

“Viví más de una vida porque escribí tu cuerpo”: el erotismo en la poesía de Josefa Parra

Micaela Moya
Universidad de Salamanca
micaelamoya@usal.es

Abstract

Josefa Parra's voice is one of the pioneers in the treatment of eroticism in women's poetry in Spain. The woman, who has always been the object of the desire of the male poet, begins to present herself in her poetry as a subject who desires after the end of the Franco's regime. Parra is an essential voice to review how eroticism is resignified from the female perspective. This work aims to analyze three ways in which eroticism appears in Parra's production. First, we will study the images of desire around the feminine in the poems "Xenócrates recuerda a una mujer", "Profanaciones" and "Negación del deseo". Second, the images created around a male desired subject in "Geografía carnal", "Levante" and "Del amor cortés". Finally, we will dedicate ourselves to those poems that deals with female masturbation, the poems "El vicio de Onán", "Artes de Onán" and "Elogio del amor solitario". This will allow us to evaluate, from different perspectives, how eroticism is configured in the work of our author.

Josefa Parra Ramos (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1965) es una poeta española que ha publicado una serie de poemarios, tanto para el público infantil como para adultos. Hasta el momento, la autora, que también es Licenciada en Filología Hispánica y se desempeña como directora de actividades de la Fundación Caballero Bonald, tiene publicados, en la vertiente "para adultos", once poemarios, entre los que se destacan *Elogio de la mala yerba* (1996), *Geografía carnal* (1997), *Alcoba del agua* (2002) y *Materia combustible* (2013). Dentro de su producción, la temática amorosa tiene un rol protagónico y el erotismo juega, en este sentido, un papel fundamental, siendo un tópico que atraviesa toda la obra poética de la autora dado que, a excepción de su último poemario *Tierra albariza* (2018) que

transita, sobre todo, recuerdos infantiles y relativos a la tierra de nacimiento, todos sus poemarios presentan, en mayor o en menor medida, textos que tienen como temática central las relaciones que establece el propio cuerpo con otros (femeninos o masculinos) o consigo mismo.

Recortar en el *corpus* textual de la autora aquellos poemas en donde el erotismo es el gran protagonista, no sólo responde a la necesidad de llamar la atención sobre un aspecto recurrente en la obra de Parra, sino también a la importancia que, creemos tiene, revisar cómo la poesía de mujeres comienza a delinear imágenes sobre la vivencia de lo amoroso, en general, y de lo erótico, en particular. Salvo algunos casos puntuales, como el de la poeta Delmira Agustini en Uruguay, no fue sino hasta la década del ochenta del siglo pasado que la poesía femenina comenzó a elaborar sus propias imágenes respecto al deseo erótico. En general, el erotismo estaba puesto, sobre todo, en la literatura escrita por hombres, que les legaba a ellas el lugar de sujeto deseado, en muchos casos, casi de objeto. Sólo por citar algunos versos, conocidos por todos, que den cuenta de la primacía de una perspectiva masculina en la poesía amorosa, podemos recuperar al chileno Pablo Neruda, uno de los mayores referentes en la poesía amorosa en español, quien dice en uno de sus poemas: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente,/y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca” (2017: 23). La mujer, como vemos, es un ente silente, al que el poeta prefiere sin voz, casi como si fuera un cuadro que sólo admite la contemplación. Aunque el poema se deshace en elogios hacia la figura de la amada, que incluso porta la capacidad de ser parte de las cosas que rodean al sujeto (“como todas las cosas están llenas de mi alma/emerges de las cosas, llena del alma mía./Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,/y te pareces a la palabra melancolía” (2017: 23)) el poeta no hace, en ningún punto, referencia o mención de una respuesta por parte de la amada, a quien sigue prefiriendo callada, incluso, llega a decir sobre el final del poema: “me gustas cuando callas porque estás como ausente./Distante y dolorosa como si hubieras muerto” (2017: 23). Aunque este sea sólo un ejemplo dentro de la vasta producción de la poesía amorosa en español, nos sirve para ilustrar el dominio de una perspectiva eminentemente masculina y la visión, en la poesía escrita por hombres, de la mujer casi como un objeto. Aunque, como decíamos, Josefa Parra no será la primera en expresar sus deseos amorosos y eróticos en sus textos, su nombre pertenece a una generación de la poesía española contemporánea, en la que este tema comienza a ser central. De este modo, Josefa Parra podría situarse en un grupo que contempla a Almudena Guzmán (Navacerrada, Madrid, 1964), Aurora Luque (Almería, 1962) y Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950), entre otras, que comparten, además de su

cercanía etaria y su condición de mujeres españolas, la vivencia del franquismo durante su niñez y el tránsito de su adolescencia o primera juventud para las mayores como Rossetti, o lo que es lo mismo, que las primeras vivencias amorosas de estas mujeres que escriben se sitúan en el marco del denominado “destape” español. En todos los casos, estas poetisas deben construir, tanto en su vida personal como en su poesía, un modelo de mujer distinto al que vieron en sus madres, tías o hermanas mayores, signadas por la dictadura franquista que concebía a la mujer como ángel del hogar, madre y guardiana de los valores de la Nación y el catolicismo. En este período, el deseo de la mujer no tenía lugar, al menos, en el ámbito público.

