

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 47 / 2024

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es
 Centro Virtual Cervantes

FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.^a Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M.^a Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, María Francescatti, Fernando Millán Chivite, M.^a Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.^a Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.^a Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

Otras universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.^a Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.^a Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.^a Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.^a Do Carmo Henriquez (Universidade de Vigo), M.^a Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.^a Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñiz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.^a Elena Barroso Villar, Ana M.^a Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

Traductores del inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán
Traductores del francés: Manuel G. Caballero, M.^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson
Traductores del italiano: Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

La revista *Cauce* se encuentra indexada en base de datos Emerging Sources Citation Index (ESCI), de Web of Science (WoS), con una puntuación de +3.5. Desde 2021, figura en Q4 del Journal Citations Index (JCI) de WoS. Además, también se incluye en el índice en DOAJ dentro de la sección MLA (Modern Language Association Database) con una puntuación de +3. Otras bases de datos que recogen la calidad de la publicación son: Scopus, Dialnet (Q3), DULCINEA, CIRC (grupo D), LLBA, ISOC y LATINDEX (31/33 CRITERIOS, clasificación decimal universal: 81:82:37). De acuerdo con el índice español DICE, se han de destacar de nuestra publicación la trayectoria temporal (45 años, fecha inicio: 1977) y la pervivencia (+1.5).

El número 47 (2024) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550)

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista *Cauce*

Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego.

Han colaborado en este número: M.^a Eugenia Álava Carrascal (Universidad Isabel I, España), Juan Pablo Amaya González (Universidad del Bío-Bío, Chile), Ana M. Bande (Universidade de Santiago de Compostela, España), Manuel A. Broullón-Lozano (Universidad Complutense de Madrid, España), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Anna Cacciola (Universidad de Murcia, España), Ana Casal (Universidad Nacional de las Artes, Argentina), Ángeles Ezama Gil (Universidad de Zaragoza, España), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid, España), María Martínez Deyros (Universidad de Valladolid, España), Beatriz Martínez López (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España), Lisa Nalbone (University of Central Florida, Estados Unidos de América).

Artículos recibidos: 11

Artículos aceptados: 5

Artículos rechazados: 6



ÍNDICE

DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER
Editorial: Carmen Conde, palabras para contener un destierro.....13

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: MUJERES, ESCRITURAS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ANTE LA ESFERA PÚBLICA EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA (SIGLOS XX Y XXI): ENFOQUES DIDÁCTICOS Y COMUNICACIONALES

BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.
Introducción al número monográfico: mujeres, escrituras y medios de comunicación ante la esfera pública.....35

HERNÁNDEZ GÓMEZ, RAQUEL
«Un mundo de basaltos encendidos»: procesos de creación literaria a partir de la correspondencia entre María Cegarra y Carmen Conde desde 1932 hasta 1935.....51

LEUCI, VERÓNICA
«Mujeres de pluma»: Redes literarias y diálogos poéticos entre Ángela Figuera y Carmen Conde.....73

MARTÍN GONZÁLEZ, MARÍA VICTORIA
«¡Andar sin cansarme!, andar el mundo!». Los textos radiofónicos de 1947 de Carmen Conde. Análisis y valoración.....97

PINTA, MARÍA FERNANDA
Escuela Serena. Formas artísticas y pedagógicas de movilizar afectos y reflexión entre la escuela, el archivo y la práctica curatorial.....115

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

PEREIRA, ALMERINDA M.^a ROSARIO Y PAULA ALEXANDRA VALENTE COUTO
O quarto em Lessing e Matute: o lugar da liberdade imaginativa e da
identidade – uma leitura didático-pedagógica.....153

3. RESEÑAS

BARRENO GARCÍA, IRENE

De la Torre, Josefina (2024). *Al habla con Josefina de la Torre. Entrevistas, artículos y textos de una vida en la esfera pública (1931-2001)*. Ed., introducción y notas de Alejandro Coello Hernández, Fran Garcerá y Alberto García-Aguilar. Madrid: Torremozas. ISBN: 978-84-7839-927-7. 406 pp.....179

CACCIOLA, ANNA

Establier Pérez, Helena (ed.) (2023): *El corazón en llamas: cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 415 pp.....185

1. SECCIÓN MONOGRÁFICO¹:

ESCRITURAS, MUJERES Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN ANTE LA ESFERA PÚBLICA EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA (SIGLOS XXI Y XXI): ENFOQUES DIDÁCTICOS Y COMUNICACIONALES

¹Este monográfico es resultado del Proyecto de I+D+i PR27/21-007 (2022-2024) «Translitterae. Escrituras, medios de comunicación y mujer ante la esfera pública del siglo XX: archivo Carmen Conde», financiado por la Universidad Complutense de Madrid y la Comunidad de Madrid en la convocatoria «Ayudas para la realización de proyectos de I+D para jóvenes doctores» (resolución: BOCM 21-9-2022), I.P.: Manuel A. Broullón-Lozano.

«UN MUNDO DE BASALTOS ENCENDIDOS»: PROCESOS DE CREACIÓN LITERARIA A PARTIR DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE MARÍA CEGARRA Y CARMEN CONDE DESDE 1932 HASTA 1935

«A WORLD OF LIT BASALTS»: PROCESSES OF LITERARY
CREATION FROM THE CORRESPONDENCE BETWEEN MARÍA
CEGARRA AND CARMEN CONDE FROM 1932 TO 1935

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2024.i47.03>

HERNÁNDEZ GÓMEZ, RAQUEL

Instituto de Educación Secundaria «Miguel Hernández», Alicante (España)

Catedrática de Enseñanza Secundaria

Código ORCID: 0009-0006-9576-3781

r.hernandezgomez@edu.gva.es

Resumen: El objetivo de este artículo es el estudio de las cartas intercambiadas entre María Cegarra y Carmen Conde durante el periodo de 1932 a 1935 con la intención de caracterizar la poética desplegada por Cegarra en *Cristales míos*, cuya gestación se está produciendo en estos años. En segundo lugar, mostraremos la importancia de las valoraciones de Carmen Conde sobre ese proceso de composición, determinantes en la forma final del poemario en diferentes aspectos. Por último, veremos cómo el intercambio epistolar nos ofrece un magma literario que se va formando al calor del diálogo permanente entre las dos autoras y que, finalmente, da lugar a productos artísticos de diversa naturaleza.

Palabras clave: María Cegarra, Carmen Conde, epistolario, redes de escritoras, intertextualidad, génesis literaria, poética.

Abstract: The objective of this article is the study of the letters exchanged between María Cegarra and Carmen Conde during the period from 1932 to 1935 with the intention of characterizing the poetics deployed by Cegarra in *Cristales míos*, whose gestation is taking place in these years. Secondly, we will show the importance of Carmen Conde's assessments of that composition process, determining factors in the final form of the collection of poems in different aspects. Finally, we will see how the epistolary exchange offers us a literary magma that is formed in the heat of the permanent dialogue between the two authors and that, finally, gives rise to artistic products of a diverse nature.

