

EN BUSCA DEL MODERNISMO SÁFICO EN LA POESÍA PORTUGUESA DEL SIGLO XX

René P. Garay y Raúl E. Romero
The City University of New York

*Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho!*¹

Al igual que en otras tradiciones literarias, el movimiento modernista portugués se estableció y propagó como un movimiento esencialmente masculino. Situación similar ocurrió dentro de la tradición modernista anglo-americana donde sólo recientemente figuras paradigmáticas de la literatura universal, como Djuna Barnes o Virginia Woolf, entraron en el canon modernista. Aún hoy, como muy bien observa Shari Benstock, Virginia Woolf «has not yet been accorded full status with T. S. Eliot, James Joyce, and Ezra Pound as one of the 'giants' of modernism» (183). Esta problemática nos invita a considerar las aseveraciones de algunos estudiosos de la literatura escrita por mujeres. Sin embargo, si la jerarquía de la crítica literaria comprendiese que el universo imaginario de éstas (y otras escritoras) proviene de un evidente y activo eros femenino, tendrían que reconsiderar las nociones canónicas de este arbitrario «High Modernism» en términos del poder erótico del discurso sáfico (elipsis, fragmentación, etc.), lo que hace pensar a Benstock que podría cambiar profundamente no solamente nuestras nociones sobre la estética modernista, sino también redefinir lo erótico en relación a las fuentes creativas de todo el arte (183).

La búsqueda de nuevos ámbitos erógenos, la elaboración y la recreación de un conocimiento de lo íntimo, la sistemática experimentación con el cuerpo y el lenguaje, la precisa y apasionada interrogación de la *erotogeneidad* y su conexión con el universo de la estética decadentista son aspectos fundamentales de lo que Helène Cixous ha llamado la *écriture féminine*² y que es parte esencial de la obra de Judith Teixeira (1880-1959)³ y de

1 *¡Y Venus con razón puede celar a Safo!* Este verso que colocamos de epígrafe es del poema «Lesbos» incluido en el poemario *Les Fleurs de Mals* de Charles Baudelaire (1821-1867).

2 Helène Cixous, en «The Laugh of the Medusa», les advierte a las escritoras que «Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies –for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal» (225).

3 Judith (también escrito Judite) nace en la ciudad de Viseu en 25 de enero, 1880. Aunque hija ilegítima de Maria do Carmo con un soldado, fue reconocida legalmente por el padre, Francisco dos Reis Ramos, en 1907. Contrae matrimonio en 1914 con Alvaro Virgilio de Franco Teixeira después de haber disuelto en 1913 su primera unión matrimonial con Jaime Levy Azancot, proceso en el que fue acusada de adulterio y de haber abandonado su hogar. Poca información de su vida se conoce hasta los 42 años cuando estalla el «dionisiaco» escándalo que suscitó la publicación de su poemario *Decadência* (1923).

otros muchos exponentes de ese fenómeno que se ha denominado modernismo sáfico. El movimiento, según lo define Diana Collecott, «has emerged as the term for manifestations (however obscure or disruptive) that privilege the *Sapphic*. This word has multiple meanings embracing aesthetics and intersubjectivity as well as⁴ sexual practice, with all that these involve for women in a patriarchal culture» (4).

Espacio modernista que aquí nos interesa, el lusitano, también ha sido –y continúa siendo– leído, estudiado y canonizado como un movimiento exclusivamente de hombres. Esta perspectiva se debe a la ansiedad masculina de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando, por razones de índole científica y social, se abre el espacio femenino del ámbito doméstico al público. Esta «nueva mujer»⁵ fue descrita por Virginia Woolf en «Professions for Women» (Dekoven, 174), texto donde la escritora sugiere el exterminio del concepto sexista de lo femenino victoriano. Esta «ansiedad» por parte de los hombres se denota en términos de una agresión masculina en la que se minimiza el potencial creativo a la vez que se alienta la posición de la mujer-objeto en su función reproductiva. Esta inquietud patriarcal tiene eco en la literatura canónica-modernista, como vemos en la figura del siempre enigmático Fernando Pessoa-Bernardo Soares quien llega hasta al extremo de anular por completo al sujeto femenino en algunos fragmentos de su *Livro do Desassossego*: «Serás quem eu quiser. Farei de ti um ornamento da minha emoção, posta onde quero, e como quero, dentro de mim.

4 Destacamos «as well as» porque, en este estudio sobre el elemento sáfico en la obra de Judith Teixeira, nos interesa más el espacio público femenino que el íntimo; o sea, la proyección (lesbo) erótica de la escritura femenina –como fibra del tejido modernista– que la biografía sexual del artista. Con el propósito de reivindicar esta esencia (lesbo) erótica del mundo sáfico, John J. Winkler ha reconsiderado la tradición sáfica en la fragmentada lírica de la musa de Lesbos: «My argument has been that this tradition includes pervasive allusions to physical *erôs* and that in Sappho's poems both subject and object of shared physical love are women. We now call this lesbian» (592).

