gaire a preguntar-se el motiu d'aquesta duplicitat: es limiten a avançar, cadascun a la seva manera, igual que Gregor Samsa, en despertar-se convertit en un insecte monstruós, dedica el seu segon pensament a patir perquè arribarà tard a la feina. La indeterminació del desert/oceà que travessen Narrador i Eliana (i que és, de fet, el segon escenari de la novel·la, després de les escales on Elva fa el seu parlament inicial) sembla una metàfora de determinades partícules de la física quàntica, tant com a un univers conscientment ficcional on Narrador (que en realitat no té nom) troba un paper on l'anomenen així i no mostra cap estranyesa. La peripècia de Narrador no es presenta com un pretext per purgar catàrticament la inquietud, sinó com un missatge simbòlic que cal interpretar.

Tota la primera part oscil·larà entre tres modalitats bàsiques: el relat de Narrador (que va amunt i avall tota la novel·la), els relats d'altres personatges (set en total, que li expliquen la seva vida) i els discursos reflexius de deu d'aquests altres personatges. És el primer, el

d'Elva, que dóna el to, començant per una sintaxi torturada i un avís directe del que ens espera:

deixeu que us expliqui a la meua manera (de segur que n'hi ha d'altres) com entrí al bar on no hi havia ningú (pàg. 13).

¿Quantes vegades hem vist, en un text no valencià, la primera persona del singular del perfect simple? Pedrolo l'engalta a la cinquena línia del llibre, a l'inici d'un llarg incís que interromp el discurs de la noia (iniciat amb la frase «Una totalitat de coneixement!»), un incís de vint línies amb només dos punts separant les tres frases llarguíssimes que ens situen en un bar.⁷ Però Pedrolo, amb aquell pretèrit simple, ens ha situat d'entrada en un ambient rarificat, on una prostituta pot teoritzar sobre els límits del llenguatge i sobre l'ambigüitat del verb «conèixer», que tant pot ser 'formar-se o tenir una idea més o menys completa d'algú o d'alguna cosa' (i tot l'enfilall d'accepcions que pengen d'aquest sentit bàsic) com 'tenir un home relació sexual amb una dona'; un món on els noms dels personatges no corresponen a cap cultura real (per contra, a la segona part del llibre les dones es diuen Carme i Pilar).⁸ I aquest discurs d'Elva, en un moment determinat, anirà a parar a la consideració sobre l'home com a únic ésser amb futur:

Cada individu que pertany a l'espècie, mascle o femella, és aquesta paradoxa que, personalment, m'omple de delícies: la matriu fàlica que cada dia engendra i dóna naixença a l'univers, a una multitud de mons (pàg. 19).

Vet aquí, de fet, el punt de partida de la peripècia de Daniel Bastida, el protagonista de *Temps obert*, aquell cicle inacabat i inacabable.⁹ Però en el discurs d'Elva tot es relacionarà amb el sexe, vist com l'espai del coneixement, «l'assoliment més pregon de l'esperit» (pàg. 21), perquè allà és on l'univers que és cada individu es fon amb un altre univers. És una idea que de seguida trobarà una metàfora extremada en el desert/oceà on Narrador camina i Neliana neda¹⁰, cosa que ens faria plantejar quina és la relació entre les teories formulades pels personatges i el vagareig del Narrador: si els discursos filosòfics dels personatges són un reflex de l'univers heterotòpic que petja aquest.

El seu errabundeig comença amb un record de Lewis Carroll que no pot ser casual: com Alicia, Narrador viu una sèrie de fets impossibles, ben bé una iniciació. Travessa espais impossibles, viu en un temps elàstic, que du la relativitat al límit (Neliana, una noieta el primer cop que surt, reapareix pocs dies després transformada en una dona de trenta anys; Bedinda, una menor d'edat, tornarà amb quaranta anys; Olivina farà el procés invers, primer dona madura i després adolescent). Però és també un recorregut vagament òrfic: la recerca d'Elva amb qui anava a fer l'amor al principi. Quina relació pot tenir aquest itinerari amb les teories dels personatges? Cal admetre que, per molt que Pedrolo convidés alguna vegada a llegir aquesta novel·la com la clau de volta de la seva obra, aquesta clau no necessàriament es deduirà dels pensaments que els personatges exposen, que en principi només els pertanyen a ells;¹¹ alhora, és un fet que aquests pensaments no es troben gaire lluny dels que exhibia Pedrolo als seus articles o als seus dietaris dels últims anys. També mantenen una familiaritat entre si: per exemple, el monjo Grandòspol reprendrà les reflexions d'Elva sobre el coneixement carnal entre Adam i Eva.

