



Modernismo y modernidades en los últimos poemas de Mercedes Matamoros¹

por Milena Rodríguez Gutiérrez

RESUMEN: Este artículo propone una aproximación a la obra menos conocida de la poeta cubana Mercedes Matamoros (1851-1906) reivindicando su pertenencia al Modernismo, así como varias modernidades que se hallan en dicha obra y que exploramos en este trabajo. En nuestro recorrido, además de examinar diversas –y divergentes– opiniones críticas sobre la autora, analizamos dos poemas escasamente difundidos, recogidos en 1904 en el *Diario de la Marina* y pertenecientes a la serie *Por el camino triste*, que quedó sin publicar en libro tras la muerte de la escritora, y que ha dado a conocer la estudiosa Catharina Vallejo en su edición de las *Poesías de Matamoros* de 2004.

ABSTRACT: This article proposes an approximation to the least known literary work of the Cuban female poet Mercedes Matamoros (1851-1906). The article considers her as a modernist for several reasons, which will be explored. In particular, several critical positions about Matamoros are examined and two poems of the collection *Por el camino triste*, which were published in the newspaper *Diario de la Marina* in 1904, are analysed. These almost unknown poems were published by Catharina Vallejo in 2004 in the edition *Poesías of the Cuban woman poet*.

PALABRAS CLAVE: Mercedes Matamoros; Modernismo; poesía cubana; literatura cubana; Estudios de Género

KEY WORDS: Mercedes Matamoros; Modernism; Cuban Poetry; Cuban Literature; Gender Studies

¹ Este artículo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación “Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)”, FEM 2016-78148P, financiado por AEI y FEDER.



LA CRÍTICA SOBRE MERCEDES MATAMOROS

Dentro de la literatura cubana, Mercedes Matamoros (Cienfuegos, 1851-La Habana, 1906) ha sido vista, según afirma Susana Montero en la más reciente *Historia de la literatura cubana* publicada en la isla en 2002, como una “figura de transición, cuya obra oscila entre la corrección del romanticismo subjetivista y determinados elementos de modernidad, ya estilística, ya contextual” (Montero 508). La crítica cubana, sigue señalando Montero, “a través de las diferentes épocas, la ha considerado alternativamente, clasicista plena (Valdivia), indudablemente romántica (Chacón, Esténger), premodernista (Hortensia Pichardo), y aún modernista (F. García Marruz)” (508); clasificaciones, así, bien distintas y sorprendentes, pues prácticamente abarcan todos los movimientos y corrientes literarias a las que un poeta cubano, y latinoamericano, podía adscribirse durante el período decimonónico y las primeras décadas del siglo XX; variedad y divergencia críticas que Montero atribuye a “las diversas líneas temático-estilísticas que se cruzan en su poesía” (508).

Habría que añadir que esta diversidad y desacuerdos críticos han supuesto no una simple divergencia sino, también, una minusvaloración de la obra de Mercedes Matamoros. Prueba de ello es la opinión que el principal estudioso de la poesía cubana del XIX y la primera mitad del XX, el poeta y ensayista Cintio Vitier, ofrece sobre la cienfueguera. Así, en *Cincuenta años de poesía cubana*, su canónica antología en torno a la poesía de la isla de la primera mitad del siglo XX, Vitier incluye varios poemas de *El último amor de Safo* (1902), la obra en veinte sonetos de Matamoros, y sin duda su trabajo más conocido y valorado. En su nota sobre la autora, declara Vitier sentirse impresionado, “ante todo” (11) por

la capacidad de transformación de la poetisa, que había dado en sus *Sensitivas* [obra anterior de la autora] un tono contenido y becqueriano, apareciendo ahora como la rapsoda de un amor erótico sombrío, a través de audacias de expresión que se adelantan en muchos años al clima logrado en Hispanoamérica por mujeres como Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni (11).

Destaca, a continuación, en *El último amor de Safo*, la “concentración y seriedad del propósito, rara en aquellos años [dentro de la poesía cubana] de versos de álbum, el cuidado minucioso de la forma y la fuerza mantenida del poema” (11). Sin embargo, y a pesar de todos estos indudables elogios, añade Vitier que *El último amor de Safo* ocupa un “sitio modesto” dentro de la poesía cubana, no sólo porque “cada uno de los sonetos, aislado, no ofrece siempre un buen gusto”, sino también porque el poemario “en conjunto, no muestra orientación estética definida” (11. Énfasis mío).

Suponiendo que no existiera una “orientación estética definida” en *El último amor de Safo*, hecho discutible y que comentaremos más adelante, cabe preguntarse por qué habría que convertir este rasgo en sinónimo de calidad *modesta*. La pregunta resulta aún más pertinente y necesaria si pensamos en que, en esta misma antología, Vitier se refiere al poeta Bonifacio Byrne como “el más importante dentro del período que va de [Julián del] Casal a [Regino] Boti” (16); o sea, el mismo período en el que se ubica la obra de Matamoros, y aunque caracteriza su poesía como “profusa y poco depurada”, señala



que “la principal virtud del autor [...] parece residir en lo aislado e irreductible a escuela de su acento” (16. Énfasis mío).

