

Cronotopos y autobiografía epistolar como mecanismos de autorreflexión en *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes*

Isabel Cristina Trujillo Henao**
Itrujil3@eafit.edu.co

Resumen: En el libro *Memoria por correspondencia* (2012), la artista plástica Emma Reyes, cuenta una historia que inicia en sus primeros recuerdos y que va hasta sus 20 años, usando el género de la autobiografía epistolar. Este análisis busca, tomando como base la teoría de cronotopos de Mijail Bajtin y del mismo género literario, encontrar y describir los diversos elementos que ayudan a dar cuenta del proceso de autorreflexión experimentado por la autora. Así, se hallarán y describirán las herramientas literarias que ejecuta Reyes en los tres cronotopos hallados: el del encierro, el del desamparo y el del cuarto con objetos, y los elementos del doble pacto epistolar (Lejuene y Guillén). Apoyada entonces en la construcción y contenido de los cronotopos y en la elección de la autobiografía epistolar, la narradora profundiza la experiencia de lectura gracias a su mirada de artista plástica –pintura, dibujos y murales–, en un proceso, más que autobiográfico, autorreflexivo.

Palabras clave: Emma Reyes, autobiografía, pacto autobiográfico epistolar, epístola, autorreflexión, cronotopo.

Abstract: In the book *Memoria por Correspondencia* (2012), Colombian writer Emma Reyes, tells a story that begins in her earliest memories and travels up to her 20's, using the genre of epistolary autobiography. This analysis seeks, based on the theory of chronotopes by Mikhail

* Este artículo es resultado del trabajo de grado para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la universidad Eafit, Medellín – Colombia 2015.

** Comunicadora Social – Periodista Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, Colombia.

Bajtin and literary genre used by the author, to find and describe the various elements that help bring to light her process of self-reflection. Thus, there will be a description of the literary elements handled by Reyes inside the three founded chronotopes: the closure, the helplessness and a room with objects, and also the elements of double epistolary pact (Lejuene and Guillen). In such way supported in the construction and content of chronotopes and the choice of the epistolary autobiography, the writer deepens into the reading experience thanks to her plastic artist view - paintings, drawings and murals -, in a process, that is, self-reflective rather than autobiographical.

Palabras clave: Emma Reyes, Germán Arciniegas, autobiography, autobiographical epistolar pact, epistle, self-reflexion, chronotope.

Introducción

Memoria por correspondencia es un libro que recoge, en veintitrés cartas enviadas a Germán Arciniegas¹, los recuerdos de infancia de la pintora colombiana Emma Reyes (Bogotá, Colombia 1919-Burdeos, Francia 2003), artista plástica que desarrolló casi toda su obra en Francia, en donde además murió siendo reconocida como una figura clave en la construcción de una mirada del arte latinoamericano en el Viejo Continente durante la segunda mitad del siglo XX.

En una extensa entrevista hecha por Carlos Enrique Ruiz en 1998 para la revista *Aleph* (Ruiz, Emma Reyes; mujer que respeta sólo lo vivido, 1999), publicación de la cual fue fundador y director, el intelectual menciona a algunos personajes con quienes sostenía animadas o controversiales conversaciones en su casa o fuera de ella, entre ellos los pintores Fernando Botero², Enrique Grau³, Luis Caballero⁴ y Diego Rivera⁵; escritores como Manuel Mejía Vallejo⁶, Gabriel García Márquez⁷ y Álvaro Mutis⁸, e incluso críticos de arte como Alberto Moravia⁹ y Marta Traba¹⁰.

¹ Germán Arciniegas (1900-1999) fue un ensayista, historiador, político y diplomático colombiano. Intelectual de la época, interesado por la educación y del acceso a ella por parte de mujeres y jóvenes. Gran amante de las artes y amigo de artistas, se conoce su amistad con Fernando Botero, Jorge Luis Borges, Carlos Pellicer, Arturo Uslar Pietri y Mario Vargas Llosa, entre otros. Antes de la publicación de “*Memoria por correspondencia*”, era muy conocida su relación epistolar durante los dos últimos años de vida del escritor y filósofo austriaco Stefan Zweig, quien huyó de Europa a Suramérica (Argentina y Brasil) durante la Segunda Guerra Mundial.

² Medellín, 1932. El pintor colombiano de mayor resonancia en toda su historia en el campo de pintura. De él, Emma Reyes diría: “Hay un período de él que yo adoro, el que corresponde a la obra hecha en Colombia antes de irse para Estados Unidos. Cada vez que la aprecio en libros, siento una enorme emoción. Allí sigue habiendo poesía. Pero después su obra se volcó en otra dirección hasta llegar a ser la caricatura de un continente, con sus enormes defectos religiosos, militares, etc. Hay que decirlo, Botero es cien por ciento un valor de bolsa.” (Reyes cit. por Ruiz, 2012)

³ Panamá 1920, Bogotá 2004. Pintor colombiano cuya obra pasó por el expresionismo, el arte abstracto y el figurativo. Emma Reyes se refirió así a él: “[...] debo decir también de Grau que él nunca pudo corregir ese mal gusto que lo ha acompañado siempre en su pintura”. (Reyes cit. por Ruiz, 2012)

⁴ Bogotá, 1943-1995. Dibujante, grabador y pintor. La autora expresó gran afecto por este artista de quien lamentó su temprana muerte. El único retrato de la pintora que se conoce, fue hecho por Caballero.

⁵ Guanajuato, 1886 - Ciudad de México, 1957. Muralista mexicano, uno de los tres más grandes artistas de ese movimiento en América Latina en la primera mitad del Siglo XX.

⁶ Jericó, Antioquia (Col), 1923 - El Retiro, Antioquia, 1998. Escritor colombiano, ganador del premio Rómulo Gallegos en 1989 por su novela *La casa de las dos palmas*.

⁷ Aracata, Magdalena (Col.) 1927, Ciudad de México, 2014. El más importante escritor de la historia de Colombia, ganador en 1982 del premio Nobel de Literatura. Si bien Emma Reyes reconoció no haber tenido con él una verdadera amistad, recordó en entrevista, esta anécdota: Una vez le hice una anotación sobre “El Otoño del Patriarca”, que él consideró no habérsela leído o escuchado a nadie hasta ese momento, y al dedicarme su novela “El amor en los tiempos del cólera” me escribió: A Emma Reyes, la mejor lectora de mis libros. Con mi cariño y admiración, G.G.M. Y en hoja contigua me dibujó una rosa. (Ruiz, 1999)

⁸ Bogotá, 1923 - Ciudad de México, 2013. Escritor, poeta y periodista, muy reconocido en España, de lo cual dan cuenta los premios Príncipe de Asturias de las Letras Reina Sofía de Poesía Latinoamericana (ambos en 1997) y Cervantes (2001)

⁹ Roma, 1907-1990. Escritor y crítico literario italiano reconocido por su postura antifascista en la Italia de la Segunda Guerra Mundial lo cual le valió el exilio durante dicha confrontación. La novela *El conformista* fue adaptada al cine. (Biografías y vida, s.f.)

¹⁰ Buenos Aires, 1930 - Madrid 1983. Crítica de arte, periodista y escritora, desarrolló la mayor parte de su reflexión sobre el arte latinoamericano, en Colombia. (Biblioteca Virtual Luis Angel Arango, s.f.)

En dicho artículo, también se cita una columna de Germán Arciniegas (Arciniegas Cit. por Ruiz, 1999) que escribió en fecha cercana a esa publicación, en la que comenta sobre Emma:

[es] la madrina de cuanto pintor colombiano llega a París. ¿Cómo ha llegado a la tertulia de los de Sartre, a encontrarse con Ezra Pound, a las tertulias de los estudiantes, a que la llame Giulietta Massini, a que la elogie Diego Rivera, a que la quiera como hermana María Zambrano, a que la necesite Atahualpa Yupanqui, a que todos la quieran?¹¹ (Arciniegas Cit. por Ruiz, 1999)

Así entonces, Emma Reyes era una especie de presencia protectora en Europa –París, Roma y su residencia permanente Burdeos, principalmente– para un grupo de artistas americanos de habla hispana, que llegaría a Europa en pleno proceso de formación, y de quienes hoy se conoce su amplia y característica producción:

Y es ella quien va viendo llegar a todos los que aspiran y bregan y surgen. La que todo lo vive y lo sabe. Y lo pesa y lo juzga y lo desmenuza. A lo mejor tenga algo de india. Lo que no tenga se lo inventa. Cuando García Márquez apareció en escena, Emma le había abierto el camino creando la fantasía. El mundo mágico real del colombiano en que se iniciaron los clientes de su taberna fabulosa. (Castro, 1996, p. 28)

Memoria por Correspondencia fue presentado en la feria del libro de Bogotá de 2012 con un notable éxito en ventas, representado en la venta de los 1.000 ejemplares impresos para aquel evento, y la reimpresión de 11.000 unidades más hasta mediados de 2013. Igualmente, el impacto logrado por la historia en los lectores del común, se observa en las reseñas mediáticas publicadas entre otros, en los periódicos *El Espectador* (Donadío, 2012) y en revistas de muy variada índole periodística y cultural como *Semana* (Afanador, 2012), *Arcadia* (Arcadia.com, 2012), *Universo Centro* (Jiménez, 2012), *Soho* (Garzón, 2013) y el *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* (Sánchez Ángel, 2013).

