



**TEMPS, NATURA, ESPIRITUALITAT I RELACIONS HUMANES:  
UNA LECTURA DE *LA CIUTAT DEL TEMPS* (1961) DE MARIÀ MANENT**

LAIA LÓPEZ-RIGOL

<https://orcid.org/0009-0005-7373-7550>

[laialopezrigol@ub.edu](mailto:laialopezrigol@ub.edu)

UNIVERSITAT DE BARCELONA

**Resum:** Marià Manent publica *La ciutat del Temps* l'any 1961 i, en fer-ho, assumeix una posició clara en contra del realisme històric i a favor del postsimbolisme en un moment en què el moviment i la poètica conviuen. De fet, el llibre s'articula mitjançant un procés de coneixement postsimbolista que s'estructura en tres seccions, «Terra clara», «Fulls de breuari» i «Gent». Als poemes, el jo líric investiga la relació entre el temps —percebut com a circular, lineal, aïllat i/o confluent— i els elements que formen *La ciutat del Temps* —la natura, l'espiritualitat i les persones. L'objectiu d'aquest article és oferir una lectura completa del llibre i analitzar el tractament que Manent fa del temps en el procés de coneixement lineal traçat per les composicions, així com en els símbols i els motius que doten d'unitat el poemari.

**Paraules clau:** Marià Manent, *La ciutat del Temps*, postsimbolisme, procés de coneixement, temps.

**Abstract:** Marià Manent published *La ciutat del Temps* in 1961. In doing so, he assumed a clear position against historic realism and in favor of post-symbolism, when both the movement and the poetics coexisted. In fact, the book is articulated through a post-symbolist learning process structured in three sections, «Terra clara», «Fulls de breuari» and «Gent». In the poems, the poetic self-investigates the relationship between time —and its circular, linear, isolated and confluent perceptions— and the elements that form *La ciutat del Temps* —nature, spirituality and people. The aim of this work is to offer a complete reading of the book and to analyze Manent's approach to time in the linear learning path traced by the compositions, as well as in the symbols and topics that give unity to the book.

**Keywords:** Marià Manent, *La ciutat del Temps*, post-symbolism, learning process, time.

## 1. INTRODUCCIÓ

En el seu dietari *A flor d'oblit*, Marià Manent declara que «anotava les coses per a mi, obsedit per la voracitat del temps que tot ho esborra» (Abrams, 1989: 28). En la mateixa línia, al pròleg de *L'aroma d'arç* destaca el poder de les entrades del dietari: «aquestes notes disperses, almenys per al meu ús personal, em semblen com petites zones salvades de la marea del temps i de la inexorable erosió de la memòria» (Abrams, 1989: 28). Com els dietaris, Manent entén la poesia com un mitjà per deixar constància del temps, investigar-lo i, encara més, fer-lo perdurable i col·lectiu. Al seu quart poemari, *La ciutat del Temps* (1961), el jo poètic experimenta un procés de coneixement en què aprèn com la natura, l'espiritualitat i les persones es relacionen entre si i amb el temps. Aquest, al seu torn, és percebut de maneres diferents —com a lineal, circular, confluent o com un conjunt de talls, tal com mostra aquest article— fet que Manent plasma en poesia per mitjà de mecanismes formals vinculats a la poètica postsimbolista.

Aquest article situa el poemari en el context històrico-cultural en què es publica i ressegueix el procés de coneixement del jo poètic per estudiar com Manent es relaciona amb el seu temps i l'estudia a través d'un producte literari.

## 2. MARIÀ MANENT I EL (SEU) TEMPS

Entre el 1959 i el 1964, Joaquim Molas i Josep Maria Castellet programen el realisme històric amb l'objectiu d'aplegar, dins un mateix moviment literari, textos que —a través d'una estètica realista— adduïssin i denunciessin el context repressor franquista. Segons Aulet (1995: 215), la programació del moviment consisteix a seleccionar escriptors per bastir un model, generar xarxes de relacions entre autors i crítics, i publicar textos programàtics per a consolidar el moviment en l'àmbit teòric.

En un d'aquests textos, *Poesia catalana del segle XX*, Castellet i Molas (1963: 197-198) afirmen que cal una «nova poesia [...] realista i històrica», que no tingui per tema «l'art per l'art o la bellesa abstracta, sinó l'objecte mateix de tota la cultura enriquidora de l'home i alliberadora de les innombrables alienacions que l'oprimeixen». De fet, insten a allunyar-se d'un «art per l'art» molt concret: la poètica postsimbolista, que s'havia desenvolupat com a tendència compartida per un grup d'autors des dels anys trenta del segle XX, i que poetes com Manent encara reivindiquen als anys seixanta, «la instaurada pel moviment simbolista i desenvolupada, després, pels seus seguidors», expliciten Castellet i Molas (1963: 198).

Per a Manent, el debat sobre la literatura compromesa ja estava exhaurit. Als anys trenta s'havien posat en valor les avantguardes pel seu component bel·ligerant i, en canvi, s'havia titllat la poesia postsimbolista d'evasiva respecte de la política. Tant als anys vint i trenta (Vives Piñas, 2018) com als seixanta, Manent defensa l'autonomia de l'art, que podia ser emprat com a mitjà de denúncia, però no exclusivament:

Ben mirat, més val no limitar els temes ni els llenguatges de la poesia. Que serveixi, si pot, la lluita històrica de l'home contra l'opressió i la misèria, però sense oblidar la dita d'Anaxàgoras: que som al món per a admirar el firmament, per a gaudir del sol i de la lluna. Sense oblidar que «la faç de la nostra mare vivent, la Terra, té un llenguatge —com ha escrit Trevelyan— que s'adreça a les nostres més íntimes pregoneses», ni que «la capacitat de sentir ahistòricament» és sempre, segons Nietzsche, un motiu de felicitat (Manent, 1965: 58).

## 2.1 Una resposta al realisme històric

La publicació de *La ciutat del Temps* l'any 1961 suposa una reivindicació de la poètica postsimbolista i, a més, funciona com a resposta al realisme històric per motius com els tres que s'exposen tot seguit.

En primer lloc, a la «Nota preliminar» que encapçala el poemari, on Manent explica els trets principals de la seva poètica, l'autor afirma que «la poesia descobreix concordances que la filosofia difícilment gosaria indicar» (Manent, 1961: 17). Si és ben cert que la referència no és explícita, també ho és que el realisme històric parteix de les teories filosòfiques de Marx, «Edmund Wilson, Caudwell, Williams, Gramsci, Pavese, Lukács, Goldmann i *tutti quanti*» (Molas, 1996: 143). Per tant, sembla que Manent identifica una potencialitat en la poesia —postsimbolista, s'entén— que no troba en la filosofia ni, per extensió, en la poesia de base filosòfica com la que elogia els defensors del realisme històric.

En segon lloc, Manent (1961: 17) sosté que «tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa». Aquesta opinió es pot relacionar amb la polèmica dels anys trenta en què Henri Bremond és acusat de posar en dubte l'autonomia de la poesia postsimbolista per haver-ne comparat la puresa amb la de la religió (Balaguer 1998: 127-128). Per altra banda, cal tenir en compte la possibilitat que, des de la seva vocació religiosa, Manent volgués fer referència a les facultats espirituals de la poesia. De fet, aquestes vertebren la secció «Fulls de Breviari». Ara bé, una poesia religiosa és també un contramodel de la poesia socialista valorada per Castellet i Molas i, per tant, la cita funciona com a argument en contra del realisme històric.