Key words: María Cegarra, Carmen Conde, epistolary, writer's networks, intertextuality, literary genesis, poetics.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo parte del análisis de la correspondencia intercambiada entre María Cegarra Salcedo (La Unión, 1899 – Murcia, 1993) y Carmen Conde (Cartagena, 1907 – Majadahonda, 1996) desde 1932 hasta 1935¹. La selección de este corpus, de más de 400 cartas conservadas hasta la fecha, obedece a la intención de buscar en ellas claves sobre el proceso de creación del primer poemario de Cegarra, *Cristales míos*, que situamos en esos años porque, aunque la autora escribía desde el año 28 (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 454), es en 1932 cuando aparecen publicados en prensa los primeros «cristales» y será en abril de 1935 cuando vea la luz el poemario. Nos detendremos, además, en algunas cartas que, a nuestro juicio, contienen interesantes aportaciones para la interpretación de determinados poemas; mostraremos, también, la importancia de las opiniones de Carmen Conde sobre la obra que Cegarra estaba elaborando y describiremos los procesos mediante los cuales fueron forjando un imaginario común y cómplice que se extendió a otras creaciones de las autoras, concretamente, a una conferencia sobre los perfumes impartida por Cegarra y a dos obras de Conde: el relato titulado *Química espiritual* y el artículo «Teoría del olor: (la psicología por el perfume)».

La época que acotamos se enmarca en el periodo denominado Edad de Plata (Mainer, 1983) especialmente importante para la historia de las mujeres en España por los cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en aquellos años, todos ellos conducentes a la conquista de derechos y a su presencia, cada vez mayor, en la esfera pública. Resulta significativo, no obstante, el hecho de que Carmen Conde y María Cegarra, a pesar de vivir durante los primeros años de la década de los 30 a solo 9 kilómetros de distancia, tuvieran un intercambio epistolar tan grande. Y es que las cartas son, en muchas ocasiones, el único modo que tienen nuestras autoras de tejer espacios de apoyo y afecto, teniendo en cuenta que el

¹ Forman parte del *Epistolario* publicado por Ediciones Torremozas en 2018 con edición de Fran Garcerá. El volumen incluye más de 700 cartas, pero el número de misivas es especialmente importante desde mediados de 1932 hasta el final de 1934.

contexto social y familiar, dificulta, en no pocas ocasiones, el encuentro presencial entre ambas². Constituyen, por tanto, un ejemplo más de la ya enorme lista de redes que nuestras autoras enhebraron a lo largo del siglo xx, buscando espacios de encuentro alternativos a los hegemónicos y estrategias de profesionalización literaria con el afán de hallar vínculos de diálogo intelectual y de desarrollo de proyectos estéticos (Fernández, 2015).

En este sentido, es importante señalar el magisterio de Carmen Conde en los años en los que se inaugura la relación epistolar: propone lecturas³, aconseja a Cegarra en qué medios debe publicar⁴, extiende a su amiga la importantísima red de intelectuales (muchas de ellas, mujeres) con las que mantenía relaciones epistolares y personales⁵, hace partícipe a Cegarra de su labor como gestora cultural en las actividades de la Universidad Popular⁶, le recomienda películas⁷, etc.

Pensemos que en 1932, año en el que la correspondencia comienza a ser regular, Carmen Conde ya es una escritora que ha publicado un libro de poemas (*Brocal*, 1929), mientras que Cegarra empieza a ver entonces sus primeros poemas en la prensa. De la maestría inicial, sin embargo, pasamos en un breve espacio de tiempo a un diálogo literario que se mueve ya al mismo nivel, en el que ambas se reclaman la opinión de lo escrito por la

² En una carta del 28 de diciembre de 1932, Cegarra dice a Conde: «No consigo que en mi casa se acostumbren a mis salidas. Siempre producen asombro mis deseos de viaje a Cartagena — ‘¿A qué?’» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 171). En otra ocasión, el 3 de agosto de 1932, Carmen Conde escribe: «¡Qué soledad de voces que tengan derecho a elevarse padecemos! Escribeme. Ven a verme. A mí me resulta difícil porque Antonio [Oliver] está casi siempre ocupado y sola no puedo ir» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 91).

³ Son muchas las obras que Conde presta a Cegarra; citamos, como ejemplo, el caso de Ramon Llull, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 155 y 181), Luis de Góngora (2018: 135), Eugeni D’Ors (2018: 116), Rabindranath Tagore (2018: 170) o Elena Fortún (2018: 353).

⁴ Conde le indica a Cegarra que mejor que publicar en *La Verdad*, «en *La Región* y en *República* (este, de Cartagena), y cuanto antes en Madrid» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 87), «en el *Heraldo*, por ejemplo» (2018: 97 y 137).

⁵ Sirvan como ejemplo los casos de Dulce María Loynaz (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 98), Ernestina de Champourcin (2018: 99), Margarita Nelken (2018: 104) o Elena Fortún (2018: 289).

⁶ Cegarra pronuncia una conferencia sobre las perfumes a la que me referiré más adelante.

⁷ *La mujer en la luna*, de Fritz Lang, un film que le parece «soberbio» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 201) o *Muchachas de uniforme*, de Leontine Sagan, que «es una cosa espléndida» (2018: 384).

otra, desafiando «la idea de que el autor o la autora es una sola persona, si atendemos, gracias a los diarios, biografías y correspondencias de estas, por ejemplo, a las ocasiones en que leían sus obras a sus contemporáneas durante su proceso de escritura para intercambiar opiniones y correcciones» (Garcerá, 2021: 9). En este sentido, además de la creación de una obra teatral escrita a cuatro manos, *Mineros*, cuyo proceso de gestación, en el que aquí no nos detendremos, ha sido estudiado por Garcerá (2018a y 2018b), expondremos en este artículo la importancia de las opiniones de Conde sobre los poemas que está escribiendo Cegarra, daremos cuenta de cómo le sugiere títulos y de cómo la propia obra de la cartagenera se ve influida por la materia poética sobre la que está trabajando Cegarra.

El *Epistolario* es, además de todo lo dicho, un diálogo permanente sobre poesía, esa «cumbre refrescante de nuestras vidas» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 299); una prueba de la «amistad lírica» (2018: 294) entre las dos autoras que nos descubre su voz sincera en el espacio íntimo⁸ y que da cuenta de una habitación propia, el laboratorio de análisis químicos de María Cegarra, como «laboratorio lírico» (2018: 94) que se erige en preciado lugar de creación y de encuentro.

2. CLAVES POÉTICAS EN *CRISTALES MÍOS*

El universo poético de María Cegarra en *Cristales míos* se articula en torno a binomios de oposición que podríamos enunciar del siguiente modo: lo racional y lo irracional, la ciencia y la poesía (o el arte), la razón y la emoción, la realidad y el ensueño (o la imaginación), la inmovilidad (también de la tierra) y el movimiento (también de la luz), lo material y lo espiritual, la voluntad y el deseo o, finalmente, la voz y el silencio. Cegarra maneja, a través de un lenguaje poético absolutamente original, la tensión entre estos pares de elementos, en lucha agónica e irresoluble, en conflicto permanente; y ese lenguaje poético tendrá, además, en lo no dicho, en lo escondido, en lo secreto, su forma más reveladora.

La primera referencia que hace Cegarra a sus poemas con el nombre de «Cristales» aparece en carta a Carmen Conde del 5 de agosto de 1932:

⁸ En carta del 21 de marzo de 1934, Conde escribe a Cegarra: «Yo sé que tenemos talento. ¿Por qué voy a negarlo en confianza?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 401).