El texto, por sus particularidades, debe contemplarse como una autobiografía, que se sirve del uso de la epístola como técnica de escritura. Relata el pasado de la protagonista sin dejar de hacer viajes esporádicos al presente como referente experiencial. La correspondencia que envía Emma Reyes a su amigo personal Germán Arciniegas, tiene como fin un encargo que este le hace a la pintora tras escuchar una y otra vez los relatos de la difícil infancia de su amiga. A la muerte de Arciniegas, su familia, especialmente su hija Gabriela, a quien incluso Emma alude en varias ocasiones en sus cartas, busca hacer libro los textos cuyo permiso de publicación tenía Arciniegas desde 1993. Finalmente son recopiladas y ordenadas bajo la coordinación de la Fundación Arte

¹¹ No cita Carlos Enrique Ruiz la fuente de la que obtuvo dicha columna, pero sí menciona que Arciniegas “ha publicado muchas veces sobre ella, en columnas de prensa, en libros, en catálogos” (Ruiz, Emma Reyes; mujer que respeta sólo lo vivido, 1999).

Vivo Otero Herrera, entidad sin ánimo de lucro que posee la gran mayoría del catálogo de la artista.¹²

No se detalla en ningún aparte del texto cuántas misivas más llegaron en el transcurso del carteo entre estos dos personajes, que ante todo, eran amigos.¹³ Lo que sí queda claro es que Germán Arciniegas vio el valor de la historia contada por la artista, así lo expresa en el artículo publicado por él en el diario nacional de Colombia *El Tiempo*, el 9 de agosto de 1993, y que a modo de anexo aparece en las ediciones que se han hecho a la fecha del libro en Colombia –cuatro entre 2012 y 2014–, y una en España en julio de 2015 (Reyes, *Memoria por correspondencia*, 2015).

En *Memoria por correspondencia*, la narradora inicia un proceso de rememoración que puede descubrirse en las veintitrés cartas publicadas, y que los lectores empíricos experimentarán llevados por una narración cercana, sencilla y llena de atmósferas vívidas, que se dan gracias a la mirada de la artista plástica – pintura, dibujos y murales–, allí plasmada, a partir de lo cual se logra así documentar un proceso, más que autobiográfico, autorreflexivo. Para dar cuenta de esta autorreflexión, se hará un análisis del libro considerando el género de la autobiografía, para el que se hallarán y describirán los elementos del doble pacto epistolar descrito por Claudio Guillén¹⁴ con base en el pacto autobiográfico de Phillipe Lejeune¹⁵ e igualmente, se seguirá la teoría de cronotopos del teórico literario Mijail Bajtin¹⁶ con el fin de encontrar y describir los diversos elementos que ayudan a dar cuenta del proceso de autorreflexión experimentado por la autora y que toman la figura de tres cronotopos: el del encierro, el del desamparo y el del cuarto con objetos.

¹² Esta Fundación tiene asiento en Cali, Colombia, con una sede en Málaga, España (Fundación Arte Vivo Otero Herrera, s.f.). Una vez publicado el libro *Memoria por Correspondencia*, Carlos-Enrique Ruiz menciona en una columna publicada en el diario La Patria de Manizales: “El libro durmió varios lustros por editoriales, tan poco propicias a percibir la novedad por fuera del mercantilismo. Gabriela Arciniegas, hija del maestro, tuvo la perseverante iniciativa, a la muerte de su progenitor en 1999. Y ahora unos muchachos de talento y valerosos dieron con esa obra y se lanzaron a la aventura de publicarla y difundirla, en bonita, cuidada y económica edición.” (Ruiz, 2012)

¹³ “Poseo tal vez unas cinco mil cartas de él, y en todas me llama Emmísima [...] ha existido una profunda amistad entre los dos, sin una nube de por medio”. (Reyes Cit. por Ruiz, 1999)

¹⁴ París, Francia 1924 – Madrid, España 2007. Escritor y académico español, especialista en literatura comparada.

¹⁵ París, Francia 1938. Ensayista y profesor, experto en autobiografía y cofundador de la Asociación para la autobiografía y el patrimonio autobiográfico (1992).

¹⁶ Oriol, Rusia 1895 – Moscú, Rusia 1975. Crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje.

1. *Memoria por correspondencia, el libro*

Según el orden propuesto por los editores, las nueve primeras cartas contienen los recuerdos más tempranos de Emma, hacia los cuatro años de edad, en el barrio San Cristóbal en Bogotá al iniciar los años 20 en la capital colombiana; posteriormente su estadía en una casa en Guateque (Boyacá) y luego su paso por la Sabana en Bogotá hasta llegar a Fusagasugá, lugares y tiempo en los que la autora sintió, como referente difuso de la señora María y siempre con la presencia de su hermana Helena, un par de años mayor.

Vale anotar que aparecen otros personajes que ayudan a configurar lo narrado en cada carta y que en algunos momentos sirven para dar contexto sobre el presente en el que sucede la escritura, un presente que sirve de gatillo para disparar emociones que, a su vez, desencadenan en un vívido recuerdo. Así, trae imágenes y actualiza recuerdos que ella describe con gran detalle. El libro inicia con una de esas alusiones al presente en el que se ejecuta el proceso de configuración:

Hoy a las dos del día partió del Elysée el General de Gaulle, llevando como único equipaje once millones novecientos cuarenta y tres mil doscientos treinta y tres *noes* lanzados por los once millones novecientos cuarenta y tres mil doscientos treinta y tres franceses que lo han repudiado. Todavía las fricciones de la emoción que nos produjo la noticia curiosamente me trajo a la mente el recuerdo más lejano que guardo de mi infancia. (Reyes, 2014, p. 17)

Partir de la vida de Emma Reyes puede ser también una forma de dar contexto sobre el momento histórico en el que se desarrolla la historia narrada. El año probable de nacimiento de Emma fue 1919, así que la historia se ubica entre los inicios de la década del veinte y el comienzo de la del cuarenta.

Una maniobra efectista logra la narradora – o tal vez, los editores – al iniciar el libro con toda la carga de miseria posible para la entonces niña de 4 o 5 años que da esos detalles del diario vivir de la inmensa mayoría de los colombianos residentes en Bogotá, la helada capital del país en ruinas que inicia el Siglo XX:

Nuestra vida se pasaba en la calle; todas las mañanas yo tenía que ir al muladar que estaba detrás de la fábrica para vaciar la bacinilla que habíamos usado todos durante la noche; era una enorme bacinilla blanca esmaltada pero del esmalte ya quedaba muy poco. No había día que la bacinilla no estuviera llena hasta el tope y los olores que salían de esa bacinilla eran tan nauseabundos que muchas veces yo vomitaba encima. Es nuestra pieza no había ni luz eléctrica ni inodoro; nuestro único inodoro era esa bacinilla, ahí hacíamos lo chico y lo grande, lo líquido y lo sólido. (Reyes, 2014, p. 18)

En la epístola número diez, la escritora presenta un episodio que podría ser una transición entre su vida con la mujer que la cuida y su llegada al espacio de la protección religiosa que al tiempo es el de su esclavitud. Durante el tiempo en el que queda encerrada en un convento vive situaciones que le forjarían su personalidad futura y aprende a bordar, técnica que desarrolla a la perfección y que evidentemente formaría parte de su acervo pictórico a futuro.

Las cartas número 11 a 13, recogen el contexto general que la rodea en el orfanato/convento católico al que llegan ella y su hermana tras ser abandonadas. Luego, en la carta 14 hay una detallada descripción de las labores asociadas a la costura y al bordado en aquel lugar a cargo de las monjas de la orden de San Juan Bosco.

Desde la carta 14 hasta terminar el libro, la narradora cuenta hechos que tuvieron lugar en el mismo espacio cerrado al mundo del cual huyó cerca de cumplir los 20 años, para emprender lo que no entra en el inventario de historias narradas en *Memoria por correspondencia*, y es un viaje sin tregua por Suramérica que la llevaría finalmente a atravesar en barco el Atlántico desde Uruguay, ya separada de su primer esposo y lista para vivir más de medio siglo en Europa entre pinceles, amigos e intensa actividad cultural.

Así, ella se dedica de manera intermitente a incluir dentro de su correspondencia habitual, relatos completos que giran alrededor de algún hito en su infancia, los mismos que son recreados por la autora de una forma que, ante todo, busca convencer al lector – el amigo, destinatario de las cartas– de que son historias contadas por la mujer que vive en Francia y que no olvida ningún detalle de lo vivido en la Colombia de principios del siglo XX en estado de completa indefensión.