En tercer lloc, el títol del poemari conté dos elements que podrien ser representatius del realisme històric i que, en canvi, el subverteixen: ni «ciutat» ni «Temps» no al·ludeixen ni als espais ni a les circumstàncies històriques concretes que els ideòlegs del realisme històric insten a representar, sinó a la confluència de llocs i moments eternitzats en poesia.

## 2.2 Justificació de la lectura postsimbolista

A continuació, s'addueixen sis bases del postsimbolisme i es presenten fragments de la «Nota preliminar» i versos del poemari per tal de justificar la lectura postsimbolista que admet *La ciutat del Temps*, seguint la metodologia utilitzada per Marrugat (2021b: 436-437).

Com a primera noció, la postsimbolista és una poesia impersonal i col·lectiva. Davant del subjecte únic simbolista que explica una experiència privada, els autors postsimbolistes ofereixen el seu coneixement a través de símbols de significació universal (Marrugat, 2021a: 126). Per exemple, Manent fa ús de la imatge de l'abella a «El David de la catedral de Salisbury» per simbolitzar la inspiració poètica i el poeta. És a dir, si l'essència de la tasca vital de les abelles és la mel, aleshores la dels poetes és la poesia. D'aquesta manera, la mel apareix a «Enterrament d'una noia a Sallagosa» i a «Mort d'un poeta» com a símbol de poesia i, encara més, com a essència destil·lada de la vida.

A «Richard Aldington, per Thomas McGreevy», Manent (1932: 5) defensa que «la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats» (Marrugat, 2021a: 133). La segona noció és, doncs, la concepció de la poesia com a forma amb sentit (Marrugat, 2021a: 131). A tall d'exemple, «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» Manent fa rimar els mots «hort» i «mort», i «adormida» i «vida» i, doncs, mitjançant la forma associa la mort a l'hort, al lloc on creix la vida. Encara més, la rima suggereix que la vida es troba adormida, de manera que la mort no deixa de ser un estadi de repòs anterior al creixement d'una vida.

La tradició, entesa «no com un passat mort, sinó com un present viu» (Marrugat, 2021a: 136), és la base de les creacions dels autors postsimbolistes i la tercera de les nocions d'aquesta poètica. En mots de Manent (1931: 5), «una simple frase és com una finestra esbatanada damunt paisatges infinits». A propòsit d'això, «Dos temes celtes» és fruit de les traduccions angleses de Manent, i «La tomba de Rilke» homenatja el postsimbolista txec i en reprèn la idea de món unitari o no interpretat, en termes de Rilke.

Per als postsimbolistes, el poeta és «un treballador més del coneixement» que investiga «les relacions que l'ésser humà estableix amb el món i amb si mateix a través del

llenguatge» (Marrugat, 2021a: 144). A la «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*, Manent (1961: 14) es qüestiona la quarta noció del postsimbolisme: si la poesia «és un instrument de progrés biològic, perquè resol en harmonia els conflictes emotius i ens prepara així millor per a la vida». Algunes línies més avall, es respon a si mateix: «des realitats que els poetes evocuen tenen sovint aquell misteri estranyament lluminós amb què ens sobten tot d'una, sota un cel rúfol de setembre, les coses que il·lumina una llambregada de sol blanc i violent, totes voltades d'ombra» (Manent, 1961: 14).

Aquesta darrera citació és significativa perquè Manent, en la seva obra poètica, tracta el coneixement en termes de troballa lluminosa dins un espai fosc o desdibuixat. En són exemples els títols dels llibres *La collita en la boira* i *L'aire daurat*, o el de la secció «Terra clara» de *La ciutat del Temps*.

Manent (1961: 16) explica que «la poesia neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers i les coses més discordants». A tall d'exemple, el poema «Amb un orgull de seda» de *La ciutat del Temps* és l'últim estadi d'un impuls metafòric que Manent va plasmar en el seu dietari *A flor d'oblit* (Susanna, 1989: 53-54) en un parc de Ginebra el 21 de gener de 1960, i que va tornar a descriure l'1 de febrer del mateix any (Manent, 2000: 151). A la «Nota preliminar», l'autor remet a aquesta imatge per tal d'il·lustrar la cinquena noció del postsimbolisme, la poesia com a experiència vital. Finalment, «Amb un orgull de seda» es configura com una eternització d'aquest impuls metafòric en vuit versos, on també apareixen detalls de tots els estadis de la gènesi.

Manent explica que «la poesia ens espera [...] en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món» (1961: 16). La sisena noció de la poesia postsimbolista és la conciliació harmònica de les oposicions del món en una unitat total ordenada. Aquesta idea articula *La ciutat del Temps* i culmina en el poema «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», la gènesi del qual es remunta al 24 de setembre de 1937: «Tot d'una he pensat en la guerra. La cançó de bressol, la foscor de la finestra, l'opressió tràgica que vivim, m'han fet sentir el misteri, dolç i terrible, alhora, de la vida —i de la mort» (Manent, 2000: 108).

L'atmosfera de la guerra civil du Manent a insinuar, ja en el dietari, que el sentit de la vida és indestriable del de la mort i, doncs, que aquests estadis oposats es vinculen harmònicament. I, com s'ha vist, a través dels recursos formals de la poesia —fent rimar els

mots «hort» i «mort», i «adormida» i «vida»— Manent dota els conceptes «vida» i «mort» d'una circularitat simbiòtica que transcendeix la mera linealitat del temps.

### 3. ANÀLISI DE *LA CIUTAT DEL TEMPS*

#### 3.1 El títol

La investigació de les formes de representació del temps es fa palesa ja en el títol, on el mot «Temps» apareix escrit en majúscules perquè designa una abstracció d'aquest, on conflueixen totes les temporalitats.

Pel que fa a l'origen del títol, cal tenir en compte la citació de Rilke que Manent situa a l'inici de la primera edició del poemari: «...über die wunderliche Stadt der Zeit», és a dir, «sobre la capriciosa Ciutat del Temps». Aquesta citació correspon a «l'últim vers del vuitè poema de la primera secció —*El llibre de la vida monàstica*— del *Llibre d'hores* (1899-1905)» de Rilke (Susanna, 1989: 38), i descriu l'operació artística ideada per Manent:

Com si el pas del temps, tot i el seu inherent caràcter fugisser i destructor, es convertís en quelcom de material, de palpable, o, per ser més precisos, en quelcom de durador: els mateixos poemes. I no sols això, sinó que els poemes es constitueixen i cristal·litzen en una «ciutat», en quelcom de gran, enrevessat, complex i ric de sinuositats (Susanna, 1989: 39).

Per tant, el títol dona compte que el poemari és un món harmònic postsimbolista, un «espai per al temps» (Marrugat, 2021b: 437), per a conèixer-lo i per a conèixer el tipus de relacions que s'hi estableixen.

