

El lenguaje de los recuerdos: entre la escritura y la pintura de Emma Reyes, en *Memoria por correspondencia* y *Correspondencia Inédita*

Modalidad Trabajo de Investigación

Silvia Juliana Almeyda Quintero y Maria Angélica Carreño Granados

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura y Lengua Castellana

Director Bruno Andrés Longoni Torti

Doctor en Estudios literarios, lingüísticos y culturales

Universidad de Barcelona

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

A mis padres, por desvelarse conmigo y escucharme hablar de Emma. A mi familia, quienes me alentaron a continuar y siempre confiaron en mí; A mi luna, mi significante y significado del amor, por leer y releer cada página, escuchar cada idea y permanecer, y a Ange, quien me ha enseñado a vivir con tanta tenacidad, por hacerme reír y llorar, por compartir este tramo de vida juntas.

Silvia Juliana Almeyda Quintero

A Sandra

Quien me enseñó a hablar, a escribir y, por ende, a amar.

Maria Angélica Carreño Granados

Agradecimientos

A nuestro director de tesis, Bruno Longoni, por inspirarnos con su pasión por la literatura, por su guía y acompañamiento en este proceso.

A Emma Reyes, por preservar sus memorias y, a través de ellas y de su arte, darle vida a este trabajo.

A nosotras mismas, por el esfuerzo y la sensibilidad que hicieron posible este trabajo, incluso en momentos difíciles.

Tabla de Contenido

	Pág
Introducción	2
1. Objetivos	10
1.1. General	10
1.2. Específicos	10
2. Justificación	11
3. Marco Teórico.....	14
3.1. Antecedentes	14
3.2. Bases teóricas	20
3.2.1. Configuración estilística del yo	23
3.2.2. El discurso epistolar	24
3.2.3. Lenguaje, memoria y arte	25
4. Diseño metodológico	26
4.1. Tipo de Investigación.....	26
4.2. Hipótesis, variables e indicadores.....	27
4.3. Corpus de análisis	28
4.4. Recursos y técnicas de análisis	29
5. Análisis y resultados	31
5.1. La perfecta incomunicación.....	31

5.2. Entre lo pictórico y lo escrito.....	33
5.2.1. El indigenismo	36
5.2.2. El arte naíf.....	43
5.2.3. El expresionismo.....	48
5.3. El bordado: recurrencia y sistema estilístico	54
5.3.1. El bordado como principio de composición estilística	54
5.3.2. El bordado léxico	56
5.3.3. El bordado semántico.....	60
5.4. La edición consciente en la correspondencia.....	71
5.4.1. La reescritura	73
5.3.2. El olvido y la memoria.....	76
5.3.3. Máscaras y retratos: personajes en la correspondencia de Reyes	78
6. Conclusiones.....	83
Referencias bibliográficas.....	88
Apéndices.....	93

Lista de figuras

	Pág
Figura 1. Obras indigenistas	45
Figura 2. Madre naturaleza / Madre patria.....	48
Figura 3. Máscaras y Retratos.....	53
Figura 4. Cuarto de bambú.....	56
Figura 5. Retratos imaginarios.....	58
Figura 6. Lote 96. Bordado	59
Figura 7. Recurrencias léxicas (2012)	62
Figura 8. Recurrencias léxicas (2024)	63
Figura 9. Secuencia del “yo”	64
Figura 10. Monte Calvario.....	67
Figura 11. Cuerpos abstractos.....	69
Figura 12. Parto colectivo	73
Figura 13. Salón central	75
Figura 14. Máscaras.....	83

Lista de apéndices

	Pág
Apéndice A. Frecuencia léxica, ‘Memoria por correspondencia’ (2012).....	96
Apéndice B. Frecuencia léxica, ‘Correspondencia inédita’ (2024).	97

Resumen

Título: El lenguaje de los recuerdos: entre la escritura y la pintura de Emma Reyes, en *Memoria por correspondencia* y *Correspondencia Inédita**

Autor: Silvia Juliana Almeyda Quintero y Maria Angélica Carreño Granados**

Palabras clave: Emma Reyes, pintura, literatura, naíf, indigenismo, expresionismo, correspondencia, memorias, estilo pictórico