El mismo rasgo que en Mercedes Matamoros constituye una carencia, una falta, un signo de calidad “modesta”, se convierte en “virtud”, en mérito, en Bonifacio Byrne. Resulta llamativo cómo Vitier utiliza dos etiquetas no sólo diferentes, sino opuestas, para describir una característica similar en ambos poetas: “[falta de] orientación estética definida” (carga negativa) versus “lo irreductible a escuela de su acento” (carga positiva). Así, mientras la poeta Matamoros es percibida como una escritora que no sabe orientarse estéticamente, el poeta Byrne es presentado como un rebelde que lucha por que ninguna escuela literaria desvirtúe su voz.

Confrontar las palabras de Vitier sobre Mercedes Matamoros con sus juicios sobre Bonifacio Byrne arroja luz, a mi entender, en las valoraciones –y minusvaloraciones– en torno a la escritora. Considero que las disparidades y desacuerdos críticos en torno a la obra de Matamoros podrían obedecer así, efectivamente, en primera instancia, a esa variedad temático-estilística que señala Montero, aunque más que mostrar la falta de orientación estética de Matamoros, apuntan hacia la de los propios críticos y estudiosos, que se sienten, ellos mucho más que Matamoros, desorientados ante una poesía imposible de ubicar en un sitio fijo, cerrado, etiquetable, y por lo tanto –parecen concluir, y esta idea es fundamental–, verdaderamente valiosa. Porque, ¿qué etiqueta poner a lo que puede tener tantas?, y también, ¿cómo considerar verdaderamente valioso aquello que no se puede clasificar ni etiquetar?

Pero este contraste entre las dos valoraciones críticas de Vitier nos sugiere además que el juicio sobre esta poesía como no-etiquetable, acompañado, explícitamente en su caso, de la minusvaloración, responde también a otro motivo: el propio sexo/género de Matamoros, que parece dotar de una connotación particular la supuesta ubicación de su poesía en un no-lugar estético, o en una no-corriente poética. Al leer a Vitier, podemos así preguntarnos hasta qué punto la crítica (masculina, por supuesto) estableció una relación de equivalencia entre ese aparente no-lugar estético de la poesía de Matamoros y ciertos rasgos que a lo largo del siglo XIX y parte del XX se asocian al sujeto femenino. Las palabras de Vitier sobre la autora, e insisto en que, sobre todo, la oposición entre estas y las que formula sobre Byrne, nos hacen acaso entrever un prejuicio sexista, que considera que una poeta que se mueve entre varias corrientes o movimientos estéticos, sin decidirse a *posarse* claramente en ninguno, acaba devolviendo en su escritura, a modo de espejo, cierta imagen previa ya establecida de la feminidad: ¿su falta de orientación estético-poética no se estaría leyendo así como un reflejo de la volubilidad e inconstancia atribuidas al sujeto femenino? Otros juicios sobre poetas del XIX nos confirman esta hipótesis. El ejemplo paradigmático sería Gertrudis Gómez de Avellaneda –quien reivindica, por cierto, en uno de sus poemas más feministas, la inconstancia en las mujeres²–, cuestionada y minusvalorada, entre otras

² En el poema titulado *El porqué de la inconstancia*, que comienza con los siguientes versos: “Contra mi sexo te ensañas / Y de inconstante lo acusas; / Quizás porque así te excusas / De recibir cargo igual” (Gómez de Avellaneda *Obras* 151).



razones, porque al decir de la crítica, no supo decidirse o no quiso elegir entre las dos corrientes de moda en su época: el neoclasicismo y el romanticismo.³

MERCEDES MATAMOROS Y EL MODERNISMO

Pero volviendo a Mercedes Matamoros, a pesar de lo señalado por Susana Montero y por Cintio Vitier, no pienso que su obra carezca de "orientación estética definida". Sin negar la presencia de esas diversas líneas que aparecen en su poesía, considero que esta debe ser situada dentro del Modernismo, como ya señalaran Fina García Marruz y José Lezama Lima⁴ y, en fechas más actuales, la estudiosa Catharina Vallejo, una de las principales conocedoras de su obra, quien la considera junto a Nieves Xenes como "poetas de avanzada del modernismo" (Vallejo 12), sin que esto suponga que se hallen en su poesía todos los rasgos que definen a este movimiento; pero esto es algo que ocurre, también, con otras autoras del período y posteriores. Es modernista Matamoros, como lo es, por ejemplo, Delmira Agustini, cuyo cisne, bien ha estudiado Silvia Molloy, difiere del de Darío (Molloy 1984). Pero la parte más valiosa de la obra de Matamoros se inscribe dentro del Modernismo. Dicha obra es, paradójicamente, la que la autora da a conocer después de sus tituladas *Poesías completas* (1892), es decir, la que publica no en el siglo XIX sino en los comienzos del siglo XX, entre 1902 y 1906. Un hecho que influye, sin duda, en que todavía en la actualidad se cuestione esa adscripción de Mercedes Matamoros al Modernismo es que su poesía, un siglo después de muerta su autora, no resulta todavía bien conocida ni ha sido publicada en su totalidad.