5 Elaine Showalter explica el fenómeno finisecular de la «nueva mujer»: «Unlike the odd woman, celibate, sexually repressed, and easily pitied or patronized as the flotsam and jetsam of the matrimonial tide, the sexually independent New Woman criticized society's insistence on marriage as a woman's only option for fulfilling life. ... In the United States, too, the New Woman, university-educated and sexually independent, engendered intense hostility and fear as she seemed to challenge male supremacy in art, the professions, and the home. Politically, the New Woman was an anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be on top in a wild carnival of social and sexual misrule ... As women sought opportunities for self-development outside of marriage, medicine and science warned that such ambitions would lead to sickness, freakishness, sterility, and racial degeneration. In France, the *femme nouvelle* was often caricatured as a *cerveline*, dried-up pedant with an oversized head; an androgynous flat-chested *garçonnet*, more like a teenage boy than a woman; or a masculine *hommesse*. ... In England, male anxiety focused on the biological imperative of reproduction and on what the poet John Davidson called 'the bright womb from which the future springs.' Doctors maintained that the New Woman was dangerous to society because her obsession with developing her brain starved the uterus; even if she should wish to marry, she would be unable to reproduce. The New Woman was also the nervous woman. Doctors linked what they saw as an epidemic of nervous disorders including anorexia, neurasthenia, and hysteria with the changes in women's aspiration» (38-40).

Contigo não tens nada. Não és ninguém, porque não és consciente; apenas vives» (497).⁶

Sin embargo, se reconoce también una ambigüedad notable en el discurso modernista masculino que descubre –irónicamente– la fascinación y la identificación con el imaginario femenino, produciéndose una cierta dicotomía en este discurso masculinista que también se espejea en la literatura de algunas mujeres. Estamos, por tanto, frente a un esquema en que será imprescindible para las escritoras de la modernidad desarrollar ciertas estrategias temáticas y formales que las *auto-marginan* con el objetivo de sobrevivir en un espacio donde ellas son, simultáneamente, temidas y reprimidas.

Desde la perspectiva de lo moderno-femenino, no nos debe sorprender la exclusión de las escritoras del canon establecido. En el *Dicionário de Literatura Portuguesa*, por ejemplo, no se menciona ningún exponente femenino del movimiento modernista, hecho que se debe, al parecer, a la ausencia de respeto por la creatividad femenina en esa tradición estética.⁷ Dekoven en su ensayo, *Modernism and gender*, afirma que «this preoccupation expressed a male modernist fear of women's new power, and resulted in the combination of misogyny and triumphal masculinism that many critics see as central, defining feature of modernist work by men» (174). Sin embargo, en el contexto lusitano, la presencia femenina se dará a través de estrategias asimiladoras que colocarán al modernismo de ese país en una situación particular dentro del esquema patriarcal. En este caso, el sentimiento «ambivalentemente» seductor frente a la «nueva mujer» llegará a trastornar los intereses canónicos de la estética tradicional, que se romperá a través de múltiples proyecciones femeninas entre algunos escritores del modernismo lusitano.

⁶ También observa el semi-heterónimo pessoano, Bernardo Soares, que: «Se dentre as mulheres da terra eu vier um dia a colher uma esposa, que a tua prece por mim seja esta - que de qualquer modo ela seja estéril. Mas pede também, se por mim rezares, que eu não venhanunca a tirar para mim essa esposa suposta. Só a esterilidade é nobre e digna. Só o matar o que nunca foi é alto e perverso e absurdo» (318). Es curioso que el más conocido de los heterónimos femeninos (y quizás el único) de Fernando Pessoa sea una mujer desprovista de talento literario y belleza física.

⁷ Showalter esclarece esta tradición misógina al advertir que desde el siglo XIX «a proper woman did not seek fame. Her special virtue was *modesty*» (329) y que escribir literatura «was in some degree an exposure of self, and a truly modest, delicate woman would shrink from the scrutiny of strangers. Therefore, the act of publication alone made a woman suspect ...» (329; itálicas añadidas). Esta observación coincide con los consejos que «Ariel» (*Ordem Nova*, no. 4-5, Junho/Julho de 1926) le ofrece a Judite Teixeira: «A primeira qualidade que distingue o sexo feminino –aparte a formosura é claro– é *pudor*, o natural *pudor* que leva mesmo certas profissionais da Suburba lisboeta a manifestarem recatos e receios inesperados ...» (*Poemas* 248; itálicas añadidas). Es importante subrayar el hecho de que, en varios casos, este ideal femenino contaminó la opinión de muchas mujeres: «The feminine ideal ... divided women writers and kept them from making a forceful, united response to the hostile stereotypes» (329). Elizabeth Barrett Browning, por ejemplo, se une a este grupo al declarar que *entre hombres y mujeres* «there is an *inequality* of intellect ...» (330).

Tal será el caso de la voz travestida de Armando César Côrtes-Rodrigues (1891-1971) que, atraído por la heteronomía de Fernando Pessoa, se desdoblará en la figura poética de *Violante de Cysneiros*. Fernando Pessoa em «*Nós, os de Orpheu*» elabora en torno a la construcción del universo femenino del poeta cuando se refiere a su obra como «poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática» (40). Ésta, como también otras transgresiones hacia lo femenino –tanto del mismo Fernando Pessoa, como de António Botto y Sá-Carneiro– denuncian esa atracción equívocamente ambigua que reflejará la ansiedad masculina frente a la «nueva mujer»; ansiedad esta que se produce por la seducción telúrica y apertura textual que configuran los elementos fluidos de lo que Hélène Cixous denomina «écriture féminine». Tal seducción textual representa un recurso poético para el/la escritor/a que invierte las categorías genéricas. Toril Moi añade que:

Cixous's concept of *feminine writing* is crucially related to Derrida's analysis of writing as *différance*. For Cixous, feminine texts are texts that 'work on the difference', as she once put it, strive in the direction of difference, struggle to undermine the dominant phallogocentric logic, split open the closure of the binary opposition and revel in the pleasures of open-ended textuality. ... [it leads to a] 'decipherable libidinal femininity which can be in writing produced by a male or a female' (Moi, 108).