#### 3.2 Possibles lectures

En les relacions entre la natura, l'esperit, les persones i el temps, aquest darrer s'associa a la circularitat en el cicle de les estacions, al tall temporal, pel que fa als records i, sovint, és copsat com un conjunt de temporalitats indissociables.

Manent tradueix les diferents percepcions del temps mitjançant mecanismes formals: per una banda, construeix un procés de coneixement en una seqüència lineal i, per l'altra, situa símbols i motius de manera dispersa, que, en conjunt, teixeixen lligams dins el poemari. Per a Manent, la poesia pot revelar els lligams que confereixen harmonia al món real. Així doncs, vincula els elements dispersos dels poemes mitjançant símbols i motius que fan explícita la presència de lligams harmònics en el món. *La ciutat del Temps*, dotada d'una unitat que transcendeix la linealitat, conforma un paral·lel del món real que pot ajudar a comprendre'l.

### 3.2.1 Recorregut lineal

Manent (1961: 14) defensa que els poetes salven «visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables» del «fluir dels dies». I ell, per la seva banda, crea un refugi per a aquests elements a mesura que els va trobant espais on desenvolupar-se dins *La ciutat del Temps*. Aquests espais es materialitzen formalment en tres seccions: «Terra clara», «Fulls de breuari» i «Gent».

#### 3.2.1.1 «Terra clara» i l'essencialització de la natura en visions, perfums i sons

A la primera secció, el jo poètic cerca un refugi tant per a visions com per a perfums: investiga la relació entre la natura i el temps, perceptible en els canvis visuals i olorosos que experimenta el paisatge en cada estació. En aquesta línia, Marrugat (2021b: 437) afirma que el paisatge «s'il·lumina amb el sentit que li atorga consciència lírica», de manera que la terra, en efecte, esdevé clara.

Pel que fa al desenvolupament de la secció, reflexiona sobre circularitat del temps, i no sols això, com succeeix al seu dietari *Montseny (zodiàc d'un paisatge)*, el coneixement s'articula en relació amb el pas dels mesos i les estacions (Vives Piñas, 2023: 16):

Amb l'ànim de l'infant constantment meravellat per la descoberta dels canvis naturals es constitueix un llenguatge sensual capaç de detenir el temps fugaç i deixar-lo fixat en analogies que donen una imatge harmònicament unitària de l'univers dins una estructura circular de calendari (Marrugat, 2021b: 437).

Per altra banda, Manent (1961: 14) explica que el poeta postsimbolista «veu el color dels mots —d'atzur, daurats, grisos—, n'assaboreix "l'articulació delectable" i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous». D'aquesta manera, extreu les essències de la llengua —les visions, els sabors i els sons— i crea una poesia perdurable en l'àmbit etern.

La recerca de l'essència és present ja en els dos primers poemes de la secció, els «Dos temes celtes». A «El bosc fragant», el jo poètic promet al seu amor fugir cap al bosc al matí, en un ambient de «fulgor matinal, como de intacto rocío» (Manent, 1952: 7) que caracteritza la poesia celta dels ermitans traduïda pel mateix Manent. Aquesta reminiscència de la tradició serveix al jo com a punt de partida per emetre una proposta postsimbolista o, si més no, manentiana: «escampa[r] la rosada» (Manent, 1961: 21), una reformulació del collir en la boira una llum de coneixement encara llunyana. És més, el jo es proposa veure salmons i sentir el crit del cérvol en un bosc ple d'aromes, és a dir, trobar l'essència de la natura. Tanmateix, aquest objectiu no es compleix: encara és de nit i no ha començat el procés de coneixement

vital. És per això que el jo vol fugir de la Mort, perquè encara no ha après que sense mort no hi pot haver vida.

A «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir» una mare renuncia al contacte amb la natura: davant dels sons de la muntanya, implora silenci i calma. La dona ordena a «les bestioles de l'ombra» que no es moguin fins que «l'alba il·lumini el camí» (Manent, 1961: 22), de manera que és conscient que la llum del procés de coneixement ha d'arribar aviat. Abans, però, calen les condicions adients per a iniciar l'aprenentatge: quietud per tal que el fill pugui dormir. En aquest cas, l'infant que ha simbolitzat en la tradició l'adult innocent de cor (Marrugat, 2006: 93) aquí representa tot aquell que s'endinsa en el procés de coneixement. Per altra banda, el son és «l'estat d'essencialització del món», en tant que genera una nova realitat a partir de bocins essencials del món real (Marrugat, 2006: 101). Per aquest motiu, el son és un dels passos previs a poder destil·lar l'essència de la vida conscientment.

A «La neu que es fon» apareix justament aquest son. A la primera estrofa, es descobreixen els relleus de la geografia i la zoologia. No obstant això, al poema el paisatge es mostra unitari perquè està cobert per un vel blanc de neu uniforme i, per tant, la unitat que es percep és superficial. Aquesta mena d'unitat s'equipara a la que atorga el son, que «la tenebra irisa» (Manent, 1961: 23), és a dir, que els bocins de realitat aplegats pel son il·luminen allò fosc i desconegut. Ara bé, el procés de coneixement del poemari té l'objectiu de traspassar les fronteres del somni i conèixer el món real.

«Abril» té lloc fora de la dimensió onírica i se situa quan «encara blanqueja la neu fina de l'arç» (Manent, 1961: 24). En aquest punt, s'afegeix una capa de significació mitjançant la rima: el «març» que s'ha deixat enrere rima amb «l'arç» que encara roman (Manent, 1961: 24). Així doncs, la rima associa l'hivern mancat de coneixement amb el caràcter punxant de l'espinalb, de manera que es desprèn la idea que el desconegut té quelcom de dolorós o incòmode. Tanmateix, el passat punxant conflueix amb l'inici de la primavera i amb les primeres dues troballes del procés de coneixement. En primer lloc, el jo poètic es pregunta «quina flaire és amb mi, quin cant?» (Manent, 1961: 24), i és capaç de respondre's perquè ja ha conegut el so dels grills i el perfum de les glicines, una de les aromes que el jo d'«El bosc fragant» pretenia trobar, així com el so que la mare del segon tema celta rebutjava. En segon lloc, s'adverteix la necessitat que passat i futur —hivern i primavera— convisquin per fer

possible el pas del temps. De fet, aquestes temporalitats queden associades també formalment a través del color blanc de la neu i de la flor de la perera (Marrugat, 2021b: 437).

A «Elfs a Montserrat», criatures fantàstiques cullen l'essència de la natura en la boira «irisada» i «escolten la dolçor del cant que surt de l'ombra» (Manent, 1961: 25), és a dir, perceben el so d'una aroma que emergeix visualment de la foscor. Així doncs, es concep la natura com una fusió on, en paraules de Baudelaire (1908: 92), «les parfums, les couleurs et les sons se répondent». A propòsit d'això, sembla plausible considerar «Correspondances» de Baudelaire com a possible referent del poema de Manent, especialment pel que fa a l'ús d'elements com les campanes, el finestral o l'encens i, en definitiva, pel que fa al tractament de la natura com un temple. El jo poètic, però, es distancia del simbolisme baudelarià en la mesura que els elfs del poema no es queden per a si mateixos la troballa —l'encens— sinó que la duen al bosc, un bosc que ara ja no és ple d'aromes com al primer tema celta, sinó ple d'una olor: la de l'encens, l'essència del temple que és la natura.