Al ver la definición que haces de Cristales, caigo en la cuenta de que el título que he puesto a mis poemas puede tomarse como una vanidad de perfección poética, siendo así que yo solo pensé en la desigualdad y menor tamaño. Mi cristalografía es imperfecta y cada poema un sistema. Pero a mí me gusta el título, y a ti también, que así me lo dijiste (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 92).

María, química de profesión, ha llamado «Cristales» a los poemas que ha ido publicando en prensa desde, como estamos viendo, el verano de 1932. En su laboratorio de la calle Bailén, en La Unión, trabaja con minerales y es su naturaleza cristalina la que determina, también, la forma cristalina de sus creaciones poéticas. Comenzará aquí un camino de experimentación formal que pivotará, de forma originalísima, sobre el lenguaje de la ciencia y, muy especialmente, de la química. Y será la «cristalización» del mineral la que toma Cegarra como metáfora del proceso de creación poética: «Yo estoy perezosa. Ni una letra. Me siento por dentro cosas que cristalizarían fácilmente, y las dejo diluirse en la nada, o concentrarse, no sé» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 131). En ese proceso de creación, de cristalización, Cegarra pone en palabras el conflicto entre dos voluntades: la que empuja a la serenidad de lo cierto y la que lleva al desasosiego de las preguntas:

¡Qué silencio más inmenso el de mi pueblo y el de mi casa! «Que se aleje lo revuelto, quedando solo la inquietud sin forma...» Y que no llegue nunca nada de lo que se espera. ¿Qué se hace con las manos llenas? Quiero ahogarme en incógnitas. Que nadie me diga para qué quema la luz, ni si el azul es el color más bello. A mí me gusta el negro que pienso es una concreción de todos los colores. Y de tantos no resalta sino por contraste. Lo que no se ve es lo bello. Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse. (Esta tarde, el espacio está lleno de poros abiertos que absorben mi filosofía) ¡Qué gusto decir todo lo que se quiere, disparates y tonterías! Me seducen los disparates y me enloquecen las tonterías. La vida es un regalo inútil, vanidoso y coqueto. Un juego de yo-yo; arriba y abajo. (Tengo esta tarde el alma tendida y no hay manera de recogerla) La culpa de los cromosomas (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 153).

Esta carta de Cegarra es importante para nuestro estudio por varias razones. Por una parte, observamos la utilización del lenguaje de la ciencia (aquí «incógnitas» y «cromosomas») que, como sabemos, incorporará también a sus poemas. Por otra parte, aparece enunciado el enfrentamiento entre el discurso de las respuestas, el de la pretendida verdad («que nadie me diga para qué quema la luz») y el de las preguntas, «las incógnitas»:

«Quédate con lo cierto y déjame volar en la amplitud» (Cegarra Salcedo, 2017: 76) dirá Cegarra en sus poemas, porque la búsqueda de la verdad desde la intuición, desde la inspiración, desde el no saber, constituye la auténtica experiencia de la creación poética («quiero ahogarme en incógnitas»); experiencia que será, no obstante, tan difícilmente comunicable por palabras que Cegarra, tanto en las cartas como en los poemas, recurre a la paradoja: «Lo que no se ve es lo bello. Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse».

Ese secreto de la verdad poética está muchas veces en el interior de las palabras, en su etimología. Podemos rastrearlo en los poemas de Cegarra y aquí, en esta carta, lo vemos en ese final que parece constituirse en guiño cómico: «la culpa de los cromosomas». Los cromosomas, portadores de la genética de cada individuo, son aquello que nos hace únicos, como aquí a esta Cegarra que vemos tan consciente de ser distinta, de ser única; pero también los «cromosomas» son la unión del color («chroma») y del cuerpo («soma») y no parece casual que se refiera a ellos después de esas palabras sobre los colores: que nadie pretenda convencerla objetivamente de que el azul es el color más bello porque ella, reivindicando su individualidad, prefiere el negro, ese color que no se ve si no es por el contraste con otros.

La tensión, por tanto, entre la ciencia y la poesía en sus variadas enunciaciones (lo racional y lo irracional, lo cerebral y lo sentimental, los números y las emociones) se despliega en la teoría y en la práctica poética⁹. Trataremos de explicarlo en estos dos poemas, especialmente enigmáticos.

24

SIEMPRE da la mitad de un sentimiento. Sus emociones son cifras, sus placeres líneas, su amor y su fe luces quebradas. No completa la alegría ni finaliza el dolor. Todo es sector en su alma. Únicamente es doble el eco de su conciencia.
(Cegarra Salcedo, 2017: 86)

25

ES como un rumor de pasos que se alejan.
Tú que conoces los sonidos dame el matiz compañero. Que no se propague, que amortigüe el eco de las indiferencias, que quede un reflejo de empeño, que nunca se acabe el susurro.
(Cegarra Salcedo, 2017: 87)

⁹ Véase también el «Cristal» publicado en prensa el 15 de enero de 1933 (Cegarra Salcedo, 2017: 164).

El primero de ellos es un magnífico ejemplo de «poema matemático» con elementos de la aritmética (mitad, cifras, quebradas, doble) y de la geometría (líneas y sector). Es el número, por tanto, el que revolotea secretamente sobre el texto, anunciando, al final («el eco de su conciencia»), el motivo del segundo poema (el eco del sonido). El eco del primer poema es, además, doblemente presentado en las palabras que lo cierran: «Únicamente es DOBLE el ECO de su CON CIEN CIA».

La «conciencia», que lleva en su interior a la «ciencia» porque es conocimiento que se aprehende, es también repetición (prácticamente iguales las dos sílabas finales), como el eco que abre el siguiente poema («Es COmo») y que se disemina aliterativamente hasta la conclusión del mismo con la repetición del «que» suplicante y desiderativo a un tiempo: «QUE no se propague, QUE amortigüe el ECO de las indiferencias, QUE QUE de un reflejo de empeño, QUE nunca se acabe el susurro».

Este segundo poema se despliega ante los oídos (rumor de pasos, sonidos, propagación, amortiguación, susurro), pero hay un elemento que parece llevarnos al campo de lo visual: el reflejo; si pensamos detenidamente en el reflejo, sin embargo, este nos remite al agua y es el agua un medio en el que las ondas se propagan a partir de una vibración inicial; por eso ha sido siempre natural la relación entre el agua y el número, como explica Herrero:

La relación entre agua y número es, antes que una relación abstracta entre universales (todo tiene una magnitud), una relación figurativa, basada en unas propiedades que los hacían comparables: su carácter oscilante, propagador y vibratorio. El agua ha seguido siendo una referencia, simbólica si se quiere, de la vibración musical (recordemos las «fuentes cantoras» de la tradición que llega hasta Antonio Machado), pero la vibración no sólo produce armonía, sino capacidad de ir más allá de todos los límites sin dejar huella, borrando aquello sobre lo que se cierne. Así, los números del ritmo verbal vienen a deshacer la convencionalidad de las expresiones, de las frases, de los versos: desatan su fijeza (hipoiconicidad) para promover sus secretos (1995: 28).

Podemos decir, por tanto, que el número matemático del primer poema acaba siendo, por la propia creación poética, «eco» al final del texto, esto es, armonía, proporción de números, sonido, ritmo, desarrollado en el segundo poema, hecho extensión, como las ondas en el agua, pero con un deseo fundamental: «que nunca se acabe el susurro».