En cuanto a la forma como se presenta el orden de las cartas, se observa que ellas fueron escritas en un período que oscila entre 1969 y 1997; once de ellas, especialmente las finales, no están fechadas, por lo que es difícil saber si hubo alguna cronología en el envío. Se aprecia que seis, ubicadas desde el inicio, llevan cierto orden –algunas no tienen el mes o el día, o ninguna de las dos marcas de tiempo– entre 1969 y 1972. La última carta, la que describe la huida del orfanato, está separada 28 años de la primera enviada a Arciniegas y a su familia, lo que muestra un vector que podría ser progresivo en la motivación de la autora para narrar su autobiografía desde su recuerdo más remoto, hasta los 20 años.

No se hace evidente, a lo largo de la recopilación de cartas, como llega Emma Reyes a la pintura, quien en este relato no expresa más que habilidades técnicas en el bordado y que es el único referente de su formación de artista. Sin embargo, en el texto se encuentran construcciones

constantes de imágenes que usan el recurso retórico de la hipotíposis o descripción, que, siendo una estructura discursiva, “ha sido considerada como una figura de pensamiento [que] puede utilizarse aisladamente, con exclusividad, pero en general, suele alternar con la narración e insertarse dentro del diálogo y el monólogo”. (Beristáin, 1995, p. 137)

Emma Reyes sabía que su historia valía la pena ser contada y que resultaba creíble, no tanto por los hechos y datos, como sí por el uso de mecanismos retóricos presentes en las descripciones y narraciones que de viva voz hacía a sus amigos. Y es que una vez hecho el recorrido por las veintitrés cartas, surge el deseo de saber más sobre esta mujer de quien el lector ha conocido su atribulada infancia y ahora, gracias a las referencias metatextuales del libro, sobre el transcurrir de su vida de artista, como esposa amada y, en buena medida, epicentro del movimiento artístico y cultural latinoamericano en la Europa que se recupera tras la Segunda Guerra Mundial. Queda entonces una brecha que el lector quisiera cubrir para saber qué pasó con aquella mujer analfabeta que sale a enfrentarse al mundo.

De esto se ocupan el anexo del libro “De Flora Tristán a Emma Reyes” de Germán Arciniegas - *El Tiempo*, agosto 9 de 1993 (Arciniegas, en Reyes, 2014, p. 237) – y artículos de las revistas colombianas Soho - “¿Qué pasó con Emma Reyes?” (Garzón, 2013) - y Semana – “Las cartas de Emma” (Afanador, 2012) -. El reportaje de Soho sirvió a su vez como fuente de información del prólogo elaborado por Leila Guerreiro para la edición española – “Leona pura, leona oscura” (Guerreiro, 2015) – en el que se da contexto a los lectores españoles de la suerte de la protagonista de esta conmovedora historia, tras la huida del convento.

Saber qué pasó con Emma llena la curiosidad algo morbosa de los lectores, y saber lo que con ella pasó, en nada cambiará la historia cuyo final ya es conocido: Emma vivió, floreció en diversos aspectos de su humanidad y murió. Quedan entonces otra vez las mismas veintitrés cartas que abren la puerta al universo interno de Emma Reyes, esa puerta que permite, además, ver con todo detalle las condiciones sociales que describe y que son fundamentales en la construcción de la personalidad de la narradora.

Empezando por el final, –que para mantener la metáfora es la construcción que sostiene la mencionada puerta– está el texto que sirve para dar unidad a esta historia elaborada con fragmentos, el cual será analizado de una manera que permita sobreponer las estructuras literarias del género autobiográfico epistolar, y lo que esto implique, así como la descripción de los tres

cronotopos hallados a lo largo del texto y que, según la hipótesis de este artículo, ayudan a configurar la obra literaria llenando de contenido los espacios en un determinado tiempo de la vida que se recrea, es decir, en los ejes en los que se intersectan el espacio y el tiempo y que son denominados cronotopos por el teórico literario ruso Mijail Bajtin (1895-1975) en su libro *Teoría y estética de la novela*. Los cronotopos son

la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [...]. Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (Bajtin, 1989, p. 237).

2. Emma es libre, pinta y construye su vida

Justamente al terminar la historia de *Memoria por Correspondencia* cuando empieza a disfrutar su libertad al huir de aquel lugar en el que “no había niñas, era un convento donde hacían monjas” (Reyes, 2014, p. 97), Emma inicia su vida de mujer. En la columna del diario *El Tiempo* que escribe Germán Arciniegas y que los editores ubican al cerrar el libro, se dan valiosos elementos al lector sobre la historia que tanto escritora como destinatario final de las cartas, ya conocen: la experta bordadora sale del auspicio en el que estuvo quince años y emprende un viaje por Suramérica del que no da muchos detalles. Vendedora de cajas de Emulsión de Scott¹⁷ y de otras chucherías, llegó a Montevideo donde tuvo un contacto más concreto con el arte. Allí se casó por primera vez con el escultor colombiano Guillermo Botero-Gutiérrez y, en medio de una guerra civil, un bebé producto de ese matrimonio, es asesinado. En Buenos Aires gana un concurso de pintura y termina en París –ya separada del escultor–. En Francia establece su lugar de residencia y realiza sucesivos viajes a México y Nueva York en un proceso de formación de artista que la puso en contacto con grandes muralistas y pintores de la época como Diego Rivera y Rufino Tamayo.¹⁸

De su época de viajes a Nueva York queda su colaboración para la serie de cartillas de la Unesco sobre civismo, en las cuales hacía equipo con el asesor gráfico de dicha colección, Antonio Fonseca, y que fueron publicadas desde 1949 y hasta mediados de la década del 50. También queda

¹⁷ Marca de un complemento vitamínico a base de aceite de hígado de bacalao, de arraigado uso en América Latina para la crianza saludable de los niños. (encolombia.com, s.f.)

¹⁸ Oaxaca, 1899 - Ciudad de México, 1991 (Mx.) Fue un pintor mexicano reconocido por sus murales, pinturas y por su dedicación en el rescate del arte prehispánico, principalmente de Centro América.

de ese período la entrañable amistad con Germán Arciniegas, amigo de quien la misma Reyes dice que, junto a su esposa Gabriela y sus hijas, se convirtieron en la familia que nunca tuvo, de ahí la sinceridad sin límites que se observa en las cartas que componen el libro¹⁹.

Los relatos llegan a ella a través de dos formas de expresión: la más fuerte y la que primero aprendió, el arte, y la segunda, las cartas. Importa aquí anotar como se ha mencionado, que Emma aprendió primero a bordar con exquisitez e increíble habilidad, que a leer o escribir.

La madre superiora y sor Carmelita decidieron que fuera yo la que hiciera el alba para el Papa. La única cualidad que las monjas me reconocieron siempre fue la de ser la mejor bordadora, tal vez porque me habían formado desde muy chiquita y, no solamente conocía todos los secretos y mañanas que exigía cada tela, cada tipo de bordado el empleo de los hilos según su consistencia, sino que, además, era la única que tenía el don natural del dibujo, es decir, que al momento de bordar no lo deformaba, sino que al contrario, lo perfeccionaba. (2014, p. 194)

Más allá de pretender dar pruebas de la calidad de sus dibujos o pinturas, es común que quienes observan las obras de Emma Reyes consideren que fue capaz de hablar a través de ellos. Las reseñas destacan su habilidad para expresar sus raíces sin tener que hacer alusiones directas o literalmente gráficas a sus ancestros latinos indígenas.

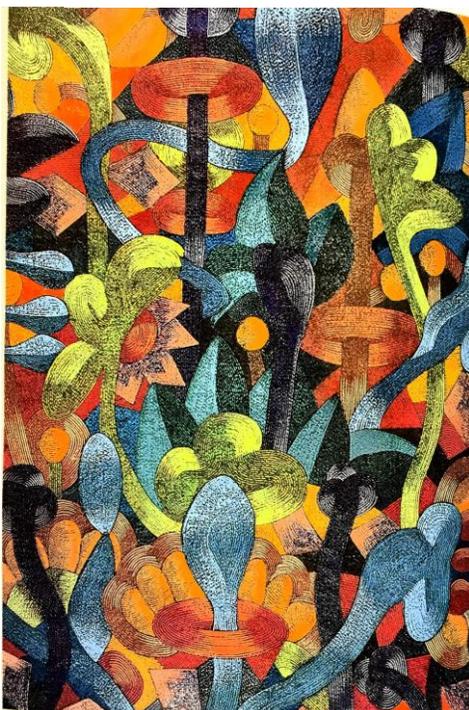
En brevísima crítica hecha de su obra pictórica por parte de Marta Traba en el libro *Arte de América Latina 1900-1980*²⁰, la crítica y experta en arte latinoamericano diría de Reyes en una entrada por género en su clasificación:

Las mujeres hicieron una buena contribución al pluralismo expresionista. Citamos a las uruguayas Teresa Vila (n. 1931) y Lily Salvo (n. 1928); las colombianas Freda Sargent y Emma Reyes (n. 1919), en cuya obra paisajes, cabezas y frutas revisten un carácter totalizante; (Traba, 1994)

¹⁹ Emma Reyes, en la citada entrevista que concedió a su amigo Carlos Enrique Ruiz, le asegura al intelectual que “Compartimos tantas experiencias juntos, en diversas ciudades del mundo. Germán nunca dio pasos en falso, dentro de una apariencia simplota. Es tal nuestra amistad que he heredado de él tanto sus amigos como sus enemigos.” En la entrevista, que duró dos de los tres días de la visita a su casa-estudio en Burdeos, la artista le comentó que conservaba unas 5.000 cartas de Arciniegas. (Ruiz, 1999)

²⁰ Sobre la crítica de arte, Emma Reyes habla de un desafortunado encuentro con Traba. Cuenta Reyes que la experta en arte, luego de pedirle una entrevista, le advierte que se siente más movida a hablar con ella, más que por la calidad de sus obras, por la sensiblería “de estos países que en 24 horas deciden que alguien es un genio..., como en su caso”. A pesar de esta impresión que queda en Reyes sobre la opinión de Traba de su obra, quedan de esta crítica dos reseñas favorables que se citan en este análisis. La última vez que se vieron fue en la casa de Emma Reyes en París, lugar al que ella asiste con el pintor Luis Caballero, quien fuerza el encuentro y también su final: “no sean tan pendejas, ustedes nunca se han querido y no va a ser ahora que se van a querer... Vámonos, Marta, que tengo prisa” cuenta Reyes. Esta atropellada conversación tuvo lugar tres días antes de la muerte de Marta Traba en un accidente aéreo en el aeropuerto Barajas de Madrid. (Ruiz, 1999)

Figura. Pintura de Emma Reyes (s.f)



Fuente: Castro, D. (1996). Emma Reyes. Bogotá: Excelsior Editores. P. 16

Mucho más extenso se ofrecen los textos del libro de arte *Emma Reyes*, publicado en 1996 bajo la dirección del arquitecto y diseñador gráfico colombiano Dicken Castro (1996). Es evidente el objetivo de entregar información sobre esta artista poco conocida en Colombia que, según ella misma, hacía “parte de la lista negra de diez pintores que tiene Gloria Zea”²¹ (Reyes Cit. Por Ruiz, 1999). Los textos del director del libro y otros expertos, están acompañados de reproducciones de algunas de sus obras.

Se habla de su técnica impecable, del uso de patrones en líneas sinuosas y mayormente anchas, y de una exuberancia en los colores y formas. Resume bien su técnica, paleta y temáticas, este texto:

El estilo de Emma Reyes – y ella posee un estilo de los más cristalizados – se funda en la forma quebrada, en la línea como medio de expresión y simultáneamente como medio de decoración, en el ángulo y en una estilización en el sentido de la deformación y del paroxismo. [...].

El color de Emma es ‘puro’ pero no liso. Cada raya porta un color. Ella ama los azules, los amarillos, los pardos, los rojos, los violetas; el negro desempeña un importantísimo papel como color definitivo. De paso, cuanto menor sea el número de colores, tanto mayor es la fuerza de impresión que ella obtiene. A veces encontramos más de diez colores en una tela y a veces tres o cuatro colores principales sostienen el cuadro. ¿Los temas de Emma Reyes? Hombres, dioses, espantapájaros; bestias y monstruos; máscaras; una serie de criaturas impotentes ante el destino y que adoran su destino. (1996, p. 46)

²¹ Gloria Zea Hernández, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá desde 1969. (Rodríguez, 2013)

Figura. Pintura de Emma Reyes (s.f)



Fuente: Castro, D. (1996). Emma Reyes. Bogotá: Excelsior Editores. P. 50

3. Cronotopos contruidos por Emma Reyes en sus cartas: encierro, desamparo y un cuarto con objetos

Tal como se anunció al iniciar este artículo, para el análisis de los elementos literarios que dan forma a la estructura creada gracias al género de la autobiografía epistolar, se retoma en este punto la teoría de los cronotopos literarios de Mijail Bajtin, una más de las muchas herramientas del análisis literario de los que la hermenéutica echa mano. Esta útil forma de entender un texto, se basa, como se había también expresado, en la descripción de conexiones esenciales de las relaciones temporales y espaciales apropiadas por la literatura sobre la base del arte. “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtin, 1989, pp. 237-238), dice Bajtin, quien indica que el tiempo se condensa y se hace visible desde el punto de vista artístico, y el espacio “se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.” (1989, p. 238)

De seguir por este sendero, sería entonces posible identificar cronotopos que sean constantes y relevantes para darle forma al texto, una serie de coordenadas que puedan hacerse notar, en las que el tiempo sea penetrado por el espacio para darle vida –hacerlo concreto– en el momento en que se activa el mecanismo del doble pacto autobiográfico.

Para hablar de la posibilidad de construir los cronotopos, hay que empezar por recordar que la confianza establecida con el destinatario o “tú textual”–Germán Arciniegas– y la motivación que él ejerce en ella para hacerlo, son las condiciones de la escritura, más no de la historia, la cual la autora ha narrado verbalmente a sus amigos de manera abierta y muy detallada. También es necesario citar a la misma artista cuando expresa su capacidad de actualizar los recuerdos de su infancia, lo cual incluso busca validar con el hecho de tanto ella como su hermana, pueden hacerlo:

A ti te parecerá extraño que yo pueda contarte en detalle y con tanta precisión los acontecimientos de esa época tan lejana, Yo pienso como tú, que un niño de cinco años que lleva una vida normal no podría reproducir con esa fidelidad su infancia. Nosotras, tanto Helena como yo, la recordamos como si fuera hoy y la razón no te la puedo explicar. Nada se nos escapaba, ni los gestos, ni las palabras, ni los ruidos, ni los colores, todo era ya claro para nosotras. (Reyes, 2014, p. 89)

Con esa advertencia, una de las pocas alusiones que hace a su presente en las cartas compiladas – esta cita proviene de una carta fechada en 1969–, la autora informa al destinatario que las formas, colores y sensaciones descritos, son parte de su vida.

Así las cosas, este análisis se centrará en tres cronotopos que se presentan independientes y que en otras oportunidades, aparecen entrelazados: el encierro, el desamparo y un cuarto con objetos. Si bien estos serán el eje de esta búsqueda, es evidente a lo largo de toda la narración que Emma Reyes era una gran observadora de las formas, luces, texturas y colores. Un ejemplo es la casa de Guateque, en donde es muy probable que la fijación de tantos detalles en su mente no coincida con el momento cronológico en el que los narra en la carta, justamente los elementos del cronotopo literario le permiten ponerlos en el lugar indicado para el lector: en el que construye el escritor empírico elaborando en simultánea ese yo textual que se actualiza al leer.

En Guateque fuimos directamente a una grande casa de dos pisos que quedaba muy cerca de la plaza; en la plaza estaba la iglesia y una grande pila redonda con muchos chorros de agua que salían de la boca de uno muñecos que parecía que estuvieran vomitando. Después del portón de la calle había un zaguán de piedritas blancas y un tras portón que daba directamente sobre un grande patio lleno de plantas y árboles. Los corredores eran anchos, con columnas de madera y las piezas tenían todas las puertas sobre el patio. Al frente, la casa tenía dos pisos, el resto era de un solo piso, en el segundo patio, que era de ladrillo, había dos grandes hornos para hacer pan, la cocina y otras piezas, Al solar se podía entrar por atrás, por una grande puerta ; en el solar había todo para los caballos. Era grandísimo y también había árboles; un pomarroso, mangos y un guayabo (p. 40)

Nótese en la cita anterior la presencia de lo que llama Lejeune, un elemento que da valor de indicio para comprender la vida del autor: la hiperbatón que implica una alteración del orden sintáctico en la función descriptora del adjetivo, anteponiéndose al sustantivo, o también las descripciones infantiles con las que busca apoyarse en la poeticidad que el ejercicio de la escritura le permite, para que Germán y los demás lectores empíricos creen que se está ante el momento del nacimiento del recuerdo en la niña –“y una grande pila redonda con muchos chorros de agua que salían de la boca de unos muñecos que parecía que estuvieran vomitando”–.

Como se ha expuesto, la niñez de Emma Reyes estuvo marcada por el desamparo causado por los adultos que la rodearon: unos padres que no conoció, de la indígena de servicio que se fue sin dejar rastro, de la mujer que tuvo su custodia hasta dejarla en una estación de tren, incluso de las mismas monjas que le proveían sustento y techo, pero que la sometían al silencio y a la ignorancia. Y en ese desamparo, múltiples alusiones al encierro, ya sea como una de las partes de los abandonos transitorios –mientras la mujer que los cuidaba hacía algún viaje– o como la realidad permanente en el convento al no tener una familia con la que pudiera vivir. Así, desamparo y encierro se entrelazan y en muchas oportunidades se muestran como uno solo.