La obra fundamental de Matamoros, que la sitúa dentro del Modernismo, la integran tres conjuntos: el poemario titulado *Sonetos* (1902), que incluye los célebres veinte poemas que componen *El último amor de Safo* y otros sonetos; y, además, otras dos series, la más extensa, *Mirtos de antaño* (1903-1904), con 77 poemas, y *Por el camino triste* (1904), que consta de treinta poemas; menos relevantes, pero dignos de tenerse en cuenta, resultan varios poemas que integran unas nuevas "Sensitivas"⁵ (1905) y algunos poemas sueltos (1906). Todos quedaron inéditos en libro, y se publicaron póstumamente, casi un siglo después, en 2004, gracias a la exhaustiva y muy cuidada labor de Catharina Vallejo.⁶

³ Véase, entre otros, el artículo de Virgilio Piñera "Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía", donde Piñera se refiere a "aquellas desafortunadas alianzas de lo neoclásico con lo mejor romántico" (Piñera 10).

⁴ En su fundamental *Antología de la poesía cubana*, Lezama ubica a Mercedes Matamoros dentro del grupo de los poetas modernistas, junto a Casal, Juana Borrero, los Uhrbach y el propio Bonifacio Byrne.

⁵ En las *Poesías completas* de 1892 se incluían varios poemas bajo el título de *Sensitivas*.

⁶ Mercedes Matamoros publicó en vida solo dos libros, sus *Poesías completas*, en 1892 y en 1902 sus *Sonetos*. El resto de su obra apareció en publicaciones periódicas cubanas y permaneció inédita en libro hasta 2004, que fue recogida por Catharina Vallejo; aunque habría que mencionar el folleto que en 1964 prepara Florentino Morales en la provincia de Matanzas, que contenía varios de los poemas rescatados por Vallejo, pero que tuvo una escasísima difusión (Rodríguez 178-179). Muy recientemente, he tenido noticias de una nueva edición de la poesía de Mercedes Matamoros. Se trata del volumen *Mirtos de antaño y otros textos inéditos*, con edición, introducción y notas de Jorge Camacho (Acera Norte, 2018), aunque no me ha sido posible consultarlo.



Son así esos tres poemarios, *Sonetos*, *Mirtos de antaño* y *Por el camino triste* los que básicamente definirían la obra de Matamoros y le otorgarían su dimensión modernista (piénsese, por ejemplo, en el elemento exótico y en la presencia del clasicismo griego que hallamos en los poemas de *El último amor de Safo* o en otros sonetos de ese libro; o en esa “filiación con la rebeldía y la innovación formales” (Vallejo 30), que también encontramos en ellos. Es también en estos tres poemarios de comienzos del XX donde aparecen, sobre todo, las varias y diversas modernidades que ofrece la poesía de Matamoros, y entre las que cabe señalar: la de adelantarse con sus sonetos de *El Último amor de Safo*, como dice Cintio Vitier, y como ya habían destacado anteriormente en Cuba otros estudiosos, al discurso erótico femenino de las llamadas poetisas postmodernistas, como Juana de Ibarbourou o Alfonsina Storni⁷. O, también, ese acento triste, escéptico, de ciertos poemas, que la acerca a la llamada tradición negativa de la poesía cubana, con su actitud distanciada, cuestionadora, en torno a la cubanía afirmativa, y que se aprecia en poemas como el XLVI, “Más triste que en regiones tenebrosas...”; incluido en *Mirtos de antaño*. (Rodríguez *Otra Cuba* 77-79).⁸

MODERNIDADES DE MERCEDES MATAMOROS: DEFENSA DEL DIVORCIO

Quiero detenerme en este artículo, a través del análisis de dos poemas, en otras dos modernidades de Mercedes Matamoros, dos modernidades relacionadas entre sí; la primera, una modernidad reflexiva –casi filosófica, la ha llamado Catharina Vallejo (35) –, que la hace pensar sobre el lugar de la mujer en la cultura; y otra también meditativa, que la lleva a analizar la disparidad en las relaciones entre los sexos y dentro del contrato matrimonial. Ambos poemas pertenecen a la serie *Por el camino triste*, publicada, según recoge Catharina Vallejo, en el *Diario de la Marina* en 1904.