Pero volvamos a los poemas: este deseo final («Que nunca se acabe el susurro») nos devuelve a la carta de la que partíamos: «Lo que no se siente, es lo que no cesa de escucharse.» Y es que, diríamos, a través del sonido, esto es, del ritmo, el lenguaje poético puede llegar a su propia razón de ser: a la búsqueda de la verdad inefable. Además, hay una palabra en el poema que parece encerrar el misterio de lo visual y de lo auditivo: «dame el **matiz** compañero». «Matiz» es un término relativo al color, pero también es utilizado en música para indicar variaciones que afecten a la intensidad y al ritmo. **Matiz** lleva el apoyo en cuarta del octosílabo del que forma parte («**damel matiz** compañero»). Poesía, música y ritmo visual parecen aquí mostrarse en el hacerse del propio poema.

El reflejo y el agua nos remiten, además, a Narciso; tanto Narciso como Eco son reflejo: repetición de una imagen (Narciso) o de un sonido (Eco). La física nos explica que se produce eco cuando la onda sonora se refleja en una superficie y regresa a su emisor; el fenómeno es semejante al que ocurre cuando la luz incide en una superficie como la del agua o la de un espejo. El mito nos cuenta que Eco, enamorada, muere por el rechazo de Narciso, convirtiéndose sus huesos en piedra¹⁰ y quedando solo la voz, también la última voz de Narciso en el momento de su muerte. El mito, y no el logos, nos acerca más a la verdad de la mano de la poesía, allí donde cobran sentido las palabras del primer poema: «sentimiento, emociones, placeres, amor, fe, alegría, dolor, alma». Es, finalmente, el «matiz» que hace juego o que pone en correspondencia a unas cosas con las otras, esto es, «el matiz compañero».

De nuevo, en el *Epistolario* encontramos una clave importantísima para entender esta luz y este sonido. Se trata de una carta de Cegarra a Conde, de junio del 33, en la que la unionense reprocha a Conde cierta frialdad en la relación que las une; hace, incluso, un dibujo en el que representa a Carmen como «un núcleo de hielos» que no altera su composición, a modo de catalizador, y escribe, con mucho de ironía, estas palabras: «Estoy contenta de que mis sentimientos sean como la luz, como

¹⁰ «Solamente le quedan la voz y los huesos: permanece la voz; cuentan que los huesos adoptaron la figura de una piedra» (Cito por la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio de Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, Libro III, vv. 398-399, págs. 295-296); nos parece significativa esa metamorfosis de Eco a la luz de la pregunta que hace en *Mineros*, la obra de teatro que escribieron Cegarra y Conde, uno de los personajes: «¿Se volverán minerales los muertos en esta tierra?» (Conde y Cegarra Salcedo, 2018: 60).

el sonido; se reflejan en ti y vuelven hacia mí de nuevo. No eres prisma, sino superficie lisa, espejo siempre (el poeta te quería de cristal)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 282).

Encontramos aquí la luz («luces quebradas») y el sonido (con su «eco», con su «reflejo de empeño») de los dos poemas que analizamos; la diferencia es que en la carta de Cegarra aparece explícita la comparación: la luz y el sonido devuelven el reflejo, que aquí es sentimiento herido precisamente por ser reflejo en el espejo y no prisma refractario. El primer poema constituye la expresión desaprobatoria del hecho, mientras que el segundo se erige en súplica, no dirigida al tú indiferente, sino a la propia voz poética para que pueda seguir cantando y perdure, así, el eco de lo sentido.

La reflexión acerca de lo cerebral y lo emocional aparece en diferentes ocasiones en las cartas que Conde y Cegarra intercambian. Cegarra insiste en que sus poemas, aunque puedan parecer cerebrales, son siempre fruto de una emoción; pero es consciente de que pueden resultar fríos, escondiendo esa emoción porque, en realidad, es su intención dejar ese sentimiento secreto, no dicho, aunque, como vemos, acabe revelándose en la lectura detenida del poema. Cegarra llama «contención» a esa voluntad de no mostrar, pero niega categóricamente que no exista en sus poemas todo el sentimiento que pone en ellos. Veámoslo en sus propias palabras:

Me ruegas que no sea cerebral. ¿Se puede dejar de ser lo que se es? Además, mi corazón no se ausenta nunca cuando pienso. Yo lo creo así. Es empeño mío, natural por tanto, la contención. No grito mis sentimientos. No me parece decir la verdad. Canto, a veces, de una cosa, porque estoy emocionada por otra. ¡Quién sabe lo que tú has querido decir en tu poema: «Cuando llueva a los charcos del patio echaremos un barco de papel!» Me dijiste, «qué hacer con todos los poemas que le anteceden un barco»; que se mejora en cielo y en tierra de humanidad, simultáneamente, agrego yo (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 199).

Insiste en ello en otras ocasiones; recogemos dos de ellas a continuación: «Mis ‘Cristales’ están incólumes, bajo mi calor y mis miradas de amor (toda una gran pasión existe en ellos)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 403). «Quita de tus ojos ese goniómetro; no seas aparato. En mis cristales hay algo más que ángulos y aristas: esencia y existencia, calor de formación, y la mayor pureza (aclaro, no de valor literario)» (2018: 453).

Y es que en la química encuentra Cegarra no solo un lenguaje con el que decir de otra manera, sino un modo de alcanzar, uniendo química y

poesía, uno de los motores y principios poéticos de su escritura: la unión de lo material y lo espiritual. Así, a propósito de su trabajo, dice por carta a Carmen Conde: «Lo cual demuestra que si industrializo, también poetizo, privilegio que me permite encajar en el arte y en la ciencia, en la materia y el espíritu» (2018: 421). A través de esas piedras, puede llegar a lo que le es más propio y es, al tiempo, el mayor misterio: «La química es un precipitado coloidal que atraviesa el filtro poroso del alma» (2018: 203) y trabajando con los minerales, lejos de contagiarse de su dureza, «me desintegro como ellas, las tierras, las piedras, hasta encontrar mi riqueza» (2018: 409).

Podemos decir, en consecuencia, que la construcción de estos cristales está atravesada por la química y por la poesía, que estos sistemas son materia y espíritu y que, en ellos, la propia experiencia del quehacer poético intentará buscar la verdad más honda, la verdad de la voz poética. Y aquí es donde llegamos al momento en el que sumar el significado de «cristal» en la lengua común, no en la lengua de la ciencia. El cristal es transparencia y por eso estos poemas, a través de esa transparencia, pueden mostrar (o al menos señalar) el camino de búsqueda de un saber oculto.