También sucede que la descripción de un cuarto cerrado, lleno de objetos en orden o desorden, llega a la narración como un momento clave para el movimiento errante de Emma y su hermana Helena, el mismo que siempre traerá como consecuencia dejar algo atrás y someterse a nuevas formas de encierro. Es importante anotar aquí que si bien Helena siempre está con su hermana, en las descripciones de los cronotopos analizados no añade elementos importantes que modifiquen la escena o añadan factores de autorreflexión en la narradora.

3.1 Desamparo

En las situaciones en las que el desamparo se presenta sin la presencia del encierro, se observa una evolución a modo tal vez de aprendizaje, de una niña abandonada que llora, grita y suplica, que mira por una hendija en busca de alguna luz, y que luego se convierte en la misma niña que ya no puede hablar aunque sí busca expresar con furia su sentimiento.

En las cartas en las que narra sus primeros recuerdos cuando tenía unos cuatro años, están presentes aquellos momentos en los que los niños –Emma, su hermana Helena y un niño al que llamaban el Piojo– son dejados encerrados en una pequeña casa. Hay gritos y llanto, y la opción de mirar por una pequeña luz que queda en la chapa, para buscar así una conexión con otra realidad que le dé consuelo. Dos pasajes, uno en la primera casa en el barrio San Cristóbal y otra en el inquilinato en el que son dejadas tras separar al niño del grupo:

Todos los domingos, a partir del mediodía y hasta la noche, me dejaban sola, encerrada con llave en nuestra única pieza; no tenía más luz que la que entraba por las grietas y el grande hueco de la chapa y pasaba horas con el ojo pegado al hueco para ver lo que pasaba en la calle y para consolarme del miedo (p. 21).

Fueron muchos los días que duramos encerradas en esa pieza, ya no teníamos noción ni de los días ni de las noches [...] Llorábamos y gritábamos tanto, que los vecinos venían contra puerta a consolarnos; por horas mirábamos por entre la chapa y las rendijas para ver si ella venía. (p. 29)

Posteriormente hay dos situaciones de profundo desespero para la niña, que ya siendo mujer, narra con mucho detalle, como queriendo poner en palabras lo que en su momento no se sintió capaz de hacer. Con esos momentos de intenso dramatismo, llegan el mutismo y la incapacidad de comunicarse como símbolos de separación, voluntaria a veces, con el entorno.

La primera escena es cuando el grupo cercano de Emma entonces conformado por Helena, la señora María y su bebé de pocos meses, y la criada indígena Betzabé, parten del municipio de Guataque hacia Fusagasugá. En el camino, y claramente siguiendo instrucciones de la señora María, la sirvienta deja abandonado al bebé en la puerta de una casa. Es una escena desgarradora y muy conmovedora, particularmente porque no es ella el objeto del desamparo, sino el pequeño niño con el que ella se había encariñado. La niña se solidariza y muestra un profundo momento de autoconsciencia de lo que le sucede a ella y a los otros niños que la acompañan. El silencio aparece ahora como una muestra de dolor, privación de la libertad y, de alguna manera, como una forma de gritar ante la injusticia que se comete con ellos. Queda ese dolor de quien nunca hubiera querido someter a aquel bebé al mismo desamparo que ella sufrió:

“[...] cuando empezó a cubrirle la cabecita con la cobija me di cuenta que habíamos ido para abandonarlo; quise gritar y no pude, las piernas me temblaban, como un resorte salté en dirección de la puerta. Betzabé me alcanzó a agarrar de una pierna, yo me tiré al suelo y empecé a dar golpes con la cabeza contra la tierra, sentía que me ahogaba, Betzabé se esforzaba por alzarme pero yo me agarraba a las plantas y me contorsionaba como una lombriz. Casi al oído me suplicaba levantarme, no hacer ruido y correr antes de que alguien se despertara; yo seguía amarrada a las plantas y con la cara pegada a la tierra, creo que en ese momento aprendí de un solo golpe lo que es injusticia y que un niño de cuatro años puede ya sentir el deseo de no querer vivir más y ambicionar ser devorado por las entrañas de la tierra. Ese día quedará sin duda como el más cruel de

mi existencia. [...] Helena me cuenta que me quedé tres días sin poder hablar. La Srta. María tenía miedo que hubiera quedado muda. (pp. 72-73)

También la incapacidad de hablar se hace presente cuando Emma y su hermana son dejadas en una estación del tren y es la última vez que ven a la señora María. La carta número 10 contiene la narración de todo ese pasaje, que inicia cuando parten de Guateque hacia algún lugar en una caravana asistida por indígenas de la región. Las niñas son llevadas a hombro por algunos de estos sirvientes que sufren una terrible afección estomacal por el consumo de licor. Así, la mujer y su amigo se adelantan, y las niñas se van rezagando en el camino. Al llegar, varios días después a la estación del tren, se percatan de que han sido dejadas a su suerte. Esta sería la última vez que verían a la mujer que hasta ese momento había, de alguna manera, cuidado de ellas.

Cuando llegamos, el tren ya se había ido hacía mucho tiempo y la Sra. María y el Sr. Suescún también se habían ido sin esperarnos. [...] Todos los había visto tomar el tren, poco a poco la gente empezó a rodearnos; a las dos nos saltaron las lágrimas al mismo tiempo, a las dos nos salió de la boca una sola frase:

- Nos abandonó, nos abandonó.
Nuestras manos y nuestras cabezas se juntaron y nuestro llanto se volvió mudo. (p. 91)

Cierra estos ejemplos, la frase que Emma Reyes escribe en la carta 16 que va sin fecha, pero que claramente hace alusión a su presente pues se refiere al concepto ampliamente conocido en ese momento de la situación de imposibilidad de comunicarse para un ser humano. La sentencia es usada para calificar la condición de separación del mundo que vivieron ella y su hermana - lo dice en plural- por más de 15 años.

Todo esto no tenía ningún significado para nosotras y fue en esos días que aprendimos lo que era la profunda soledad y el abandono de todo afecto. Hacíamos esfuerzos terribles por entender lo que en lenguaje moderno llaman la perfecta incomunicación. (p. 116)

Los lugares de encierro siempre están relacionados con la situación de haber sido dejada sola o al amparo de desconocidos. Es ahí cuando los espacios se llenan de sentido y la autora recrea con recurrentes descripciones aquellos lugares, usando adjetivos y adverbios superlativos como grandísimo, grande, grueso, gran, para describir patios, puertas, portones y patios.

Usa además la repetición para hacer énfasis en actuaciones y espacios cruciales, como cuando dice que la puerta que deja atrás al huir del convento es “gruesa, gruesa” (p. 235), lo que dice a su vez en dos ocasiones en el mismo párrafo como queriendo resaltar el logro y también la fuerte barrera que para ella era aquella simple puerta que la separó por tantos años de una calle cualquiera.

Repite también en medio del desespero cuando Betzabé andando “ligero, ligero” (p. 72) deja al bebé, o cuando la pequeña Emma la llama “vuelva, vuelva” cuando sabe que las ha dejado definitivamente. (p. 83)

3.2 Encierro

En cuanto al encierro, además de sentir la omnipresencia del permanente desamparo al que son sometidas las niñas, muestra objetos comunes como la puerta, la llave y la cerradura o chapa, y la hendidura o hueco, todo ellos indispensables en la situación de privación de libertad y de cómo era posible conectarse con el mundo externo en mínimas dosis que le generaban tranquilidad, consuelo y, en algunos casos, alegría. Aquí, algunos apartes que dan cuenta de la insistencia de su presencia como símbolos de la situación a vivir o que se está viviendo: “Llorábamos y gritábamos tanto, que los vecinos venían contra puerta a consolarnos” (p. 46) y “[...] por esa razón la Srta. María había ordenado que nos encerrara con llave en la pieza de los chécheres que era la única que tenía llave (pp. 72-73)”

Primero había un grandísimo portón de madera que era la entrada al teatro, luego un local donde vendían los billetes, un gran depósito con puertas también a la calle que siempre estaban cerradas y el último local era la agencia; como la de Guateque, también tenía dos puertas. (p. 83)

Sentimos de nuevo el ruido de las llaves y de las cadenas; cuando la puerta se abrió entró un rayo de sol en el salón, en el piso se veía la sombra de las dos monjas que se alejaban. La puerta se cerró detrás de ellas y a nosotras nos separó del mundo por casi 15 años. (pp. 105-106)

Estos mismos objetos también se relacionan con la posibilidad de tener libertad, la misma que llega para dar fin a la historia. Ya a punto de llegar al final, la narradora trae las llaves del portón como un indicio de la inminente huida. Aparecen llamativas, móviles, observadas y seguidas por los ojos de quien planea cómo usarlas para obtener el efecto contrario al uso durante toda la narración: salir del encierro.