El primero de estos poemas lleva el número XV y, como el resto de textos de la serie, carece de título. Veamos el poema:

Pensativa en tu ventana
miras el rico vergel;
dime, en los sueños de rosa
que te fingen otro Edén,
¿qué prefieres, mujer bella,
un blanco mirto o un laurel?
-El áureo laurel prefiero.
-Entonces... no eres mujer. (Matamoros *Poesías* 227)

Este poema de Matamoros recuerda a Rosalía de Castro (Rodríguez *Otra Cuba* 178), en concreto, nos trae a la memoria esos versos en que la gallega escribía:

⁷ Como se indica en la antología de poetisas cubanas *Otra Cuba secreta*, el primero en señalar este carácter pionero de Matamoros parece haber sido Salvador Salazar, en 1929, en su artículo “Mercedes Matamoros, su vida y su arte” (*Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, Año IV, pp. 110-138); posteriormente, en 1951, lo hará Hortensia Pichardo en la revista *Bimestre Cubano*, trabajo que publicará posteriormente en folleto: “Mercedes Matamoros, su vida y su obra” (La Habana, 1952). (Rodríguez 2011: 177).

⁸ Un mayor desarrollo sobre este tema puede hallarse en el artículo de Milena Rodríguez (2008). *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*
N. 21 – 05/2019



De aquellas que cantan palomas y flores
dicen que tienen alma de mujer.
Más yo que no las canto, Virgen mía,
¿De qué, ay, la tendré? (Reisz 41)

Como señala Susana Reisz, los versos de Rosalía “plantean las tensiones entre identidad artística e identidad genérica del modo más lapidario” (41). Estos versos recogen, así, la pregunta angustiada por la identidad de la mujer que escribe poesía y que siente que no cumple con las normas o los estereotipos que le asigna la sociedad y la cultura a las que pertenece; pregunta femenina angustiada de mujeres poetas en torno al quién o qué soy, que toca lo más íntimo del ser femenino, y que es común en el Romanticismo y en el XIX, como nos han mostrado, entre otros, esos estudios ya clásicos de Gilbert y Gubar (*The Madwoman*, 1979) o de Susan Kirkpatrick (*Las Románticas: Women Writers*, 1989).

En el poema de Matamoros, sin embargo, la tensión se sitúa en otro lugar. Aquí no se establece, al menos explícitamente, una relación entre identidad artística o literaria y genérica. El conflicto gira alrededor de la identidad genérica y de algo que podríamos identificar con el deseo femenino. Elegir, en este caso, como hace la voz poética, marcada en el texto como femenina, el “áureo laurel”, asociado en la cultura con elementos que remiten al ámbito de lo masculino (fortaleza, guerra, triunfo, corona, etc); en lugar del “mirto blanco”, cuya blancura y fragilidad cabe relacionar con el ámbito asignado a lo femenino (pureza, virginidad, castidad, delicadeza), supone ser despojada de la identidad femenina. Resulta interesante cómo en el poema de Matamoros se establece un diálogo entre dos voces diferentes –los guiones del final no dejan duda sobre la existencia de estas dos voces–; es decir, no se trata de un conflicto interno, un conflicto que transcurre dentro de la propia subjetividad, como sucede en el poema de Rosalía de Castro y que genera, por eso, angustia; se trata, más bien, y este elemento puede indicar que ya no nos encontramos exactamente en el espacio del Romanticismo, de poner en evidencia el juicio de valor que se establece desde el exterior, es decir, desde fuera del sujeto femenino, y que arroja a la mujer que transgrede las normas establecidas fuera del espacio de lo femenino, sin lugar posible del lado de la femineidad; un juicio rotundo, categórico, tajante, ante el que no caben dudas ni preguntas: “Entonces... no eres mujer”. Pero me gustaría apuntar algo más: sería posible pensar este poema como una especie de arte poética dentro de *Por el camino triste*. Pensado de este modo, el poema adquiere una cercanía mayor con el de Rosalía de Castro, pues la identidad artístico-literaria se haría también presente. Y es que cabe suponer que Matamoros podría estar aludiendo en este poema a su serie anterior, la titulada *Mirtos de antaño*, y podría estarnos diciendo que en esta nueva serie suya aparece otra voz, una voz *otra*; que el sujeto poético de sus versos no va ahora a colocarse, como había hecho hasta entonces, como hacía en *Mirtos de antaño*, en ese sitio del amor asignado a la mujer (cuya metáfora sería el mirto blanco); sino que hará en estas composiciones una elección *otra*; es decir, va a dejar de lado el mirto blanco –femenino– para hablar desde el lado del laurel: el pensamiento, la reflexión, el análisis. Y por anticipado, y con gran lucidez, la voz poética nos presenta el probable juicio de la crítica y de la sociedad sobre su *otra* voz: “Entonces... no eres mujer”.