Ortena o Ortana, l'anomenat «fundador»,¹² es caracteritza tanmateix per un pensament nietzschian («un títol acadèmic no sempre mena al benestar, a la riquesa. Hi menen, en canvi, l'audàcia i el convenciment que les regles del joc tot just conforten la gent sense empenta, que en són els creadors» (pàg. 71). També tindrà un paper en la peripècia de Narrador: quan ell mor, després d'una orgia descomunal,¹³ Narrador retroba Elva. El discurs d'Ortena (que més aviat és el relat que explica per què aquell plantejament amoràl de la vida va dur-lo a fundar un monestir) serà respost per Olivina, que apareix com a mare. ¿En quina mesura es respon, però? Les reflexions dels personatges fan giragonses al voltant d'un cercle reduït de temes, unes giragonses que dificulten saber en quina mesura s'acorden o es contradueixen (a si mateixos, per començar).

Parlen prostitutes, però també monjos. Un bordell té un «gerent espiritual» que farà un discurs que torna de nou sobre Adam i Eva, i sobre la prostitució («un amor conservador; se situa al costat de la llei i la reforça», pàg. 126), sobre el coit com a trobada d'universos; un fil que reprendrà Bedinda:

Es pot sostenir que el mascle és una part de la femella, sense que hi hagi contrapartida. (...) La seva funció és servir la dona i, si és natural que n'obtingui una recompensa, el bo que l'acte sexual li dóna, també s'entén que la compensació, per generosa que sigui, sempre resulti comparativament mesquina (pàg. 166).

Elva ja havia parlat d'una «matriu fàlica». Hi ha, al rerefons d'aquest discurs (el segon que fa Bedinda, el personatge més xerraire del llibre), el mite aristofànic de l'androgin, exposat al *Banquet* platònic i aHudut per Elva al principi; un mite sobre la continuïtat i discontinuïtat dels éssers que Pedrolo posa en boca d'una noia que s'ha manifestat bisexual, com relativitzant o ressituant, juganer, les seves teoritzacions essencialistes sobre la masculinitat i la feminitat. Però és una imatge, novament, de l'encontre amb l'altre, de la

trobada d'universos diferents metafritzada per l'acte sexual (on rau potser l'única sacralitat que admet Pedrolo), d'on brolla un motiu obsessiu al llarg del llibre, i segurament per al mateix autor: la creació. Una creació que ell volia lliure, deslligada de qualsevol determinació.

A tot plegat, Narrador hi assistirà en qualitat de testimoni, circulant per aquesta realitat laberíntica (portes darrere les quals hi ha altres portes, passadissos interminables, escales que donen a altres passadissos, boscos mutants, gàbies, andanes buides, bordells i convents envitricollats) sense direcció i aparentment sense voluntat. És un personatge a qui Pedrolo no concedeix gaire entitat, una xifra, un mer hom (no és ni tan sols el «soldat» de la segona part del llibre) «que mai no es defineix, que es limita a recollir el discurs dels altres sense comentar-lo, sense replicar-hi» (pàg. 287), un narrador-testimoni, un mer filtre per als fenòmens que contempla i els discursos que escolta, alhora dins i fora del relat. En un moment determinat, però, descobreix que Olivina és germana d'Elva, que aquesta té una relació amb un misteriós amistançat, «algú que li fugí i li torna» i que ha escrit «tots som també uns altres» (pàg. 250). I és en aquesta alteritat, potser, que les dues parts del llibre s'aproximen, com en l'encontre de dos universos alhora simultanis i excloents: en el moment que totes les possibilitats obertes mentre Narrador i Elva puguen les escales d'un *meublé* es resolen en la història del soldat i Carme que passen una sèrie de nits d'amor conduïdes pels discursos d'ella.