Las llaves del portón grande, grande, por el que se salía al mundo las tenía siempre una monja viejita que se llamaba sor Portera. Pero durante la misa le dejaba las llaves a sor Teofilita, que como estaba afuera de la capilla y más junto a la puerta podía abrirle al lechero que era el único que venía a esas horas. Las llaves las ponía detrás de ella sobre la silla donde casi nunca se sentaba. (p. 221)

Junto a la puerta, la llave y la chapa, están en algunos espacios de encierro la hendidura o la opción de mirar por la chapa o el hueco hecho en la pintura de un vidrio, como posibilidad de conectarse con el mundo exterior:

Todos los domingos, a partir del mediodía y hasta la noche, me dejaban sola, encerrada con llave en nuestra única pieza; no tenía más luz que la que entraba por las grietas y el grande hueco de la chapa y pasaba horas con el ojo pegado al hueco para ver lo que pasaba en la calle y para consolarme del miedo. (p. 21)

“por horas mirábamos por entre la chapa y las rendijas para ver si ella venía” (p. 46) al recordar cuando los dejaban solas en la primera casa de Bogotá, y “el huequito lo había hecho rascando de fuera la pintura blanca que tenían los vidrios. La verdad, el Tuerto me daba miedo, pero eran más grandes las ganas de verlo” (p. 223) contando cómo se relacionaba con el niño que llevaba la leche al convento.

Como se menciona, hay allí una fuente de luz y visibilidad del mundo externo que puede relacionarse con consuelo y alegría, en el caso de su contacto con el niño a través del hueco en la pintura de la ventana, la autora combina diminutivos y adjetivos a lo largo de todo el párrafo, con lo que da una sensación de que este recuerdo le trae alegría porque así también se sintió al vivir la experiencia. Huequito, casita y rinconcito, son palabras usadas para describir el espacio, mientras el ojo es a su gusto, redondito y muy brillante, “y el blanco era más blanco que los que había en el convento. Otra cosa me gustó, es que su ojo sabía reír, sí, reía todo el tiempo.” (p. 223)

Abrí la puerta del zaguán, la cerré de nuevo al otro lado, abrí la puerta gruesa, gruesa, volví al torno y puse las llaves, le di la vuelta al torno al interior para que la monja las viera cuando llegara, salí muy despacito, con el miedo como si me fuera a caer en un hueco y, cuando cerré detrás de mí la puerta gruesa, gruesa, respiré un aire que no olía convento y el viento frío me dio la impresión que había salido de detrás de la puerta para asustarme pero ya era tarde para todo. (p. 235)

3.3 Un cuarto con objetos

Este cronotopo aparece en este análisis como una forma de reivindicar la presencia de una autorreflexión cargada de formas y espacios, que la autora escribe en 1970, en la carta número 13 de la recopilación. Si bien no se configura propiamente un cronotopo, este estado de consciencia de la mujer frente al ejercicio que ha hecho de llevar a palabras sus recuerdos, describe bien uno de los tres puntos de conjunción de espacio y tiempo que este análisis presenta, y es el de una habitación cerrada con objetos en su interior. Esta es la cita de la que parte el sentido dado a estos hallazgos en el texto:

Y no me regañes, porque si tú crees que basta tener las ideas, yo te digo que si uno no sabe cómo escribirlas para que sean comprensibles es igual que si uno no tuviera ideas. Mi cabeza es como un cuarto lleno de trastos viejos donde no se sabe más lo que hay ni en qué estado. Si no tuviera en vista el premio de ir con sus

mercedes a Rusia, te juro que no seguiría. Pero no se ponga triste, porque de la gente triste también se aprovecha el Diablo. (p. 131)

La remitente de estas cartas es consciente de que apila recuerdos y los trata de racionalizar para cumplir con la tarea que su buen amigo le ha puesto. Incluso, alude al “premio” que será verlos pronto en un encuentro en Rusia. Y justamente, antes de los movimientos que Emma y los otros niños padecen en rumbo errático y desconocido, siempre están precedidos de un momento en el que la señora María, la que dicta su encierro y ejecuta su abandono transitorio y definitivo, también se enfrenta a la situación de ubicar en su cuarto los objetos que hacen parte del traslado.

Hay desorden y a veces orden, y siempre, una mujer que enfrenta a su vez una necesidad, una imposición, un giro del destino con actitudes que reflejan su falta de control, inmadurez para asumir las situaciones y un desconocimiento explícito de la presencia de los niños como seres que se impactan y afectan con lo que va a ocurrir. El abandono definitivo al que finalmente expone a Emma y a su hermana, era desde el inicio de la historia, cuestión de tiempo.

Antes de partir de la primera casa al inquilinato en Bogotá, y tras recibir la visita del padre del Piojo, Emma recuerda la tensión frente al cambio que se avecina y a la separación del niño del grupo:

Quando entramos a la pieza, la Sra. María estaba llorando, se puso a desocupar el armario y a separar todo lo que era de Eduardo. Sacó una caja de cartón de debajo de la cama y empacó cuidadosamente todo lo que había separado. (p. 28)

Igual sucede cuando parten hacia Guateque, viaje que es antecedido por un “infierno” que la autora describe así: “nada estaba en su sitio habitual, el armario estaba vacío y ella hacía pilas de cosas diversas en todos los rincones” (p. 32) y cuando deben regresar a Bogotá en viaje nuevamente desde ese municipio, y la señora María enfrentaba de peor gana la responsabilidad de las dos niñas, más del hijo que te había tenido durante su estadía en aquel lugar. Para anunciarles el nuevo viaje, las hace llamar a su cuarto, el cual Emma describe: “Todas las cosas estaban en desorden y en el centro los dos baúles abiertos: había comenzado a empacar la ropa. Nos anunció que volvíamos a Bogotá, nos acusó de ser la causa de todas sus desgracias” (p. 70).

Sobresale este cronotopo entre los dos anteriores por su intensidad emotiva y valorativa, tal y como Bajtin denomina el llamado cronotopo del umbral, que si bien puede estar relacionado con el del encuentro – en este caso, de la separación– tiene en su principal complemento “el de la crisis y la ruptura vital” (Bajtin, 1989, p. 399). Es evidente el rol transformador del cuarto y sus

objetos en la forma como la narradora organiza la historia; estos son tomados de la experiencia de la autora como puntos de quiebre que implican “una decisión que modifica la vida”, tal y como lo menciona Bajtin, quien indica que la misma palabra “umbral” tiene un concepto metafórico que guía hacia la transformación. En el caso de Emma Reyes, la metáfora se vuelve un estado autorreflexivo: el espacio se instala en su mente y de allí debe salir convertido en palabras.

4. Las pistas que da la autobiografía epistolar

No cabe duda de que se enfrenta el lector a una autobiografía epistolar que moviliza todos los elementos descritos para esta clasificación, y que permite dar un punto de partida para este análisis desde sus dos conceptos: autobiografía y epístola. Sobre la primera, cabe decir que hay un sinuoso camino construido a base de teorías, y ajustes y reajustes en los estudios académicos que versan sobre el género bajo el cual se puede circunscribir *Memoria por correspondencia*. I

Imposible no hablar de la definición dada en 1973 por Philippe Lejeune en su artículo “El pacto autobiográfico” en el que hace precisiones sobre un texto de 1971 aparecido en el libro *La autobiografía en Francia* (Cfr. Cerredá, 2012). Según Lejeune, la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad” (Zapatero, 2010). El mismo Lejeune a partir de 1975 establece un asunto que trasciende el de la definición de autobiografía con el fin de volverlo un verdadero sistema de actos, una maquinaria de reloj que funcionaría de manera libre y particular en cada texto, o por qué no, en cada vida. Aparece entonces el llamado “pacto autobiográfico”, del cual dice, no es un concepto en sí mismo, sino un “dispositivo complejo” en el que se parte de la posición de lector para analizar el efecto producido por este dispositivo.

Los factores del pacto ficcional de Lejeune se repiten para Guillén al hablar de ellos en la activación de un doble pacto, compuesto por los siguientes cuatro elementos, mediados por un mecanismo disparador: un escritor empírico o “yo del autor”, un “yo textual” que se presenta en el texto literario en primera persona, un destinatario o “tú textual” que el autor tiene presente y va moldeando en la medida en que la carta comienza a existir gracias a la escritura y, finalmente, un receptor empírico que lee y le da vida, actualiza, lo leído.

Entre los dos primeros – “yo de autor” y “yo textual”– media un proceso de elaboración y transformación que podría ser establecido como la carta misma, el papel, la tinta, las formas establecidas como código de escritura y de lectura que son, en otras palabras, la materialización de una condición esencial que Guillén (Guillén, 1998, p. 181) llama la alfabetización, que no es la mera condición de poder escribir, algo sobre lo cual nos referiremos más adelante.