Descripción: El presente trabajo tiene como objetivo explorar la noción del estilo pictórico como un rasgo presente en la escritura de Emma Reyes en *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024). A partir de un estudio, con enfoque cualitativo, se exploran elementos pictóricos vinculados a corrientes como el indigenismo, naíf y expresionismo, los cuales atraviesan tanto su narrativa epistolar como su obra plástica. Asimismo, se examina como recurrencias semánticas, expuestas con la ayuda de softwares lingüísticos como *T-lab* y *Voyant tools*, recaen en el cuerpo, la religión y las figuras femeninas son rasgos representativos tanto en su obra escrita como en la pictórica. De igual manera, el trabajo aborda la edición consciente presente en la correspondencia de Reyes, entendiendo sus cartas como textos, que aunque inicialmente eran dirigidos a un destinatario íntimo como Germán Arciniegas, pasa progresivamente a ser elaborada para un público más amplio. Finalmente, se analiza cómo los personajes caricaturizados y satíricos en las obras, cercanos a características Dickensianas o de la novela de formación, responden a un proceso creativo similar al de su serie pictórica *Máscaras* (1990). De este modo, la investigación propone que la pintura y la literatura de Emma Reyes responden a un mismo impulso expresivo, en el cual ambas funcionan como formas complementarias de elaborar la memoria y representar la experiencia de la autora.

* Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Bruno Andrés Longoni Torti. Doctor en Estudios literarios, lingüísticos y culturales.

Abstract

Title: The Language of Memory: Between Writing and Painting in Emma Reyes's *Memoria por correspondencia* and *Correspondencia inédita**

Author: Silvia Juliana Almeyda Quintero y Maria Angélica Carreño Granados**

Key Words: Emma Reyes, painting, literature, naive art, indigenism, expressionism, correspondence, memoirs, pictorial style

Description: The aim of this study is to explore the notion of pictorial style as a feature present in Emma Reyes's writing in *Memoria por correspondencia* (2012) and *Correspondencia inédita* (2024). Through a qualitative study, this paper explores pictorial elements linked to movements such as Indigenism, Naïf art, and Expressionism, which permeate both her epistolary narrative and her visual art. Likewise, it examines how semantic recurrences—identified with the help of linguistic software such as *T-lab* and *Voyant Tool*—relate to the body, religion, and female figures, which are representative features in both her written and visual work. Similarly, the study addresses the conscious editing present in Reyes's correspondence, understanding his letters as texts that, although initially addressed to an intimate recipient such as Germán Arciniegas, progressively came to be crafted for a wider audience. Finally, the study analyzes how the caricatured and satirical characters in her works—which resemble those found in Dickensian literature or the Bildungsroman—respond to a creative process similar to that of her pictorial series *Máscaras* (1990). Thus, the research proposes that Emma Reyes's painting and literature stem from the same expressive impulse, in which both function as complementary forms of constructing memory and representing the author's experience.

* Degree work.

** Faculty of Human Sciences. Language School. Bachelor's degree in Literature and Spanish Language. Director: Bruno Andrés Longoni Torti, PhD in literary, linguistic and cultural studies.

Introducción

Emma Reyes (1919-2003), pintora y escritora bogotana, tiene un papel relevante en la cultura colombiana. Conocida principalmente por su obra pictórica, logró un legado que creció y adquirió otra dimensión tras la publicación póstuma de la historia de su vida, narraciones de anécdotas de su infancia, atravesada por el abandono y la pobreza, por sugerencia de uno de sus amigos más íntimos, el ensayista colombiano Germán Arciniegas. Esta narración epistolar es titulada *Memoria por Correspondencia* (2012), un compendio de veintitrés cartas escritas entre 1969 y 1997 por la pintora colombiana, y enviadas a su íntimo amigo e historiador, Germán Arciniegas (1900 - 1999). Lo que se sabe de la historia entre Arciniegas y la escritura de Reyes es que él, repetitivamente, “le había pedido que le contara su infancia [...] La insistencia de Arciniegas debió haber sido mucha puesto que al parecer ella con frecuencia eludía el tema, le daba la vuelta” (Lolbe, 2020, p. 3). Deslumbrado de su capacidad como escritora, Arciniegas convirtió la correspondencia de un ámbito privado a uno más público y pasó a ser leída por el primer Nobel de Literatura colombiano, Gabriel García Márquez, quién leyó un par de sus cartas y motivó a la autora a continuar y pensar en una próxima publicación. Sin embargo, Emma nunca aceptó que se publicara en vida.

En su correspondencia, Emma narra detalles y anécdotas de su vida que, hasta la publicación póstuma de su primer libro, nadie conocía. Escribió sobre su infancia en un pequeño barrio de Bogotá, con algunos personajes claves que terminaron marcando profundamente su historia y con la única familia que reconocía: su hermana Helena. A su vez, narró su estadía en un convento de monjas salesianas, en donde aprendió el bordado, de Dios y del diablo,¹ como ella

¹ “Del Diablo sabíamos todo, sabíamos más del Diablo que de Dios [...]” (Reyes, 2012, p. 73).

misma menciona en su libro; finalmente, narra su huida a un mundo desconocido y lugares más allá del convento que la había acompañado en su crecimiento, para así enfrentarse a una vida independiente en la capital colombiana.