El segundo poema al que quiero referirme es el número XIX de la serie *Por el camino triste*, que podríamos titular, siguiendo su primer verso, “Iban los dos en el wagon sentados”; se trata, en mi opinión, de uno de los textos más sugestivos de Mercedes Matamoras, apenas tomado en consideración por la crítica literaria. Al acercarme a este poema, advierto que voy a dar un paso más en lo que he planteado hasta ahora respecto a la orientación estética de Matamoras. Porque, como si no fueran suficientes, me propongo añadir una nueva etiqueta a la ya muy *voluble, inconstante, “desorientada”* poesía de Mercedes Matamoras: la de postmodernista.⁹ Y es que considero que este poema, aunque puede ser situado en el Modernismo, cabría también dentro de esa corriente poética menor (entre los gigantes del Modernismo y las Vanguardias), cuyo nombre acuñó Federico de Onís, quien la describió, en su excelente *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, publicada en 1934, como “una reacción contra el modernismo [...] que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante” (XVIII); y cuyos rasgos serían, entre otros, el “recogimiento interior [...] la difícil sencillez, [...], la desnudez prosaica [o] la ironía” (Onís XVIII). Estas características están presentes en este poema de Matamoras y, si lo ubicamos dentro del Postmodernismo, Matamoras pasa a ser, una vez más, una adelantada, o como dice Vallejo, una “poeta de avanzada”, pues como hemos indicado, este poema se publica en 1904 y, según Federico de Onís, el postmodernismo surge en 1905 (ibídem). Y cabe subrayar, por cierto, que es precisamente dentro del postmodernismo donde Onís sitúa la denominada por él “poesía femenina”, dentro de la que incluye a Delmira Agustini, Juana de Ibarobourou, Gabriela Mistral, o Alfonsina Storni; poesía femenina que, para el estudioso, no lo olvidemos, constituye precisamente lo más valioso dentro de este pequeño movimiento, pues “sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica” (ibídem). Pero veamos el poema:

Iban los dos en el wagon sentados
nueve años después de su consorcio:
ella con tiernos ojos lo miraba,
él, la campiña contemplaba absorto.
Y la esposa decía interiormente:
-En el viaje que hicimos cuando novios
ciertamente que Juan está pensando
bendiciendo mi amor y el matrimonio,
a pesar de encontrarme siempre enferma,
de los hijos -pues ya tenemos ocho-
de mi madre, que a enojos lo provoca,
de la pobreza y de mis celos tontos...
¡es tan noble mi Juan! estoy segura
de que su alma lo perdona todo...
Y él, entretanto, con mirada triste
la gran campiña contemplaba absorto,
meditando en un libro titulado
Defensa del divorcio... (Matamoras *Poesías* 229)

⁹ En *Otra Cuba secreta*, donde se recoge este poema, se considera ya el texto como postmodernista (Rodríguez *Cuba* 179).



El poema de Matamoros constituye una aguda y mordaz radiografía del matrimonio en las clases menos pudientes, y de las diferencias y desequilibrios entre mujeres y hombres, que provocan maneras muy diferentes de asumirlo y de vivirlo y, como el título del libro al que se refiere en su verso final, el poema constituye, de manera oblicua, una "Defensa del divorcio".

Antes de centrarme en el análisis específicamente literario del poema, me gustaría destacar el carácter precursor que va a tener también este texto dentro de la literatura cubana, en relación con el contexto histórico y social en el que se escribe. Habría que comenzar prestando atención a un dato de la historia de Cuba: la isla caribeña es uno de los primeros países latinoamericanos que aprobó una Ley del Divorcio; pero no lo hizo hasta 1918,¹⁰ una "fecha temprana en la historia del divorcio moderno" (Pérez 213), aunque catorce años después de que se publicara el poema de Matamoros. Si bien es cierto que en 1903 se presentó un proyecto de ley en la Cámara de Representantes cubana, que fue aprobado; "pero que no pudo convertirse en ley por la oposición de la gente conservadora, especialmente del clero y los feligreses católicos" (Pichardo 413), un proyecto que, sin embargo, cabe suponer, no pasó desapercibido para Mercedes Matamoros.¹¹ La poeta se nos presenta así, también en este ámbito, como autora de avanzada. Y es que Matamoros se acerca a este tema antes de que lo hicieran otros escritores de la isla, pues la obra literaria considerada en Cuba como la reflexión y defensa del divorcio por antonomasia es la novela *Los inmoraes*, de Carlos Loveira, publicada en 1919, es decir, un año después de aprobada la Ley. Sólo conocemos una antecesora cubana de Matamoros en el acercamiento a esta temática; una vez más, Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien, en la temprana fecha de 1842, en su novela *Dos mujeres*, sugiere que el divorcio puede ser una opción posible, e incluso deseable.¹² Sin embargo, por más que hemos buscado, no hemos hallado ningún otro poema cubano, dentro del período en que publica el suyo Matamoros, donde aparezca esta temática. Pero la poeta no sólo se adelanta a la Ley al defender la posibilidad del divorcio; parece adelantarse además, en sus planteamientos y propuestas, a lo sancionado en ella. Y es que la Ley del Divorcio de 1918, con disolución del vínculo matrimonial, acepta el divorcio decretando la existencia de un "cónyuge inocente" (Artículo II; Pichardo 413), e, implícitamente, un cónyuge culpable. De este modo, todas las causas establecidas para el divorcio "con disolución de vínculo", se basan en el supuesto de un "culpable" y un "inocente" en el matrimonio; así, entre otros, el adulterio (Artículo III, 1; Pichardo 414);

¹⁰ Hortensia Pichardo ha relatado las circunstancias in extremis en que se produce la aprobación: "[...] el Secretario de Justicia [...] pidió licencia para no firmarla, y [el Presidente del Gobierno] Menocal, mostrando su reluctancia a aprobarla, dejó pasar los diez días que la Constitución daba al Presidente para pronunciar su sanción o su veto, transcurridos los cuales automáticamente quedó sancionada la Ley" (Pichardo 413).