Así, Emma escribe para materializar su emancipación y como un acto de liberación y en ese ejercicio, construye una Emma niña, observadora, mutable y al tiempo sólida ante una realidad que se aprecia como un contexto necesario para la construcción de ese nuevo yo que quiere y llega a ser. La carta se crea y Germán la lee, reconstruyendo ahora no solo a Emma, sino además con ella, un entorno que la contiene aunque sea ella quien lo cree al narrarlo. El lector empírico, Germán en primera instancia, se multiplica producto del proceso que dispara en cierta medida la muerte de ambos y el deseo común que tienen de contar lo dicho y lo escuchado, lo escrito y lo leído, como una forma de establecer una amistad – el pacto – que solo la muerte de ambos podría reconstruir.

En *Memoria por correspondencia* el dispositivo funciona como una maquinaria sobre la que influyen otros elementos que se irán agregando y que se ha querido en este análisis concretar sobre tres cronotopos, dejando de lado otras interesantes y muy actuales cuestiones como la epistolografía femenina y la forma como ha sido estudiado el corpus existente, desde el género femenino y no desde el individuo, así como las cartas escritas desde el exilio, que en este caso, bien podría ser el autoexilio.

Habría que decir para entrar en este indivisible mundo de la autobiografía epistolar, que Emma y Germán se conocen, son amigos, han establecido más allá del mecanismo del pacto de Lejeune, el pacto de la confianza y por eso se da la nutrida correspondencia entre ambos. Y para que la letra sirviera de sustrato perenne para contar la historia que el mismo Arciniegas había escuchado tantas veces en las amenas conversaciones que sostuvieron los entrañables amigos, definitivamente las cartas se ofrecían como el mejor vehículo.

Como dice Claudio Guillén citado por Carles Bastons I Vivanco en su texto *Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario*, “la carta [...] es gozne, eslabón entre la oralidad y la escriturad [...] y siguiendo con las sugerencias de este especialista en el tema, la carta exige alfabetismo, literariedad y poeticidad” (Vivanco, 1996, p. 236). La obvia presunción de

alfabetismo que hace Guillén, es justamente uno de los elementos que da mayor color a los textos de Emma Reyes quien aprendió a leer y a escribir solo al dejar el convento.

Emma hablaba mucho, y su conversación fue su mayor atractivo pues con ella creaba confianza, cercanía, solidaridad y le sirvió para tender lazos que la unieron de manera indeleble con sus amigos, incluso podría decirse que con su país, como quien, desde la libertad, crea una familia basándose solo en la palabra. “Lo que subyace el envío de noticias, lo que lo fundamenta, suele ser el ejercicio de la amistad [...] tanto así que cabe perfectamente descuidar la compostura y las finezas del lenguaje. La condición de esa libertad es el sentimiento afectuoso, o su representación, o su deseo” (Guillén, 1998, p. 198) dice Guillén, como si para Emma cada una de ellas sirviera para construir los lazos que la vida no le ayudó a formar, o mejor, como si fueran su forma de construir los cimientos de su propia vida.

Coinciden quienes conocieron a Emma Reyes y cuyas apreciaciones se han citado a lo largo de este artículo, en que su conversación resultaba amena, atractiva y muy entretenida, y que su corriente de cartas, escritas como una forma de mantenerse en contacto con sus amigos alrededor del mundo y especialmente en Colombia, era fluida y constante.

Hay que oírle hablar ese papiamento que teje con pedazos de castellano y francés. Atropella la ortografía sin pedirle permiso a nadie y monta cátedra donde habla, y habla donde llega. Pero se impone. Tiene puntería. Conoce el manejo de la flecha. Certera. (Castro, 1996, p. 28)

En cuanto a la literariedad, dice Guillén citando a García Berrio, que es “una opción con la que el escritor y el lector se comprometen desde un principio” (1998, p. 179), tal como estos dos amigos lo hacen, no solo para este encargo específico de contar por escrito la historia, sino en general, para mantener una relación a la distancia gracias a las cartas.

Retomando la cita en la que se menciona la pésima ortografía de la pintora y luego de entender la conquista de la alfabetización como un elemento valioso en esta autobiografía en particular, es del caso traer a Lejeune, quien da un notorio valor a estas señales particulares: “lo que yo pueda percibir como torpezas de escritura o de composición, cobrará valor de indicio contribuyendo a mi comprensión de la vida del autor.” (Lejeune, 2001, p. 16)

Continuando, la poeticidad “es un valor producido por la escritura y la lectura, por medio de la intervención de una imaginación simbólico-imaginativa que no es meramente individual, sino ampliamente representativa [...]” (Guillén, 1998, p. 179) en la que el proceso de

ficcionalización se vuelve un agente catalizador de la construcción de ese nuevo yo que quiere ser al restringir, condicionar o estimular la construcción que hace el yo empírico del yo textual.

En un ejercicio de autonomía, lo escrito es una forma de volver ficción esa carta que, paradójicamente, busca precisamente mostrar la realidad en un ambiente conocido, tanto para el “yo” empírico como para el “tú” textual. Emma escribe, ficcionaliza la realidad de manera que pueda ser completamente creíble para que Germán actualice ese yo textual que Emma le ofrece. Esto no es más que una forma de establecer una relación entre la experiencia empírica de ambos – Emma y Germán – con la experiencia imaginativa – La Emma escrita y el Germán construido en las cartas–, sobre la base de la confianza.

La palabra liberación trae consigo el concepto de libertad, ese mismo que sirvió en el párrafo anterior para hablar del proceso de autorreflexión allí mismo descrito, y que es del caso igualmente describir ajustado a la condición de “libertad” que tiene el “yo empírico” en la autobiografía epistolar, pues sin bien Guillén menciona que al haberse decidido por este género pierde en alguna medida su libertad e ingresa a los terrenos de la literatura (p. 205), al mismo tiempo se libera cuando se hace de manera consiente. Así, el encargo de Germán y la aceptación del mismo por parte de Emma somete al “yo” empírico al género epistolar que, en simultánea, le permite elegir, usar el libre albedrío, para estimular la libertad de la cual ella goza (p. 212), y con ella, la liberación:

La carta es a muchos niveles una liberación. El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y en suma, imaginados [...] dentro del mundo corriente y cotidiano de los destinatarios y los demás lectores. (p. 185)

5. Obra que se construye gracias a la autorreflexión

Descrito el contenido que llena de sentido estos tres cronotopos y pensando en los términos que plantea el género del texto, queda la sensación de un individuo autorreflexionando sobre sí mismo y construyendo su propia vida pasada y presente con esos recuerdos. Casi que podría decirse que cada carta es un espacio en el que el tiempo se condensa y ralentiza a necesidad, como quien enciende luces para iluminar una, varias o todas las habitaciones de una casa y esas imágenes llegaran en una sola dosis o en cuenta gotas. Es la forma de describir los espacios y relacionarlos con los hechos y los sentimientos, lo que logra reconstruir el yo textual, con las licencias que le otorga el yo del autor para que, mediados por el pacto de la amistad, Emma se reconstruya en el

texto y se narre nuevamente en el ejercicio de creación que el lector empírico, Germán y los lectores, realizan del texto.

Llega el momento oportuno para hablar de la obra pictórica de la autora de estas cartas. Si bien en los catálogos públicos disponibles las pinturas y murales de Emma Reyes se observan coloridos, no así los dibujos que acompañaron las cartas: líneas únicas e irregulares que van perfilando figuras vacías, en las que se muestran personas dibujadas como por la mano de un niño, los cuales van sin título y sin relación aparente con el relato que anteceden.

Es necesaria aquí la comparación entre pintura y la poesía del texto, las cuales son “icónicas de la realidad” (Steiner, 2000, p. 43) una realidad que, como se ha visto a lo largo de este análisis, Emma Reyes se empeña en mostrar en sus cartas y en alguna medida en los dibujos que las acompañan.

Figura 3: Dibujo de Emma Reyes (s.f.)



Reyes, E. (2014). Memoria por correspondencia. Bogotá: Laguna Editores. P. 96

Las descripciones de los espacios, objetos, tamaños y formas priman sobre la consideración que la autora pueda hacer de las historias o sucesos narrados y de la función que esos elementos cumplen. Si bien de este análisis no podría inferirse de manera definitiva una postura de perdón o de superación de aquellas privaciones sufridas, tampoco puede decirse que se puede encontrar rencor en sus palabras, sino muchas descripciones que logran darle forma a todas estas situaciones para poderlas asir y, por qué no, explicar.

En las siguientes dos descripciones, en las que aplica el recurso retórico de la hipotiposis como una forma de llevar a su destinatario y lector, del texto a la imagen, lo cual además sucede gracias a la presencia de los citados dibujos. Hay evidencia en el texto de un deseo de convencer por medio de la enumeración de detalles visuales que sirven para establecer la *enargeia*²² necesaria que dará como resultado la credibilidad sobre hechos que solo pueden ser conocidos por el lector por haber sido descritos desde los sentidos. John Hughes indica que

la razón por que las descripciones ejercen una impresión más vivida que los lectores comunes que cualquier otra de las partes del poema es porque están formadas por ideas sacadas de los sentidos ...; pero la belleza de los sentimientos... es más remota, y se discierne en virtud de la reflexión y meditación.” (Hughes Cit. por Steiner, 2000, p. 39).