Pessoa-Soares explica su deseo de multiplicar su intensidad erótica traducida en una construcción femenina cuando dice «Não ter sido Madame de harém! Que pena tenho de mim por me não ter acontecido isso!» (317). Esta estrategia se manifiesta también en los versos de Mario de Sá-Carneiro. Recordemos los últimos versos de su poema «Abrigo» cuando al declarar su pasión por la ciudad de Paris, Sá-Carneiro escribe «—Quisera dormir contigo, Ser todo a tua mulher!...» (*Poesía* 60), y donde al sujeto poético puede adjudicársele una constelación de atributos que desafía la gramática y el género. Así, se reviste el género *normativo* del sujeto poético. Pessoa-Soares propone una gramática de la inversión genérica:

Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, «Aquele rapariga parece um rapaz». Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, «Aquele rapariga é um rapaz». Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, «Aquele rapaz». Eu direi, «Aquele rapaz», violando a mais elementar

das regras da gramática, que manda que haja concordância de género, como de número, entre a voz sustantiva e adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito (113-14).

En Sá-Carneiro encontramos otros poemas que utilizan estas estrategias asimiladoras de lo femenino, entre los cuales destacamos el célebre poema *Manucure*: «*Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim - piedosamente*» (55). Aún más significativo sería destacar su poema *Feminina* en el que el travestismo poético deja de ser metáfora para convertirse en concreción del deseo de apropiación de lo femenino:

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquetes dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar -
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
Eu queria ser mulher pra me poder recusar...

(*Poemas Completos*, 154)

Esta explicitación del deseo de lo femenino demuestra una vez más que la *écriture féminine* no depende del sexo biológico del escritor. Por su parte, Hélène Cixous en su artículo «Castration» observa que: «[T]he fact that a piece of writing is signed with a man's name does not in itself exclude femininity. It's rare, but you can sometimes find femininity in writings signed by men: it does happen» (Moi, 108). Es decir, ésta servirá de ruptura o, al menos, como fuerza deconstructiva y transformativa de un orden simbólico. Esta «ruptura» à la Derrida se vincula a la desintegración vanguardista del orden de expresión falocéntrica, como asegura Mary Klages cuando añade que:

L'écriture féminine will always be greater than the existing systems for classification and ordering of knowledge in phallogocentric western culture. ... Only those on the margins –the outlaws– can «conceive of» feminine language; those outlaws will be women, and anyone else who can resist or be distanced from the structuring central Phallus of the phallogocentric Symbolic order.

Esta postura se representa dentro del marco de lo decadente-femenino, retrato inverso del estereotipo de la *femme fatale* asimilada ahora a la «mujer nueva». António Quadros pone en evidencia el carácter patológico e, incluso, histérico de la escritura femenina cuando se refiere a los poemas de Violante de Cysneiros que, según el crítico portugués, «eram apresentados como obras de um engenho *doente*,» (126).⁸ Luis de Montalvor (1891-1947) ya había trazado las directrices de esta «doença» decadentista cuando en su «Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência» observa que «Ser-se *doente* é ser-se *doente* espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a *doença* imortal dos pálidos de Deus e da Beleza. A arte profunda alimenta-se das lágrimas íntimas da dor universal» (8; itálicas añadidas). La puesta en escena de su teoría en torno al decadentismo literario y a la construcción estereotipada de lo femenino de esta época bañada de anarquía sexual, se afirma cuando Montalvor elabora su idea de «Beleza» literaria: «Ah! ser-se decadente é ser-se lindo de gestos, é ser-se *debil e femininamente* o sistema nervoso de todas a sensações, de todas a emoções, de todos os pensamentos, de todas as inferioridades, de todas as grandezas, de todas as imoralidades, de todos os ascetismos, da convulsão espasmódica e mediúmnica do nosso século!» (11-12; itálicas añadidas). Montalvor, como muchos de los otros modernistas, celebra la lasitud del espíritu femenino, advirtiéndole desiderativamente que ser un decadente «é ser-se, emfim, andrógino e equívoco» (12).

Estos estereotipos de la debilidad femenina fueron el eslabón («mediúmnico») que los modernistas establecieron entre el mundo de la razón (masculino) y el inconsciente (femenino), nociones que les proporcionaban un mundo artístico más completo, abierto ahora a las estrategias de la escrita automática. Estas teorías, de sesgo misógino en torno a la sexualidad femenina, permanecieron vigentes en el siglo XX a pesar de los aportes de algunos sexólogos *modernistas* como Havelock Ellis. Las ideas de Montalvor, a las que nos

⁸ La profesora Mary Klages de la universidad de Colorado esclarece la idea sugerida por Quadros: «The idea of hysteria is that a body produces a symptom, such as the paralysis of a limb, which represents a repressed idea; the body thus «speaks» what the conscious mind cannot say, and the unconscious thoughts are written out by the body itself. *L'écriture féminine* has a lot in common with hysterics, as you can see, in the idea of the direct connections between the unconscious and the body as a mode of «writing». (Lecture by Dr. Mary Klages. «Hélène Cixous: The laugh of the Medusa.» November, 24, 1997. Online. Internet. May 13, 2001. Disponible en <http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html>).

referimos anteriormente sobre el discurso «andrógino» del artista decadente, fueron producto de estas teorías modernas que elaboraron la ficción de una sexología ambigua.

