

DOLOR Y AUSENCIA EN LA POESÍA DE JOAN MARGARIT: JOANA (2002)

SORROW AND ABSENCE IN THE POETRY OF JOAN MARGARIT: *JOANA* (2002)

Diana CULLELL TEIXIDOR

Universidad de Liverpool
Diana.Cullell@liverpool.ac.uk

Resumen: La presencia del dolor es una constante a lo largo de la obra de Joan Margarit, aunque se manifiesta de manera especial en *Joana* (2002), la obra en la que el poeta plasmó los últimos días de vida, la agonía y la muerte de su hija Joana. Este artículo analizará el dolor y la ausencia en este poemario a partir de los Estudios del Afecto y las Emociones en perspectiva cognitiva, y tratará las emociones de manera no solo temática sino también cognitiva. El artículo cerrará con unas reflexiones sobre las dinámicas existentes entre escritura y emoción, y sobre el rol del dolor —o del afecto, en su término más general— en la construcción de un discurso poético que reflexiona sobre la aflicción sin caer en el patetismo. El análisis se llevará a cabo con la intención de contribuir a los discretos, pero crecientes estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico.

Palabras clave: Joan Margarit. Poesía. *Joana*. Dolor. Estudios del afecto. Emociones cognitivas.

Abstract: Sorrow is a constant presence in the poetic work of Joan Margarit. This is particularly relevant in *Joana* (2002), a book on the last days of life, agony and death of his daughter Joana. This article will analyse sorrow—in the sense of grief—and absence in this poetry collection. It will make use of Affect Studies and Cognitive Theory of Emotions as its theoretical framework, and it will approach emotions thematically as well as cognitively. The article aims to analyse the existing dynamics between writing and emotion, as well as the role of sorrow—or affect, more generally—in the construction of a poetic discourse that manages to approach sorrow with a distinct lack of pathos. It also aims to contribute to the discrete but ever-growing Affect Studies in the Hispanic poetic field.

Keywords: Joan Margarit. Poetry. *Joana*. Sorrow. Affect Studies. Cognitive Theory of Emotions

El fallecimiento del poeta catalán Joan Margarit en enero del año 2021 y la aparición ya póstuma de su último poemario, *Animal de bosc* (2021), desató una plétora de artículos, obituarios y reseñas que se extendieron más allá del mundo hispánico (Jiménez Millán,

2021; Lluch, 2021; Néspolo, 2021; Panyella i Balcells, 2021; Puig Rovira, 2021). El tema común que unía a todas estas publicaciones era el dolor por la pérdida del poeta; sin embargo, pocas personas han tratado la cuestión del dolor y la pérdida con tanta sensibilidad y aplomo como el propio Margarit. La presencia del dolor privado e individual es una constante a lo largo de toda su obra, aunque se manifiesta de manera especial en *Joana* (2002), la obra que Margarit escribió entre octubre del año 2000 y septiembre del 2001 y en la que plasmó los últimos días de vida, la agonía y la muerte de su hija Joana¹. Es en este libro donde puede apreciarse la presencia encarnada y casi física del dolor, un sufrimiento que acompaña al yo lírico a cada paso durante los largos meses de enfermedad y el fallecimiento de la hija, siempre en soledad. *Joana* resulta un libro extremadamente duro de leer y quizás aún más difícil de analizar, pero en él probablemente se encuentran el Margarit más profundo y uno de los pilares de su poética: “[s]in la existencia de esta hija, gravemente deficiente a causa del síndrome de Rubinstein-Taybi, difícilmente el poeta habría ahondado de tal manera en su reflexión sobre el amor y el dolor, sobre la belleza y la soledad” (Díaz de Castro, 2021: 160).

Según el propio poeta, *Joana* nació de la necesidad de crear “un libro de poemas, de que en ningún momento se deslizara hacia el diario o hacia aquel género que se llamó ‘lamento’” (Margarit, 2014: 23). Como tal, *Joana* se presenta al lector a modo de crónica en clave poética, el día a día de un yo lírico que sabe que el fallecimiento de su hija se acerca inexorablemente y decide explorar el dolor y el sufrimiento en profunda soledad. Es precisamente esta intimidad y la manera en la que se gestiona la verdad del poeta y las sobrecogedoras emociones que se tratan en el poemario lo que se estudiará en las siguientes páginas². Para ello, se analizará el dolor desde el marco teórico de las teorías afectivas —en particular la representación del afecto o las emociones—³, haciendo uso de varias ideas dentro de los Estudios del Afecto y las Emociones Cognitivas. Este trabajo entenderá por afecto la definición que de él hace Donald R. Wehrs: “affect denotes sensations, intensities, valences, attunements, dissonances, and interior movements shaped by pressures, energies, and affiliations embedded within or made part of diverse forms of embodied human life” (Wehrs, 2017: 3). En cuanto al mapa de afectos, y particularmente el dolor entendido como la experiencia de una pérdida irrecuperable (Robinson, 2007: 13), se hará hincapié especialmente en las ideas de Martha Nussbaum en *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (2008), quien trata de

¹ La presencia de la figura de Joana en la poesía de Joan Margarit no es menos constante que la del dolor, si bien también alcanza un protagonismo sin igual en el poemario que se analiza aquí. La recurrencia de su personaje poético en obras anteriores y posteriores del autor no puede obviarse, y se remite al lector a otros poemas como “Tchaikovsky”, de *Aguafuertes* (Margarit, 2014: 209) o “Noche oscura en la calle Balmes”, de *Estación de Francia* (281-282).

² Cabe resaltar que el último poemario del autor, *Animal de bosc*, sería también muy apropiado para este tema. La limitación de espacio de este trabajo y los diferentes tipos de dolor que se exploran en *Animal de bosc* hace necesario relegar tal análisis a investigaciones futuras.

³ Para una interesante discusión sobre los términos *afecto* y *emoción*, entre los cuales el presente estudio no hará distinción, véase *Engaging the Emotions: Theoretical, Historical, and Cultural Framework* (Delgado, Fernández et al., 2016: 6).

manera amplia el dolor y la aflicción en numerosos de sus capítulos, usando como fuente su propia experiencia ante la pérdida de su madre⁴. Nussbaum afirma que las emociones:

[...] conforman el paisaje de nuestra vida mental y social. Como los “levantamientos geológicos” que un viajero puede descubrir en un paisaje donde hasta hace poco sólo se veía una llanura, imprimen a nuestras vidas un carácter irregular, incierto y proclive a los vaivenes (Nussbaum, 2008: 21).