¹¹ Según recoge Leonardo Pérez en su artículo "El divorcio en el derecho cubano", anteriormente, durante las guerras de independencia, en la llamada 'República en Armas' "se dictó el 16 de septiembre de 1896 la Segunda Ley del Matrimonio Civil, en la que se admitía el divorcio por mutuo consentimiento y por causas determinadas, culposas y no culposas" (213).

¹² Al final de la novela leemos quizás su más dura crítica al matrimonio e, implícitamente, su principal defensa del divorcio: "la suerte de la mujer es infeliz de todos modos [...] la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces, en una cadena" (Gómez de Avellaneda *Mujeres* 406).



o la prostitución de la mujer por parte del marido (III, 2; 414); o las injurias graves de obra o de palabra (III, 3 y 4; *ibídem*); o el abandono del hogar (III, 9; *ibídem*); o la falta de cumplimiento del marido de sostenimiento (III, 10; *ibídem*). Ninguna de estas causas sería motivo para el divorcio en el poema de Matamoros. Aunque existe ya en la Ley de 1918, es cierto, un último y único supuesto en que no habría culpable ni inocente y que no exige una causa mayor para el divorcio: la existencia del “mutuo disenso” (Artículo III, 13; *ibídem*). Sin embargo, ¿sería realmente el mutuo disenso el motivo para el divorcio en el texto de Matamoros? Dejemos la pregunta sin responder, y vamos, ahora sí, a analizar el texto desde una perspectiva literaria.

Resulta asombroso cómo Matamoros consigue trazar una espléndida radiografía del matrimonio en apenas 18 versos, y a través de una mínima descripción de una única escena: la de una pareja de casados con 9 años de matrimonio, que viaja sentada en un vagón; juntos pero realmente en soledad e incommunicados; dos que ya no forman uno, como bien nos hace percibir el poema desde su comienzo, en reveladora imagen: “ella con tiernos ojos lo miraba, / él la campiña contemplaba absorto”. A continuación, el texto continúa ofreciéndonos los puntos de vista de los dos personajes, que viajando juntos en el mismo vagón, nunca hablarán, sin embargo, entre ellos. Podemos pensar, así, que el vagón, además de su significado literal, es también una metáfora del matrimonio, ese viaje que dos personas han decidido emprender juntas.

El punto de vista de la esposa se ofrece a través de un monólogo interior que constituye el centro del poema, y que, como podemos leer, gira alrededor del marido. En apretada síntesis, ella nos va relatando la historia de la pareja: el feliz noviazgo y los numerosos contratiempos posteriores: la propia enfermedad de la mujer, los muchos hijos (ocho, para ser exactos), sus celos, que ella califica como “tontos”, las peleas del marido con su suegra y la pobreza en la que viven. Toda la enumeración de contratiempos y vicisitudes va acompañada, sin embargo, de la comprensión e idealización que hace la esposa del marido –ese “noble” Juan, cuya alma, según la mujer, “lo perdona todo”–, y por añadidura, del propio matrimonio.

El poema se cierra ofreciendo la perspectiva del aludido marido que, insiste el texto, contempla absorto la campiña; es decir, no sólo no mira a la mujer, sino que mira hacia afuera; campiña que se convierte también, de este modo, en metáfora del mundo. En su brevísima aparición, el marido se nos revela como un hombre que nada tiene que ver con la imagen idealizada que de él nos ha presentado la mujer: no sólo no piensa en perdonar todo lo triste o desgraciado que ha ocurrido durante esos años de vida en común, sino que su mente la ocupa un único pensamiento, un libro titulado *Defensa del divorcio*; título y frase con los que se cierra el poema, y que rompe, con radical ironía, no sólo la idealización del matrimonio, sino, también, sus posibilidades de continuidad y felicidad fantaseadas por la esposa. Y aquí me parece significativo señalar cómo la forma métrica contribuye a conseguir y a reforzar este último efecto: el heptasílabo final es un pie quebrado, que cumple la función de cortar, quebrar, o romper la idealización matrimonial; así, los endecasílabos que conforman el poema a lo largo de 17 versos, se ven rotos, por única vez, por ese solitario y definitivo heptasílabo final, que “cae como una piedra sobre la sublimación matrimonial” (Rodríguez *Otra Cuba* 179): *Defensa del divorcio*.