Aquí, los ejemplos y uno de los dibujos que parece dar cuenta de lo descrito en palabras:

Al día siguiente de nuestra llegada, apareció de nuevo Toribio acompañado de una india muy joven que el Doctor Roberto nos enviaba para que nos hiciera de sirvienta. Se llamaba Betzabé; chiquita, de cuello muy corto, tan chata que solo se le veían los dos huecos de la nariz, lindos ojos pícaros, buenos dientes, pelo negro y liso peinado con dos trenzas muy tirantes, de alpargatas siempre muy blancas, con lazos negros, una grande falda de lana rústica muy ancha y debajo otras faldas de bayetilla roja. Venía con sombrero de paja y mantilla por debajo del sombrero”. (Reyes, 2015, p. 45)

Salté de la cama y fui corriendo a la pieza, entré en punta de pies. La cuna la habían puesto sobre una estera en la mitad del cuarto, me senté en el suelo y empecé a mirarlo despacito y por pedacitos. Las orejitas eran chiquitas, perfectas, la carita muy blanca, la boca de labios gruesos, el pelito era negro, los pies largos y finos, las manos eran chiquiticas, no le pude abrir los dedos, los tenía apretados y húmedos, la boca la tenía entreabierta de un lado y parecía que estuviera riendo” (2014, p. 56)

²² “El efecto de placer que le corresponde, cuando alcanza un ser propio e independiente aparte de sus analogías con la naturaleza o con otro arte, y cuando opera como una forma autónoma con un funcionamiento efectivo por sí misma” (Steiner, 2000, p. 39)

Figura 4: Dibujo de Emma Reyes (s.f.)



Reyes, E. (2014). P.24

El texto como figura le ayuda a la mujer a ver en escenas lo que la niña vivió y, gracias al ejercicio de la escritura, acerca a su interlocutor a todas aquellas experiencias, al igual que lo hacen sus obras de arte; Emma logra poner en formas y en palabras lo vivido y lo que en su cabeza se va organizando desde el caos de un ser humano en formación, lo que ella misma describe como un lugar lleno de trastos viejos. Exhibirlos en palabras frente a quien le genera confianza porque le ha ofrecido su amistad sincera y le ha demostrado que le importa y que nunca la abandonará, parece ser la ruta de Emma, mujer, para que la niña y lo por ella vivido, se vuelvan estáticos, observables, gracias a la experiencia estética que le desencadena el ejercicio epistolar de contar su historia.

Referencias

- Afanador, L. (8 de septiembre de 2012). *www.revistasemana.com*. Recuperado el 3 de diciembre de 2014, de Las cartas de Emma: <http://www.semana.com/cultura/articulo/las-cartas-emma/264357-3>
- Arcadia.com, R. (5 de octubre de 2012). El libro que todos recomiendan. *Arcadia*. Obtenido de <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-libro-todos-recomiendan/29791>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (Séptima ed.). México D.F., México: Porrúa S.A.
- Biblioteca Virtual Luis Angel Arango*. (s.f.). Recuperado el 1 de noviembre de 2015, de www.banrepcultural.org: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/>
- Biografías y vida*. (s.f.). Recuperado el 1 de noviembre de 2015, de <http://www.biografiasyvidas.com/>: <http://www.biografiasyvidas.com/>
- Castro, D. (1996). *Emma Reyes*. Bogotá: Excelsior Editores.
- Cerrada, M. P. (enero-junio de 2012). Tres preguntas a Philippe Lejeune. (V. G. Ruiz, Ed.) *Revista de Filología hispánica*, 28.1, 49-56. Recuperado el 29 de octubre de 2015, de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29224/1/Saiz%20Cerrada%20entrevista.pdf>
- Donadío, A. (22 de septiembre de 2012). Emma Reyes. *El Espectador*. Obtenido de <http://www.elespectador.com/opinion/emma-reyes>
- encolombia.com. (s.f.). *la Emulsión de Scott en la cultura hispanoamericana*. Recuperado el 10 de agosto de 2015, de <http://encolombia.com>: <http://encolombia.com/educacion-cultura/arte-cultura/notasdecienciayarte/la-emulsion-de-scott/#sthash.nahqKByM.dpuf>
- Fundación Arte Vivo Otero Herrera. (s.f.). *Fundación Arte Vivo Otero Herrera*. Recuperado el 3 de diciembre de 2014, de <http://favoh.org/>: <http://favoh.org/>
- Garzón, D. (15 de julio de 2013). *Revista Soho*. Recuperado el 4 de diciembre de 2014, de www.soho.com.co: <http://www.soho.com.co/zona-cronica/articulo/que-paso-con-emma-reyes-por-diego-garzon/29333>
- Guerreiro, L. (2015). Leona pura, leona oscura. En E. Reyes, *Memoria por correspondencia* (pág. IX). Barcelona, España: Libros del Asteroide. Recuperado el 10 de octubre de 2015, de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ed=0CBsQFjAAahUKEwirl_a4xPLIAhVM7SYKHeJQD04&url=http%3A%2F%2Fwww.librosdelastero

ide.com%2FIMG%2Fpdf%2F9788416213221_4_l.pdf&usg=AFQjCNG-
jAgOROIxqgF5AufKNnPwj7zKQ&bvm=bv.10

Guillén, C. (1998). La escritura feliz: literatura y epistolaridad. En C. Guillén, *Múltiples moradas* (págs. 177-233). Barcelona: Tusquets.

Jiménez, C. (julio de 2012). Las formas de la memoria. *Universo Centro*(36), 20. Recuperado el 6 de octubre de 2014, de <http://www.universocentro.com/NUMERO36/Bocasdeceniza.aspx>

Lejeune, P. (2001). Definir la autobiografía. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 9-18. Recuperado el 29 de octubre de 2015, de https://books.google.com.co/books?id=uqvfORWaS9QC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=bolet%C3%A1Dn+bibliogr%C3%A1fico+de+la+unidad+de+estudios+biogr%C3%A1ficos+escritura+feliz&source=bl&ots=ePTovVos40&sig=aDQRNkevptLswpAAT-v1MUcD_aU&hl=es&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMIteLO6N

Lombán, J. C. (s.f.). *El muralismo mexicano*. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de <http://www.elportaldemexico.com/>:
<http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muralismomexicano.htm>

Quinche Castaño, C. A. (2011). El Quinquenio de Rafael Reyes y la transformación del mapa político-administrativo colombiano. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 38(1), 51-78. Recuperado el 3 de noviembre de 2015, de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/23179/35947>

Reyes, E. (2014). *Memoria por correspondencia*. Bogotá: Laguna Editores.

Reyes, E. (2015). *Memoria por correspondencia*. Barcelona, España: Libros del Asteroide. Recuperado el 25 de octubre de 2015, de http://www.librosdelasteroide.com/IMG/pdf/9788416213221_4_l.pdf

Rodríguez, P. C. (18 de marzo de 2013). La gloria de Gloria Zea. *Diners*. Obtenido de http://revistadiners.com.co/articulo/13_809367_la-gloria-de-gloria-zea

Ruiz, E. (1999). Emma Reyes; mujer que respeta sólo lo vivido. *Revista Aleph*(110), 17-33. Recuperado el 3 de diciembre de 2014, de www.es.lapluma.net.

Ruiz, E. (8 de julio de 2012). Emma Reyes, pintora y escritora alucinante. *La Patria*, pág. 4 C. Recuperado el 20 de agosto de 2015, de <http://www.revistaaleph.com.co/desde-aleph/9-emma-reyes-pintora-y-escritora-alucinante.html>

Sánchez Ángel, R. (2013). Emma Reyes. Memorias por correspondencia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1). Recuperado el 4 de diciembre de 2014, de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38778/41462>

- Steiner, W. (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En A. Monegal, *Literatura y pintura* (págs. 25-49). Madrid, España: Arco Libros.
- Tal, M. (1996). En D. Castro, *Emma Reyes*. Bogotá: Excelsior Impresores.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. (B. I. Desarrollo, Ed.) Nueva York, Estados Unidos. Recuperado el 2 de diciembre de 2014, de <http://es.slideshare.net/ReynelMiranda/arte-de-amrica-latina-por-marta-traba>
- Vivanco, C. B. (1996). Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario. En *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Vol. X, págs. 236-238). Recuperado el 28 de octubre de 2015, de [file:///C:/Users/Isabel/Downloads/polisemantismo-y-polimorfismo-de-la-carta-en-su-uso-literario-0%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Isabel/Downloads/polisemantismo-y-polimorfismo-de-la-carta-en-su-uso-literario-0%20(1).pdf)
- Zapatero, J. S. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. (J. F. Molina, Ed.) *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*(7), 5-17. Recuperado el 29 de octubre de 2015, de http://w.ogigia.es/OGIGIA7_files/SANCHEZ_ZAPATERO.pdf