Por otro lado, el erotismo guarda fuertes vinculaciones con lo poético, aspecto por el cual pensar en los mecanismos de la poesía erótica puede ser un asunto de interés tanto para las reflexiones en torno al erotismo como a la propia poesía. En el prefacio de *El erotismo*, uno de los estudios clásicos sobre este tema, George Bataille señala, haciendo suyas las palabras de Michel Leiris, “el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; no como objeto de una ciencia, sino como objeto de la pasión o, más profundamente, como objeto de una contemplación poética” (2005: 13). Por su parte, el peruano Mario Vargas Llosa afirma, en uno de sus artículos en *El País*, que “lo erótico es un ingrediente dentro de un mundo diverso y complejo. Y eso nos lleva, de nuevo, a la gran literatura. De ahí que pueda decirse que sin erotismo raramente hay gran literatura”. Asimismo, la crítica y poeta argentina Marisa Martínez Pérsico en su breve artículo “Del erotismo en la poesía”, publicado en el medio digital *Infolibre*, recupera el valor del erotismo como medio para futuras conquistas sociales: “La poesía es un ámbito de libertad para la restitución de identidades históricamente estigmatizadas y es precisamente el erotismo una de sus modalidades líricas más combativas”.

Dentro de la vasta producción que aborda el erotismo en la poesía de Josefa Parra, uno de los aspectos más llamativos, a la hora de comparar su producción poética con la de otras poetisas coetáneas, es que en su poesía el objeto de deseo puede ser tanto masculino como femenino. De hecho, en una gran parte de sus poemas eróticos no hay marcas genéricas sobre el sujeto amado, lo que habilita una lectura doble. En general, las poetisas del período optan por una de las modalidades: o bien su poesía erótica y amorosa se rige por la heteronorma y plantea un sujeto poético femenino (coincidente con el género autopercebido por la autora) y un objeto de deseo masculino, como es el caso, por poner sólo un ejemplo, de Almudena Guzmán o bien se delinea una poética de lo homoerótico, como podemos observar en otra poeta algo mayor que

Parra como Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941). Además, la poesía de Parra también muestra una tercera vertiente que nos permite completar este tríptico: el autoerotismo. Así, la poesía de Josefa Parra nos va a enfrentar a tres tipos de sujetos deseados: el femenino, el masculino y el yo. Nos proponemos, entonces, realizar un recorrido por estas tres figuraciones para dar cuenta de las distintas modalidades que adopta el erotismo en la producción de la poeta jerezana y ver, de este modo, cómo las imágenes construidas en torno a cada uno de estos referentes se asemejan o distancian.

Bendita tú eres: el cuerpo femenino

En 2012, Carmen Moreno preparó una antología titulada *Mujeres que aman a mujeres* que reúne a once poetas mujeres en cuya producción el objeto de deseo es femenino. Esta suerte de antología de la poesía lésbica incluyó algunos poemas de la autora jerezana que nos ocupa. Aun así, creemos importante destacar que la cantidad de poemas dirigidos a un sujeto de deseo femenino son, en la producción de Parra, considerablemente menores a aquellos que abordan referentes masculinos. Además, en su mayoría, los poemas que erigen a la mujer como objeto de deseo son, como ya veremos, poemas en donde la voz poética se identifica con un personaje puntual, es decir, se ficcionaliza u otros escritos realizados a partir de un trabajo de éfrasis, como es el caso de los poemas que componen *Caleidoscopio de Venus* (2005). En otras palabras, no hay en este corpus una homologación entre el sujeto poético y la poeta o lo que lo es mismo, quien dice yo en el poema no es equiparable con la poeta. Porque, aunque no se trate en ninguno de los casos de poemas autobiográficos, dado que en la obra de Parra no hay ninguna aparición del nombre propio, la lírica amorosa y erótica tiende siempre a leerse en esta clave, lo que es un claro resabio de la tradición romántica. Aunque adentrarnos en este aspecto no es objeto de nuestro trabajo en esta ocasión, creemos que es importante aclarar esta diferencia ya que, por un lado, es constitutiva a la hora de pensar en las imágenes delineadas en la poesía de Parra y por el otro, nos permite entender porque, a pesar de las imágenes en las que nos vamos a centrar a continuación, que son llamativas y evidentes en la obra poética de Josefa Parra, no consideramos que su poesía pueda encuadrarse dentro de una tendencia homoerótica o lésbica.

Uno de los poemas más interesantes en torno a la construcción del deseo erótico frente a una imagen femenina es “Xenócrates recuerda a una mujer”