Así, este artículo se acercará a las emociones en la poesía de Margarit con particular atención al tratamiento del dolor. Este se tratará no solo temáticamente sino también cognitiva y sociológicamente en cuanto al afecto que el dolor tiene también sobre el lector y la modificación de su perspectiva. Se analizarán igualmente los modos a través de los cuales el yo lírico presenta sus emociones ante el otro en el terreno íntimo e individual de los versos, empleando para ello algunas ideas de la Estética de la Recepción (Burke, 2010; Bermúdez, 2019; Miller, 2017). El artículo concluirá con unas reflexiones sobre las dinámicas existentes entre escritura y emoción, y sobre el rol del dolor —o del afecto, en su término más general— en la construcción de un discurso poético que reflexiona sobre la aflicción sin incurrir en el patetismo con la intención de contribuir a los discretos pero crecientes estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico (Labanyi, 2010; Delgado, Fernández *et al.*, 2016; Bermúdez, 2019; López Martín, 2019; Pons, 2021; Bru-Domínguez & Picornell, 2022).

Katarzyna Paszkiewicz afirma sobre las Teorías Afectivas:

Si bien la noción de afecto —que guarda relación con conceptos tan diversos como las pasiones, las sensaciones, los sentimientos y las emociones— ha sido un tema recurrente en la historia de la filosofía, recientemente asistimos a una creciente proliferación de trabajos académicos sobre el papel del afecto en los estudios sobre la cultura (2016).

Paszkiewicz se está refiriendo aquí al “giro afectivo” que puede observarse en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Según la estudiosa, su aparición ha generado “una rica constelación de perspectivas en diferentes ámbitos como la ontología, la ética, la estética o la política” (2016). De lo mismo se hacen eco también Whers y Blake en *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism* (2017: 1)⁵. Whers y Blake resaltan la importancia de la literatura para los estudios afectivos, ya que “[t]exts, especially literary texts, constitute a nexus of this integration because they externalize mental activity [...]. They thus elicit and explore ‘mind / body’ interactivity, sometimes in subtle and moving ways compelling to all who share in that interactivity, regardless of

⁴ Nussbaum entiende que las emociones “han de formar parte relevante del contenido de la filosofía moral” (Nussbaum, 2008: 22), y les da un gran peso en cuanto a la Ética. De nuevo, y por cuestiones de espacio, el presente artículo obviará dicho aspecto.

⁵ El trabajo de Whers y Blake (2017) resultará de gran utilidad para todo aquel interesado en una visión más amplia y general de las Teorías del Afecto. Consúltese para un trazado de toda su historia desde los clásicos hasta el presente, y para una amplia explicación de los cambios que la disciplina ha ido experimentando a lo largo de todo el siglo XX y XXI.

cultural and historical differences” (Wehrs, 2017: 2). En el contexto hispánico, resulta de particular interés el trabajo de Delgado, Fernández y Labanyi (2016), en el que las emociones se entienden como una forma de pensamiento y conocimiento y se examinan como prácticas culturales y sociales, no solo estados psicológicos (2016: 2-3). En cuando a las emociones y los Estudios Cognitivos, tanto Brook Miller (2017) como Martha Nussbaum hacen hincapié en sus vínculos de unión: “las emociones pueden, y deben, ser estudiadas por la psicología y que constituyen fenómenos de gran riqueza cognitiva” (Nussbaum, 2008: 118). Miller argumenta además que las teorías afectivas y los estudios cognitivos que tratan la literatura son lo suficientemente distintos como para subsumirse el uno al otro (2017: 113), y deben coordinarse como componentes de conocimiento y experiencia (114). Según Víctor Bermúdez, “[a] lo largo del pensamiento filosófico, la dicotomía histórica entre lo emocional y lo cognitivo [...] ha dificultado estimar la importancia que tienen las emociones en la generación de sentido”, pero le académico resalta también, haciéndose eco de otros críticos de la Teoría Afectiva, que no hay cognición sin emoción (Bermúdez, 2019: 146), y que las teorías afectivas tienen aún mucho terreno que recorrer.

En el prefacio a la versión en inglés de *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (2001), Nussbaum se plantea la siguiente cuestión: ¿qué son las emociones? A esta se suman otras preguntas: ¿son simplemente energías o impulsos animales, sin vínculo o conexión alguna con pensamientos? ¿O están estas imbuidas de inteligencia y discernimiento, y como tales pueden entenderse como una fuente de profunda conciencia y conocimiento? Si se trasladan estas cuestiones a *Joana*, podría decirse que en dicho poemario Margarit intenta construir las emociones como elementos que permiten a la voz poética gestionar el mundo a su alrededor y así, de alguna manera, entenderlo, como se mostrará en los análisis de las siguientes páginas. Se ha dicho de *Joana* que este es un libro que condensa el sentido más profundo de la poética de Margarit, y que además representa “un esfuerzo de escritura nacido para meditar, ordenar y configurar la verdad de una vida” (García Montero, 2020: 9). Resulta de interés para este trabajo poner énfasis en la noción de “verdad” en la poesía aquí estudiada, y también en la idea del poemario como proceso de orden y configuración de un mundo personal e individual a través de las emociones y los afectos. En su introducción a la edición de *Joana* de la Biblioteca Premios Cervantes, García Montero afirma que “la poesía es el lugar sagrado donde este poeta laico ha decidido no aceptar la mentira, no engañarse, no camuflarse entre engaños a la hora de mirar al presente, recordar lo pasado o hacerse ilusiones de futuro” (2020: 9). Este es un proceso, el de configurar su verdad, que puede asemejarse al impacto que las emociones tienen en el ser humano según Nussbaum:

la peculiar profundidad y el carácter potencialmente aterrador de las emociones humanas derivan de los pensamientos, especialmente complejos, que los humanos suelen concebir sobre su propia necesidad de objetos y sobre su control imperfecto de los mismos (2008: 37).

Así, en *Joana* Margarit construye paso a paso su verdad, a la manera de un buen arquitecto. Ejemplo de ello puede verse en el poema “Profesor Bonaventura Bassegoda”, un profesor universitario que empezaba todas sus clases recordando la muerte de una hija:

Le he recordado, alto y corpulento,
 procaz, sentimental. Por entonces, usted
 era una autoridad en Cimientos Profundos.
 Iniciaba las clases siempre así:
Señores, buenos días.
Hoy hace tantos años, tantos meses
y tantos días que murió mi hija.
 Y solía secarse alguna lágrima.
 Teníamos veinte años, más o menos,
 y el hombre corpulento que usted era
 llorando en plena clase,
 nunca nos hizo sonreír.
 ¿Cuánto hace ya que usted no cuenta el tiempo?
 He pensado en nosotros,
 hoy que soy una amarga sombra suya
 porque mi hija ahora hace dos meses,
 tres días y seis horas
 que tiene sus profundos cimientos en la muerte.