L'encens relaciona «Elfs a Montserrat» amb l'església en què s'ambienta «El David de la catedral de Salisbury». Al primer poema d'estiu, el paisatge entra en contacte amb l'escultura que, a banda de ser art per si mateixa, representa la figura d'un personatge lligat a les arts: el rei David. En efecte, el fregament de l'herba sobre l'arpa de pedra dota de vida —d'una «trèmula saba» (Manent, 1961: 26)— l'escultura mineral. Així mateix, l'abella que besa David el vincula a la poesia. Aquests dos acostaments de la natura obren una nova línia en el procés de coneixement: es proposa l'art com a mitjà per eternitzar la natura i s'insinua que algú pot esdevenir-ne el creador.

Ni el David ni les veremadores del setè poema són encara les encarregades de complir aquest objectiu, però les segones són representatives d'un avenç en aquesta línia del procés. Per una banda, la seva feina consisteix literalment a extreure l'essència de la natura: cullen el raïm, l'essència del qual és el vi. Per altra banda, elles mateixes són l'essència de la vida, en tant que són descrites com «un raïm madur» que pesa dolçament «sobre la terra clara» (Manent, 1961: 27). És més, són portadores de totes les temporalitats: són les protagonistes d'un poema d'estiu on «passa llur juvenesa» i, a més, «tenen als dits encara / aquell rou de les vinyes on el setembre lluu» (Manent, 1961: 27). És a dir, encara mantenen el contacte amb la rosada associable a l'inici de la vida. Per acabar, en aquest rou hi brilla el setembre i, per tant, la tardor i l'etapa de la maduresa. Així, tal com apunta la primera estrofa, la vida de les veremadores és una «dansa tranquil·la» (Manent, 1961: 27) on la juvenesa conviu amb la

tardor vigilant —la maduresa— i l'alè d'argila —la creació de vida. En definitiva, elles es fusionen amb les temporalitats de la natura, de manera que n'esdevenen una essencialització.

En canvi, la protagonista de «Noia a Portlligat» fuig de la terra, que per a ella no ha esdevingut clara perquè no ha aconseguit comprendre-la ni interioritzar-la. Així, opta per marxar cap al mar, la immensa realitat informe que tradicionalment ha simbolitzat el desconegut (Marrugat, 2021a: 141) i, doncs, es desvincula del procés de coneixement. A més, el mar emet un so trist que pot associar-se a la melangia de l'aigua del poema següent. De fet, sembla que aquests dos poemes actuen com a *recto i verso*: a «Noia a Portlligat» es descriu la fugida del jo i a «No has vingut» el jo lamenta l'absència d'algú que no ha aparegut. Es pot postular, per tant, que la noia que fuig de Portlligat és la mateixa que es troba sola al següent poema. En aquesta solitud, la noia admira la puresa de la natura, però no aconsegueix desxifrar el secret que s'amaga «en el cel i en les fulles lleugeres», ni la boira que l'envolta, que «mig s'apaga o s'encén» i no esdevé clara (Manent, 1961: 29). Per tot això, aquestes dues composicions configuren un dels camins erronis que cal emprendre en tot procés de coneixement. Concretament, a *La ciutat del Temps*, fugir del pas del temps i de la natura suposa una equivocació necessària per adonar-se que sense aquests no hi pot haver vida.

Aquests dos poemes d'estiu donen pas al període de maduresa tardoral, en què es redreça el recorregut del procés. «A mitjan setembre» es construeix, com d'altres composicions, entorn d'una natura on visions, perfums i sons es responen, però afegeix una novetat: descriu una caiguda d'aglans, avellanes i pomes que es dona al mateix temps que creixen les avellanes «en verdes arracades» (Manent, 1961: 31). És més, el poema addueix avellanes que dringuen pels sacs i, a l'estrofa següent, noves avellanes que comencen a emergir. Així, els fruits i els seus sons —símbols de vida activa— s'integren en la música harmònica de la natura. I, encara més, els fruits que cauen conviuen amb els que tot just comencen a créixer, de manera que les temporalitats tornen a confluir.

Com s'ha apuntat, el record és un tall de temps fora del temps que permet la relació d'un individu amb un moment diferent, amb el qual conflueix. Aquest és el cas d'«Altafulla», en què el jo poètic —des de la tardor— s'acomia d'una vila que queda deturada a través del record en un estiu permanent: les cent palmeres i el castell de vi daurat esdevenen perdurables. Cal observar, a més, que el jo descriu el color del castell per mitjà del vi, que al llarg del poemari s'ha vinculat a l'essentialització de la vida.

Des de la tranquil·litat del coneixement ja adquirit, el jo d'«Andorra a l'octubre» contempla l'incendi de la tardor en mig d'una tempesta. De fet, la destrucció associada al foc i a la pluja torrencial contrasta amb la tranquil·litat del jo poètic. És més, els elements conformen una fusió de significats: en la tradició, l'aigua ha simbolitzat la vida i el foc, la destrucció. Tanmateix, els aiguats poden esdevenir destructors i la renaixença de les cendres fa possible una nova vida. Així, en aquesta composició, dos elements aparentment contraris —el foc i la pluja torrencial— queden vinculats pel seu poder destructor i, cal dir, necessari perquè la vida sorgeixi de nou. En aquesta línia, s'estableix formalment un paral·lelisme entre el color daurat del foc i de l'albercoc per fer palès que la destrucció deixa pas a l'eternitat i a la vida.

«Amb un orgull de seda» és també el resultat d'una observació tranquil·la que permet desxifrar els lligams de la natura. Garcés (1978: 32) afirma que els poemes de Manent són «un aplec de versos de circumstàncies» i, en efecte, és possible resseguir les anècdotes que donen lloc a diferents composicions del poemari (Molas, 1995: 157). Ara bé, tal com apunta Abrams (1989: 31), l'operació artística de Manent consisteix a convertir el temps profà en un temps sagrat o sacralitzat a través de la poesia, i «Amb un orgull de seda» és un exemple d'art que plasma la natura i la fa perdurable (vegeu 2.2).

El procés de «Terra clara» culmina amb «Viatge de febrer», on es descriu la sortida de l'hivern i l'entrada a una primavera que ja no és un inici d'inicis, sinó el començament d'un nou període d'aprenentatge que parteix de l'aprenentatge assolit. En aquest sentit, la blancor que envolta el jo poètic és significativa perquè evoca, per una banda, el color de la neu —la que tot just arriba i la que gairebé desapareixia a «Abril» — i, per altra banda, el color de les flors de l'ametller d'aquest poema i de les flors de la perera d'«Abril». Per tant, el color blanc lliga formalment l'hivern i la primavera tant a l'inici com al final del procés de coneixement de «Terra clara».

Per altra banda, cal comentar dues qüestions del darrer vers del poema: «amb plomes d'àngel l'ametller venia» (Manent, 1961: 35). En primer lloc, la figura de l'àngel connecta amb l'espiritualitat de «Fulls de breviari». En segon lloc, remet a la idea postsimbolista de la creació poètica, que funciona com la lluita entre Jacob i l'àngel: Jacob és el poeta, i l'àngel, les limitacions d'aquest (Carner, 1913: 297). En efecte, «Terra clara» es configura com l'eternització en poesia d'un combat entre la natura i el pas del temps, que esdevé convivència

fluida. Tanmateix, «Terra clara» no és el final del procés de coneixement, i l'àngel simbolitza les limitacions en què cal seguir treballant.