que se encuentra en el primer poemario de Parra, *Elogio de la mala yerba* (1996). En este poema, se toma una voz masculina, la del filósofo griego Xenócrates, discípulo de Platón para, desde su mirada, recrear y describir a una mujer. Cabe aclarar que la recuperación de elementos de la tradición grecolatina, tanto en lo referente a lo mitológico como en la mención a personajes reales, es una práctica habitual en las poetas de la época. La crítica ha estudiado este procedimiento en la obra de muchas de las autoras del período, tanto de manera individual y en este sentido, se destacan los estudios en torno a la influencia del mundo grecolatino en Aurora Luque (Álvarez Valadés), como de manera global (Merino Madrid). La imagen femenina, a diferencia del hombre que la mira que tiene una identidad definida, corresponde con una mujer cualquiera, una desconocida cuyo nombre se ignora. En una suerte de revelación o aparición casi mágica, esta mujer se le presenta al filósofo que la describe y posteriormente la recuerda saliendo del mar, casi como una Afrodita emergiendo (Merino Madrid 2015:125). La visión de la mujer exalta todos los sentidos de la voz poética porque, aunque proliferan las imágenes visuales: “Te vi salir del mar, dorada”, “No olvidaré tu cuerpo desnudo”, “No olvido tu cuerpo deseable, /tus muslos relucientes, tus senos...” (1996: 12), las hay también auditivas y gustativas, haciendo un claro uso de la sinestesia: “al clamor silencioso que producía tu imagen”, “te acarició la espuma/las rodillas dulcísimas” (1996: 12). El oxímoron también es otro recurso que tiene sitio en la descripción del sujeto del deseo: “No olvido tu cuerpo de agua ardiendo” (1996: 12). La desnudez es, sin dudas, el rasgo más destacado de este cuerpo femenino que se caracteriza, además, por su evanescencia, dado que la visión del mismo es única y fugaz, casi soñada. El recuerdo de esa imagen resulta imborrable para Xenócrates que busca en “las esferas áridas, frías, de las ideas” (1996: 12) un refugio, aunque sólo se encuentra con el recuerdo ardiente de esta mujer desconocida, que puebla hasta sus libros (“en los libros no veo más que tus líneas” (1996: 12)). Es interesante el gesto de Parra de tomar la voz masculina para pensar a lo femenino, ya que subvierte lo que propone, de manera habitual, la tradición que es la descripción del cuerpo femenino a cargo de una voz poética masculina pero que corresponde siempre a un poeta hombre, condición que aquí no se da. Parra parece ponerse una máscara, la de Xenócrates, para mirar a la mujer desde una ficcional perspectiva masculina. La imagen delineada en “Xenócrates recuerda a una mujer” es, como dijimos, producto de una visión y no hay aquí intercambio entre los sujetos amorosos. Ella es como una especie de Beatriz dantesca, una mujer que desaparece, pero permanece en el recuerdo del filósofo.

También en *Elogio de la mala yerba* (1996) se encuentra el poema “Profanaciones” que propone una revisión, particular y cargada de erotismo, del avemaría. El paratexto anticipa ya el gesto y tono que posteriormente va a adoptar el poema. El gesto de subvertir textos religiosos para adentrarse en la vivencia del erotismo no es exclusivo de Josefa Parra, sino que otras poetas contemporáneas lo han utilizado en sus producciones y en este sentido, es ineludible la figura de Ana Rossetti¹. Volviendo al texto, el juego metaliterario se produce al retomar y modificar la oración a la Virgen y ubicarla a ella como el referente central en el diseño de esta imagen femenina. María ya no será la madre ejemplar y la mujer que acepta el designio que Dios le prepara, sino que se convertirá en una especie de Afrodita o de Venus, una mujer en la que la sensualidad y el erotismo juegan un rol fundamental. La primera estrofa mantiene perfectamente, con algunos agregados, la estructura de la oración mientras que la segunda recupera el léxico religioso, pero sin atenerse a la forma del avemaría. Lo primero que se menciona respecto a la imagen femenina, aunque luego no se hace hincapié en ello, es la mirada: “Dios te salve, Señora de los ojos tristísimos” (1996: 28). En el segundo verso, el poema quiebra definitivamente el carácter religioso, lo que se anticipaba en el paratexto y se irá acentuando luego en el resto del poema: “llena eres de gracia, el Amor es contigo” (1996: 28), el amor (cabe destacar aquí el uso de la mayúscula) ha remplazado a la divinidad. En esta misma línea, continúa el poema que iguala, algunos versos después, a los ángeles con las potestades y las luciérnagas, elementos todos sobre los cuales se extiende el dominio de esta figura femenina. El erotismo comienza a aparecer a partir de aquí: ya no es el fruto de su vientre, su hijo Jesús, lo bendito, sino que es el cuerpo femenino el que porta esta condición: “bendito es el fruto que tu vientre me ofrece/como una rosa tibia y desvalida” (1996: 28). A partir de imágenes relativas a lo natural, específicamente vinculadas con las flores, el erotismo explota en el poema: “Salve,/Señora de los pechos de sedosos estigmas,/llena de resplandores de la carne” (1996: 28). El sujeto poético, que estaba borroneado en la primera parte del poema, aparece sobre el final para manifestar dos cuestiones que revisten especial interés: por un lado, cómo se caracteriza al deseo que esta figura le produce “Contigo/es el fuego celeste que me arrasa” (1996: 28). Si la pasión está siempre asociada con el fuego, este fuego es celeste, lo que abre numerosos sentidos vinculados al ámbito religioso: inicialmente, el celeste trae aparejadas

¹ Aunque este aspecto ha sido estudiado por distintos críticos literarios, creemos importante destacar el trabajo de María Rosal Nadales en su libro *Carnavalización y poesía: (subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*, Córdoba: La manzana poética, 2007.

las nociones del cielo y, por consiguiente, el poder celestial asociado con la divinidad y por el otro, el manto de la Virgen María es, en general, también de este color. Finalmente, la segunda y última aparición del sujeto poético es llamativa en tanto que se posiciona como poeta y en este sentido, la figura femenina y resemantizada de la Virgen María opera como una suerte de musa: “Bendita/la herida de tu nombre clavándose en mis versos” (1996: 28).