Podríamos añadir otras cuestiones. En primer lugar, destacar cómo la construcción de la figura masculina del poema se escapa de lo maniqueo. No cabe afirmar que el texto ofrezca un juicio negativo sobre este personaje, al que la voz poética, más que juzgar, describe. Y aunque sin duda no es tan noble como lo imagina la esposa es, desde luego, más humano, como demuestra la mirada con la que recuerda el libro leído o conocido, una mirada “triste”. Más que un juicio de valor negativo, Matamoros está ofreciéndonos, me parece, un retrato de dos figuras en posiciones diferentes, desencontradas y opuestas. Ella, en evidente posición de subalternidad, encerrada en la vida doméstica, y cuya vista sólo alcanza a subir hasta el marido; él, con muchas más posibilidades de alzar la cabeza, de mirar hacia afuera, hacia la campiña y todo lo que esta representa, hacia el mundo, en resumen, y, por lo tanto, de advertir todo aquello que la mujer no tiene perspectiva para ver.

El poema de Matamoros no denuncia directamente la subalternidad femenina en el matrimonio, pero hay, en mi opinión, un algo inquietante en el texto que provoca que el lector (y la lectora) puedan intuirlo. En cierto modo, aunque de otra manera, el poema de Matamoros nos hace pensar en el célebre poema de Bertolt Brecht, titulado *Doctrina y opinión de Galileo*, ese donde se configura una cadena social en la que cada eslabón superior tiene un inferior, y cada inferior, a su vez, un nuevo inferior; y en la que cada uno de los inferiores existentes sólo pueden girar en torno al superior correspondiente, porque el deseo del Todopoderoso al crear el mundo había sido que “cada criatura / girara en torno a quien fuera mejor que ella” (Brecht 150). Así, el Papa, figura superior de la cadena, tiene debajo a los cardenales girando en torno suyo; a la vez, en torno a los cardenales, giran los obispos; alrededor de estos, los secretarios; bajo estos, los servidores, y por último, debajo de los servidores, giran sólo los perros, las gallinas y los mendigos.¹³ Brecht se refiere a las clases sociales, por supuesto.

De manera similar, aunque dentro de un espacio más cerrado y limitado, el espacio de lo privado, Matamoros parece configurar una escueta pero muy sólida cadena matrimonial de dos personas, en la que el eslabón superior, el marido, es la única figura y personaje con la opción o posibilidad de mirar fuera del vagón-matrimonio y observar lo que ocurre a su alrededor; y es, además, el único capaz de sancionar lo que ocurre en el vagón. La mujer, sin embargo, en ese mismo vagón-matrimonio, sólo puede girar alrededor del marido, y su voz no es una voz propia, sino una especie de eco que, frente a las más adversas circunstancias, sólo sabe, o puede, repetir el mandato social o la norma que le dice lo que debe ser, hacer y esperar: ángel del hogar, buena y comprensiva esposa, madre ejemplar, pareja en un matrimonio feliz y, sobre todo, para siempre. Es decir, el poema de Matamoros nos hace preguntarnos, con Spivak (2011),

¹³ Reproduzco completo el poema de Brecht en la traducción al español de Alianza Editorial: “Cuando el Todopoderoso lanzó su gran «hágase», / al sol le dijo que, por orden suya, / portara una lámpara alrededor de la tierra / como una criadita en órbita regular. / Pues era su deseo que cada criatura / girara en torno a quien fuera mejor que ella. / Y empezaron a girar los ligeros en torno a los pesados, / los de detrás en torno a los de delante, así en la tierra como en el cielo, / y alrededor del papa giran los cardenales. / Alrededor de los cardenales giran los obispos. / Alrededor de los obispos giran los secretarios. / Alrededor de los secretarios giran los regidores. / Alrededor de los regidores giran los artesanos. / Alrededor de los artesanos giran los servidores. / Alrededor de los servidores giran los perros, las gallinas y los mendigos”. (Brecht 150).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

N. 21 – 05/2019



¿tiene voz el subalterno? Pero, acaso lo más inquietante en el texto de Matamoros, es que entre marido y mujer se establece una especie de relación psicoanalítica: es ella la que relata la novela familiar y la que enuncia con gran lucidez las circunstancias adversas y difíciles del matrimonio. Sin embargo, es él quien sanciona y nombra con sensatez, o tal vez solo con sentido común; es decir, es él quien se atreve a romper el equívoco, el malentendido de lo que ella ya ha dicho sin saber; es él quien coloca “divorciar” donde ella ha pronunciado, ¿por error?, “perdonar”; porque sólo él puede y es libre para nombrar aquello que ella no puede ni tiene voz para nombrar. De este modo, los lectores (y las lectoras) percibimos que lo que dice el marido no sólo podría decirlo también la mujer, sino que lo lógico sería que fuera ella quien lo dijera, si pudiera realmente hablar con su propia voz.