Utiliza, por tanto, Cegarra el término «cristal» en dos acepciones diferentes: el de la química y el de la lengua no técnica, pero, en ambas, metaforiza el término plurisignificándolo. Los poemas son «cristales» porque son «sistemas imperfectos» y el «cristal» del poema es más bien símbolo que incorpora su uso en la tradición literaria y mítica como transparencia y como reflejo, pero también símbolo personal como «fortaleza de cristal»¹¹, como «campana de vidrio» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 234), como recipiente en el que se ocultan los saberes profundos y secretos. Es el ansiado «poema químico» que describe esta entusiasta María Cegarra en una carta a Carmen Conde:

¡Los perfumes! He de realizar alguna fórmula absurda que tú te inventes, sin técnica, rebelde, combinando sustancias exóticas, extrañas y lejanas, caprichosamente. Y alcanzaríamos, no lo dudes, el poema químico ansiado; aquel que ha de tener poder de voluntad y hechicería mágica. Y después de fabricado el misterio de nuestro laboratorio, tú, con unos bálsamos de oro, tintas indelebles y misteriosas, trazarías el enigma de unos jeroglíficos en los minúsculos planos tallados del cristal de los

¹¹ Así aparece en el poema 41: «Los árboles quieren asomarse al fondo de mi aterida transparencia. Porque se ahogaron las rosas del ensueño, y mi superficie —adverbio de tu resplandor— es una fortaleza de cristal» (Cegarra Salcedo, 2017: 105).

frascos. Y así saldrían al mundo envueltos en una profundidad secreta, dominando, y diluyéndonos nosotras mismas, también en el universo (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 95).

Podemos enunciar, por tanto, otro de los principios poéticos que vertebra el poemario: la verdad del poema debe quedar secreta. Estos jeroglíficos enigmáticos en los frascos del poema químico ansiado, esta profundidad oculta en la que quedan envueltos los poemas explicarían el complejo entramado metafórico y simbólico desplegado en *Cristales míos*. Cegarra es consciente de la difícil comprensión de sus poemas:

¿Mi libro? Ya sabes que tengo la costumbre de no hablar de lo que me duele profundamente. Mi libro es para mí lo más querido; porque él soy yo, enteramente. Será alto, delgado y puro; y vestido de negro y con los ojos azules. Tú lo comprenderás muy bien. Acaso alguna otra persona también lo comprenda. Y es bastante. No espero nada de él. La satisfacción me la dio al nacer, al existir en mí. Cuando salga al mundo y sea de todos será menos mío (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 449).

La cuestión del no decir se convierte, a veces, en una pregunta: «¿Es más fuerte el silencio que la voz?» (2018: 108) o, incluso, en una duda: «Tengo susto, en este instante, al papel blanco. Todo lo immaculado espera a mi pluma, a la soledad que me rodea. Aunque no hable me escucho. ¿Por qué no decir todo lo que se piensa y siente? Tú me has dicho —una vez— que soy demasiado confiada al papel, y temo» (2018: 234). Y es que, la voluntad de callar parece emerger, también, cuando es la frialdad del pensamiento la que vence a lo que se siente. Volveríamos a esa lucha que enunciábamos al principio de este artículo y que, como decíamos, constituye uno de los pilares sobre los que se construye el poemario. Lo vemos en el siguiente poema:

46

LAS calles estaban anchas, blancas, rebosantes de luna. No cabían lágrimas, ni voces, ni silencios. Entre las esquinas que miran a su ciudad —cuchillos al viento y al campo— se quedó el sentimiento, roto ya de las palabras que no dije, de las angustias que flotaron en sonrisas.

Como en un deshielo de amanecer, confundido en claridades, pasó el acero de mi pensamiento (Cegarra Salcedo, 2017: 110).

El poema, aunque prescindiera de la anécdota, como estamos viendo que es habitual en los poemas de *Cristales míos*, nos permite evocar una escena de despedida en la que lo sentido no ha sido dicho porque el cuchillo del pensamiento, frío, puro acero, lo ha roto, como cortando la lengua a la voz para que no brotaran las palabras, para que solo quedara el disimulo de una sonrisa. Para Cegarra, este no decir es, también, una actitud vital: «Cuando hablo intento disimular mis sentimientos. Y me interesa aclararte dos verdades fundamentales: Que no temo al ridículo más que en el amor, y que odio a los que me son superiores, no por la superioridad en sí, sino por lo que puedan robarme (en amor también)» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 180). Veamos esta otra carta en la que Cegarra se describe a sí misma, dentro de su íntimo laboratorio, abordando esa lucha:

Después, ensayos de laboratorio, —que se suceden, sin estabilidad por desgracia— y me retienen en este círculo estrecho. No. En este cuadrante sobrado, emblanquecido de mis ir y volver, y querer y no querer, en batallar de emociones y números. No sé si soy navegante feliz o náufrago. Solo siento el mar por todos sitios. Azul, amargo. ¡Préstame una isla! Y manda que se paren los ríos y las lunas. ¡Que no crezca el agual! (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 391)

El vaivén es aquí permanente, cuajado de contrarios que equiparan las emociones y los números con el dilema de la voluntad: querer y no querer. La propia escritura, además, rectifica el «círculo estrecho» para hacerlo «cuadrante sobrado» y, finalmente, acaba con esa petición de una «isla», término común y cómplice entre las dos autoras¹², en una suerte de espacio surrealista en el que se subvierten las leyes del cosmos y los ríos y las lunas se detienen. La creación de este espacio, lugar de liberación, de dicha, fruto de una imaginación desbordante, aparece en algunos de los poemas más vitalistas de *Cristales míos*.

15

QUIERO ser constelación. Asomar mis instantes de la mano a las balsas del mundo, al puente roto de los pensamientos, ver en la llama la luz, negar la gravedad, y crear para creer (Cegarra Salcedo, 2017: 77).

¹² En una carta de abril de 1933, Cegarra dice a Conde: «¿Lo he soñado? ¿O alguien me propuso vivir en una isla?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 234). Y en *Brocal*, el poemario de Carmen Conde, publicado en 1929, que María conocía bien, se puede leer: «Para que me quisieras otra vez, te regalaría un collar de islas, un sistema nervioso de horizontes» (Conde, 2007: 93).

32

¿NO me viste saltar el viento y romper la noche? Iba transparente y fuerte, como una realidad exprimida (Cegarra Salcedo, 2017: 96).

33

YO soy quien enciende las estrellas. Llevo un río condensado de luz, que hace arco con la altura (Cegarra Salcedo, 2017: 97).

En estos poemas, en los que se transgreden las leyes de la naturaleza, la primera persona es protagonista de una huida cósmica, irreal, maravillosa, donde la voluntad («quiero») y el subrayado del «yo» han vencido a las cadenas del «acero del pensamiento»¹³. Es a nuestro juicio muy destacable el carácter plástico de estas composiciones. Cegarra, a la que le gustaba mucho pintar¹⁴, puebla estos textos de figuras que «encienden las estrellas»¹⁵, que «saltan el viento» porque niegan la gravedad y encuentran en ese mundo que Cegarra lleva dentro («Llevando el mundo dentro y los ojos vacíos se puede soñar y cantar»¹⁶ nos dice en otro poema) ese universo de la imaginación desbordante, el lugar perfecto para aquel paronomástico y rotundo «crear para creer».

Estos poemas, además, muestran cómo Cegarra y Conde se influyen mutuamente. En *Brocal*, el poemario que Conde había publicado en 1929 y que Cegarra conocía bien¹⁷, hallamos algunos versos con los que parece que Cegarra dialogara:

Balsa, ventana del panorama, ¡qué gran viaje hago a las estrellas cuando me asomo a ti, con esta altura de sienas volcada en tu agua honda (Conde, 2007: 93).

