

El imaginario femenino en cuatro poemas de Juana de Ibarbourou¹

María Clara Umpiérrez

Temas como el de la construcción de la identidad femenina, la salida al espacio público por parte de las mujeres, su relación con la sociedad patriarcal y las diferentes formas que encontraron para mostrar su pensamiento, han sido largamente estudiados desde diferentes áreas del conocimiento y posturas político-filosóficas.

Una de estas posiciones es la de la italiana Rosi Braidotti quien, con el concepto de “identidad nómada”, presenta la idea de que la mujer debe buscar formas alternativas de resistirse y rebelarse frente a la visión falocéntrica impuesta por la sociedad.

Elena Romiti (2013) adecua este concepto y lo trabaja a partir de cuatro poetas del Cono Sur de principios del siglo XX. La autora se pregunta sobre los métodos usados por las mujeres para insertarse en el sistema literario y sobre la manera en la que conformaron su identidad las escritoras, entre las que se encuentra Juana de Ibarbourou. Su caso es interesante porque a pesar de mostrarse alineada con el patriarcado, en su vida y obra, podemos notar las diversas estrategias que buscó para hablar a las mujeres desde otro lugar.

Al final de su trabajo Romiti llega a la conclusión de que las poetas usaron diferentes estrategias para ingresar al sistema literario, por ejemplo el diálogo y la intertextualidad con otras, anteriores o contemporáneas. De esta forma lograron construir su identidad de poetisas a partir de una “red” que las relacionaba e invitaba a otras a sumarse.

Esa identidad es evasiva y está en continua transformación, lo que muestra el conflicto de estas mujeres que deseaban ser parte del sistema literario pero no querían ser apresadas por el mismo. Esto puede apreciarse claramente en la elección de imágenes con las que buscaron representarse y presentar a otras.

Partiendo de estos conceptos nos proponemos aplicarlos a cuatro poemas de Juana de Ibarbourou que no pertenecen a su obra más conocida, pues fueron escritos para ser obsequiados a diferentes mujeres. Para analizar el tema de su ingreso al sistema literario y la creación de “redes”, nos detendremos en el tipo de soporte usado para la comunicación –el álbum–, por sus peculiaridades y porque permite establecer un nexo más íntimo entre la poeta y sus destinatarias. En lo que respecta a la construcción de la identidad, profundizaremos en las imágenes y símbolos utilizados para definir a las destinatarias y transmitir a otras mujeres sus ideas sobre lo femenino.

María Clara Umpiérrez

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Se ha desempeñado como docente en instituciones públicas y privadas del departamento de Florida. Licenciada en Ciencias de la Educación por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (FHUCE-UdelaR).



Colección Juana de Ibarbourou del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional

Conformación de la identidad femenina: las poetas

La concepción de sujeto ha ido modificándose a lo largo del tiempo, reelaborándose a partir de los cambios culturales. Mientras la Modernidad planteó la posibilidad de conocer el Todo, en la Posmodernidad se vuelve problemático definir tanto a la realidad como al sujeto, pues estos son demasiado diversos, múltiples y cambiantes como para conocerlos.

Las relaciones de poder también son analizadas teniendo en cuenta su complejidad. Foucault plantea que los sujetos vivencian las situaciones de poder en su propio cuerpo, que es atravesado por “convenciones sociales y estructuras de poder” (Braidotti: 68) en continuo cambio. Estas son parte de un orden simbólico, a través del cual los sujetos son capaces de definirse y conocer el mundo que los rodea:

Nos apropiamos de un orden simbólico que hace visible la vida al darle un sentido a la misma, pero de lo que nos apropiamos es de imágenes y colectivamente formamos imaginarios (que son la expresión subjetiva

de la autoconcepción grupal) basados en sistemas de identificaciones o exclusiones, es cómo los sujetos se perciben y tienen así referencias de cómo actuar [...] Nos hemos apropiado de significaciones simbólicas que compartimos con los demás integrantes de nuestro grupo social.

(Serrano Barquín y Barrios: 30).