El último poema que hemos elegido para reparar en las representaciones femeninas como objeto de deseo en la poesía de Josefa Parra es “Negación del deseo” de *Caleidoscopio de Venus* (2005). Cabe destacar que, como ya hemos dicho, este poemario está construido por una serie de poemas y de imágenes, a cargo del pintor Pedro Mora Frutos, quien realiza una serie de ilustraciones que recorren distintas figuraciones de lo femenino, especialmente en vinculación con diversos movimientos artísticos. Es a partir de allí que Parra escribe sus poemas. Es por eso que podemos hablar, en este poemario en particular, de la técnica de écfrasis, ya que los poemas se construyen a partir del análisis y visionado de una obra pictórica. En este caso, la pintura que acompaña a “Negación del deseo” muestra el rostro de la actriz Marilyn Monroe sobre un fondo blanco, en el que sólo resaltan sus labios rojos y una franja de distintos colores en el marco superior. Evidentemente, esta imagen se vincula con el arte pop y con el icónico díptico de Andy Warhol. Respecto al entramado textual, Parra nos presenta aquí una imagen femenina cuyo erotismo se construye a partir de cierta fragilidad. El poema desarrolla un campo semántico vasto en relación con la transparencia y la vulnerabilidad: “Era toda de vidrio, tan transparente y limpia./A través de la túnica espejaba el cuerpo/como un agua de luz” (2005: 39), “Los pechos como dulces copas estremecidas/y el sexo, una paloma radiante y fragilísima” (2005: 39). Con el avance del poema, la transparencia deja de ser sólo una cualidad más bien psíquica para comprender también a los aspectos más carnales. Será esta fragilidad la que lleve al sujeto poético a, como anticipa el título del poema, negar el deseo y separarse de su amada (“No el precio/sino el miedo a empañarla impidió que la amara” (2005: 39)), aún a su pesar (“maldiciendo en secreto mi reparo” (2005: 39)). Es interesante cómo se retoma, en la idea de la separación, el campo semántico que se venía trabajando, dado que como ella es descripta, en buena medida, a partir del vidrio, el sujeto poético teme “empañarla”. En el recuerdo tortuoso del amor que no podrá ser también se desarrolla un campo semántico en vínculo con la claridad y los colores blancos, aunque esta vez asociado a la naturaleza: “Sé que imaginaré

cada noche sus besos,/el tacto de su boca fría, el gusto del labio/ que ha de ser como un rastro de jazmín o de nieve” (2005: 39)

Señor de los amores: cuerpos e imágenes de lo masculino

A la hora de hablar de las imágenes masculinas dentro de la poesía amorosa de Josefa Parra, cabe señalar que la presencia de un sujeto amado masculino es mayor en la producción de la jerezana y a la inversa de lo que sucedía con las figuraciones de lo femenino, estas suelen estar anunciadas con un sujeto poético construido desde una primera persona. Aunque, como anticipábamos, hay una serie extensa de poemas en donde el deseo erótico tiene un destinatario que no porta ninguna marca genérica, en los que no nos adentraremos en esta oportunidad, no queremos dejar de destacar la predominancia del hombre como sujeto deseado. Como señalábamos al comienzo, el corrimiento de la mujer del rol de musa inspiradora y la posibilidad de enunciar sus deseos amorosos y sexuales en la poesía poniendo al hombre, esta vez, como objeto de deseo es un aspecto que comienza a desarrollarse, en la poesía en español, recién en la década de los ochenta de una manera más o menos generalizada. Por ende, el análisis de las imágenes masculinas delineadas en la poesía de Josefa Parra reviste un especial interés.

“Geografía carnal”, incluido en el poemario homónimo, es un poema interesante ya que entra en diálogo con otros que, dentro de la tradición literaria, muestran al cuerpo como una geografía a explorar o recorrer. En el caso de Parra, es el propio cuerpo el que presenta como un terreno que el sujeto amado, como una suerte de conquistador, recorre y reconfigura. Dentro de esta serie literaria, en la poesía en español podemos, por poner sólo algunos ejemplos, citar al chileno Pablo Neruda quien, a lo largo de su producción poética, ha trazado en varias oportunidades, un paralelismo entre el cuerpo femenino y el territorio. Así, por ejemplo, en el poema “Pequeña América” de *Los versos del capitán* (1952), poemario dedicado a, su entonces amante y luego esposa, Matilde Urrutia, el chileno señala una similitud entre el cuerpo de su amada y su continente de origen:

Cuando miro la forma
de América en el mapa,
amor, a ti te veo:
las alturas del cobre en tu cabeza,
tus pechos, trigo y nieve,
tu cintura delgada,
veloces ríos que palpitan, dulces
colinas y praderas
y en el frío del sur tus pies terminan
su geografía de oro duplicado.
(Neruda 2007: 87)

En la poesía española, la igualación del cuerpo femenino con la geografía aparece, por ejemplo, en “Geografía humana”, poema incluido en *Áspero mundo* (1956), el poemario inaugural del ovetense Ángel González. En este soneto, el recorrido por el cuerpo de la mujer amada parece ser un viaje por los distintos accidentes y paisajes geográficos:

Lúbrica polinesia de lunares
en la pulida mar de tu cadera.
Trópico del tabaco y la madera
mecido por las olas de tus mares.