Soy esbelta, recóndita. Para llegar a mí hay que saltar cinco ríos y tres álamos (Conde, 2007: 93).

¹³ Hemos visto ese «acero del pensamiento» en el poema 46, del que hemos hablado anteriormente (Cegarra Salcedo, 2017: 110).

¹⁴ «...me gusta mucho pintar. Es una afición que me viene de pequeña» en la entrevista con García Martínez en 1983 (Delgado, 1995: 63).

¹⁵ En este «encender las estrellas» parecen resonar las figuras de *Un mundo* de Ángeles Santos, pintora que aparece, al igual que Cegarra, en varios números de los años 30 de la revista *Noreste*.

¹⁶ Poema 8 (Cegarra Salcedo, 2017: 70).

¹⁷ En una carta de 26 de julio de 1929, María y su hermana Pepita agradecen a Conde el envío de su libro (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 81).

Llevo luceros, luceros en la mano derecha. ¡Y llevo estrellas, estrellas, en la mano izquierda!
Dime, hombre de todas las noches de luna, ¿qué mano vas a besarme? (Conde, 2007: 91).

Este diálogo, sin embargo, cobra una dimensión mucho mayor, convirtiéndose en retroalimentación permanente, en la materia poética que conforma la última sección del poemario, como analizaremos a continuación.

3. LOS «POEMAS DE LABORATORIO» Y EL «ENSAYO ESPIRITUAL DE LOS PERFUMES»: UN PODEROSO MAGMA LITERARIO

La sección «Poemas de laboratorio» constituye una parte originalísima del libro en la que Cegarra experimenta profundamente con el lenguaje, a la manera de las vanguardias, logrando unos poemas de una calidad y una modernidad incuestionables. Forman parte de ella ocho composiciones brevísimas (numeradas desde el 70 al 77) y cuatro, más largas, que forman el «Ensayo espiritual de los perfumes» (del 78 al 81). Carmen Conde participa en ellos desde su misma génesis. Así, cuando Cegarra le envía «Hidrocarburos»¹⁸, le pide que haga una serie entera: «Tu poema de los hidrocarburos está muy bien. Bajo ese aspecto, yo quisiera una serie de poemas tuyos; hazlos» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 155). Y unos meses después, además de sugerirle que escriba lo que constituirá la segunda parte de los «Poemas de Laboratorio», ofrece a María el título bajo el que agrupar estos poemas: «¿Por qué no me haces un «Ensayo espiritual sobre la Química de los Perfumes? Tus Poemas los llamaré: Poemas de Laboratorio» (2018: 202).

Carmen Conde sabía muy bien de la calidad de estos poemas y, además, se contagia de ese universo científico y poético que Cegarra le descubre, se entusiasma con él y lo recrea: «Quisiera SABER todo el misterio molecular; voy a enfermar de otra cosa que no es guisa [*sic.*] y de la que me creía exenta: de curiosidad química... gracias a ti, perito en electrones síquicos» (2018: 202).

¹⁸ Se trata del segundo de los «Poemas de Laboratorio»: «Hidrocarburos que dais la vida: Sabed, que se puede morir aunque sigáis reaccionando; porque no tenéis risa, ni mirada, ni voz. Sólo cadenas» (Cegarra Salcedo, 2017: 138).

Las dos poetas van conformando una suerte de material lírico que recorre las cartas y que Cegarra poematiza en *Cristales míos*. Se convierte, así, también en un inventario de léxico cómplice que podemos rastrear en estos diferentes medios de expresión literaria. Veamos un ejemplo en estas palabras de Conde a Cegarra:

¿Qué serás tú, entonces? ¿Combinación, mezcla? ¿Con qué habrás reaccionado mejor? ¿Hasta qué límite tu saturación? ¿Qué valencias tienes? Todo me interesa, sí, y no creo que haya ningún mal en ello. (...) He de suponer, por ejemplo: que los átomos están constituidos por electrones, y estos a su vez por iones, ¿y los iones, por qué? —es uno de los fracasos mayores de la materia. Pues si la materia es discontinua, ¿cómo vamos a ser los seres materiales? No obstante, mi ser divino es de una perseverancia indudable (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 114).

La «reacción» química aparece en el poema 71, «saturación» en el 72, «átomo» en el 74 y, en general, *Cristales míos* está lleno de esa reflexión acerca de la materia y del espíritu a la que hace alusión aquí Carmen Conde. El poema 70, al que me referiré más adelante, sería un buen ejemplo de ello.

Cegarra nos explica cómo crea estos poemas: «Esta tarde hice tres cuartillas de literatura química; destilé todos los ácidos y sales estudiados durante la semana» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 301). Efectivamente, Cegarra elabora poemas brevísimos, aforísticos, en los que juega con el significado de los términos químicos en la lengua de especialidad trayéndolos y llevándolos al contexto de la lengua común (Díez de Revenga, 2003 y Cacciola, 2021). El resultado es una suerte de plurisignificación que parece poner y quitar capas que dicen mucho con muy poco. El formulismo químico se revela aquí, además, como el ideal de la palabra que muestra en ella misma aquello que designa, ejemplificando el ideal juanramoniano: «...Que mi palabra sea / la cosa misma» (Jiménez, 1981: 136). Lo explicaremos con el siguiente poema.

70

LA sílice es una afirmación con un círculo duplicado. Tierra y Dios: mi barro y mi atmósfera (Cegarra, 2017: 137).

A partir de la fórmula del dióxido de silicio (SiO_2), a la que están remitiendo estas palabras, el símbolo químico del silicio es reinterpretado como un signo lingüístico (el adverbio de afirmación «sí») mientras que el símbolo del oxígeno es leído como figura geométrica, esto es, como un

círculo que queda duplicado por el subíndice «2». Lo peculiar de la fórmula química, en cuanto que signo, es que en ella hay información sobre la composición y la naturaleza de la sustancia que representa: el óxido de silicio (SiO_2) está compuesto por dos átomos de oxígeno y uno de silicio, los dos elementos con mayor presencia en la corteza terrestre. Frente a la fórmula química, el signo lingüístico nunca podrá tener esa facultad de mostrarnos la cosa misma, su naturaleza, su composición; pero en el poema, como hemos visto en los versos de Juan Ramón, la palabra poética tiene en ese deseo su máxima aspiración.

En cuanto al «Ensayo espiritual de los perfumes», como ya hemos dicho, Conde pidió a Cegarra que hiciera estos poemas después de que ambas intercambiaran muchas cartas en las que dialogaban repetidamente sobre perfumes, compartían *Revista de perfumes* (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 210) y moldeaban como materia lírica su recién estrenado descubrimiento: «Y te mando tres plumas de las mías; clips para tus papeles; y una copa para que te embriagues de luna, y una botella para que te guardes en ella, transformada en perfume... esa botella, me la mandas para que yo sepa a qué huele un poeta dentro de su mismo aroma de poesía» (2018: 114).