Las mujeres, como integrantes de la sociedad, forman parte de ese sistema y como tal se han apropiado del orden simbólico, aunque haya sido más por imposición y necesidad. Ellas deberán construir su identidad jugando con los límites de lo impuesto:

Si el lenguaje ya estaba allí antes de que “yo” naciera, y estará allí después de que “yo” desaparezca, la constitución del sujeto no es una cuestión de “internalización” de códigos dados, sino más bien un proceso de negociación entre estratos, sedimentaciones, registros de habla, estructuras de enunciación. El deseo es productivo porque continúa fluyendo, se mantiene en movimiento, pero

su productividad también implica relaciones de poder, transiciones entre registros contradictorios, desplazamientos de énfasis. (Braidotti, en Romiti: 127).

Se convierten en sujetos que vivencian una disonancia interna, contradicciones y paradojas, por esto mismo su identidad se vuelve “nómada” (Braidotti).

El caso de las mujeres escritoras no es diferente. Sus rupturas con el orden establecido están signadas por la ambigüedad (típica de la retórica del “alter”, el otro, el que está por fuera), lo que las llevará a buscar la forma de decir lo que quieren, pero sin correr riesgos:

La constitución de los sujetos femeninos que ingresaron a la esfera de lo público como escritoras en los inicios del siglo XX en Latinoamérica tuvo como característica común la multiplicidad de máscaras, o la “identidad nómada” en la clasificación de Braidotti [...] La movilidad identitaria respondería entonces a la falta de identidades elegidas libremente. (Romiti: 34-35).

En la construcción de su identidad, las mujeres artistas utilizan múltiples imágenes, muy dispares entre sí, que conforman un sistema de símbolos sobre lo femenino. Sin embargo este no las atrapa, pues las poetisas lo transforman constantemente, evitando así ser poseídas por las definiciones del patriarcado. La poesía se vuelve un inteligente juego de revelaciones y ocultamientos, un pequeño acto de rebeldía que invita a otras mujeres a hacer lo mismo.

Las dificultades del pasaje del espacio privado –en el que tradicionalmente se situaba la trayectoria de vida de las mujeres hasta comienzos del siglo XX– hacia el espacio público, dio lugar al desarrollo de un repertorio amplio y complejo de estrategias de inserción. (Romiti: 15-16).

Frente a la dificultad que suponía el ingreso al espacio público, se adaptaron a las circunstancias haciendo concesiones, pero al mismo tiempo se negaron a ser absorbidas. Quizás por eso eligieron géneros considerados “femeninos”, como la poesía, y buscaron maneras de forzar las reglas de modo poco evidente, a través del uso de imágenes e incluso de nuevos soportes para sus obras, como los poemas de obsequio o de celebración social. Estos son “textos que cumplen con un movimiento de salida del sistema literario, en dirección del contexto social de la escritora.” (Romiti: 97). Muchos de estos textos formaban parte de

colecciones que atesoraban las familias en los álbumes de autógrafos.² Estos fueron muy populares en el siglo XIX, y en el caso de Uruguay persistió la costumbre hasta bien entrado el siglo XX. Comenzaban a armarse a instancias de su dueño o de algún allegado que lo acercaba al artista para que escribiera una dedicatoria. Más tarde se agregaban fotos, palabras de amigos y parientes, y se lo conservaba como recuerdo de un momento importante en la vida del propietario.

Esta moda, de fuerte arraigo social, parece haber sido más común entre las mujeres, de ahí que las poetisas pudieran ver en el álbum un medio de comunicación con el público femenino, una forma de transmitir su legado, que les permitía acercarse íntimamente a la destinataria y asegurarse de que ella lo conservaría –ventajas que no presenta el libro, por ejemplo, que por estar destinado a un amplio público lector es más impersonal.

El álbum aparece como un soporte híbrido, indefinido, que logra escapar de los paradigmas establecidos pues es armado en base a los deseos del propietario sin seguir estructuras ni reglas rígidas. Es un modo de acercarse al espacio público desde otro lugar, estableciendo una relación personal con el destinatario y siguiendo ese doble movimiento de libertad-aceptación de lo socialmente establecido con que jugaban las artistas.

La poeta busca autorrepresentarse y también mostrar lo que para ella es el ideal femenino, colaborando en la construcción de un imaginario colectivo, pero desde un lugar muy diferente: el de la mujer.