Dentro de este orden de ideas, el modernismo sáfico va a privilegiar la lírica de Safo caracterizada por la fragmentación, la elipsis y la anátesis. El lector se enfrentará a este proceso estilístico –sáfico– y aglutinará y reproducirá los significados múltiples que redundarán en una nueva estética de lo moderno. El modernismo sáfico será un instrumento subversivo, en términos textuales, y construirá la nueva ficción de la sexualidad femenina y un nuevo personaje: la mujer modernista. De esta manera, lo sáfico se convierte, así, en un elemento clave en la construcción de la «nueva» mujer-modernista y el eros funcionará como generador de la creación poética.

El modernismo sáfico no es ajeno a la experiencia literaria portuguesa aunque se haya tratado de ocultar su existencia. De hecho, la presencia de Teixeira, con su evocación del cuerpo femenino y su concepto del placer, sitúa a Portugal dentro de este espíritu subversivo que se manifestó en este período vanguardista. A Judith Teixeira se le puede incluir en el grupo de intelectuales transgresores situados en la periferia del modernismo canónico.

Su exclusión como escritora se debe a que su obra no fue aceptada por el centro literario sino que, además, fue exilada del contexto intelectual de su época. Recordemos que su libro, *Decadência* (1922), fue catalogado de inmoral junto a *Canções* (1921) de António Botto y *Sodoma Divinizada* (1923) de Raul Leal.⁹ En los tres casos, los textos fueron quemados para condenar el carácter homoerótico de los mismos. Álvaro Manuel Machado, incluso, se refirió a Teixeira en los siguientes términos: es una «poetisa que exalta e pratica a homosexualidade (além de se drogar com morfina), provocando escândalo desde a publicação da sua primeira colectânea, *Decadência* (1922), que foi apreendida» (471). Cecília Barreira ha observado que la poesía de Teixeira «Aposta mesmo numa homossexualidade latente ou num hermafroditismo que contraria em muito o que era usual na época» (164) y en el poema «Perfis Decadentes», observa que la temática erótica de Teixeira «indica o amor entre pessoas do mesmo sexo num apelo a uma androgenia que surpreende em 1923» (164).

António Manuel Couto Viana ha dicho que aunque reconoce y destaca la «personalidad poética original» de Teixeira, no deja de observar cierta carencia formal en el es-

⁹ El poemario *Canções* de António Botto apareció por primera vez en 1921 pero la segunda edición apareció en 1922 en la editora de Fernando Pessoa *Olisipo*. *Decadência* de Judith Teixeira parece haber tenido una primera edición en 1922 y una segunda edición en 1923. Estas dos últimas ediciones, junto a la edición de 1923 de *Sodoma Divinizada* de Raul Leal fueron las que ocasionaron el escándalo acaecido en 1923.

tilo de la escritora portuguesa. Este descuido formal que Couto Viana denomina «frouxidão» («dejadez») estilística resulta poco relevante ya que el punto más destacable del ensayo del crítico, es el reconocimiento del genio poético de Teixeira y su injusta omisión de los manuales de orientación literaria.

Coincidimos con Couto Viana cuando afirma que Teixeira es merecedora de mejor suerte que la del silencio y el olvido, y que se debe considerar como la única «poetisa modernista» (202).¹⁰ De hecho, Teixeira parece ser el único exponente femenino de lo que fue ese universo artístico, literario y social que identificamos como el modernismo portugués. Contemporánea suya fue Florbela Espanca cuya voz poética se desarrolla en torno al sentimiento femenino frente a una sociedad cuyos valores la oprimen. Pero Espanca, a diferencia de Teixeira, se mantiene fiel a la tradición poética del *saudosismo*: movimiento nacionalista cuyas características de escuela se relacionan con la visión sentimental de la época romántica y con la tradición mística del *Sebastianismo* Lusitano¹¹ Judith Teixeira se mueve en un ambiente lingüístico-poético moderno que la divorcia de una estrecha comparación con Espanca y, aunque el mundo lírico de Teixeira, iconoclasta e innovador, refleja muchos de los mismos sentimientos y valores feministas de Espanca (e.g., su anhelo