Cegarra, en su laboratorio, experimenta con perfumes, se los regala a Carmen¹⁹, le envía muestras de olor (Cegarra y Conde, 2018: 249) y piensan incluso en crear una pequeña industria con ellos²⁰; Conde imagina un proyecto en el que llevar el perfume al teatro (Cegarra y Conde, 2018: 200) y Cegarra comparte su entusiasmo: «queremos el perfume de la emoción, aquel que hace llorar el alma y la viste de luto» (2018: 200). Además, Conde escribe un cuento titulado *Química espiritual* (Cegarra y Conde, 2018: 203), que se publica en *Lecturas* en julio del 33²¹, en el que la protagonista es una joven de «ojos muy azules»²² que se abrían «con

¹⁹ «Es fugaz un olor —esto en química es un defecto—, pero no encuentro la tenacidad necesaria (químicamente). Te servirá solo para el baño» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018:134).

²⁰ «El perfume del que te hablé me obsesiona a mí también de manera extraordinaria. Un perfume tiene la corporeidad indefinida, pero no indefinible. Si obtenemos dinero, tú realizarás este otro sueño, químico» en carta de Conde a Cegarra, de 8 de enero de 1933 (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 184).

²¹ Revista *Lecturas* núm. 146, julio 1933. PCCAO, sign.: RP.1(65).

²² Recordemos que María Cegarra dice a Conde sobre *Cristales míos*: «Será alto, delgado y puro; y vestido de negro, y con los ojos azules» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 449). En

inquietud contenida»²³, que trabaja en un laboratorio extrayendo la esencia de los jacintos para comercializarla como perfume, que está envuelta por palabras extraordinarias («aldehído fenilacético») ²⁴ que contrastan con «la ansiedad que a ella le conmovía el corazón». Magdalena, que así se llama la protagonista, ha sido «pensionada por el Gobierno de España para profundizar en estudios de química industrial»²⁵ en el extranjero y se ha hecho «una personalidad en la rama de perfumería»; tiene, además, una oferta de trabajo de la casa «Schimmel & Co.»²⁶ en Alemania, pero vuelve a la casa de sus padres, ancianos que necesitan cuidados, llevando en el equipaje los «tarros de cristal grabados»²⁷ que Monsieur Hoejenbos, el enamorado de la protagonista, le regaló: «frascos delgados, purísimos, de jacinto «concreto» y «absoluto»». El cuento acaba felizmente porque Hoejenbos va a la búsqueda de Magdalena y abren una fábrica de perfumes en Córdoba, de manera que la protagonista pueda compaginar los cuidados a sus mayores con el sueño de su profesión.

Química espiritual es, por tanto, un ejemplo de intertextualidad entre las epístolas y el relato corto. En este sentido, creo que queda suficientemente probado el marcado carácter literario que tienen muchas de las misivas, pero no solo como productos finales, sino como borradores, esbozos, podríamos decir, de proyectos artísticos que se van gestando. Quizá sería más oportuna, por cegarriana, la imagen de un magma en el que ambas autoras se diluyen y por cuya actividad, en permanente

Mineros, María tiene «los ojos claros, con resplandor azul y alucinado» (Conde y Cegarra Salcedo, 2018: 75).

²³ Ya hemos visto más arriba cómo Cegarra hace de la «contención» uno de sus principios poéticos. Por otra parte, «inquietud» es otro de los términos que, por su frecuente utilización en las cartas, podemos considerar léxico cómplice entre ambas.

²⁴ El 26 de enero de 1933, Conde escribe a Cegarra: «Soñaré con los aldehídos, etc. ¡locuras de tu química celestial!» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 201).

²⁵ Carmen Conde solicitó un pensionado para que Cegarra fuera al extranjero (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 99) que, finalmente, Cegarra rechazó: «Y definitivamente contesto, que no acepto la pensión para ir al extranjero por reconocer que no tengo categoría para tal distinción. El que me seduzcan las rosas de Bulgaria y los jacintos de Holanda no es un mérito» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 204).

²⁶ Schimmel & Co. es la empresa de perfumes a la que querían proponer la «idea perfume-teatral» de Conde (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 200).

²⁷ Ya hemos visto más arriba cómo María se imaginaba los frascos en los que introduciría el poema químico ansiado y que Carmen grabaría sobre el cristal el secreto de su nombre (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 95).

retroalimentación, hacen surgir distintas y diversas erupciones volcánico-literarias.

Por otra parte, resulta significativo el hecho de que Conde, en *Química espiritual*, vuelva a ser para Cegarra, en sus propias palabras, «la amiga que descubrió tus sueños» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 435-436). Y digo que vuelve a hacerlo porque, en esta misma época, se está fraguando la composición de *Mineros*, aunque aquí todavía se llamaba *Vida anclada* (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 200) y, en ella, la joven protagonista llamada María llega a acariciar la idea de dejar el entorno familiar, de abandonar esa «vida anclada» que la oprime, para huir, amor mediante, a cumplir sus sueños de poeta. Podemos decir, por tanto, que en ambas composiciones la ficción, construida sobre lo biográfico, constituye un espacio de liberación, si bien es cierto que mientras que en *Mineros*, compuesta, como sabemos, por las dos autoras, el personaje de María se rebela subvirtiendo todo el entramado social y afectivo que formaba parte de la realidad de la poeta, en *Química espiritual*, sin embargo, el desenlace resulta, digamos, más convencional y amablemente satisfactorio.

Veamos cómo emerge en la corteza literaria una erupción más del magma perfumado. La poeta cartagenera sugiere a la unionense que escriba una «Historia del perfume» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 209) y que prepare una conferencia en el marco de las actividades de la Universidad Popular de Cartagena en la que Conde era gestora cultural muy activa²⁸. María, después de pedir a Carmen que revise el texto²⁹, pronuncia la conferencia el 10 de febrero de 1934, con el título: «Perfumes: ciencia y poesía» (Cegarra y Conde, 2018: 366, 531n).

El acto, según se refiere en la prensa local³⁰, es presentado por Carmen Conde y, en la conferencia, Cegarra hace una pequeña historia de los perfumes, diserta sobre el estado actual de la producción española, teoriza sobre el perfume, relaciona los olores con la escala musical y lee los poemas que después formarán parte del «Ensayo espiritual de los perfumes» en *Cristales míos*. En el texto, Cegarra afirma que los perfumes «son

²⁸ En una carta del 4 de mayo de 1933, Conde escribe: «El jueves próximo podías tú hablar de los Perfumes. ¿Quieres?» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 252).

²⁹ «Quiero que la conozcas antes de darle lectura pública, para que me des tu parecer» (Cegarra Salcedo y Conde, 2018: 371). La carta está fechada el 6 de febrero de 1934.