5 de agosto de 2001, a las 12 de la noche (Margarit, 2020a: 107)⁶.

El poema construye paso a paso la verdad —o realidad— del yo lírico a través del recuerdo de un antiguo profesor. La evocación del profesor y su pronunciamiento antes del inicio de cada clase —una aflicción entrevista y asumida como importante ya en la juventud—, es desdichadamente un dolor compartido por ambos en el presente, en el que la voz poética es ahora también una sombra. Margarit pondera la pérdida de una hija (o la de ambos) a través de la construcción de un recuerdo que le lleva al momento actual, y construye sus capas de dolor con los años, meses, días y horas que distan entre el fallecimiento y las 12 de la noche de ese 5 de agosto de 2001 en el que se encuentra escribiendo el poema. Y es en esta construcción, la construcción de su verdad y su aflicción a través del poema, donde la muerte presenta sus cimientos más profundos, en una representación tanto física como abstracta de la realidad del dolor. Según Nussbaum, “[e]l hecho de experimentar una emoción depende de cuáles sean las creencias de una persona, no de si las mismas son verdaderas o falsas” (2008: 69), y las emociones “son efectivamente un reconocimiento de nuestras necesidades y de nuestra falta de autosuficiencia” (44). La mencionada falta de autosuficiencia puede trazarse fácilmente en *Joana* al observar que la existencia de la voz poética está condicionada primero por la figura y después por la ausencia de Joana. La entidad del yo poético parece subordinarse

⁶ Los poemas de *Joana* citados en este artículo pertenecen a la edición de la obra publicada en la serie Biblioteca Premios Cervantes (Margarit, 2020a). A partir de aquí se indicarán únicamente las páginas entre paréntesis, y se citará la versión castellana del poema para facilitar la lectura.

a la hija o a su recuerdo y se imbuje plenamente en su relación, en la que no parece haber nadie más, ni tan siquiera el lector. Afirmaba Nussbaum en cuanto a la muerte de su propia madre que el dolor ante una pérdida similar “es evaluador y eudaimonista: no asevera únicamente ‘Betty Craven está muerta’. Resulta fundamental en el contenido proposicional a la enorme importancia de mi madre, tanto en sí misma como en cuanto elemento de mi vida” (62), algo que puede apreciarse en “Profesor Bonaventura Bassegoda” en cuanto a que la voz poética razona ahora su existencia según la relevancia de la propia hija.

Joana destaca en la obra de Margarit por la ausencia de segundas o terceras personas en el poemario, en el que mayoritariamente se puede observar al yo lírico en un diálogo íntimo con Joana o con la muerte personificada. Puede apreciarse en el libro cómo el yo poético privilegia los momentos en los que están solos él y Joana, en una unidad completa y autosuficiente. Son ejemplos de ello poemas como “Un cuento”, “Padre e hija”, o “Riera Pahissa”. Como se ha mencionado más arriba, el yo lírico se centra plenamente en la relación entre padre e hija, sin dar cabida a nadie más en un acto que puede considerarse egoísta. El poema “Padre e hija” presenta las figuras del padre y la hija aislados de todo y de todos, en el interior de una casa —por extensión también el interior de un poema— en el que parecen existir únicamente ellos dos:

Ante los ventanales que se abren al patio
él se dormía en la butaca,
junto al sofá donde ella descansaba.
El joven rostro
que la morfina había endurecido,
había ido dejando su sonrisa
en el ayer que guardan los retratos.
De noche la subía al dormitorio,
la acostaba y cerraba los postigos.

Se daba cuenta, ante el sofá sin nadie,
de que no le quedaban,
de que nunca le iban a quedar
suficientes recuerdos para fingir la vida (41).

La acción de cerrar los postigos en la composición enfatiza tanto el aislamiento de los dos personajes del mundo exterior como la soledad más absoluta, aunque debe reconocerse que tal aislamiento parece ser —al menos por parte del yo lírico— un acto voluntario que se vincula con el egoísmo ya mencionado y su deseo de permanecer a solas con la figura de Joana o su soledad. En el poema la soledad se agrava cuando el padre se retira después de acostar a la hija: en este momento se obliga a imaginar la vida sin ella —algo que ya prevé en un futuro no muy distante—, y a la soledad se une el sentimiento de impotencia ante algo imposible de contralar. La vida de la hija que se escapa entre sus dedos recuerda a una de las aserciones de Nussbaum sobre las emociones, cuando la filósofa constataba que “la mayor parte del tiempo las emociones nos vinculan a

elementos que consideramos importantes para nuestro bienestar, pero que no controlamos plenamente” (2008: 66). En el poema “Riera Pahissa” (28-33) se aprecian nuevamente los parámetros de la relación entre padre e hija. La intimidad de la composición es avasalladora, y las dos figuras parecen ser autosuficientes en su universo privado, no necesitar a nadie más. La apelación constante a una segunda persona del singular (“Te dejaba a la entrada de la escuela”) o las sonrisas dedicadas únicamente al yo lírico (“y, ya en la puerta, sin cruzar el muro, / te detenías para sonreírme”) son ejemplos que ayudan a calibrar la relación que comparten los personajes para el lector y entender algo mejor el dolor que se despliega en todo el poemario⁷. La felicidad que vivieron los dos juntos se resume en la incommovible confianza y camaradería entre ellos, en la imagen del saludo de la hija al padre mientras este espera dentro del coche a que ella se despidiera (“La palabra *feliz* viene a mi mente / desde aquellas mañanas que, en el coche, / me quedaba aguardando hasta que tú / me decías adiós con una mano”). La tercera estrofa de la composición es un intento de racionalizar la realidad, los sentimientos o la verdad: nada deja de ser verdadero por el simple hecho de que ella ya no esté. La realidad y la verdad del padre se construye alrededor la existencia de una hija que ha visto nacer y vivir, aunque su realidad de ahora le arroje a la soledad más dura: él solo frente a un muro tintado únicamente por la luz abstracta de una sonrisa, o por el recuerdo de una sonrisa. En este sentido, el poema muestra la noción de la pérdida —algo clave en la aflicción—, en el sentido de que esta “alude al valor de la persona que se ha ido o que ha muerto, pero también se refiere a la relación de esa persona con la perspectiva del que se duele” (Nussbaum, 2008: 54). *Joana* hace hincapié en la idea de la ausencia, refiriéndose a ella como el inmenso e intratable vacío que deja la muerte de la hija, así como el hueco más penetrante de la soledad —sin ser visto en términos absolutos de negatividad. El lector encuentra aquí una soledad que le permite a la voz poética gestionar sus emociones, llevar a cabo un proceso cognitivo, entender en la medida de lo posible los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor. El padre que ha aprendido a ser padre gracias a la hija rechaza dejar de serlo por haberla perdido (“Aquella fe, ¿hoy debo abandonarla / sólo porque dejó de ser verdad? / ¿No podré estar contigo sólo porque no estés?”) y es precisamente el dolor de su ausencia que le ayuda a razonar su identidad, recordando que “las emociones no encarnan simplemente formas de percibir un objeto, sino creencias, a menudo muy complejas, acerca del mismo” (Nussbaum, 2008: 50-51).