### 3.2.1.2 «Fulls de breuari»: enigmàtics auguris d'un camí cap a l'espiritualitat

Un cop s'ha trobat un espai per a les visions i els perfums a «Terra clara», arriba el torn dels «enigmàtics auguris», és a dir, de l'espiritualitat. Tal com s'ha comentat, Manent (1961: 17) observa que «tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa», ja que «d'una vaga i obscura manera, en cercar l'afinitat dels éssers revela un impuls cap a l'Ésser, la fascinació que sent l'home davant el misteri de l'Únic». El procés de coneixement que traça «Fulls de breuari» passa justament per desxifrar aquesta afinitat, sense oblidar els aprenentatges de «Terra clara».

El primer poema, «Sant Francesc es moria», descriu un ambient de «fulgor matinal, como de intacto rocío» (Manent, 1952: 7) molt semblant al que apareix a «El bosc fragant». De fet, el mateix Manent (1952: 7) constata que «no sin razón se ha comparado a la literatura franciscana» la poesia irlandesa dels ermitans.

Per altra banda, cal comentar la ressonància del *Càntic del sol* de Francesc d'Assís, la traducció del qual, publicada per Josep Carner l'any 1975, va ser prologada per Manent. En el *Càntic del sol* «les criatures són convocades per la divina lloança, però també evocades en llur relació amb l'home» (Manent, 1975: 143), d'una manera molt semblant a com succeeix en el poema de Manent. Al «Pròleg», el poeta defineix el *Càntic* com una «llarga tongada de tribulacions i sofrances» de Sant Francesc «quan ja era gairebé cec, en els darrers anys de la seva vida» (Manent, 1975: 143). Així mateix, el poema manentià addueix l'«últim romiatge» (Manent, 1961: 39) d'un Sant Francesc que s'està morint i que es guia pel so i no pas per la vista. Els peixos «vestits de lluna / i de rosa salvatge» (Manent, 1961: 39) —vinculables als salmons de «El bosc fragant»— que neden riu amunt per seguir Sant Francesc conformen una altra possible connexió amb el *Càntic*. I, així, si «la imatge del peix en el mar funciona com a correlat de la imatge de l'home perdut en un món divers, múltiple, eternament canviant i “callat”, ço és, sense sentit ni significació» (Marrugat, 2008: 99), es pot postular que els salmons, com a símbol dels homes perduts, persegueixen una significació que en aquesta secció consisteix a trobar l'espiritualitat.

Quant a l'àngel «que bevia / a la font muntanyana» i que sent «com un plor / de mare o de germana» (Manent, 1961: 39), simbolitza la poesia i l'espiritualitat que queden associades entre si i amb la vida representada per l'aigua. Finalment, en el *Càntic del sol* la mort és descrita com una germana. Així, el cant final que sent l'àngel manentià es pot vincular amb el cant de

la mort que, a diferència del que ocorre a «El bosc fragant» aquí no sols no és defugit, sinó que és acceptat com a via d'accés a la vida espiritual.

En les dues composicions de «Mysterium fidei» se segueix pel camí espiritual i, novament, el jo no oblida «Terra clara». En el poema «Has vingut de matí» sembla que hi ha una al·lusió a l'absència de la persona o la cosa que el jo de «No has vingut» lamentava. En aquest cas, una presència espiritual omple el buit de la solitud i dota de sentit el cel pur, que amagava un misteri a «No has vingut». Altrament, el jo poètic s'ajup com la «pols de Cafarnaüm», fet que remet al *pulvis es et in pulverum reverteris* bíblic i, per tant, a la idea de venir del no-res i de tornar-hi, però, per sobre de tot, de romandre en el món. Aquesta idea és reforçada per l'al·lusió a Cafarnaüm, una ciutat que va ser destruïda anys després de la mort de Jesús, però que es va refer. Per tot això, sembla que l'espiritualitat permet la perdurabilitat en el Temps.

És més, a «Una noia que combrega» el jo poètic demana una vestimenta de flors a algú que es mou entre núvols i que s'identifica, molt probablement, amb la Verge Maria, representada sobre núvols per autors renaixentistes com Ticià. Per aquest motiu, l'avenç en el procés és doble: el jo ja no dialoga amb l'esperit, sinó amb la Mare de Déu i, a més, demana assimilar-se amb la vegetació, de manera que apunta la possibilitat de perdurar a espiritualment a través de la natura.

En el darrer poema d'aquesta secció, la natura apareix essencialitzada en una vall que ha esdevingut més olorosa amb el pas de la tardor, és a dir, amb els coneixements de la maduresa. Per damunt d'aquesta vall, a prop del cel, se situa la ciutat de la Nit, creada en l'àmbit espiritual pel «Rei inconegut» (Manent, 1961: 42), Jesús. Finalment, a aquesta ciutat hi arriba el Temps, «que duu una barba de boscos i de grills» (Manent, 1961: 42) i que, per tant, és portador de les visions i dels sons de la natura. Així, gràcies als coneixements obtinguts a «Terra clara» i a «Fulls de breviari», la ciutat de la Nit esdevé la ciutat del Temps, on roman la natura i la vida espiritual. Tanmateix, cal encara investigar quin lloc perdurable poden ocupar les persones a la ciutat.

### **3.2.1.3 «Gent»: la perdurabilitat de les persones, els records i l'art**

Els vuit poemes que conformen «Gent» immortalitzen moments transcendents de la vida de vuit personatges (Susanna, 1989: 47) a partir dels quals s'analitza com es relacionen les persones amb el temps al llarg de la seva vida. Cal destacar el lligam que traça aquesta secció amb el títol del poemari, atès que les persones són, en si mateixes, ciutats de Temps. És a dir,

una persona és un sol individu que viu en un moment determinat de la història, però, al llarg de la vida, una persona esdevé alhora totes les persones que ha estat i tots els temps en què ha viscut.

Les composicions de «Gent» investiguen la vida i la mort de manera alterna, i acaben adduint aquestes etapes de manera conjunta. «Carme es posa de llarg» posa el focus en la vida i, concretament, en el dia del casament d'una jove. El jo poètic descriu com Carme s'acomiada de la seva infantesa —l'abril lleuger— des de la maduresa —l'octubre. En efecte, el sentiment agredolç que l'escena provoca és causat pel canvi d'etapa, simbolitzat per la «neu de gessamí» (Manent, 1961: 45): la neu i la flor —hivern i primavera— queden associades un cop més a través de la blancor, també característica del moment nupcial.