1. Que no seria una novetat, tampoc, per al lector habitual de Pedrolo. Aquest, en obrir *Totes les bèsties de càrrega* uns anys abans que es publicàs *Baixeu a recules...*, s'havia trobat amb una estranya numeració dels capítols: 0(1), 1(2)... que prenia sentit en arribar a l'últim capítol, el 12(0), on el protagonista tornava a la situació de partida. [▶](#)
2. Per utilitzar la terminologia que Pedrolo emprà a *Lectura a banda i banda de la parec*, quan ens dona, en dues columnes, una sèrie d'elements per a un escenari fictici a l'esquerra i, a la dreta, els records personals, els detalls de la seva pròpia vida que l'han ajudat a construir aquell: «Qui m'havia dit què? En quin indret? A propòsit de quines altres situacions? ¿En relació amb quins temes? I la descripció dels personatges, ¿corresponia potser a la d'algú conegut, vist o entrevistat? O també: ¿d'on havia tret aquells mobles, aquells raïls, que ara traslladava a les cambres? En profunditzar-hi una mica vaig adonar-me que havia anat massa enllà; ara tenia dues històries: la que componien els textos, múltiples, procedents d'una realitat viscuda i reduïda a document referencial, i la de la narració novel·lística, i novel·lesca, que, a diferència d'aquells fets, existia en el futur.» (*Novel·les curtes/5, 1973-1975*, Edicions 62, 1989, pàg. 10). [▶](#)
3. I pel món o franciscà Pere Sanahuja i Vallverdú (1882-1959), autor de la *Història de la ciutat de Balaguer*, que ni que em punxin sé què hi fa aquí. [▶](#)
4. Narrador s'ha conegut un ancià anomenat Micer Ortana, fundador d'un monestir on els monjos conviuen amb dones embarassades. Més endavant, veurà en un aparador un taut amb el cadàver de Micer Ortana. La vacil·lació Ortana/Ortana s'hi era en la primera edició del llibre, i per tant podem suposar que no és una badada; i tanmateix, tot sembla indicar que sempre és el mateix personatge, pare d'Elva, Olivina i Jof Dasilea, avi de Bedinda i besavi de Neliana, segons el registre que Narrador, com deïem, troba al tren. El mateix registre, per altra banda, indica que Narrador i Elva són els pares de Bedinda, mare de Neliana, amb qui Narrador (que n'és, per tant, l'avi) ha fet l'amor. [▶](#)
5. Cito la descripció de *Pere Calders. Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, de Carme Gregori Sobrevila (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006). [▶](#)
6. Gregori Sobrevila (i per això la citàvem a la nota anterior) hi fa referència, i menciona el «neofantàstic» de Jaime Alazraki, que sembla que no l'acaba de convèncer (com a mínim per parlar de Calders). David Roas, a *Tras los límites de lo real* (Páginas de Espuma, 2011) també menciona aquesta diferència del fantàstic contemporani, sense arribar a donar-hi nom. [▶](#)
7. És un inici, volem dir, estilísticament provocador: *Baixeu a recules i amb les mans alcades* és una novel·la que comença difícil i va deixant per al final les parts més agradoses. Pel camí, però, més d'un cop hem pensat en les reflexions de Gabriel Ferrater sobre les dificultats d'expressió que tenia Carles Riba amb un idioma poc ajustat quant als termes de descripció moral. [▶](#)
8. De fet, els noms dels personatges dels llibres de Pedrolo tendeixen més aviat a l'estranyesa. Fa anys, Joaquim Carbó (ho trobareu a *Rellegir Pedrolo*, Edicions 62, 1992, pàg. 61-69) havia examinat l'evolució de l'onomàstica pedroliana: a *Acte de violència* apareixen Llor Domina, Sali, Sea Fort, Tara Flixa, etcètera; a *Anònim III* es diuen Canyís, Cunt, Mora, Emeli, Jonila, Clam, Oreles, etcètera; a *Detall d'una acció rutinària* hi apareixeran Lors Basula, Bernus Bern, Fel Lars, Cladi Morle, Merna Suvaris, Nora Abal o Vèspia Clara, entre d'altres. [▶](#)
9. En realitat, sembla que el cicle *Temps oberts* *Baixeu a recules i amb les mans alcades* comparteixen alguna cosa més. En aquesta novel·la tot sembla arrencar d'uns fets esdevenuts a finals de l'any 1938 a Figueres, quan el soldat protagonista era destinat a una bateria d'artilleria; les històries diverses de Daniel Bastida arrenquen de l'esclat d'una bomba, que pot generar una sèrie de conseqüències (mor la mare, mor el pare, moren els germans, no mor ningú, etcètera). Es tractava de negar que l'individu estigui determinat per l'herència o el medi: sempre hi pot haver un accident fortuït (la guerra) que ho capgirarà tot, de la mateixa manera que la guerra havia transformat en escriptor el descendent d'aristòcrates que era Pedrolo, a banda de la pròpia llibertat individual que li permet a Bastida capgirar la seva vida en direccions excloents entre si. [▶](#)
10. M'assenyala una lectora (servidor no ho hauria recordat) que a *Incerta glòria* apareix una idea semblant. Cruells explica que havia rebut la visita de Soleràs, que pronuncià un llarg monòleg sobre la seva relació amb les dones, i va dir: «La dona és l'Oceà, l'home el Sahara. Aquestes dues immensitats enemigues, l'aigua i la set, s'estan l'una al costat de l'altra, i no es barrejaran mai.» (cito per l'onzena edició, del 2007, on el parlament es troba a la pàgina 375). [▶](#)
11. Per entendre'ns: quan Aina Torres, a *Manual de Pedrolo* (Amsterdam, 2018), distribueix una sèrie de textos en blocs temàtics (cultura, llengua, independentisme, etcètera) i hi superposa articles de premsa o notes de dietari amb fragments de novel·les, sembla prescindir d'aquesta prudència. Però alhora no hi ha res en el resultat final que crei una contradicció entre el que diuen els personatges i el