La intimidad de la voz poética y *Joana*, que deja mayoritariamente a otras terceras personas fuera, sí da cabida a ciertos objetos como el agua (en particular el mar y la lluvia) y la casa —tanto en su concepción física de hogar como en su aparición personificada en los poemas. Estos elementos, como puede apreciarse en “El alba en Cádiz”, entran libremente en conversación privada de los dos personajes, sin desestabilizar la relación padre-hija tan profunda. Su irrupción en los poemas, asimismo, no pone en peligro el sitio

⁷ “Último paseo” (59) es el único poema del libro escrito desde el punto de vista de *Joana*, y se presenta como una especie de despedida que da voz a la joven.

de honor de la voz poética al lado de Joana, y este puede seguir gozando de su completa atención:

Delante del hotel, el mar brumoso.
 Las largas líneas de la espuma gris
 dibujan una barra de arrecife
 ante la balastrada de la playa.
 He oído tu nombre pronunciado
 en la lengua del mar. Y dice que te vas.

Lo repiten las negras, solitarias cigüeñas
 que en silencio planean sobre el agua.
 Nunca sabré qué sabes tú de mí,
 ni en qué verdad hemos estado juntos,
 ni si en ella estaremos para siempre.
 Este no puede ser un mal dolor
 si es un dolor que viene desde ti
 por este turbio mar. Diciembre:
 el último diciembre juntos.
 Después, buscar en mí tu voz perdida (35).

En los versos “He oído tu nombre pronunciado / en la lengua del mar. Y dice que te vas”, el mar entra en la conversación íntima, y también lo hacen las solitarias cigüeñas, negras, de la segunda estrofa. Estas voces foráneas en el diálogo no anuncian, sino que simplemente reiteran el dolor que se acerca. La voz poética, sin embargo, se niega a reconocer este dolor como algo negativo por el simple hecho de estar asociado a la hija y parece regocijarse en la idea de la aflicción —la palabra dolor se repite dos veces en un solo verso en el poema en catalán— porque esta acarrea la presencia, o la ausencia, de Joana. La lluvia se inmiscuye igualmente en las pláticas, como puede leerse en un verso del poema “Sant Just, 2 de marzo de 2001”: “Y la lluvia comienza a hablar contigo” (43), o el agua en general, a lo largo de toda la composición precisamente con este título: “Agua” (77). Probablemente, los únicos objetos amenazadores que consiguen entremeterse en la intimidad de los dos personajes son las sombras como objeto de dolor, siempre oscuras y enfrentadas a Joana como fuente de luz y claridad. Este contraste entre las sombras y el resplandor que representa la hija contribuye a crear una sensación de asombro, algo que se identifica como ingrediente clave de varias emociones: “en la aflicción hay a menudo un tipo de asombro; un asombro en el que se contempla la belleza de la persona perdida como una suerte de resplandor situado a gran distancia de uno” (Nussbaum, 2008: 77). La admiración es algo que se aprecia a lo largo del poemario cuando el asalto de un recuerdo de Joana, como luz, convierte al propio yo lírico en una sombra —como las que se han visto en el poema “Profesor Bonaventura Bassegoda”.

Se ha mencionado ya la ausencia de terceras personas en el poemario, dominado por la pareja padre-hija, o por extensión el triunvirato yo lírico-Joana-Muerte. Si bien quizás el término ausencia no es el adecuado, ya que sí asoman en las composiciones otras figuras como la madre o los hermanos de Joana —o un nosotros extremadamente vago y

abstracto al principio del poemario, como en “No hay milagros” (27), por ejemplo, cuando Joana es llevada de urgencia al quirófano y empieza el progresivo deterioro de su salud. Los demás personajes afloran en los versos del poemario —ese espacio de refugio para el yo lírico y Joana—, mayoritariamente cuando ella ya no está o en las trazas de un pasado ya lejano. En otras palabras: aparecen cuando el diálogo entre padre e hija ya no es posible. Versos como “Y tu madre me dice: / tú y yo, a veces, lo perdemos todo” (“Luces de Navidad en Sant Just”, 69-71), o “Tu madre y yo vaciamos tus armarios / y seguimos por mesas y anaqueles, / de retrato en retrato, tus sonrisas” (“Espacio y tiempo”, 87) demuestran estas presencias que salen a la luz después del fallecimiento, ocupando el espacio que antes se les había negado por querer centrar toda la atención en la hija enferma. El poema que probablemente demuestra mejor un espacio en el que se da cabida a los demás por no estar cercado por la muerte es “El presente y Forès” (103-105), composición que retrata la nueva realidad de la voz poética en este pequeño pueblo de la Conca del Barberà, en Tarragona, mientras el yo lírico explora recuerdos lejanos en los que reinaban la paz y tranquilidad. “El presente y Forès” resalta por su idílico inicio, acentuado por el aire reluciente de las vacaciones, la brisa que agita las hojas y las *Suites inglesas* de Bach como trasfondo de esta escena familiar con los hijos pequeños durmiendo, la mayor divirtiéndose en bicicleta, y los padres trajinando por la casa y el jardín: “Mañana de verano entre los campos. / Y Mariona, con el delantal, / cavando en el jardín, bajo las rosas. / Mónica va alejándose / por el camino al pueblo en bicicleta, / Joana y Carles, los pequeños, duermen. / Reluce el aire de las vacaciones”. En la segunda estrofa, como contrapunto al paraíso visto y treinta años después, los padres están solos, la brisa y el aire de las vacaciones ya no tienen el mismo cariz, y ninguno de los hijos está presente. La vastedad del vacío queda retratada en la última estrofa, donde todo lo domina la muerte y aparece un jardín yermo, una casa hueca, y un espacio general donde la música es ahora la banda sonora del dolor y la soledad:

Intento recordar, pero las zonas
 en las que nada queda son demasiado vastas.
 Un espejo vacío es la memoria:
 son sólo amortiguadas y breves eclosiones,
 pues la memoria grande y verdadera
 no es otra que la muerte.
 Los instantes perdidos estarán
 siempre allí, construyendo ese jardín sin nadie,
 con la casa vacía, el sol en las ventanas,
 la asustadiza vida como un pájaro en fuga
 por la escenografía del olvido (105).