³⁰ *Cartagena Nueva: diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, Cartagena. Año 11, 13 de febrero de 1934. PCCAO, sign.: RP.13(2497).

antorcha de dos luces, puente de belleza entre la ciencia y la poesía» (Penalva, 2015: 162); es decir, enuncia, desde un género y un medio distinto, la teoría poética que, como venimos postulando en este artículo, está en la base de los poemas de *Cristales míos*. Constituye, por tanto, un ejemplo de «transmediación» (Sánchez-Mesa y Baetens: 2017) en el que los contenidos se extienden entre cartas, poemas, un relato publicado en prensa (el de Carmen Conde), una conferencia y, como veremos en seguida, un artículo sobre el olor que Conde publica en prensa; todas estas obras tienen la particularidad de que «no son primero elaboradas en un determinado medio y luego adaptadas a otro medio distinto, sino que son producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la «fuente de los otros» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 5). Veamos algunos ejemplos de esta transliteración:

En la conferencia sostiene Cegarra: «En los perfumes hay algo más que olor» (Penalva, 2015: 166) y en el poema 78: «Un perfume es más que un poema» (Cegarra, 2017: 145); en esta misma composición, escribe: «Cuando un perfume se extingue, radica en el infinito y deja en nosotros el hueco de un alma» (Cegarra, 2017: 145) y en una carta le dice a Conde: «Te volatilizas, sí, te pierdes, te vas, como un perfume inolvidable» (Cegarra y Conde, 2018: 240). En el poema 80 leemos: «Las armas de amor de la química son los perfumes» (Cegarra, 2017: 147) y en la conferencia sostiene: «En amor juegan los olores un papel decisivo» (Penalva, 2015: 165); continúa el poema diciendo: «Por conductores invisibles del espíritu llega la electricidad del aroma venciendo la voluntad» (Cegarra, 2017: 147) y en varias cartas se refieren ambas a la «propiedades electrolíticas recién descubiertas» en el laboratorio de María (Cegarra y Conde, 2018: 202 y 204); finalmente, ambas comentan la nota sobre el ámbar que han leído en la *Revista de perfumes* (Cegarra y Conde, 2018: 201) y Cegarra contará en la conferencia que «en la época de Napoleón se extendió la costumbre de ingerir ámbar para estimular el erotismo» (Penalva, 2015: 165).

Pero existe, todavía, como hemos dicho, una cristalización más. Se trata de «Teoría del olor: (la psicología por el perfume)»³¹, artículo que Carmen Conde publicó el 12 de mayo de 1934 en Buenos Aires y que ha sido estudiado recientemente por Manuel A. Broullón-Lozano (2024). En él, la escritora cartagenera sostiene que debería existir «el doctor que recetara un aroma para cada sensibilidad y para cada fisiología», al igual que

³¹ PCCAO, sign.: RP.1(87). Todas las citas se refieren a este documento.

Cegarra, que recomendaba en su conferencia la necesidad de «especialistas-consultivos a quienes acudir en demanda del aroma personal» (Penalva, 2015: 166); se refiere aquella a los perfumes como «música de olores para los que sepan oírlos y gozarlos» y ya hemos dicho que la unionense relacionó en su conferencia los olores con la escala musical; Conde, como en las cartas y en *Química espiritual*, vuelve a los «aldehídos»³²: «El crítico verá lo que el técnico no encuentre: el rostro, la fisonomía del perfume, como puede verlo un hombre que ignora en qué condiciones se presenta un aldehído, pero que sabe muy bien el efecto que produce un «origán» y una «rosa»». Basten estos ejemplos para comprender cómo ambas ensayan un acercamiento al mundo de los perfumes con un planteamiento, podríamos decir, entre lo técnico y lo poético y cómo se siguen nutriendo de un material que han ido forjando y reelaborando a lo largo de estos años de fértil intercambio creativo.

El poderoso magma que ambas han ido creando emerge, en fin, desde la esfera privada a la pública, volcánicamente, fisurando cortezas y convirtiéndose en preciada y preciosa lava literaria. Parece decirlo Cegarra en el hermosísimo poema 37 de *Cristales míos*, como anunciábamos en el título de este artículo:

37

EN mi costado esta chispa de pedernal, caído sin dirección ni origen, ha formado un mundo de basaltos encendidos (Cegarra Salcedo, 2017: 101).

4. CONCLUSIONES

El intercambio epistolar entre Carmen Conde y María Cegarra nos ofrece claves interesantísimas para comprender y caracterizar mejor la poética de la unionense en su primer poemario, *Cristales míos*. La tensión entre la razón y la emoción vertebró una escritura que tiene en lo no dicho su secreto más revelador, como hemos tratado de demostrar en el análisis detenido de algunos de los poemas. Además, las cartas aportan datos que nos permiten concluir que los juicios de Carmen Conde sobre lo que Cegarra estaba escribiendo en los años de gestación del poemario fueron determinantes para que esta ensayara tan magistralmente como lo hizo la experimentación

³² Véase nota 24.

que supuso el uso del lenguaje científico en su poesía; Conde, además, le sugirió el título de la sección «Poemas de laboratorio» y la animó a que escribiera el «Ensayo espiritual de los perfumes». Por último, el diálogo permanente, intenso y sustancioso que ambas mantuvieron a propósito de la química y los perfumes constituyó un magma poderosísimo que cristalizó en diferentes formas literarias: las propias cartas, el relato *Química espiritual* de Conde publicado en *Lecturas*, los poemas de *Cristales míos*, la conferencia sobre los perfumes de Cegarra en la Universidad Popular de Cartagena y el artículo «Teoría del olor: (psicología por el perfume)» publicado por Conde en la prensa bonaerense.

REFERENCIAS

- Broullón-Lozano, Manuel A. (2024). «‘Ya ve, toda la casa está alegre con *Júbilos*’. Cartas, prensa periódica y redes intelectuales de Carmen Conde en Río de la Plata (1926- 1934)», *Revista de Escritoras Ibéricas* 12. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.12.2024>.
- Cacciola, Anna (2021). «Entre formulismo y tecnicismos químicos: la poesía de María Cegarra Salcedo», en Fran Garcerá (ed.), *Eva quiso morder en la fruta. Mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas*. Madrid: Dykinson, pp. 58-75.
- Cegarra Salcedo, María (2017). *Cristales míos*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Cegarra Salcedo, María y Carmen Conde (2018). *Epistolario. 1924-1988*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Conde, Carmen (2007). *Poesía completa*. Ed. de Emilio Miró. Madrid: Castalia.
- Conde, Carmen y María Cegarra Salcedo (2018). *Mineros*. Ed. de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Delgado, Santiago (1995) (ed.). *Homenaje a María Cegarra*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

- Díez de Revenga, Pilar (2003). «Lengua poética y lengua técnica: creación y ciencia», *ELUA: Estudios De Lingüística. Universidad De Alicante* 17): 263-272.
DOI: <https://doi.org/10.14198/ELUA2003.17.14>.
- Fernández, Pura (2015). *No hay nación para este sexo: la Red(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Garcerá, Fran (2018a). «Dos poetas de orilla a orilla: epistolario inédito (1924-1988) de María Cegarra Salcedo y Carmen Conde», en María Cegarra Salcedo y Carmen Conde (2018), *Epistolario. 1924-1988*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- (2018b). «‘Porque yo soy la voz de este paisaje’: Carmen Conde, María Cegarra Salcedo y la génesis de *Mineros*», en Carmen Conde y María Cegarra Salcedo (2018), *Mineros*. Ed., introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- (2021). «Carmen Conde y Amanda Junquera: Teatro a cuatro manos», en Carmen Conde y Amanda Junquera (2021), *Teatro*. Ed. de Fran Garcerá y Cari Fernández. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Herrero, Ángel (1995). *El decir numeroso. Esquemas y figuras del ritmo verbal*. Alicante: Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones.
- Jiménez, Juan Ramón (1981). *Antología poética*. Ed. de Vicente Gaos. Madrid: Cátedra.
- Mainer, José Carlos (1983). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Penalva Moraga, María Rosa (2015). «La obra literaria de María Cegarra en su entorno vital». Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Jan Baetens (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*, *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27: 6-27.
DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.