Las destinatarias de los textos son presentadas de una forma que evita el encasillamiento: se dice que pueden transformarse sin perder su esencia, atribuyéndoles de este modo un estado mutable. Para lograrlo, las autoras utilizan una serie de metáforas que vinculan a estas mujeres con diferentes elementos que tienen una significativa carga simbólica relacionada con lo femenino. Se utilizan símbolos de lo espiritual, lo eterno, luminoso y los buenos augurios, lo que demostraría que no son elegidos al azar, sino que se relacionan directamente con los objetivos del poema.

Al mismo tiempo que presenta a las destinatarias, la poeta se autodefine y de esta manera advertimos cómo se va estableciendo una red: la autora se mira y se reconoce en las demás mujeres, a la vez que busca que se identifiquen con ella.

El imaginario femenino en cuatro poemas de Juana de Ibarbourou

Hemos seleccionado cuatro poemas³ de Juana de Ibarbourou que están dedicados a mujeres que vivían circunstancias especiales: nacimiento, cumpleaños

de quince y casamiento. Estos momentos, según los cánones de la época, se asocian con la plenitud y se creían claves en la conformación de la identidad femenina.

En todos los textos notamos las intenciones de la poeta: presentar a las destinatarias usando un imaginario recurrente en su obra, transmitir sus buenos deseos y autodefinirse.

Poema a Marbe Gorosito Tanco Orlando

¿Qué flor de miel y raso te enviara,
A ti, la niña que nació entre cantos?
¿Qué pulsera de azúcar y de plata,
Qué prendedor de estrellas y de pájaros,
Para adornarte a ti, niña de mimos,
De risas claras y vestidos blancos?

¿Qué te enviara yo, río de nieblas,
País sin eco, tierra sin distancias,
Siendo como eres un lucero nuevo
Y en la mano de Dios, rosa del alba?

Tierna, mi mano junto a tu mejilla;
Una caricia leve en el cabello
Con reflejos de luz, como la seda,
No sé qué flor; tampoco sé qué verso.

Eres tan rica (sé que eres tan rica),
Que cuanto tengo me parece poco
Para tu inmensa juventud. Superas
La joya de oro y hasta el astro de oro.
(Toma por fin, pequeña, esta sortija:
Un beso entero de tu dedo en torno).

En su primera versión este poema fue dedicado a Marbe Gorosito Tanco Orlando en ocasión de sus quince años y publicado en el diario *El Bien Público* (Romiti: 101).

Es un texto corto, precedido de un párrafo en el que se comunican las circunstancias en que fue escrito y a quién está dedicado, aportando datos sobre la familia de Marbe y su importancia.⁴

La intención del yo lírico (que en los poemas seleccionados se asocia fuertemente con la poeta) es la de obsequiar a Marbe, aunque hace notar que todo lo que tiene es insuficiente y de poco valor en comparación con las cualidades que posee la niña, como su juventud, belleza, amor y felicidad: “Eres tan rica (sé que eres tan rica), / Que cuanto tengo me parece poco / Para tu inmensa juventud”.

Asimismo el yo lírico señala las diferencias entre ella y la destinataria del poema: pobreza del yo (no tiene nada valioso para regalar) / riqueza de la niña, llena de

dones. Se sugiere además el contraste entre la juventud y la falta de la misma, un tema recurrente en la poesía de Juana. Aparece, al igual que en otros textos, el juego constante entre la falta y el deseo.

Con respecto a los símbolos, la niña es asociada con las piedras preciosas y con algunos elementos naturales que remiten a lo dulce, fragante, suave y delicado. Se mencionan también diferentes joyas que, dice Cirlot, son símbolos del saber superior (260). El yo lírico propone como posibles e insuficientes regalos: una pulsera, un prendedor, una joya de oro y una sortija, símbolo de lo ilimitado y la eternidad (Biedermann: 35).

En cuanto a los elementos naturales, aparecen los pájaros, que representan simbólicamente lo espiritual y los buenos augurios (Cirlot: 350); la estrella, como fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu (Ib.: 199); la flor, que por su naturaleza es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera, de la belleza, pero que también por su forma es una imagen del “centro” y por consiguiente una imagen arquetípica del alma (Ib.: 205). La mención a los “vestidos blancos” remite a la inocencia aún no enturbiada o influenciada del antiguo paraíso (Biedermann: 67).