De hecho, la música aflora como un elemento esencial en *Joana* y por extensión en toda la obra poética de Margarit, aspecto que Jiménez Millán equipara a una forma de soledad cuando se la interioriza (2019: 193). Afirma Nussbaum que “la música parece estar profundamente ligada a nuestra vida emocional y, de hecho, quizá parece

relacionarse con ésta con más apremio y hondura que cualquiera de las otras artes. Se sumerge en nuestras profundidades y expresa movimientos ocultos de amor, temor y alegría que yacen en nuestro interior” (2008: 290). Aunque resulte complejo elucidar la naturaleza de esta conexión (285), la importancia de la música para Margarit puede trazarse en todo el poemario. De hecho, el propio poeta afirmaba que, después de la muerte de su hija, lo que más le acercaba a su invisible presencia eran ciertas piezas de música, en particular de Bach (Morante, 2003: 38). Margarit equipara la música con su vida emocional, y en *Joana* su sonido es capaz de expresar sin palabras el dolor (o la felicidad, en algunos poemas) que experimenta, apta incluso para dar respuestas a cuestiones que no consiguen entenderse, como puede verse en “Para saber a dónde vas / seguiremos el rastro de la música” (38-39), como si esta pudiera seguir a Joana más allá de la muerte. En otras ocasiones, como en el poema “El día después de la muerte” (63), la música se manifiesta a modo de sonido o voz del propio dolor: “Hoy te he visto y llevabas las muletas azules, / contenta como siempre y protegida / por aquel joven padre entre las tensas / cuerdas del *cello* enorme de la lluvia”. En el recuerdo de la hija que ya no está, la lluvia, ese otro objeto que se inmiscuía en el diálogo íntimo del yo lírico y Joana con tanta asiduidad, canta también su dolor a través de la bella imagen de las cuerdas musicales que forma la lluvia al caer. En cuanto a la música como algo que aporta respuesta a preguntas incluso ya en el pasado, puede verse el poema “Recuerdo militar”, una evocación del solo de trompeta que se escuchaba cada mañana en formación durante el servicio militar de la voz poética. El joven soldado, relata el yo lírico, presentía sin saberlo la soledad del dolor: “escuchaba en el toque de oración / la soledad de un día como éste, / al haberte perdido a ti, su hija” (97). Décadas atrás la música le anticipaba una emoción y preparaba al yo lírico para uno de los momentos más difíciles de su vida, si no el más difícil, al tiempo que hacía hincapié en la soledad que poblaría sus versos.

Junto al yo lírico y Joana, como ya se ha mencionado, destaca la figura de la propia muerte, una muerte que puede incluso escribirse en mayúsculas: Muerte —léase como ejemplo “Historia natural” (49)—. La muerte va de la mano de Joana mientras ella aún vive, y toma asiento permanente al lado del yo lírico cuando ésta ya no está. En el transcurso de los días y meses que dibuja el poemario, el diálogo íntimo con Joana se convierte en un diálogo con la muerte, y el triunvirato formado por el yo lírico-Joana-Muerte ya mencionado da lugar a un nuevo espacio construido alrededor de la ausencia de la hija y no su figura. Afirma Antonio Lafarque sobre la muerte en Margarit que “[e]s inusual que esta aparezca sin ropa o vestida, por lo general pasea con su nombre a secas, no requiere de adornos o maquillaje” (Lafarque, 2021: 49). Y esta muerte trae como consecuencia directa un dolor encarnado y personificado, como puede verse en “Las cuatro de la madrugada” (37). En esta composición la voz poética abre y cierra el poema con el verbo *aullar* (verbo que en catalán —*udolar*— contiene en su misma raíz la palabra “dolor”), primero de la mano de un perro, y después siendo el propio yo lírico quien aulla.

Aúlla el primer perro, y enseguida
 hay un eco en un patio, otros resuenan
 a la vez en un único ladrido,
 bronco, sin ritmo alguno.
 Ladran con sus hocicos levantados.
 Oh, perros, ¿desde dónde habéis venido?
 ¿Qué mañana me evoca vuestra nocturna queja?
 Oigo cómo acosáis el sueño de mi hija
 desde vuestro jergón, entre excrementos
 con los que habéis marcado un territorio
 de callejones, patios, descampados.
 Tal como vengo haciendo
 con mis poemas, desde donde aúllo
 y marco el territorio de la muerte (37).

Ben Clark analiza este poema en *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, y afirma que la composición “crea un marco emocional para muchos de los símbolos presentes en el conjunto” (2021: 222). Los perros, como símbolo tanto de la enfermedad como de la muerte que rondan a Joana, se presentan como una amenaza inescapable (222). Estos también podrían concebirse como la propia encarnación del dolor, a la que el yo poético se dirige de tú a tú: amenazadores, adustos, exhibiendo un comportamiento primario y sin control, marcando su territorio al igual que lo hace Margarit en los poemas del libro. De este punto también se hace eco Clark, recalcando que la composición termina con una sola figura salvaje que aúllo a partir de la repetición del verbo en el poema en catalán: “*udolo, udolo*” (Clark, 2021: 223). El verbo *aullar* transmite un dolor de carácter físico, que trae a colación el efecto que tienen las emociones también sobre el cuerpo humano: “emotions make it impossible to separate mind from body, given the importance of the senses in generating emotional responses” (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 4). La presencia encarnada y física del dolor, como una especie de mano o garra arrimada al hombro de la voz poética, es una constante en el poemario. Estas emociones, además, rechazan la organización de la propia experiencia “in tidy categories, undoing the binary oppositions inside / outside, individual / collective, mind / body, thought / feeling, and reason / emotion that have been erected to contain them” (2), y conforman su propio conjunto de pensamiento y conocimiento. En el dolor del poema que se expresa como presencia, emoción, pensamiento y conocimiento se observa además una soledad feroz y un desamparo absoluto —el propio Margarit escribe en el prólogo a *Joana* en su edición de los Premios Cervantes: “[e]l sentimiento que ahora me domina es el desamparo” (2020a: 16)— y que se aprecia de manera tanto literal como abstracta en la vivienda o zona interior en las que tantas veces intenta refugiarse el yo lírico. En “Espacio y tiempo” (87) pueden leerse versos como “De noche los espejos, bajo la luz eléctrica, / muestran con más relieve tu vacío”, o “Y la casa, / grande y vacía ahora, / en su propio silencio se contempla”, en donde la soledad parece tener incluso voz y donde el propio poema funciona como dispositivo afectivo a partir del propio lenguaje.