- que sabem (pels articles contigus) que pensava Pedroló. [▶](#)
12. Vegeu la nota 4. [▶](#)
13. Ben probablement l'orgia més descomunal descrita en una narració que servidor conegui: ocupa diversos carrers. En un moment determinat, se'ns explica: «Davant meu hi ha gent que desapareix per una boca de claveguera de la qual algú, faceciós, deu haver enretirat la tapa, però la gernació és tan immensa que ni es nota si no ocupes un lloc avantat'ós. Són tants, ara, que ni hi caben, i alguns, més que res dones, s'han enfilat a collibè d'altres, abraçant-s'hi fort per no ésser desmuntats pel cavall escollit, probablement un desconegut qualsevol que rebut a el genet o el palpa desvergonyidament, si pot» (pàg. 273). El fet que tot plegat tingui lloc després de la mort d'Ortana no deixa de recordar les explicacions de Roger Caillois (citades per Georges Bataille a *L'erotisme*) sobre el frenesí social que segueix a la mort d'un rei. [▶](#)

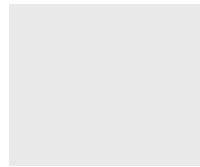
ETIQUETES:	ACTE DE VIOLÈNCIA	AINA TORRES	ALEX MARTÍN ESCRIBÀ	ANÒNIM III	BAIXEU A RECULES I AMB LES MANS ALÇADES	
BERENICE	CARME GREGORI SOBREVILA	DAVID ROAS	DETALL D'UNA ACCIÓ RUTINÀRIA	EAST COCKER	INCERTA GLÒRIA	JOAN SALES
JOAQUIM CARBÓ	LECTURA A BANDA I BANDA DE LA PARET	LEWIS CARROLL	LIGEA	MANUAL DE PEDROLO	NOVEL·LES CURTES 'S 1973-1975	
PERE CALDERA. TÒPICS I SUBVERSIONS DE LA TRADICIÓ FANTÀSTICA	SILLEGIR PEDROLO	T. S. ELIOT	TEMPS OBERT			
TOTES LES BÈSTIES DE CÀRREGA	TRAS LOS LÍMITES DE LO REAL	TZVETAN TODOROV	UN ALTRE PAS DE ROSCA			



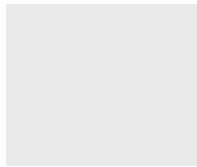
JOAN TODÓ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(La Sénia, 1977) és escriptor. Ha publicat dos llibres de poesia, *Los fòssils (al ras)* (2007) i *El fàstic que us cega* (2012), un llibre de contes, *A butxacades* (2011) i una novel·la, *L'horitzó primer* (2013), a banda d'un relat llarg, «El final del món», inclòs dins *La recerca del flamenc* (2015). Després del seu segon llibre de relats, *Lladres* (2016), ha publicat *Respirar el segle* (2017) i *Guia sentimental del Delta de l'Ebre. Un diccionari* (2018). Ha traduït, entre altres coses, un llibre de poemes de Mark Strand (*Rufaga d'un*, 2016). Després d'una sèrie de feines temporals en revistes com *Paper de Vidre*, *Caràcters*, *Suroeste*, *Quadern de les idees*, *les arts i les lletres*, *El Procés* *Revista de Letras*, ha trobat una feina fixa (per ara) a la secció «Llegir escrivint» de *L'Avenc*.

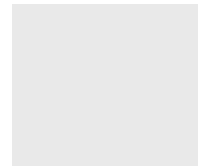
Articles relacionats



Pedroló, l'elefant contagiós (II)



Poemes que es fan amics



Carner trencador

Llibres
Cultura
Nosaltres
Contacte

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

Política de privacitat
Copyleft



© LA LECTORA 2018