10 En su excelente antología, Maria Jorge y Luis Manuel Gaspar anotan que la obra de Judith continua a ser desconocida: «Judith Teixeira continua a não ser representada em qualquer antologia. Há menções da sua obra no *Dicionário de Literatura* («Decadentismo»), dirigido por Jacinto do Prado Coelho; e no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (volumen III), organizado pelo IBNL e coordenado por Eugénio Lisboa. Em 1992, Cecília Barreira menciona *Decadência em História das Nossas Avós (Retrato da Burguesia em Lisboa 1890-1930)* [como também] Paulo Anunciação em «As Sáficas da História», artigo publicado no jornal *O Independente* de 7 de agosto de 1992» (*Poemas* 253-54). La más ingeniosa interpretación parece ser la de Barreira que reconoce la singularidad de Teixeira entre las otras escritoras de la época: «Judith Teixeira, por seu lado, é a poetisa de maior excentricidade das que detectámos» explicando que esto se debe a su desenfadada ambigüedad erótica: «aposta mesmo numa homossexualidade latente ou num hermafroditismo que contraria em muito o que era usual na época tudo indica o amor entre pessoas do mesmo sexo num apelo a uma androgenia que surpreende em 1923» (164). Ya en época mucho más reciente, Paula Morão recoge tanto en su «ensaio» como en su «antologia» unas palabras sobre la temática de la mujer perversa en la obra de la olvidada escritora modernista: «Judith Teixeira, glosa esta temática, causando na sua época o escândalo suplementar do assumido amor lésbico da autora; lendo à distância os poemas, sem nos importarem juízos morais e atendendo-nos apenas à vertente mítica em questão, eles inserem-se perfeitamente na glosa de uma 'loira Salomé' (cfr. 'Ilusão') Dominam os extremos como o sol e a treva, o fogo e o gelo, a virgindade que se despreza em nome das 'convulsões pagãs' ('Rosas Pálidas'), o terror dolorista e o êxtase de Eros» (36). Más recientemente, Martim Lourenço Ramos de Gouveia e Sousa defiende una tesis sumamente interesante sobre la vida y obra de la escritora portuguesa (Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de vinte) en la que se analiza, de manera más coherente y objetiva, el quehacer literario de la poeta. No podemos olvidar tampoco el sugestivo ensayo de Dina Píera Di Donato «Persona y personaje versus conciencia individual, conciencia femenina», un sutil análisis sobre el poder creativo de la sexualidad en Teixeira pronto a publicarse.

11 A fines del siglo XIX António Nobre y Teixeira de Pascoais encabezan un creciente culto al sempiterno *saudosismo* portugués, una combinación de *saudade* y panteísmo que llegará, en 1910, a crear la Renascença Portuguesa que proponía una especie de misticismo nacionalista. Relacionado a este nacionalismo místico, el *Sebastianismo* lusitano se remonta a la batalla de Alcácer Kebir (agosto 5, 1578), de donde nunca regresó el rey portugués, Don Sebastião. A raíz de este acontecimiento histórico, se forjó una leyenda mística en que se destaca el feliz y deseado retorno de Dom Sebastião.

de libertad y un erotismo casi místico) encierra una agresiva fuerza simbólica que a veces aproxima la obra de Teixeira a ciertas textualizaciones que se potenciarán en el surrealismo: «Apesar da desigual realização literária que encontrou, o decadentismo viu os surrealistas valorizarem os seus contributos para a libertação e para o conhecimento do imaginário» (Machado 518).

El modernismo artístico en Portugal, por cierto, no corresponde ni cronológicamente ni estilísticamente al desarrollo del *modernismo* hispánico aunque ambos heredan un espíritu filosófico que se propone trastornar la postura del poeta frente a la desintegración de una estética romántica-tradicional. Según el crítico brasileño, Afrânio Coutinho, la palabra *modernismo* en el Brasil y Portugal presenta importantes diferencias frente a su concepto en el escenario de las literaturas hispánicas. El modernismo lusitano es una escuela de la postguerra nacida como reacción contra la decadencia Parnasiana. En cambio, en la tradición hispana, el modernismo es un movimiento que surge a finales del siglo XIX, y que combina las tendencias finiseculares (251-52).

El modernismo lusitano tiene como emblema a Fernando Pessoa en cuya obra se pueden observar los vestigios de una estética simbolista (e.g., *Paulismo*). También de marcada tónica simbolista, pero con notables e irresistibles matices de modernidad (muchas veces con evocaciones del decadentismo mórbido de época), recordamos la celebrada poesía de Mário de Sá-Carneiro, la vanguardia pictórica y literaria de Almada Negreiros —«A Cena do Ódio»— y hasta la transgresión del poeta y cuentista António Botto. Pocas veces nombrada, Judith Teixeira es dueña de una obra cuya característica la sitúa cerca a los mejores exponentes del modernismo:

Ora o formulário estético-decadentista da nossa Autora [Judith Teixeira] será assim tão distinto, para pior, do dos seus contemporâneos? Não irrompem dos seus poemas, com assimilada aplicação, tropos do 'modernismo' literário então (ainda) vigente? A parafernália imagético-simbólica andarà assim tão distante das 'insónias roxas' que zigzagueiam no Sá-Carneiro anterior às 'blagues' futuristas, seu grito afinal mais sentido? E que dizer dos 'fingimentos' dos órficos Violante de Cysneiros (Côrtes-Rodrigues em travesti), Alfredo Guisado, Eduardo Guimaraens? (*Poemas*, 14-15).

En una entrevista publicada en *Revista Portuguesa* (1923), Teixeira destaca la poesía de Sá-Carneiro entre varios autores que, según ella «seduzem com sua Arte policrona, intensa, luminosa» (*Poemas* 237). Entre ambos poetas encontramos no sólo ese mundo hiperestésicamente neurótico de los nefelibatas decadentes sino tam-

bién, como hemos visto anteriormente, una *perversa* postura générica del sujeto poético.