Según Jo Labanyi (2010) la Teoría Afectiva permite analizar un texto como práctica cultural, y resulta de vital importancia reconocer lo que el texto como tal puede hacer o provocar: “[t]he fact that emotions cannot be separated from their expression means that they are performative: they fulfill a function, they communicate a message, they ask for a response” (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 3). Y si en su sentido performativo las emociones se dirigen a terceras personas en un acto comunicativo, las emociones construyen a su vez comunidades afectivas fundadas en valores comunes (4). Entonces, ¿cómo se acerca el lector a *Joana* y al dolor que representa? ¿Cómo consigue Margarit transmitir tan efectivamente este dolor sin caer en el patetismo? Nussbaum afirma que “las emociones perciben el mundo desde el punto de vista del sujeto, trasladando los acontecimientos a la noción de éste de lo que posee valor o importancia de carácter personal” (2008: 55), y aquí entra la Estética de la Recepción. Numerosos académicos dentro de la disciplina de la Recepción se han preguntado qué ocurre en la mente y el cuerpo del lector durante el proceso de lectura, y qué convierte dicho acto en un evento tan intenso, especial y emotivo (Burke, 2010: 1). Víctor Bermúdez resalta el interés de cuestiones como

las inferencias emocionales que intervienen en la comprensión de la literatura, el papel del conocimiento previo, las intenciones y motivaciones que rodean la decodificación de los textos poéticos, así como también los mecanismos de la memoria que entran en funcionamiento orientando actitudes de lectura ante la indeterminación del significado que en ocasiones plantea el lenguaje literario (2019: 141).

Se ha destacado igualmente que el significado del texto va estrechamente unido a la experiencia de lectura: un poema sin lector carece de total significado ya que el texto en sí no aporta sentido; este empieza a existir en el conocimiento o experiencia del lector cuando entran en contacto, cuando el texto se consume de forma activa y no pasiva (Burke, 2010: 6; Bermúdez, 2019: 141). En cuanto a la situación retórica óptima en la que llevar a cabo la lectura, Burke incluye en ella varios aspectos: (i) elementos textuales (como el estilo o los temas del texto); (ii) el sitio en el que se desarrolla la lectura; y (iii) elementos de carácter cognitivo y emocional (es decir, cómo se siente el lector en ese momento). Todo ello se ve influido también por los propios espacios de memoria, cognición y emoción de cada lector en particular (Burke, 2010: 2). Si bien el estado de ánimo del lector y el espacio de lectura se han ignorado en gran parte de los Estudios de la Recepción (Burke, 2010: 86), sí se ha destacado la importancia de la temática del texto literario para el proceso de creación de sentido. Según Burke, la infancia, los padres, el hogar y la muerte son temas que entrañan gran capacidad de recepción (2010: 103), aunque él plantea la muerte en términos de efecto para enfrentar la del propio lector, no como tema del que uno sea simplemente testigo. No obstante, y con independencia de su tratamiento, dicha temática enfrenta siempre al lector con la propia muerte o con la de un ser querido, como es el caso de *Joana*. Hogan afirma que un texto literario, cuando funciona correctamente, produce una reacción emotiva altamente compleja en el lector

(2015: 4), y no cabe duda de que la lectura de Joana produce una conmoción⁸. José Andújar asevera en relación a una lectura de Margarit que “[t]ransitar por su obra es hacerlo por un terreno abrupto, una vereda sembrada de guijarros y resechos pedernales” (2021: 11). No obstante, ¿qué es lo que se siente al leer *Joana*? ¿Siente el lector el dolor de Margarit? ¿Lo convierte en algo propio? ¿Cómo entiende Margarit el rol del lector en este poemario? García Sánchez saca a colación cómo en varias ocasiones Margarit ha manifestado que “su pretensión es que el lector encuentre en el poema una emoción semejante a la que motivó su escritura” (2021: 96), que “el autor comulgue con el lector a través del poema y que, por lo mismo, el lector encuentre *su* lugar, se vea reflejado en ese punto intermedio del circuito” (96). En líneas similares, Lafarque ve en Margarit un trinomio compuesto por poeta-poema-lector, y constata que “su destinatario es un lector o un grupo de lectores a quienes invita a participar en un cara a cara” (2021: 57), en una cercanía. Desde esta posición, el lector puede asumir la historia del yo lírico y hacérsela suya. El poema “Al lector”, aunque no pertenece a *Joana* sino a *Els primers freds (Poesia 1975-1995) / El primer frío (Poesia 1975-1995)*, retrata muy bien la relación de Margarit con quien le lee desde el punto de vista del poeta:

Tuyas serán las mujeres que amé
y que nunca he perdido, pese al viento
cruel de los años, y tuyo el enigma
de la isla del tesoro.
Tus ojos serán míos un instante
Y, a cambio de dejarte oír en los cristales
la lluvia que ahora escucho, y hacerte cómplice
de mi futuro, que tú podrás conocer,
impedirás que muera y, una tarde,
me dejarás ser tú en otra lluvia (Margarit, 2004: 233).

Es este intercambio de puntos de vista (“Tus ojos serán míos un instante”) el que también facilita la reciprocidad de emociones. El propio Margarit escribía sobre los lectores que, “[I]legado un momento, es a ellos y a ellas a quien tengo que ceder la responsabilidad —cuando deseen asumirla— de seguir sus particulares caminos dentro de unos poemas que son ya tan suyos como míos” (Margarit, 2020b: 312). Esta capacidad de reaccionar ante las emociones y los sentimientos de los demás es lo que hace al ser humano un ente verdaderamente social, y la lectura de *Joana* sin duda puede incitar al dolor o a la compasión, que es la reacción más común frente al dolor de otro. Aristóteles definía la compasión como “un tipo particular de dolor” (en Nussbaum, 2008: 339). Nussbaum afirma que “la compasión es una emoción dolorosa ocasionada por la conciencia del infortunio inmerecido de otra persona” (2008: 339), y que estrechamente unidas a la noción de compasión se encuentran las ideas de *piedad, simpatía y empatía*

⁸ Léase el capítulo “Instrucciones para leer a Joan Margarit”, dentro de la obra de Jordi Gracia *Burgueses e imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña. De Josep Pla a Pere Gimferrer* (2016), para un interesante acercamiento a “la lírica de un estoico sentimental y la sensatez de un vitalista” (173).