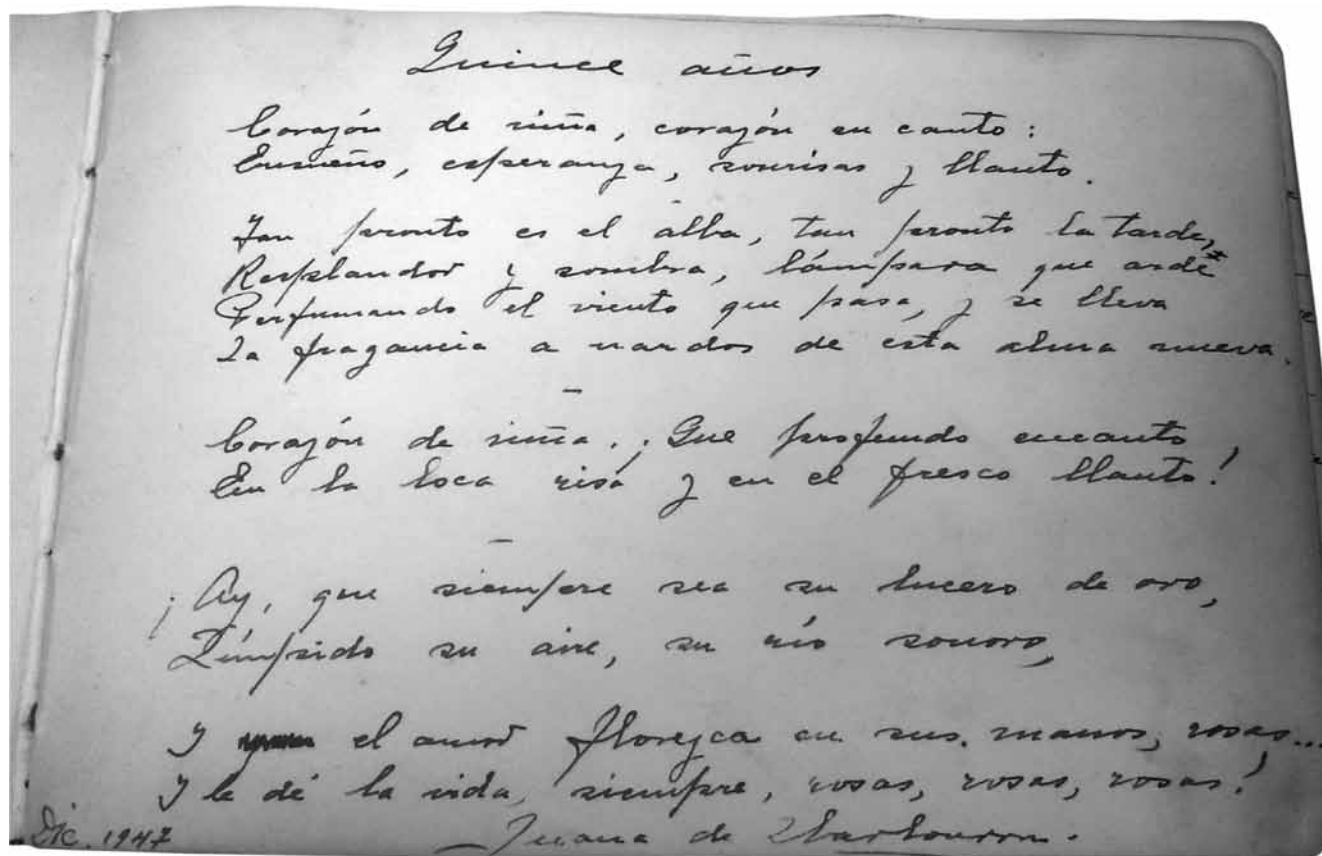
Como podemos ver, el poema se construye por medio de una veloz sucesión de imágenes que buscan definir a Marbe. Sin embargo estas no varían bruscamente, sino que se mantienen en el mismo rango simbólico.

En la obra de Juana de Ibarbourou, estos mismos elementos son usados para caracterizar al yo lírico. A partir de ello advertimos que de esta forma podrían estarse tendiendo hilos que intentan relacionar a las mujeres marcando rasgos identitarios comunes. Como dice Romiti: “[...] la relación entre los personajes femeninos funciona como espejo identitario, quien obsequia se refleja en aquella a quien dirige la ofrenda, símbolo de identidad femenina” (100).