El hecho de que Teixeira fuera mujer, inteligente y que posiblemente amara «sáficamente» a otras mujeres (en cuerpo y/o espíritu) era más que suficiente para condenarla dentro de un contexto sexista, homofóbico y socialmente subdesarrollado en el escenario europeo de principios del siglo XX. De hecho, la vida, la obra y la voz de Teixeira fue anulada por la «maré constante da luso-misoginia» (*Poemas* 16) y obviamente condenada al olvido. El rechazo de la obra de Teixeira revela la postura antifeminista de un «encoberto pseudónimo» llamado «Ariel» quien, al referirse a Teixeira, declara que las «damas, dès que se põem a escrever, perdem o sexo para questões de crítica» (*Poemas*, 249). Pero a pesar de la quema de su libro y del sistemático acoso, Teixeira no se desequilibró ni perdió el entusiasmo creativo. En 1927, en Lisboa, recoge unos cuentos y recurre a un controversial título *Satônia*.

El sesgo homoerótico en la poesía de Teixeira nos hace reflexionar sobre su importancia dentro del movimiento modernista portugués y su posible inserción en el modernismo sáfico. *Decadência* (1923), *Castelo de Sombras* (1923) y *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926) son libros que declaran la presencia de Teixeira dentro de las vanguardias periféricas. Por ello, el discurso de la escritora portuguesa aunque se inserta en el modernismo portugués, evade cualquier taxonomía restrictiva y la ubica en una escritura transgresora con gestos vanguardistas. El centro de su trabajo explota el concepto de la lujuria. Un mérito al que se le deben sumar marcas textuales como la fragmentación, la elipsis, la tectónica y la particular iconografía a la que recurre en su prosa y su poesía, marcada por una sensual decadencia.

Por su abigarramiento, por su supradescricción, por el regodeo fetichista y por el uso de la sinestesia en sus eróticos poemas Teixeira podría vincularse con poetas y artistas plásticos como Henri Rousseau, Bourdelle y sobre todo con la visión estereotipadamente perversa de la figura femenina en las telas Gustav Klimt.¹² Esta relación la aleja de la escandalosa voz de Negreiros o la postura equilibrada de Pessoa. La obra de Teixeira se instala en la *marginalia* con su caótica renovación ideológica y literaria. A la vez que la vincula a la inquieta polémica sobre el discurso de género: «During this [fin-de-siècle] period both the words 'feminism' and 'homosexuality' first came into use, as New Women and male aesthetes redefined the meanings of femininity and masculinity» (Showalter, 3). La mirada de Teixeira, (que recuerda el supuesto «*male gaze*») es lo que inspira su pers-

¹² El pintor austriaco escandalizó a la burguesía vienesa con sus representaciones perversas de *Judith I* (1901) y *Judith II* (1909).

pectiva transgresora, provocadoramente renovadora. La ficción de la escritora portuguesa construye y deconstruye el cuerpo femenino y su mirada. Y sus construcciones intratextuales (personajes, narradores, voces poéticas) describen los objetos bajo una óptica definitivamente sáfica.

Tanto Safo como Venus se inscriben en la escritura de Teixeira como motivo de inspiración erótica. En el poema «Estatua» la descripción del cuerpo femenino es vista desde una perspectiva voyeurista:

...
 Ó Vénus sensual!
 Pecado mortal
 do meu pensamento!
 Tens nos seios de bicos acerados,
 num tormento,
 a singular razão dos meus cuidados! (*Poemas*, 25)

La voz poética se apropia de la mirada masculina también en un lienzo de Tiziano Vicelli quien, según Teixeira, dibuja en luz «abrasada» la «curva provocante» de Afrodita: «E na boca perversa de bacante, agoniza uma rosa ensanguentada». Pero la mirada se intensifica en la sensualidad del pecho: «E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados» (*Poemas* 66).

En el poema «A Minha Amante», indudablemente perseguida por el impulso lesbóerótico, la voz poética llega a confesar su secreto delirio por el sexo femenino sin ninguna vacilación de índole genérico:

...
 É ninguém sabe que é de ti que eu vivo...
 Que és tu que doiras ainda,
 o meu castelo em ruína...
 Que fazes da hora má, a hora linda
 dos meus sonhos voluptuosos -
 ...

(*Poemas*, 62)

Siguiendo, sin embargo, otras vías de raciocinio y valorización estética, en el poema «ilusão» –sea ya por una perspectiva más moderna o por una sensibilidad menos misógina– Teixeira se vale de un recurso modernísimo en lo que se refiere a la articulación del lenguaje poético; y no sólo esto por su transgresión del discurso del género usual y «normativo» sino también por el trastorno de imágenes consagradas y canónicas de la tradición literaria. Cuando Teixeira escribe «Sobre a nudez moça do teu corpo, / dois cisnes erectos / quedam-se cismando em brancas estesias» logra una belleza poética original a la vez que invierte uno de los símbolos más recurrentes de la estética modernista clásica: el cisne.