En los helados círculos polares
toda tu superficie reverbera...
Bajo las luces de tu primavera,
a punto de deshielo, los glaciares.
(González 2011: 41)

Dentro de la poesía escrita por mujeres también podemos encontrar antecedentes en la obra de la madrileña Gloria Fuertes, específicamente en el poema “Geografía humana” en el que, al igual que Parra, iguala al propio cuerpo con

un territorio. A diferencia del poema de Josefa Parra y de los de Neruda y González, el de Gloria Fuertes no podría encuadrarse dentro de la tradición amorosa-erótica sino que se constituye, más bien, como una suerte de autorretrato o autobiografía, género bastante desarrollado por la autora de *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980):

Mirad mi continente contenido
 brazos, piernas y tronco inmesurado,
 pequeños son mis pies, chicas mis manos,
 hondos mis ojos, bastante bien mis senos.
 Tengo un lago debajo de la frente,
 a veces se desborda y por las cuencas,
 donde se bañan las niñas de mis ojos,
 cuando el llanto me llega hasta las piernas
 y mis volcanes tiemblan en la danza.

[...]

Dentro del continente hay contenido,
 los estados unidos de mi cuerpo,
 el estado de pena por la noche,
 el estado de risa por el alma
 –estado de soltera todo el día–.

(Fuertes 2017: 156)

Además de inscribirse dentro de esta tradición, el poema “Geografía carnal” de Josefa Parra delinea una figura del sujeto deseado masculino como un “Señor de los amores y de la geografía,/grandísimo truhán y Todopoderoso/inconsciente” (1997: 13) que puede accionar a su gusto sobre la geografía que, como anticipamos y visualizamos en los ejemplos de la tradición, no es más que el propio cuerpo del sujeto poético: “Has cambiado otra vez el curso de los ríos/y has hecho trasladarse todas las cordilleras/ con sólo la mirada de tus ojos de escarcha/y el roce de tus dedos sobre los mapamundis” (1997: 13). El sujeto poético que parece sometido frente al éxtasis que le produce el contacto corporal con el amado, quien sólo con la mirada y el roce, puede alterarlo todo,

le plantea sobre el final del poema, un desafío: “ahora tienes que reescribir los libros,/y en mi cuerpo desnudo/es tu deber marcar de nuevo las fronteras” (1997: 13). El hombre lo podrá todo sobre el cuerpo de la mujer, pero, a diferencia de lo que ocurría en la producción de los poetas hombres, el deseo femenino también tiene lugar y se explicita en la poesía de Josefa Parra.

En “Levante” perteneciente a *Alcoba del agua* (2002), la geografía también aparece como un elemento central a la hora de construir la imagen del hombre deseado. Esta vez se iguala al amado con el Levante, un viento característico del Mediterráneo occidental. Como el viento, la llegada intempestiva del sujeto deseado desordena todo en la vida del sujeto poético que, al igual que veíamos en el poema anterior, queda inmóvil. La enumeración que despliega el poema es interesante porque combina, en un mismo nivel, elementos del ámbito de doméstico, el propio cuerpo y otras cuestiones de índole abstracta:

Como el urgente viento de Levante te adentras
en mi alcoba, alocando mis folios y mis ansias,
trastocando los puntos cardinales, hurgando
en mis más escondidos secretos. Sin respeto
escarbas en mi cuerpo, me lastimas de semen
y de dudas, me cambias de improviso los pocos
referentes que aún sostenían el mundo.

(Parra 2002: 22)

Asimismo, es interesante marcar que el ingreso del sujeto deseado se hace en la alcoba, espacio que va a sobrevolar todo el poemario ya desde su mismo título. Por otro lado, el poema despliega un campo semántico relativo a la geografía que está en línea con el poema anterior. Es llamativa también la elección de los verbos y verboides dado que todos tienen una carga semántica fuerte (adentras, alocando, trastocando, hurgando, escarbas, lastimas, cambias) que sostienen la idea de cambio repentino, algo violento e involuntario que deja el poema. Finalmente, el verso con mayor carga erótica del texto (“escarbas en mi cuerpo, me lastimas de semen” (2002: 22)) también presenta un fuerte matiz negativo que está indicado esencialmente por la elección de los verbos y la construcción preposicional que lo antecede (“Sin respeto”). Frente a esta situación, el sujeto poético se resigna: “No puedo detenerte. Me visto de veleta/y señalo hacia el Este mientras que estás conmigo” (2002: 22). La elección de señalar hacia

el Este tiene una explicación clara en vinculación con el viento Levante, que personifica el amado, dado que este viene también desde el Este, es decir, que el sujeto poético plantea que, frente a la incapacidad de modificar la situación, seguirá los deseos del hombre. Evidentemente, este poema muestra a un sujeto poético más vulnerable, que se encuentra sometido a los deseos de su amado. El punto del disfrute o placer parece desdibujarse frente al avasallamiento que le produce la llegada del tú.