En la tercera estrofa se menciona al “verso” como uno de los posibles obsequios. El poema adquiere cierta materialidad porque, al aparecer junto y en relación con otros objetos, se convierte también en algo que puede ser obsequiado y atesorado. Además adquiere un valor, lo que se especifica en la última estrofa cuando “anillo”, “beso” y “poema” se fusionan a tal punto que parecen ser lo mismo bajo diferentes formas. De esta manera la autora llama la atención sobre el valor de su propia obra y reclama el lugar que le corresponde.

Poema a Constanza Martínez Prieto Rivas

Constanza: nace aquí la pedrería
De tu corona. Guarda bien el oro
Y los diamantes que te den. ¡María,



Poema dedicado a Susana Taranto Prato en ocasión de sus quince años

la Santa Virgen, guárdeme el tesoro
de mi pequeño nombre de rubíes
En tu boca infantil, y entre la brisa
De tus cabellos de temprano aroma!

Lo demás lo hará Dios. En tu diadema
Has de tener las piedrezuelas ricas
Y fulgurantes de cien mil poemas
Ámalos bien, Constanza, miel y aroma,
¡Y hay³ que el pequeño nombre de rubíes
Nunca sea borrado en tu tesoro!

(1944)

El poema dedicado a Constanza Martínez Prieto Rivas fue reescrito por Juana de Ibarbourou en el álbum de nacimiento de la niña (Romiti: 100). El soporte del poema nos indica que la poeta se dirige directamente a la destinataria, y solo a ella, buscando establecer un vínculo más estrecho y fuerte.

En el primer verso aparece el nombre de la niña, lo que la identifica en primera instancia, y luego, en los dos últimos versos del poema, se lo menciona nuevamente, relacionándolo con una joya, en este caso es un “nombre de rubíes”. El yo lírico desea que el nombre no sea “borrado de tu tesoro”, en una asociación que nos hace pensar que las cualidades de la destinataria son las del nombre, que son, a su vez, las de

las piedras preciosas. Según Cirlot, los egipcios creían “que el nombre representa el reflejo del alma humana. De esta creencia deriva la idea mágica de que se puede actuar por medio del nombre sobre otra persona.” (327). Al desearle que no cambie su esencia, que pueda conservar su nombre, estaría mostrando lo inseguro y variable de la identidad femenina.

El deseo del yo es aquel que construye al otro atribuyéndole o augurándole cualidades que son tenidas por valiosas. Se define a la niña como un tesoro en su proyección al futuro y se augura lo que será, se ruega para que conserve esa esencia, como queda claro en las menciones a Dios y a la Virgen María, arquetipo de lo femenino, la gran madre (Filoramo: 241). De esta forma sabemos lo que el yo lírico considera importante en una mujer: “La relación entre los personajes femeninos funciona como espejo identitario, quien obsequia se refleja en aquella a quien dirige la ofrenda, símbolo de identidad femenina y cifra de plenitud feliz, que debe ser guardada.” (Romiti: 100).

A partir de los dos puntos en el primer verso, el yo lírico pasa a identificar a la niña con un tesoro, con joyas y piedras preciosas (rubíes, oro, diamantes), mencionándose apenas elementos naturales. El diamante es símbolo de la luz y del resplandor; el rubí, en la Antigüedad, era un emblema de la fortuna, y el oro “es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la

inteligencia divina [...] simboliza todo lo superior [...] imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema” (Cirlot: 344).

También vuelve a aparecer la valorización del poema y su asociación con una joya o tesoro que debe ser apreciado como tal, destacando que ese regalo no es cualquier cosa que puede ser desechada. Podríamos relacionar esto con el valor social y personal que tiene el álbum. “Lo demás lo hará Dios. En tu diadema / Has de tener las piedrezuelas ricas / Y fulgurantes de cien mil poemas”.

Poema a Susana Taranto Prato

Quince años⁶

Corazón de niña, corazón en canto:
Ensueño, esperanza, sonrisas y llanto.

Tan pronto es el alba, tan pronto la tarde,
Resplandor y sombra, lámpara que arde
Perfumando el viento que pasa, y se lleva
La fragancia a nardos de esta alma nueva.

Corazón de niña. ¡Qué profundo encanto
En la loca risa y en el fresco llanto!

¡Ay, que siempre sea su lucero de oro,
Límpido su aire, su río sonoro,

Y el amor florezca en sus manos, rosas...
Y le de la vida siempre, rosas, rosas, rosas!