(340). *Piedad* es un concepto que ha adquirido matices de condescendencia y superioridad sobre el que la recibe (340), mientras que se considera que la *empatía* es una reconstrucción imaginativa de la experiencia de otra persona, ya sea esta experiencia triste, placentera, dolorosa o indiferente. Y la *simpatía*, que solía utilizarse en textos británicos del siglo XVIII para denotar una emoción equivalente a la *compasión*, en el momento contemporáneo se emplea para ocasiones donde el grado de sufrimiento es entendido como algo menor (340). El primer requisito cognitivo de la *compasión* “es una creencia o una evaluación según la cual el sufrimiento es grave, no trivial. El segundo es la creencia de que la persona no merece ese sufrimiento. El tercero es la creencia según la cual las posibilidades de la persona que experimenta la emoción son parecidas a las del que padece el sufrimiento” (345). La *compasión* o el dolor que experimenta el lector al acercarse a *Joana* conmueve su sensibilidad, por lo que no es posible una lectura meramente empática del poemario. El lector no lleva a cabo una simple reconstrucción imaginativa de la experiencia de Margarit o su voz poética (o, como constata Nussbaum, “una representación participativa de la situación del que sufre, pero siempre [desde] la conciencia de que uno *mismo* no es quien sufre” (367)). Los aullidos de “Las cuatro de la madrugada” y la reacción ante el dolor del yo lírico imposibilita una reacción puramente empática y se inclina más por el dolor o la *compasión* que se ha visto hasta ahora. Así, “[t]he emotive dimension of the text is not to be understood as an expression of an internal state” sino que “it should be apprehended as a social and cultural practice” (Bru-Domínguez & Picornell, 2022) con las que el lector se identificará. En esta identificación, Nussbaum destaca el hecho de que “[s]i sostenemos que las creencias sobre lo que es importante y valioso desempeñan un papel fundamental en las emociones, podemos ver de inmediato cómo tales creencias pueden ser modeladas con fuerza por las normas sociales, así como por la historia individual” (2008: 170). Los lectores de Margarit comparten una “manifestación conductual”, tal y como la denomina Nussbaum (186) muy cercana a la del autor, por lo que son capaces de comprender su dolor y aflicción, y las formas en las que los manifiesta⁹. Y si las emociones no pueden separarse de su propia expresión en tanto a acción performativa y comunican un mensaje del que se espera respuesta (Delgado, Fernández *et al.*, 2016: 3), el lector deberá dar respuesta al dolor de Margarit en una lectura subjetiva y propia.

Cualquier reacción ante la lectura de *Joana*, en vista del dolor que se observa en sus páginas, será una respuesta extremadamente personal e individual. Lo que resulta innegable es la capacidad de Margarit para mostrar su dolor de manera tanto honesta como honrada, pero sin caer en el patetismo al que fácilmente podría llegarse dadas las circunstancias. Esta falta de patetismo condiciona, a su vez, la recepción del lector, su reacción ante la aflicción del yo lírico. Jordi Gracia observa que “Margarit es en muchos de sus mejores poemas, que son los más crueles, un superviviente capaz de mantener la dignidad en el dolor” (2021: 226), y dentro de esta honestidad y este dolor, es el mismo

⁹ Aunque escapa los límites de mi artículo, resultaría de interés analizar cómo el dolor y la manifestación de la aflicción en Joan Margarit son vistos por sociedades con distintas manifestaciones conductuales.

intento de gestionar sus emociones lo que también tiene un gran impacto en cualquier lectura y respuesta. Recuérdense las preguntas de Martha Nussbaum en el prefacio a *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*: ¿son las emociones energías o impulsos animales sin vínculo alguno al pensamiento humano? ¿O bien son algo iluminado por la inteligencia? Lo que se ha intentado demostrar a lo largo de este artículo es que *Joana* encarna un claro propósito de llevar el dolor de la voz poética de puro impulso a una emoción racionalizada con discernimiento —o tanto como sea humanamente posible frente a la muerte de una hija—. *Joana* se transformó para Margarit en el intento de llegar a cierta conciencia o entendimiento de las propias emociones usando la soledad, y quizás incluso al lector, como punto de referencia, empleando las emociones —el dolor—, como “el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional” (Nussbaum, 2008: 23). Así, ya no hay motivos para albergar la aflicción en una parte no cognitiva y separada, y pueden interpretarse las emociones como “levantamientos geológicos del pensar” (114), con el pensamiento como el lugar “más apropiado para cobijarla[s]” (67), contribuyendo así a dar sentido al mundo. En una entrevista para la revista *Prima Litera*, Margarit declaraba:

Seguramente utilicé la escritura de este libro como salvación. Durante aquellos seis meses, al acortar hasta casi reducir a cero la distancia entre la emoción y su toma de conciencia, me obligué a verme a mí mismo contemplando la muerte de mi hija y, por tanto, a ejercer un cierto control para no ser desbordado por la tragedia (Morante, 2003: 38).

De esta manera, y en esta historia de amor con su verdad, las emociones se convierten para Margarit, y para sus lectores, en una fuente de profunda conciencia y conocimiento. Paskiewicz cuestionaba en su editorial “Pensar el afecto desde la cultura y el arte” para la revista *452ºF* en qué sentido la lente del afecto permitía pensar los textos culturales de maneras diferentes a las habituales, y qué desafíos conceptuales podía plantear tal enfoque (Paszkievicz, 2016). Si bien quizás no es posible llegar a una conclusión absoluta en estas páginas, resulta obvio que la poesía, en palabras de Sánchez García y Lanseros Sánchez, “sirve para introducir en la soledad de las personas algún cambio que proporcione un mayor orden interior frente al desorden de la vida” (2019: 375). El poema “Canción de cuna”, una composición que quiere mecer cariñosamente a la figura de la hija ya fallecida, resume lo presentado hasta ahora y construye el propio poema como el espacio en el que aspirar a “redondear las piedras del dolor”, con el trasfondo de la música como dolor compartido por todos:

Duerme, Joana.
Y que este *Loverman* —oscuro y trágico
del saxo de tu hermano en Montjuïc—
te pueda acompañar
toda la eternidad por los caminos
que tan sólo la música conoce.