Finalmente, también en *Alcoba del agua* (2002), encontramos “Del amor cortés” que, desde todos sus elementos paratextuales, tanto el título como el epígrafe seleccionado que retoma un alba del S XV, y también el desarrollo del poema recupera o reescribe dicho género. De este modo, Parra retoma la idea de que el alba llegará, trayendo consigo la lastimosa separación de los amantes. Dentro del corpus poemático de la autora, este es uno de los poemas en donde se despliega un mayor número de recursos retóricos. Encontramos, a lo largo del poema, políptoton (“Es hermoso el dolor, doloroso el deseo” (2002:18)), paralelismo sintáctico (“que se alargue la noche más allá de la noche, /que se apague el lucero que anuncia la alborada” (2002:18)), pleonasma (“Me has desnudado el cuerpo” (2002:18)) y paradoja (“Me has desnudado el cuerpo, aunque estaba desnuda” (2002:18)). Es posible que esta abundancia de tropos responda a la intención de la poeta de intensificar su inscripción dentro del género del alba. Puntualmente, este texto de Josefa Parra parece reescribir un tipo de alba en la amada es quien, abrazada a su amante, se queja por la pronta llegada del día. De este modo, el poema se ubica en la estela de la anónima “En un vergel bajo follaje de albo espino” (“En un vergier sotz fuella d’albespi”) que es, por otra parte, el texto que se recupera en el epígrafe.

Además de presentar una interesante reescritura del género trovadoresco, “Del amor cortés” nos enfrenta con una imagen masculina algo diferente a las que apuntábamos en los poemas anteriores. Porque, si bien el amante conserva cierta voracidad (se lo nombra y caracteriza como a una fiera [“–pueden también las fieras usar de cortesía–”, “es hermoso tenerte entre sangre y saliva,/apretado y caliente, hambriento todavía” (2002:18).], se dice que la desnudó con cierta violencia [“abriéndome la piel con la boca y las uñas” (2002:18)] y se desarrolla sobre el propio sujeto poético un campo semántico relativo al dolor [dolor, doloroso, hiriente]), a diferencia de las figuras que se delineaban en los poemas que vimos anteriormente, esta conserva cierta delicadeza (“Me has amado otra vez, tan delicadamente” (2002:18)). Además, el deseo femenino tiene, en este poema, un papel predominante: se lo nombra y se lo caracteriza y aunque provoca dolor, es también hermoso. Por otro lado, ella parece tener

mayor control sobre la situación amorosa dado que, aunque su amante es una fiera, lo guarda “apretado y caliente, hambriento todavía” (2002:18). Finalmente, la última estrofa es toda una manifestación del propio deseo erótico y refuerza, como ya anticipábamos, lo dolorosa, aunque inevitable, que resulta para los amantes, pero especialmente para ella, la llegada del día:

Quieran Dios y la Carne firmar una alianza,
que se alargue la noche más allá de la noche,
que se apague el lucero que anuncia la alborada
porque sólo amanezca debajo de las sábanas.

(Parra 2002:18)

Como podemos observar, la imagen masculina aparece, en los poemas analizados, caracterizada por cierta voracidad o arrojo en el plano amoroso-erótico. El sujeto poético que parece, en ocasiones, inmóvil frente al accionar masculino, encuentra, en la mayoría de los casos, un resquicio para manifestar su deseo. Una cuestión a destacar es que, mientras en las imágenes femeninas podíamos visualizar una descripción física de los sujetos deseados, el hombre sólo se presenta a partir de su accionar sobre la mujer y los efectos que esto produce en el sujeto poético y en el vínculo amoroso. Este fenómeno es bastante recurrente en la poesía amorosa de mujeres y merece la pena estudiarlo en mayor profundidad: las configuraciones físicas del sujeto masculino están, en la mayoría de los casos, ausentes. Si la musa tiene, en la poesía amorosa escrita por hombres, un sinnúmero de imágenes y perfiles diversos que permiten configurar variados estereotipos, la imagen del “muso” es prácticamente inexistente.

Elogio del amor solitario: el onanismo en la poesía de Josefa Parra

Una cuestión particularmente llamativa dentro del extenso corpus de poemas eróticos que hallamos en la obra de Josefa Parra es la serie de poemas dedicados a la masturbación femenina. Este tópico está, aún hoy, poco transitado en la poesía. Al respecto, es interesante consultar *El dedo*, un pequeño libro de la poeta Luna Miguel, en el que la autora revisa el lugar que actualmente ocupa la masturbación femenina en nuestra sociedad a partir de entrevistas, datos autobiográficos y aproximaciones a los distintos ámbitos culturales (cine, literatura, entre otros). En esta línea, Luna Miguel dedica un breve apartado a enumerar

y caracterizar aquellos poemas en donde las poetas abordan el onanismo y su recorrido nos permite ver que el tema continúa siendo tabú y el tratamiento que se la ha dado en la poesía de mujeres es todavía muy escaso.