De hecho, el cisne es la imagen líricamente más desarrollada por los seguidores de Rubén Darío (1867-1916), convirtiéndose en emblema de todo el movimiento modernista hispánico. De interés especial es su relación con el mito de Leda que a la luz de la escritura modernista revela una vez más la ansiedad masculina de la época finisecular. El cuerpo violado de la mujer (Leda) es glorificado por acción divina, que resume en este caso la conversión femenil en un vaso precioso del deseo masculino, justificando todo acto de posesión o poder sobre ésta. Observemos que el «cisne» de Teixeira, lejos de ser objeto del deseo masculino, se asimila al cuerpo femenino. Los grandes valores éticos de la imagen olímpica del cisne –que muchas veces revelan tendencias masculinistas (pudor, castidad, etc.) incluyendo un evidente voyeurismo– en Teixeira y otras poetas modernistas expresan una fascinación que llega a ser narcisista. En «Ao Espelho», por ejemplo, la voz poética incorpora este mito clásico a la vez que retrata ese erotismo lánguido de la época decadente (las itálicas subrayan motivos estudiados aquí):

As horas vão adormecendo
 preguiçosamente...
 E as minhas mãos estilizadas,
 vão desprendendo
 distraidamente,
 as minhas tranças doiradas.
 Reflectido no espelho
 que me prende o olhar,
 desmaia o oiro *vermelho*
 dos meus cabelos *desmanchados*,
 molhados
 de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...

Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu
e eu vou pensando,
no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...

Volta o luar silente...
E a minha boca ardente
numa ansiedade louca
procura ir beijar
o seio branco e erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...
Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álgido e frio –
Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!

Noite de Agosto 1922 (Poemas, 53, itálicas añadidas)

Aunque la imagen de Leda en Teixeira se dibuja con tonos encarnados («o oiro vermelho dos ... cabelos desmanchados»), su «*cisne branco e mudo que no espelhante lago adormeceu*» parece ser tan pasivo como los cisnes darianos. Sin embargo, podría considerarse como un emblema de la impotencia *sombria* de las «grandes ilusões» a que se re-

fiere la poeta en el último verso; o quizás, en un contexto ya sáfico o de una fase prefálica. Si la comparamos con el simbolismo de Delmira Agustini, un simbolismo decididamente articulado en imágenes de un discurso heterosexista, en Teixeira, la «erección» que la seduce no es ni fálica, ni terriblemente orgásmica como en la leyenda de Leda. Para Teixeira el mito de Leda y el cisne trueca la usual violencia masculina por una imagen de sereno y *espejeante* erotismo narcisista: el cuerpo femenino es sujeto y objeto, a la vez, de su deseo. Tanto en Teixeira como en Agustini, observamos el cisne desde un punto de vista del yo lírico, y no como observador de un espectáculo consagrado, divinamente épico, de transgresión masculina. Lo que se afirma en ellas es el triunfo de un eros perenne.

En éstas y muchas otras imágenes de su obra, Teixeira intenta apropiarse del discurso logocéntrico de su época, adoptándolo a una postura política alternativa a la sexualidad convencional. Articula su deseo más recóndito con figuras líricas singularmente originales para la época. No es importante que Teixeira haya *confesado* («Confissão») que su ilusión ardiente fuese solo ficción: «E não estranhes que em todos os meus versos / eu cante sempre os meus amor's perversos!... /- Amor's que eu nunca tive e não terei» (*Poemas*, 195). Las anteriores son imágenes que construyen su universo poético, proyectan un deseo y comunican una sexualidad con sesgos lesboeróticos.

Estas ideas preceden las originales disquisiciones de Marilyn Frye sobre la carencia de un repertorio lingüístico en el amor sáfico, sintetizado en las ya conocidas palabras de Monique Wittig quien declaró «I am a lesbian, not a woman», añadiéndole a esta subversiva sentencia que:

Lesbian is the only concept I know which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is *not* a woman, either economically, or politically, or ideologically. For what makes a woman is a specific social relation to a man ... a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation. (*Queer*, 583)

Karen Horney –en su clásica revisión de las teorías de Freud– añade que:

durante séculos a mulher viveu em condições que a afastaram das responsabilidades económicas e políticas; ela estava limitada a esfera emocional privada, o que não quer dizer que fosse livre ou que não trabalhasse. Mas este trabalho realizava-se no círculo familiar e, portanto, numa base puramente emocional e alheia a todas as relações pessoais e objectivas (142).

Frye intenta solucionar esta inexpressiva articulación del cuerpo lesbiano con la siguiente visión finisecular de un acercamiento semiótico al lesboerotismo:

Our lives, the character of our embodiment, *cannot* be mapped back onto that semantic center. When we try to synthesize and articulate it by the rules of that mapping, we end up trying to mold our loving and our passionate carnal intercourse into explosive 8-minute events. That is not the timing and ontology of the lesbian body. ... for all the help it might be to lesbian bodies to work past the psychological and behavioral habits of femininity that inhibit our passions and pleasures, my suggestion is that what we have never taken seriously enough is the *language* which forecloses our meanings (332-33).¹³

Pero más allá de preocupaciones formales, el modernismo se convertirá en un instrumento iconoclasta que propondrá la total subversión del recato victoriano y de otros valores burgueses, especialmente en el campo de la sexualidad y del discurso del género en la representación artística. Esto lo observamos en el *Manifiesto futurista de la lujuria* (Paris, 1913) que Teixeira cita en su apologética «De Mim: Conferencia» (1926). En ese raro manifiesto de lo erótico, Valentine de St. Point nos advierte que «La luxure est au corps ce que le but idéal est à l'esprit: la Chimère magnifique, sans cesses étreinte, jamais capturée, et que les êtres jeunes et les êtres avides, enivrés d'elle, pousuivent sans répit. La luxure est une force» (30).