Duerme, Joana, duerme.
Y a poder ser no olvides
tus años en el nido
que dentro de nosotros has dejado.
Envejecer será también guardar
los colores que un día brillaron en tus ojos.
Duerme, Joana. Ésta es nuestra casa,
y todo lo ilumina tu sonrisa.
Es un silencio amable donde ahora esperamos
redondear estas piedras del dolor
para que cuanto fuiste sea música,
la música que llene nuestro invierno (101).

El poema se convierte en el refugio de la voz poética y en el espacio en el que le es posible dialogar con su dolor a través de la ausencia de la hija. La música se hermana con el silencio de los recuerdos para redondear la aflicción del yo lírico y sus seres queridos más cercanos y traer una mínima experiencia de sosiego. La poesía es la casa en la que convive el dolor, en la que se puede intentar entenderlo y casi curvarlo. El poemario dedicado a Joana va construyéndose paso a paso, y poema a poema, en una estructura de profundos cimientos, el hogar en el que el dolor por la pérdida de la hija pervivirá más allá de su memoria, y en el que se mece al son del trágico saxo soprano frente a un lector. Este lector se dolerá junto a la voz poética de manera muy personal, pero con toda la capacidad de hacer suyo el dolor si así lo desea como práctica cultural en la que se representa el afecto. Son estos unos poemas que indagan en la aflicción sin caer en el patetismo, ya que “[n]o buscan la humedad del sentimiento sino la quemazón del raciocinio” y se escriben “para mejor dominar y entender lo que han vivido” (Mainer, 2014: 5). Con *Joana*, bandera del dolor y la soledad más profunda, Margarit presenta su verdad y hace una contribución importantísima a los estudios sobre afecto en el mundo poético hispánico con la construcción de un discurso lírico que reflexiona sobre la aflicción sin caer en el lamento y en el que la emoción y escritura se unen como perfecta práctica social y cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDÚJAR ALMANSA, J. (2021). “Margarit”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 9-36. Madrid: Visor.
- BERMÚDEZ, V. (2019). “Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 139-171. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044> [23/05/2022].
- BRU-DOMÍNGUEZ, E. & PICORNELL, M. (2022). “Approaches to Contemporary Poetry and Affect Studies in the Hispanic Context”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 4.1, 1-5.

- BURKE, M. (2010). *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York: Routledge.
- CLARK, B. (2021). “Les quatre de la matinada / Las cuatro de la madrugada”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 222-223. Madrid: Visor.
- DELGADO, L. E., ET AL., eds. (2016). *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- DÍAZ DE CASTRO, F. (2021). “Els ulls del retrovisor / Los ojos del retrovisor”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 160-163. Madrid: Visor.
- GARCÍA MONTERO, L. (2020). “Poesía y verdad”. En *Joana*, J. Margarit, 9-13. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2021). “Al lector / A ti que me lees”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 96-97. Madrid: Visor.
- GRACIA, J. (2016). *Burgueses e imperfectos: Heterodoxia y disidencia literaria en Cataluña. De Josep Pla a Pere Gimferrer*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- ____ (2021). “Professor Bonaventura Bassegoda / Profesor Bonaventura Bassegoda”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 226-227. Madrid: Visor.
- HOGAN, P. C. (2015). “What Literature Teaches us about Emotion: Synthesizing Affective Science and Literary Study”. En *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, L. Zunshine (ed.), 1-19. New York: Oxford University Press.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2019). *Poetas catalanes contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento.
- ____ (2021). “Joan Margarit: Animal de bosque”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 897, 2-5.
- LABANYI, J. (2010). “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.3-4, 223-233.
- LAFARQUE, A. (2021). “Poéticas: el taller de Joan Margarit”. En *Detrás de las palabras: 50 poemas comentados*, A. Lafarque y J. Andújar Almansa (eds.), 37-59. Madrid: Visor.
- LLUCH, J. (2021). “Joan Margarit, animal de bosc”. *Revista de Catalunya* 315, 184-190.
- LÓPEZ MARTÍN, A. (2019). “Cartografías afectivas para tiempos de crisis. Emocionalidad textual en la poesía española reciente”. *The Coastal Review* 10.1. Disponible en línea: <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/thecoastalreview/vol10/iss1/2> [23/05/2022].
- MAINER, J.-C. (2014). “Joan Margarit: Poesía y verdad”. En *Todos los poemas (1975-2012). Desde “Restos de aquel naufragio” hasta “Se pierde la señal”*, J. Margarit, 5-20. Barcelona: Austral.
- MARGARIT, J. (2004). *El primer frío (Poesía 1975-1995)*. Madrid: Visor.

- ____ (2014). *Todos los poemas (1975-2012). Desde “Restos de aquel Naufragio” hasta “Se pierde la señal”*. Barcelona: Austral.
- ____ (2020a). *Joana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá.
- ____ (2020b). *Sin el dolor no habríamos amado: Antología personal*. Madrid: Visor.
- MILLER, B. (2017). “Affect Studies and Cognitive Approaches to Literature”. En *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, D. R. Wehrs (ed.), 113-133. Cham: Palgrave.
- NÉSPOLO, M. (2021). “Joan Margarit, el arquitecto de las palabras”. *La Nación*, 16 de febrero. Disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/joan-margarit-el-arquitecto-de-las-palabras-nid17022021/> [23/05/2022].
- NUSSBAUM, M. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- PANYELLA I BALCELLS, V. (2021). “Joan Margarit. Balanç final”. *Serra d’Or* 737, 12-16.
- PASZKIEWICZ, K. (2016). “Editorial: Pensar el afecto desde la cultura y el arte”. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 14, 7-10. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/305128> [23/05/2022].
- PONS, M. (2021). “Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris”. *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura* 110, 10-33. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/329595> [23/05/2022].
- PUIG ROVIRA, F. X. (2021). “Los dos mundos de Joan Margarit. Cómo la arquitectura lo hizo poeta”. *El Ciervo: Revista Mensual de Pensamiento y Cultura* 786, 20-21.
- ROBINSON, J. (2007). *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. y LANSEROS SÁNCHEZ, R. (2019). “Un poeta al margen de generación: itinerario poético de Joan Margarit”. *Castilla. Estudios de Literatura* 8, 373-392. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.373-392> [23/02/2023].
- WEHRS, D. R. (2017). “Introduction: Affect and Texts: Contemporary Inquiry in Historical Context”. En *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, D. R. Wehrs (ed.), 1-93. Cham: Palgrave.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 25/01/2022

Fecha de aceptación: 24/05/2022