La autora que nos ocupa, Josefa Parra, dedica tres poemas al onanismo: el primero de ellos se halla en *Geografía carnal* y los dos restantes en *Tratado de cicatrices*. “El vicio de Onán” de *Geografía carnal* (1997) presenta un movimiento interesante respecto a la práctica dado que muestra un constante vaivén entre lo positivo y lo negativo. Así, el poema dedica las primeras dos estrofas a esbozar una definición de dicho “vicio”. Se dice así que: “no es más que deseo a borbotones” (1997: 26) y “es la condena/ de tu propio desnudo sin abrazos” (1997: 26). Deseo y condena, dos caras de la misma moneda. Desde las primeras definiciones que, a su vez, se dan desde la afirmación y la negación, podemos advertir esta ambivalencia con la que va a trabajar el resto del poema. El onanismo es positivo por el placer que provoca en el yo, aún a costa del agostamiento corporal que supone. Sin embargo, aunque la voz poética señala “Quisieras que tu cuerpo te bastase” (1997: 26), en una referencia a un tú que no es otro que el lector, la ausencia del sujeto amado vuelve a la práctica mayormente negativa y el poema cierra con una suerte de definición: “De nada vale el momento precario/ en que gimes de amor entre tus propias manos” (1997: 26). El onanismo es sólo una copia, una suerte de búsqueda por “el placer originario” que, aunque pueda ser alcanzado, no deja de ser una farsa o una mala imitación. El tú amoroso es sólo pensamiento, recuerdo, ni siquiera sombra, “vínculo de fuego” es, a la vez, el que motiva la práctica y el que termina, con su ausencia, por descartarla. Aunque no abundan las descripciones sobre el propio cuerpo, vale la pena mencionar las dos referencias que se hacen. Por un lado, se habla del propio cuerpo “desnudo y sin abrazos” (1997: 26), lo que supone cierta fragilidad y también se dice que este se replica con furia (“la furia del espejo que te copia” (1997:26)) lo que, podemos pensar, implica una falta de aceptación del mismo. Por último, hay una referencia a las manos, dadoras de placer: “mirarse las manos en el vientre, / equívocas palomas/ procurando el placer originario” (1997: 26). La elección de las palomas para realizar la comparación resulta algo particular ya que, si bien, por un lado, hay una similitud entre las manos enlazadas y la figura de la paloma, el ave no deja de ser una imagen con una pesada carga para el catolicismo, ya que oficia como el símbolo del Espíritu Santo. En definitiva, aunque vicio, aunque se rechaza y se busca, la práctica del onanismo llega, al final del poema, debilitada porque el propio cuerpo no puede reponer la ausencia de lo que el sujeto verdaderamente desea: el tú.

Sin embargo, esta visión va a modificarse en los próximos poemas que aborden la temática. Así en “Artes de Onán” de *Tratado de cicatrices* (2006) el posicionamiento será otro. Reaparecen aquí la primera persona y el tú amoroso, destinatario explícito del poema. Desde el mismo título, la carga valorativa es otra: si antes era un vicio, vocablo que, en todas sus definiciones, porta un valor negativo, ahora es un arte, es decir, se asocia con la creación de belleza. En ambos casos se repite la referencia a Onán, lo que sitúa a los textos en la estela de la tradición judeocristiana, dado que se recupera al personaje del Génesis que debe casarse con Tamar, la esposa de su hermano mayor que ha muerto, tal como dictaba la Ley judía. Lo peculiar es que Onán cada vez que tiene relaciones sexuales con Tamar, eyacula sobre la tierra. Esto se debe a que, si tuviera un hijo con ella, este no sería considerado hijo suyo sino de su hermano Er. Ante este accionar, Dios castiga a Onán, provocándole la muerte. A raíz de este personaje, se emplea el término onanismo como sinónimo de masturbación. Por eso, la referencia y el guiño de Parra en su sistema paratextual es evidente para cualquier hablante nativo, más allá de su inscripción o no dentro de la cultura judeocristiana.

Retornando al poema, decíamos que la voz poética se enuncia en primera persona y hay un destinatario claro, el tú amoroso. Así, el poema va a revertir lo que habíamos observado en “El vicio de Onán”: ya no son las propias manos las dadoras de placer sino las del tú (“tus manos de aire me acarician el vientre” (2006: 35)). El poema desarrollará un campo semántico extenso respecto a lo volátil e inasible para describir a este tú en ausencia que opera sobre el sujeto poético y lo dota, de manera indirecta, de placer. Así, si las manos eran de aire, los labios serán “de viento” (2006: 35), las “palabras invisibles y los besos sin saliva” (2006: 35), “sus movimientos lentos de fantasma o de sueño” (2006: 35) y su “cuerpo, lejano e inasible” (2006: 35). Aún cuando la ausencia del amado tiene, en algunos versos, asociada una carga negativa (“para que apure bien el dolor de tu ausencia” (2006: 35)), es la capacidad del sujeto poético de imaginarlo y recrearlo por y para ella misma (aunque no sea más que “un remedo de ti”) la que sacia sus propias expectativas. El placer se lleva el verso final, con una imagen con un alto impacto visual: “el placer me atraviesa con agujas doradas” (2006: 35).

El siguiente poema, también en *Tratado de cicatrices* (2006), es “Elogio del amor solitario” que viene a completar el ciclo de poemas que abordan la práctica del onanismo. El texto extrema la autosuficiencia del sujeto poético que ya no necesita del otro, ni su presencia ni su imagen, para obtener el placer. El elogio, que se anticipa en el propio paratexto, comienza con una serie de versos