Teixeira no es la única en esta aventura liberadora de la modernidad sexual y/o genérica. Para completar esta historia alternativa del modernismo portugués, tendríamos también que estudiar al Visconde de Villa Moura con su *Nova Safo*, a Fernando Pessoa con su *Antinoo*, a António Botto con sus *Canções*, a Raul Leal con su *Sodoma Divinizada*, y a muchos otros exponentes certeros de «otras» variantes sexuales en su versión más espontánea y exuberante.¹⁴

13 Frye añade que «the attempt to encode our lustiness and lustfulness, our passion and our vigorous carnality in the words «sex,» «sexual,» and «sexuality» has backfired. Instead of losing their phallocentricity, these words have imported the phallocentric meanings into and onto experience which is not in any way phallocentric. A web of meanings which maps emotional intensity, excitement, arousal, bodily play, orgasm, passion and relational adventure back into a semantic center in *male-dominant-female-subordinate-copulation-whose-completion-and-purpose-is-the-male's-ejaculation* [titólicas añadidas] has been so utterly inadequate as to leave us speechless, meaningless, and ironically, ... «not as sexual» as couples or as individuals of any other group» (332-33).

14 En esta [otra] historia literaria tampoco dejaríamos fuera los escritos de épocas más tempranas. Antes de las celebradas cartas de Soror Mariana Alcoforado (publicadas en 1669), ya existían «otras» cartas que no han sido tan divulgadas como las de la monja de Beja. Trátase de «The oldest surviving openly homoerotic letters in a modern European language» en las que se relatan los amores entre un sacristán, Francisco Correa Netto, y Manuel Viegas que se encargaba de confeccionar instrumentos musicales: «Nettos' writing tells a tale of seduction, passionate lovemaking, and, ultimately, betrayal [in which] Viegas deserts Netto to marry a woman and turns the letters over to Church authorities for possible prosecution by the Portuguese inquisition» (*Queer*, 610).

Pero Teixeira, en su condición de *impasse* se destaca entre este grupo «homosocial» por dos razones significativas y esclarecedoras: por ser mujer y por su «inquietante» proyección lesbiana. Esta doble marginalidad la coloca en un ámbito aún más inestable que el Raul Leal y el de António Botto: Teixeira se encuentra en una posición abominable para la moral burguesa, misógina y (het)erosexista, así como para la crítica y los círculos intelectuales quienes se negaron a defender el discurso emitido por las mujeres, en voz de mujer y desde la mujer. Teixeira fue, sin lugar a dudas, una de las primeras víctimas de ese proceso de depuración sufrido por el modernismo sáfico.

Bibliografia

- AGUSTINI, Delmira. *Poesías completas*. Magdalena García Pinto, ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- BARREIRA, Cecília. *História das Nossa Avós (Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930)*. Lisboa: Colibri, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. «Lesbos» En *Anthologie de la Poésie Française*. Edited by André Gide. Paris: Gallimard, 1949.
- BENSTOCK, Shari. «Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History» en Jay, Karla and Joanne Glasgow, eds. *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. New York: NYU Press, 1990.
- CIXOUS, Hélène. «The Laugh of the Medusa» En *Feminist Literary Theory*. Mary Eagleton, ed. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- COLLECOTT, Diana. *H.D. and Sapphic Modernism 1910-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.
- COMPLETELY *Queer. The Gay and Lesbian Encyclopedia*. Steve Hogan and Lee Hudson, eds. New York: Henry Holt and Company, 1998.
- DEKOVEN, Marianne. «Modernism and gender» in Michael Levenson, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- DOUGLAS, Alfred Lord. «Two Loves» En *Aesthetes and Decadents of the 1890's. An Anthology of British Poetry and Prose*. Karl Beckson, ed. New York: Vintage Books, 1966.
- FRYE, Marilyn. «Lesbian sex» en *Gender Basics. Feminist Perspectives on Women and Men*. Anne Minas, ed. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1993.

- GOUVEIA E SOUSA, Martim Lourenço Ramos de. «Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte». Diss. Universidade de Aveiro, 2001.
- HORNEY, Karen. «A Psicologia da Sexualidade Feminina». *Enciclopédia da Vida Sexual*. Volume I. Traduzido por Angelina Areias e Maria Helena Alves. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- MACHADO, Álvaro Manuel, ed. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1985.
- MONTALVOR, Luiz de. «Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência» *Centauro*. Ed. Facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1982.
- MORÃO, Paula. *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego, Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-livros na Cidade de Lisboa*. Edited by Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.
- Vida e Obra de Fernando Pessoa*. José Barbosa Machado and MÁRIO João Morais, eds. CD. Porto: Porto Editora, 1998.
- SAINT-POINT, Valentine de. «Manifeste Futuriste de la Luxure» En *Manifeste de la Femme Futuriste sivi de Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*. Paris: Nouvelles Editions Séguier, 1996.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Fernando Cabral Martins, ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin Books, 1990.
- «Women Writers and the Double Standard» in *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*. Vivian Gornick & Barbara K. Moran, eds. New York: Basic Books, 1971.
- TEIXEIRA, Judith. *Poemas: Decadência, Castelo de Sombras, Nua, Conferência de MIM*. Maria JORGE E LUIS MANUEL Gaspar, eds. Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo, 1996.
- VIANA, António Manuel Couto. «Judith Teixeira». *Coração Arquivista*. Lisboa: Verbo, 1977.
- WINKLER, John J. «Double Consciousness in Sappho's Lyrics» En *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin, eds. New York: Routledge, 1993.