FINAL

Al margen de las divergencias críticas y los debates en torno a la filiación estética de Mercedes Matamoros, que hemos examinado en estas líneas, es indudable que en la época contemporánea se ha hecho una revalorización de su obra que le ha permitido trascender las fronteras de su isla y que reconoce fundamentalmente el valor de *El último amor de Safo* y su carácter precursor respecto a las voces de las poetisas postmodernistas hispanoamericanas, como Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou; alrededor de este poema y en torno a su osadía y erotismo, giran prácticamente todos los trabajos publicados en la contemporaneidad sobre Matamoros.¹⁴

A nuestro entender, y así lo demuestra la edición de la *Poesía* de Matamoros de Catharina Vallejo, y así lo hemos intentando mostrar también con el análisis de estos dos poemas, se trata de una revalorización incompleta, que no ha tomado en cuenta esta obra *otra* de Mercedes Matamoros, diferente a la de *El último amor*, pero acaso tan moderna, osada y pionera como aquella, que se asoma en *Mirtos de antaño* y *Por el camino triste*, en textos como “Pensativa en tu ventana...”, o “Iban los dos en el wagón sentados...”, para reflexionar sobre la condición femenina, o sobre la condición artística en la mujer; o sobre el matrimonio y sus leyes y circunstancias, o para defender, aunque sea de modo oblicuo, el divorcio. El análisis de estos poemas demuestra, en fin, que el valor de la obra de Mercedes Matamoros “sobrepasa el de *El último amor de Safo*” (Rodríguez *Otra Cuba* 178) y que ella “resulta aún una poeta solo parcialmente conocida en la literatura cubana” (178), todavía pendiente de lecturas, relecturas y descubrimientos.

¹⁴ No vamos a mencionar los diversos trabajos publicados sobre este texto; la simple consulta de cualquier base de datos sobre esta materia, arroja suficiente información al respecto. Sí queremos, en cambio, nombrar dos libros que constituyen ediciones contemporáneas que reconocen la importancia y trascendencia de este poema, así, *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica*, de Margarite Fernández Olmos y Lisabeth Paravisini-Gebert (Planeta, México, 1991), o la propia edición de *El último amor de Safo*, preparada por la poeta española Aurora Luque en la colección Puerta del Mar de la Diputación de Málaga en 2003 (Rodríguez *Cuba* 178).



BIBLIOGRAFÍA

Brecht, Bertold. *Poemas y canciones*. Versión de J. L. Pacheco sobre la traducción de V. Romano. Alianza, 2ª ed., 1969.

Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven and London.,1979.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias de la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Tomo primero, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1869.

---. "Dos mujeres" *Antología. Novelas y ensayos*, editado por Luis del Valle, Fundación José Antonio de Castro, 2015, pp. 167- 406.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835 1850*. University of California Press, Berkeley, 1989.

Lezama Lima, José. *Antología de la poesía cubana*. Tomo III, Siglo XIX, Verbum, editado por A. Esteban y A. Salvador, 2002 [1965].

Matamoros, Mercedes. *Mercedes Matamoros. Selección de poemas*. Talleres del Instituto Superior Técnico. Búsqueda, estudio biográfico-crítico, bibliografía y notas, corrección y cronología de Florentino Morales, Cienfuegos [folleto], 1964.

---. *Poesías (1892-1906)*, Unión, ed. académica, introducción y notas de Catharina Vallejo, 2004.

Molloy, Silvia. "Dos lecturas del cisne" *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por en Patricia Elena González y Eliana Ortega, Huracán, Río Piedras, 1984, pp. 57-69.

Montero, Sunana. 2002, "3.7 La poesía" *Historia de la literatura cubana, La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, editado por José Luis Arcos, Tomo I, Instituto de Literatura y Lingüística/ Letras Cubanas, 2002, pp. 505-546.

Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Renacimiento, Ed. A. García Morales, 2012 [1934].

Pérez Gallardo, Leonardo. "El Divorcio en el derecho cubano" *El divorcio en el derecho iberoamericano*, editado por Angel Acedo Penco y Leonardo Bernardino Pérez Gallardo, Temis / Reus, Bogotá / Madrid, 2009, pp. 209-284.

Pichardo, Hortensia. "La Liberación de la Mujer, II" *Documentos para la historia de Cuba*, Tomo 2, Instituto Cubano del Libro / Ciencias Sociales, 1973, pp. 413-416.

Piñera, Virgilio. "Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía". *La Habana*, año XVII, número 100-103, 1952, pp. 7-38.

Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 1996.

Rodríguez Gutiérrez, Milena. "Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX" *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, a cargo de Sonia Mattalía et al., Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 329-340.

---. Edición, introducción, notas y bibliografía. *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Verbum, 2011.



Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?*. El Cuenco de Plata, 2011.
Vallejo, Catharina. Introducción. *Poesías (1892-1906)*, por Mercedes Matamoros, Unión, 2004, pp. 7-40.

Vitier, Cintio. Ordenación, antología y notas. *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

Milena Rodríguez Gutiérrez es Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada (España).

milena@ugr.es