que adquieren casi el carácter de una sentencia: “Nadie te amará más. Ninguna mano/te sostendrá mejor./No habrá otro nombre/más dulce y deleitoso en tus oídos” (2006: 36). El pronombre indefinido “nadie” y el adjetivo “ninguna” enfatizan el carácter sentencioso de los versos iniciales. Recién en el cuarto verso aparecerá el pronombre personal “tú” pero no ya para referirse al amado, sino para hacer referencia al lector a quien se interpela para que visualice las bondades y beneficios de la práctica. El uso reiterado de posesivos enfatiza el carácter solitario del onanismo: “Tú dentro de tu piel, paladeando/ tu lengua, adormeciendo estrellas blandas/de saliva y placer en tu garganta” (2006: 36). Por otro lado, estos versos nos permiten observar cómo el placer se edifica a partir de una imagen con un claro carácter gustativo que prescinde, al igual que la masturbación, de elementos externos para crearse: el gusto que se va tomando de poco, que se paladea, es el de la propia boca. El uso de gerundios, además, es solidario con la idea de que el placer llega de manera progresiva y continua. Luego, otro verso con carácter sentencioso anticipa el fin del poema: “Ni reflejo, ni ausencia, ni abandono” (2006: 36). El poema parece recuperar lo que señalan otras voces, incluso las ideas que circulaban en los poemas anteriores que Parra dedica el tópico, y las niega o anula para, finalmente, cerrar con una suerte de definición: “tú dirigiendo el mundo, simplemente./en acto de deseo irremediable” (2006: 36). Cabe destacar que aquí se utiliza una imagen muy similar a la que Parra había empleado antes en “El vicio de Onán”, en donde se decía sobre el onanismo que “no es más que deseo a borbotones” (1997: 26). Aquí el deseo se describe como “irremediable”, lo que acerca, en parte, la visión de los dos poemas. Sin embargo, por todo lo anticipado, podemos ver que el posicionamiento aquí es otro. Se completa así el ciclo de poemas con un sujeto poético que prescinde de otro, a todos los niveles, a la hora de conseguir el propio placer. De esta manera, el autoerotismo es llevado al punto más alto en este poema de Josefa Parra.

Conclusiones

La poesía de Josefa Parra presenta manifestaciones del erotismo en torno a imágenes femeninas, masculinas y también un corpus textual que aborda el onanismo. Estos últimos poemas resultan particularmente innovadores en la poesía de mujeres. Por otro lado, es importante resaltar que hay una diferencia entre las imágenes que se delinean en torno al sujeto de deseo femenino y al

masculino: mientras que las primeras son descriptas desde el aspecto físico, lo que nos permite recrearlas e inscribirlas en una tradición lírica que describe al cuerpo femenino, los hombres se caracterizan desde los efectos que crean en el sujeto poético y no hay rasgos que aludan a su apariencia.

El erotismo encuentra así, en la poesía de Josefa Parra, manifestaciones diversas que nos permiten explorarlo desde perspectivas múltiples. Palabra y cuerpo se unen en la poesía de la jerezana que parece hacer, a lo largo de toda su producción, honor a sus propios versos: “viví más de una vida porque escribí tu cuerpo”.

Bibliografía

Fuentes primarias:

Parra Ramos, Josefa (1996): *Elogio a la mala yerba*. Madrid: Visor.

Parra Ramos, Josefa (1997): *Geografía carnal*. Cádiz: Diputación de Cádiz.

Parra Ramos, Josefa (2002): *Alcoba del agua*. Madrid: Quórum.

Parra Ramos, Josefa y Mora Frutos, Pedro (2005): *Caleidoscopio de Venus*. Sevilla: César Sastre.

Parra Ramos, Josefa (2006): *Tratado de cicatrices*. Jerez de la Frontera: Torrejonyanca.

Parra Ramos, Josefa (2007): *La hora azul*. Madrid: Visor.

Parra Ramos, Josefa (2007): *Idolatría*. Colección Siete Mares, nº 8. Diputación Provincial de Cádiz: Cádiz.

Parra Ramos, Josefa (2012): *Cañada de la Loba*. Madrid: Del Centro Editores.

Parra Ramos, Josefa (2013): *Materia combustible*. Sevilla: Ediciones en Huida.

Parra Ramos, Josefa (2014): *Segunda opinión*. Ediciones Frutos del tiempo

Fuentes secundarias:

Agustini, D. (1913): *Los cálices vacíos*. Montevideo: M. Bertani.

Álvarez Valadés, J. (2013): *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque*. Sevilla: Renacimiento.

Bataille, G. (2005): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Fuertes, G. (2017): Geografía humana. En: *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*. Barcelona: Blackie.

González, A. (2011): Geografía humana. En: *Palabra sobre palabra (Obra completa 1956–2001)*. Barcelona: Seix-Barral.

- Guzmán, A. (2012): *El jazmín y la noche*. Madrid: Visor.
- Luque, Aurora (2007): *Carpe amorem*. Sevilla: Renacimiento.
- Luque, Aurora (2008): *La siesta de Epicuro*. Madrid: Visor.
- Martínez Pérsico, M. (2018): Del erotismo en poesía. *Infolibre* [en línea]. Disponible online: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/06/29/del_erotismo_poesia_84516_1821.html
- Merino Madrid, A. (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*. Tesis doctoral. UNED.
- Miguel, L. (2016): *El dedo. Breves apuntes sobre la masturbación femenina*. Capitán Swing.
- Moreno, C (2012) (ant): *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid: Vitruvio.
- Neruda, P.(2007) [1952]: Pequeña América. En: *Los versos el Capitán*. Madrid: Visor.
- Neruda, P. (2017) [1924]: Poema XV. En: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Barcelona: Seix-Barral. 23.
- Rosal, M. (2007): *Carnavalización y poesía (subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*. Córdoba: La manzana poética.
- Rossetti, A. (2004): *La ordenación (retrospectiva 1980–2004)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Vargas Llosa, M. (2001): Sin erotismo no hay gran literatura. *El país* [en línea]. Disponible online. En: https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html