(Diciembre de 1947)

Al igual que el poema dedicado a Constanza, este también se encuentra en un álbum, y como el poema para Marbe, fue escrito en ocasión de los quince años de la niña.

Es un texto corto, de cinco estrofas, en el que la destinataria aparece presentada por medio de una sinécdoque: “corazón de niña”. Para Cirlot, el corazón, como centro, es símbolo de la eternidad (145).

Dada la circunstancia, los quince años, momento que se considera clave en la vida de cualquier joven, la poeta pretende mostrarle a la niña lo que es la vida centrándose en ideas como la fugacidad del tiempo y los cambios: “Tan pronto es el alba, tan pronto la tarde, / Resplandor y sombra, lámpara que arde / Perfumando el viento que pasa y se lleva / La fragancia a nardos de esta alma nueva.”

Se destacan imágenes que llaman la atención sobre las diferentes facetas de la vida, resaltadas por la oposición “alba”, “tarde”, “resplandor y sombra”.

Las referencias al paso del tiempo, a través del uso de imágenes que connotan brevedad y cambios, son constantes. En la composición del texto, esa fugacidad aparece representada en la velocidad del cambio de imágenes, pues atribuye una característica a la niña y enseguida la reemplaza por otra.

Al igual que en el poema a Constanza, también en este se menciona el oro, asociándolo con lo sólido e inmutable, pero también con los bienes espirituales (Cirlot: 344). El yo lírico espera que la niña no pierda sus buenas cualidades, presentadas a través de metáforas: “lucero de oro”, “río sonoro”, “límpido su aire”, “rosas”.

Como en todo texto para obsequio, aparecen los buenos augurios. En este caso, el deseo de que disfrute la vida, aproveche el momento y que los aspectos positivos sean los que predominen. Es significativo que el poema termine con la mención a las rosas, símbolo de la finalidad, el logro absoluto y la perfección (Cirlot: 390). “¡Ay, que siempre sea su lucero de oro, / Límpido su aire, su río sonoro, // Y el amor florezca en sus manos, rosas... / Y le de la vida siempre, rosas, rosas, rosas!”.

Romance a Petronila Aguirre

Yo tengo tu peinetón
Dulce Petronila Aguirre,
Que luciera con el sol
De tus Febreros y Abriles.

Yo guardo tu peinetón
Y lo llevo como joya
Aunque no tengo tu “aire”
Ni tu aroma de corola.

Del brazo de tu hijo iba
Con mi mantilla de España,
A tu iglesia de Mercedes
Con flores, órgano y gala.

Era una misa de Gloria.
Te invoqué frente al altar
Para que dieras a todos
Acierto y felicidad.

Elena cronista de fiestas
Comentó tu peinetón.
¡Qué lujo, mi Petronila!
Me latía el corazón.

Y dos Presidentes vieron
En mi moño relucir
Tu alhaja de Carey fino

Color de oro y marfil.

Guardaré tu peinetón
Dulce Petronila Aguirre
Para la historia que cuente
La amistad de “reina” y príncipe,
Toda hecha de lealtad
Con símbolo de jazmines.

Téngate Dios en su cielo,
Denos a nosotros paz.
¡Tu peinetón de carey
En la leyenda ha de estar!

(1958)

[En la copia, D. 166 – 1, se corrige 1958 por 1967]

El poema dedicado a Petronila Aguirre es diferente a los demás y no solamente por su estructura formal, sino porque está dedicado a una mujer ya madura, con la que el yo lírico se identifica plenamente y de la que ha recibido un legado: “Yo guardo tu peinetón / Y lo llevo como joya / [...] / Tu alhaja de carey fino / Color de oro y marfil.”

El romance está estructurado como un relato que el yo lírico hace a Petronila de algunos sucesos en los que su joya-legado estuvo implicada y de los que salió airosa.

El peinetón representa a su primera dueña y encierra una serie de cualidades que parecen ser las mismas de la joya. El yo lírico se apropia de esta forma de la gloria de Petronila y de sus virtudes, mostrándola en su momento de mayor esplendor vital, su casamiento, y asociando el uso de esta alhaja con circunstancias donde el yo lírico también brilló: “Elena cronista de fiestas / Comentó tu peinetón. / ¡Qué lujo, mi Petronila! / Me latía el corazón. // Y dos Presidentes vieron / En mi moño relucir / Tu alhaja de carey fino / Color de oro y marfil.”