«Enterrament d'una noia a Sallagosa» es construeix a través d'un paral·lelisme sintàctic de les estrofes (Marrugat, 2021a: 149). A la primera, el jo poètic descriu la juvenesa utòpica d'una noia i, a la segona, remet al temps present, en què es dona una mort inesperada. Així, l'expectativa de la vida conviu amb la mort i, doncs, la primavera i l'hivern tornen a confluïr. No obstant això, els quatre darrers versos del poema suposen un avenç en el procés de coneixement: a la noia se li «esborren el cant / de la guatlla» —l'inici de la vida—, i «la neu» (Manent, 1961: 46) —la vellesa i la mort. Per altra banda, l'Eternitat duu «mel secreta» a la noia, qui al seu torn ha esdevingut una «abella adormida» ajustada «a la cel·la» (Manent, 1961: 46). En definitiva, les temporalitats es difuminen i el cos de la noia descansa, però el seu record roman —com mel extreta per una abella— en l'àmbit etern de la poesia.

«Vora el Rin una monja medita» explora una opció vital similar, però en lloc de fer confluïr la temporalitat present amb la d'un record o amb la d'una expectativa, la monja observada pel jo poètic viu alhora en el present i en la meditació: el jo veu una dona en solitud llegint un llibre, però en tancar els ulls —en mirar més enllà de la realitat superficial i temporal— és capaç de veure la monja lluny de la riba, volant com un ocell. En certa manera, la monja es mou amb el temps i, alhora, el detura dins seu. Tanmateix, aquesta confluència de temporalitats no sembla l'òptima, atès que la llibertat de la monja és la d'un «ocell perdut». És més, al principi del poema la dona no mira el riu tèrbol que s'irisa, de manera que la terra no se li fa clara perquè es queda estancada en una espiritualitat evasiva que no permet la perdurabilitat.

En canvi, la fusió amb la natura sí que fa possible romandre. A «Ell passava, capblanc...» el jo torna a desdibuixar les fronteres entre mort i vida i, novament, fa ús del

paral·lelisme sintàctic i del color blanc per unificar dues etapes. A la primera estrofa, es descriu el pas lent d'un home de cabells blancs entre vidalbes, malves i flors d'avellaner blanques: l'hivern vital de l'home conviu amb la primavera del paisatge. A la segona estrofa s'explica que l'home no hi és. S'intueix, doncs, una mort que, tanmateix, torna a no significar el final: «maduraran els fruits, la casa serà oberta, / i quan el vent murmuri, sempre més / sentiré aquell pas lent a la sorra deserta» (Manent, 1961: 48). Per tant, el procés de coneixement avança: «Terra clara» i «Gent» —natura i persones— es connecten i s'explora aquesta fusió com a manera de romandre en l'harmonia de la ciutat del Temps.

«Noia francesa a la National Gallery» proposa eternitzar la vida a través de l'art. El poema s'estructura per mitjà d'una comparació: els primers deu versos descriuen un recorregut per una natura ja coneguda, i el segon terme de la comparació, format pels darrers dos versos de la primera estrofa, equipara el moviment pel paisatge amb el passeig de la protagonista per la galeria d'art. La noia s'abstreu en els quadres i coneix els secrets de les vides, fet que evidencia que l'art aplega moltes temporalitats. Ara bé, viure en l'art en aquest cas allunya la noia del moment present, en què coneix altres temporalitats sense posar-les en relació amb la seva. Per tant, tot i haver assumit que l'art pot eternitzar la vida, el següent pas del procés de coneixement és aprendre a viure equilibradament en totes les temporalitats.

«Mort d'un poeta» reprèn elements de «Noia francesa a la National Gallery» per trobar aquest equilibri. Ambdues composicions tenen en comú un element francès —la noia francesa i París— i totes dues analitzen el rol de l'art en el pas del temps. La diferència, però, és que la noia de la galeria pretén viure en l'art, mentre que el poeta protagonista retorna «al bosc de mel i d'ambre» (Manent, 1961: 50) després de viure, amb la seva mort. En «la tempesta inacabable i dura» (Manent, 1961: 50) que és el final de la vida, el poeta, amb els ulls clucs —mirant més enllà de la realitat superficial— veu una «mar fidel» (Manent, 1961: 50). Així, el mar que era desconegut per a la «Noia de Portlligat», a ell li és lleial. Finalment, l'espiritualitat representada pel cel vetlla el poeta durant el procés. Per tot això, havent interioritzat els aprenentatges de «Terra clara» i de «Fulls de breuari», el poeta és capaç de comprendre la relació que estableix ell —com a persona— amb la vida i la mort, així com el fet que la poesia i l'espiritualitat el fan perdurable.

A «La tomba de Rilke», el jo descriu el poeta txec com algú orgullós i alhora humil que va cercar en l'art una protecció i una seguretat que mai no va trobar a la vida (Marrugat, 2009: 37). Manent (2000: 157), però, afirma que «Rilke va tenir “la seva mort”, la mort ben

seva». En aquesta línia, a la segona estrofa s'explica que Rilke reposa en un indret on ningú el coneix, però on el seu llegat perdura. Per exemple, roman en els ceps en forma de lira: en una natura assimilada a l'instrument associat a la creació poètica. En definitiva, el poema transmet el missatge que Rilke es manté viu en el seu llegat artístic i poètic, que és present al voltant de la seva tomba, a la natura i, en extensió, al món.

La darrera composició del llibre, «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», reprèn els aprenentatges assolits. Així, a la primera estrofa l'ambient i el paisatge es perceben des de la sinestèsia de visions i olors: el to melangiós i tens del poema es construeix a partir de la visió de l'avet i de l'olor de la minestra. A la segona estrofa, l'arrel i el fruit que sorgeixen en la boira de l'hort s'equiparen al creixement de la nena, comparació que sembla aportar la troballa definitiva: en mig de la boira, cal collir la vida. A més, les rimes del darrer quartet, la vida i la mort conviuen i s'interrelacionen.

Aquesta composició, però, no pot significar un final definitiu, atès que el jo poètic no reconeix el «so pregon» que «fa estremir la finestra» (Manent, 1961: 52) i, doncs, cal que encara busqui la manera de trobar l'essència del món per conèixer-lo i fer-lo perdurable.

### **3.2.2 Mecanismes d'unitat no lineals**

Tal com s'ha explicat, Manent fa del poemari un món harmònic postsimbolista per mitjà de recursos que vinculen els diferents elements entre si. En aquest treball, s'anomenen símbols les imatges que es repeteixen amb un mateix sentit, i es designen com a motius les temàtiques que apareixen reiteradament en diversos poemes.

#### **3.2.2.1 Símbols**

Una de les imatges més representatives de la poesia de Manent és la de la collita en la boira. A *La ciutat del Temps* la boira apareix en sis composicions i en totes s'associa a la llum i a la vida i, en extensió, a la idea de troballa lluminosa. En efecte, a «Elfs a Montserrat» la boira és irisada; a «No has vingut», s'encén; a «A mitjan setembre», és clara, a «Andorra a l'octubre», és identificada amb el fum de l'incendi tardoral; a «La tomba de Rilke», es vincula a la llum del poeta; i, finalment, a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», es troba en l'hort i, doncs, al costat de l'arrel i del fruit dotats de vida.

En la mateixa línia, la imatge dels núvols lluminosos és també freqüent: a «Veremadores» i a «Noia francesa a la National Gallery», per exemple, hi apareixen núvols de foc i ardents, respectivament. Per altra banda, a «Altafulla» i a «Sant Francesc es moria» els núvols es relacionen amb la natura tardoral i amb la naixença d'un nou dia i, doncs, amb els

colors càlids de l'inici i el final de la vida. Finalment, els núvols d'«Una noia combrega» i de «Carme es posa de llarg» són blancs i, per tant, purs. Novament, en tots els casos es fa palesa la idea de la troballa lluminosa.