El yo lírico desea obtener para ella misma las virtudes de Petronila, como “acierto y felicidad”, pero también otras cualidades, como su prestancia. La poeta muestra lo que desea y le falta: “Yo guardo tu peinetón / Y lo llevo como joya / Aunque no tengo tu “aire” / Ni tu aroma de corola”.

Petronila es colocada en un lugar preferencial y el yo lírico puede pedir su bendición, deseando que le otorgue lo que no tiene: “Era una misa de Gloria. / Te invoqué frente al altar / Para que dieras a todos / Acierto y felicidad.”

Ahora no está solamente representada en su peinetón, sino que también se encuentra en un plano superior, celestial, al que ha accedido después de la muerte y desde donde puede cumplir los deseos de la poeta.



Conclusiones

Los poemas-obsequio son parte de las estrategias de Juana de Ibarbourou y otras poetisas para hacerse visibles en el sistema literario. Por el objetivo que persiguen (ser un regalo) y su soporte (periódicos y álbumes de autógrafos) propician una expresión más libre. Sin embargo, la misma escritora pone sus límites, adoptando el género lírico y el simbolismo propio de lo femenino. En este juego de adaptación y ruptura vemos cómo construye su identidad.

En todos los textos aparece una idea sobre las destinatarias y se las identifica usando analogías con elementos naturales y joyas. Al mismo tiempo, el yo lírico se presenta y representa, se muestra a los demás, adjudicándoles a esas mujeres determinadas cualidades o virtudes que desea para sí misma. La falta y el deseo se presentan en los poemas como las caras de una misma moneda.

El obsequio-poema es, posiblemente, una forma de transmitir el legado que emparenta a las mujeres con otras que vivieron antes o que vendrán después. Permite la transmisión de valores que sirven para demoler imaginarios y construir otros, a la vez que construye una “red” o soporte para las mujeres que siempre serán las “otras”.

Notas

¹ Una versión de este trabajo fue presentada al final del seminario “Poetas fundacionales del Cono Sur: Agustini, Storni, Ibarbourou, Lisboa” dictado en octubre de 2013 por la Dra. Elena Romiti en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (FHUCE – UdelaR).

² Se define al álbum como un “manuscrito constituido por textos autógrafos de distintos autores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales, y que

tiene como finalidad el elogio del destinatario.” (Galán Gall y Sánchez Abarca).

³ Los poemas para Marbe, Constanza y Petronila fueron extraídos de Elena Romiti: *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la Literatura Latinoamericana*. Montevideo: Biblioteca Nacional Uruguay, 2013. El poema a Susana nos fue facilitado por el nieto de la misma, Joaquín González.

⁴ “Hace algunos días celebró sus quince años la agraciada e inteligente niña Marbe Gorosito Tanco Orlando, hija de nuestro querido y admirado amigo, el poeta José Gorosito Tanco y la distinguida señora María Elena Orlando. Con tal motivo nuestra gran poetisa escribió este bello y emotivo poema, que nos complacemos en publicar.” (Romiti: 101).

⁵ Esta palabra, que seguramente debería ser “ay”, figura así en la transcripción que hace Romiti del poema (100-101).

⁶ El poema fue dedicado por Juana a Susana Taranto Prato a instancias de una amiga en común, quien llevó el álbum a la casa de la poeta y esta después lo envió de regreso con el poema y un autógrafo escrito en la primera página.

Bibliografía

- BIEDERMANN, Hans (1993): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1994): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- FILORAMO, Giovanni (2001): *Diccionario Akal de las religiones*. Madrid: Akal.
- GALÁN GALL, Antonio y SÁNCHEZ ABARCA, José (2004): “Álbumes de autógrafos en la colección Entrambasaguas de la Biblioteca de la UCLM”, consultado en <eprints.rclis.org/11169/1/albumes(2004).pdf> [Consultado el 15 de noviembre de 2013].
- ROMITI, Elena (2013): *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la Literatura Latinoamericana*. Montevideo: Biblioteca Nacional Uruguay.
- SERRANO BARQUÍN, Héctor y BARRIOS, Luisa (2005): “Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980”, en *Cuaderno de investigación*, cuarta época, n.º 35, UAEM, 2005.