En el títol de la secció «Terra clara» també hi ressona la idea de la collita en la boira, i a «Elfs a Montserrat», «Noia a Portlligat» i «Carme es posa de llarg» hi apareix un element que posa de manifest aquesta claredat que ha adquirit la terra: el polsim de lluna a les oliveres, que Manent (1999: 223) descriu a l'article «Mitologia primaveral» en termes de «gris lunar de les oliveres [que] formava unes petites illes en la verdor nova dels avellaners». La idea que la terra —les fulles— esdevé clara a través de la il·luminació —la lluna— torna a fer-se present.

El símbol del grill a «Abril» representa l'essencialització de la natura a través del so. En canvi, quan el Temps puja en carrossa a la ciutat de «La Nit», els grills de la seva barba simbolitzen l'aprenentatge sobre la natura, és a dir, el coneixement de la terra ja clara.

La imatge dels ulls closos apareix a «Vora el Rin una monja medita», a «Mort d'un poeta» i en l'obra d'altres postsimbolistes com Foix i Riba per representar la capacitat de veure més enllà de la realitat superficial. Per altra banda, el símbol es pot vincular al son dels poemes «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir», «La neu que es fon» i «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», atès que, com els ulls closos, permet transcendir la primera impressió del món fragmentat.

Finalment, l'inici i el final del procés de coneixement queden enllaçats pel símbol de l'infant. A «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir», l'infant no agafa el son perquè no coneix la ciutat del Temps. En canvi, a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» la filla del jo poètic dorm plàcidament, perquè, al final del procés, ja han estat adquirits gairebé tots els coneixements necessaris.

### 3.2.2.2 Motius

La importància de la tradició és el primer dels motius presents a molts dels poemes. A tall d'exemple, «El bosc fragant» i «Sant Francesc es moria» tenen en comú l'ambient de «fulgor matinal e intacto rocío» de la poesia irlandesa dels ermitans (Manent, 1952: 7). En una línia semblant, «El David de la catedral de Salisbury» i «La tomba de Rilke», giren al voltant de personatges rellevants en la història de l'art.

El segon motiu a destacar és l'essencialització de la natura, encara no assolible a «Dos temes celtes», però aconseguida a «Abril», «Elfs a Montserrat» i «A mitjan setembre». Més

endavant, a «La Nit» o a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», aquesta esdevé un aprenentatge sobre el qual se'n construeixen d'altres.

Per altra banda, el tema representatiu de «Fulls de breuari» és l'espiritualitat, al seu torn, el tercer motiu del poemari. A banda de relligar els poemes de la segona secció, l'espiritualitat es configura com una resposta a altres poemes: per exemple, a «Has vingut de matí» hi apareix una presència espiritual encara absent a «No has vingut».

A «David a la catedral de Salisbury» s'insinua que la vida pot ser perdurable a través de l'art, i aquest suggeriment es converteix en el quart motiu que articula *La ciutat del Temps*. A «Viatge de febrer», la natura es relaciona amb l'àngel, que representa tant l'espiritualitat com la creació poètica, i més endavant «Enterrament d'una noia a Sallagosa», «Noia francesa a la National Gallery», «Mort d'un poeta» i «Tomba de Rilke» posen de manifest que l'art pot eternitzar la vida.

La vida, però, es compon de diverses temporalitats i el cinquè motiu del poemari és, precisament, la confluència d'aquestes. A «Abril», «Viatge de febrer», «Carme es posa de llarg» i «Ell passava, capblanc...» l'inici i el final de la vida —la primavera i l'hivern—, associats pel color blanc, formen un tot unificat sense límits temporals.

El darrer motiu és la convivència de la vida i la mort, que apareix en la natura d'«A mitjan setembre» i «Andorra a l'octubre», i que articula la secció «Gent». En efecte, «Enterrament d'una noia a Sallagosa», «Mort d'un poeta», «Tomba de Rilke» i «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» mostren la rellevància de concebre la mort com a part de la vida.

#### 4. CONCLUSIONS

El quart poemari de Manent es publica als anys seixanta, en un moment en què la poètica postsimbolista conviu amb el realisme històric. S'ha demostrat, però, que Manent s'oposa a la proposta de Castellet i Molas i es posiciona clarament a favor del postsimbolisme. De fet, el títol il·lustra aquesta tria: ni «ciutat» ni «Temps» al·ludeixen a cap referent històric, sinó a la «ciutat» que construeixen els mateixos poemes (Susanna, 1989: 39).

Per aquest motiu, cal llegir *La ciutat del Temps* en clau postsimbolista. En primer lloc, composicions com «Carme es posa de llarg» o «Mort d'un poeta» posen de manifest que Manent parteix d'experiències individuals, però acaba creant una poesia universalitzable. Així, fa ús d'imatges col·lectives, com la mel i l'abella. En segon lloc, la forma és rellevant i crea capes de significació. En tercer lloc, la tradició constitueix la base sobre la qual Manent

basteix la seva poètica i és present a «Dos temes celtes» o «La tomba de Rilke». En quart lloc, *La ciutat del Temps* es construeix com un procés de coneixement desglossat en tres seccions. En cinquè lloc, amb composicions com «Amb un orgull de seda» es fa palès que Manent entén la poesia com una experiència vital. En darrer lloc, les vint-i-sis composicions de *La ciutat del Temps* conformen un món harmònic postsimbolista que funciona com a paral·lel comprensible del món real.

Dins aquest món harmònic, Manent disposa els elements tant de manera lineal com no lineal, atès que, de fet, el temps no sempre és percebut com una seqüència d'esdeveniments. A tall d'exemple, les estacions que estructuren «Terra clara» doten el temps d'una noció de circularitat, i els records que apareixen al llarg del llibre conviuen amb el temps en què són evocats. És per això que en aquest treball s'ha analitzat el procés de coneixement del poemari des de dos punts de vista: el recorregut lineal i els mecanismes d'unitat no lineals.

Pel que fa al recorregut lineal, a «Terra clara» es busca conèixer la natura i comprendre com aquesta interacciona amb la vida. Així, a mesura que avancen els poemes, la consciència lírica va il·luminant el paisatge fins que la terra —fosca i desconeguda—, es fa clara. Els dos primers poemes se situen en la nit prèvia a la llum del coneixement, s'hi anhela una essencialització de la natura a través de visions, perfums i sons. En efecte, un cop el tercer poema inicia el procés de coneixement, la natura és percebuda, als poemes quart i cinquè, a partir de la seva essència. Ara bé, comprendre la natura no significa desvincular-la del pas del temps, ans al contrari, «Terra clara» insta a observar la confluència de diverses temporalitats en el paisatge i a apreciar la convivència de la vida i la mort. En arribar l'hivern, tots aquests aprenentatges esdevenen la base d'un nou procés de coneixement: la recerca de l'espiritualitat de «Fulls de breuari».

A la segona secció es posen en relació la natura i l'espiritualitat com a vies per accedir a una perdurabilitat. Així, el jo ressegueix un camí espiritual a partir de l'experiència de Sant Francesc i de la trobada amb l'Esperit Sant, la Verge Maria i, finalment, Jesús. Al darrer poema de la secció, tot el bagatge adquirit —sobre la natura i l'espiritualitat— conflueix en una Nit dotada de temporalitat, que esdevé el moment previ al darrer tram del procés.

A «Gent» s'investiguen les relacions que les persones estableixen amb la vida i la mort, així com la possibilitat d'abstreure's del fet de fluir dels dies a través de l'art i la meditació. A més, s'explora la manera d'accedir a la perdurabilitat per mitjà de la natura i la poesia. Els dos primers poemes de «Gent» reprenen la idea de la confluència de temporalitats i esbossen les

afectacions d'aquesta confluència en les persones. Després, els tres poemes següents estudien com gestionar aquesta confluència: abstraient-se de la realitat mitjançant la meditació o l'art o bé fusionant-se amb la natura. Finalment, els tres darrers poemes es configuren com la culminació del procés de coneixement, ja que sintetitzen tots els aprenentatges: la confluència de les temporalitats, la indefinició dels límits entre la vida i la mort, i la poesia com a via d'accés a la perdurabilitat.

Quant als mecanismes d'unitat no lineals, s'han destacat sis símbols i sis motius temàtics que entrellacen elements del poemari. Els símbols es poden dividir en dos grups. Per una banda, les imatges característiques de la tradició, com la de l'infant innocent que no pot dormir abans d'iniciar-se el procés del coneixement i que, en canvi, dorm plàcidament un cop obtinguts tots els aprenentatges, o bé la dels ulls closos que miren més enllà de la superfície. Per altra banda, hi ha els símbols de creació pròpia, com el grill —la natura ja intel·ligible— o el polsim de lluna a les oliveres, la boira lluminosa i els núvols lluent, que remetien a la imatge manentiana de la collita en la boira.

Cada secció es pot identificar amb un o més motius temàtics recurrents: «Terra clara» es vincula al motiu de l'essencialització de la natura, «Fulls de breuari», a la temàtica de l'espiritualitat i «Gent», a la confluència de temporalitats, la relació entre l'art i la vida, i la possibilitat de perdurar a través de la natura. Finalment, els motius que relliguen tot el poemari són la tradició i la idea que les fronteres temporals entre la vida i la mort s'esborren en un món unitari i harmònic com el que construeix *La ciutat del Temps*.

Per tot això, és plausible afirmar que *La ciutat del Temps* es configura, dins la poètica postsimbolista, com un poemari que traça un procés de coneixement en què s'exploren les relacions que estableixen la natura, l'espiritualitat i les persones, entre elles, amb un temps no limitat al moment present i sovint percebut de manera lineal, circular, aïllada i confluent.

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABRAMS, Sam (1989), «El dietari», dins *Marià Manent*, Barcelona, Publicacions de l'ICE/Universitat de Barcelona, pp. 25-34.
- AULET, Jaume (1995), «El Realisme Històric i la seva evolució: un cop d'ull a la situació de la poesia catalana dels anys seixanta», dins Tilbert Dídac Stegmann i Axel Schönberger (eds.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 215-223.
- BAUDELAIRE, Charles (1908), *Œuvres complètes*, 1. *Les Fleurs du mal*, París, Calmann-Lévy.

Laia López-Rigol (2025), «Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 76-96.

- BALAGUER, Josep Maria (1998), «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra», dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 9, *República, autogovern i guerra. 1931-1939*, Barcelona, Edicions 62, pp. 118-134.
- CARNER, Josep (1913), «La dignitat literària», *Catalunya*, 22, pp. 294- 298.
- CASTELLET, Josep Maria i MOLAS, Joaquim (1963), *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÉS, Tomàs (1978), «Els vuitanta anys de Marià Manent», *Serra d'Or*, XX, 229, pp. 31-33.
- MANENT, Marià (1931), «Convenció i revolta en Poesia», *La Veu de Catalunya*, 29-10-1931, 10-11-1931, 11-11-1931, 17-11-1931 i 18-11-1931; recollit a Marià Manent (1934) *Notes sobre literatura estrangera*, Barcelona, La Revista, pp. 33-43.
- MANENT, Marià (1932), «Richard Aldington, per Thomas McGreevy», *La Veu de Catalunya*, 5-III-1932, pp. 5.
- MANENT, Marià (1952), *La poesia irlandesa*, Barcelona, José Janés.
- MANENT, Marià (1961), *La ciutat del Temps*, Barcelona, Josep Pedreira.
- MANENT, Marià (1965), «Poesia i realisme històric», *Serra d'Or*, vol. VII, n.º. 1, pp. 57-58.
- MANENT, Marià (1975), «Pròleg», dins Francesc D'Assís; Joan Miró; Josep Carner trad., Gustavo Gili (ed.), *Càntic del sol*, Barcelona, La Cometa.
- MANENT, Marià (1999), *Crítica, personatges, confidències: articles inèdites i dispersos*, Miquel Batalla ed., Barcelona, Columna.
- MANENT, Marià (2000), *Dietaris*, ed. Sam Abrams, Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona.
- MARRUGAT, Jordi (2006), «L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent», *Els Marges: Revista de llengua i literatura*, pp. 81-106.
- MARRUGAT, Jordi (2008), «Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)», *Llengua & Literatura*, 19, pp. 87-128.
- MARRUGAT, Jordi (2009), *Marià Manent i la traducció*, Lleida, Punctum/TRILCAT.
- MARRUGAT, Jordi (2021a), «La poesia», dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana*, VII, *(Del 1922 al 1959)*, Barcelona, Editorial Barcino/Enciclopèdia Catalana/Ajuntament de Barcelona, pp. 119-198.
- MARRUGAT, Jordi (2021b), «La poesia», dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana*, VII, *(Del 1922 al 1959)*, Barcelona, Editorial Barcino/Enciclopèdia Catalana/Ajuntament de Barcelona, pp. 433-506.
- MOLAS, Joaquim (1995), *Obra Crítica*, I, Barcelona, Edicions 62.
- MOLAS, Joaquim (1996), «Una suma de quaranta anys», dins Joan Brossa et. al., *Homenatge a J. M. Castellet*, Barcelona, Edicions 62, pp. 144-149.

Laia López-Rigol (2025), «Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 76-96.

- SUSANNA, Àlex (1989), «Notes per a un estudi de *La ciutat del Temps*», dins *Marià Manent*, Barcelona, Publicacions de l'ICE / Universitat de Barcelona, pp. 35-57.
- VIVES PIÑAS, Arnau (2018), «Lectures i traduccions orientalistes de Marià Manent en els anys 1918-1929», dins Josep Camps Arbós, Imma Farré Vilalta i Joan R. Veny-Mesquida (dirs.), *La ciutat d'ideals que volíem bastir. Màrius Torres i la literatura del seu temps*, Lleida, Aula Màrius Torres/Pagès Editors, pp. 345-366.
- VIVES PIÑAS, Arnau (2023), «La publicació del dietari de Marià Manent: història d'una construcció literària», *Revista de Catalunya*, 11, pp. 13-30.