Ahora bien, a pesar de que las cartas, publicadas en su primer libro,² brindan una idea de la primera etapa de su vida, no se ofrece otra información precisa de su fecha de nacimiento, la duración de su estadía en Bogotá ni los oficios que precedieron a su vocación artística en otros países latinoamericanos y europeos. Estos acontecimientos se conocen más adelante con la publicación de *Correspondencia Inédita* (2024), cartas que nunca se publicaron en la primera edición, y que Reyes mandaba a Arciniegas y posteriormente a su hija, Gabriela Arciniegas, quien seguiría con la labor de publicar las memorias de Emma en el año 2012 y 2024. La pintora se valió de todo tipo de recursos para sostenerse en un extenso recorrido por América Latina, en países como Argentina, Ecuador, Perú y Bolivia: desde vender leche puerta a puerta, fingir una fractura para quedarse más tiempo del permitido en un país vecino, hasta hacer amigos en las embajadas de cada país.

Fue becada por la academia de André Lhote en París, aprendió de Enrico Prampolini y trabajó con figuras como Antonio Berni y Diego Rivera. Además de su producción artística, se destacó por ser mentora de artistas colombianos en el exterior, como Fernando Botero, Luis Caballero, Antonio Barrera, Gloria Roca, entre otros. A pesar de su cercanía con grandes nombres

² En su segundo libro, conocido como *Correspondencia Inédita* (2024), Emma explica más sobre su vida adulta a Germán Arciniegas.

del arte moderno, la historia personal de Emma Reyes se puso al descubierto por su correspondencia.

Sobre esto, cabe mencionar que lo que convierte este primer relato de Reyes en un texto significativo para la literatura colombiana no es su contenido en sí, sino su naturaleza epistolar concebida para un destinatario colectivo, en la cual las anécdotas desoladoras de su vida, cargadas de aislamiento, abandono y desprecio se presentan desde el humor, la ingenua narración a través de la voz de la niña que rememora su historia y un uso coloquial del español colombiano. Así su memoria se convierte en materia artística y la escritura de su vida se reelabora a través de un lenguaje visual, humorístico y sensorial que se parece tener una continuidad con el mismo estilo pictórico de Emma Reyes.

Asimismo, las memorias de Emma introducen en la literatura colombiana una forma poco explorada de la escritura autobiográfica: la autobiografía epistolar. La carta, definida por Cicerón como una «conversación entre amigos ausentes», es un medio donde se llena un hueco espacial o temporal. En el establecimiento de la tipología establecida por Cicerón se resaltan dos rasgos: la privacidad y el escribir lo primero que se le ocurra al remitente (Arcos Pereira, 2008). Sin embargo, a diferencia de la antigua Europa, el avance social lleva a que los lectores cada vez se interesen más por el escritor que por el yo narrativo, los artistas pasan del anonimato a convertirse en figuras públicas y es allí cuando lo epistolar se convierte en un género discursivo de análisis para la crítica. Es así, como en el caso de Reyes, la correspondencia trasciende esos límites para transformarse en un acto estético de la misma memoria, una respuesta máxima a un deseo de comunicación y de creación artística. En este sentido, las cartas admiten una lectura en clave ficcional, es decir, su intención no es solo referencial: ser un testimonio para un destinatario. A su vez, su carácter

expresivo literario radica en cómo la voz narrativa manipula la crudeza del recuerdo: en lugar de acentuar el dramatismo de su orfandad, el “yo” transmuta su sufrimiento en un relato, donde la emoción no busca la compasión, sino la deformación estética de su propio pasado.

Ahora bien, el auge de este tipo de literatura correspondía en su momento a un fenómeno cultural más amplio y actual: la transformación de la autobiografía en el siglo XX. La escritura autobiográfica dejó de ser un registro íntimo, lo que antes hacía parte del ámbito privado, como cartas, diarios o memorias, pasó a convertirse en el punto central de la esfera pública y, más aún, artística. Esto convirtió la experiencia personal en una forma de representación estética y cultural, como los diarios convertidos en novelas históricas, correspondencia publicada póstumamente entre escritores, y, en un ejemplo más actual, los *reality shows*. Es así como en todos estos ejemplos la vida misma se convierte en materia narrativa y, por su parte, se da una exteriorización performativa de lo íntimo.

Es fundamental aclarar que, bajo la concepción tradicional de la literatura, la experiencia personal se entendía como material en bruto para la creación textual. Por sí solo, lo vivido no era suficiente para ser considerado arte. El escritor, en su “rol de arquitecto” de la palabra, debía dominar una técnica formal literaria para alcanzar una calidad estética, dado que el valor artístico no residía en la anécdota. El fenómeno de las nuevas literaturas del “yo” evidencia una ruptura en la concepción del quehacer literario, porque algunas asumen que la intervención en el recuerdo le resta autenticidad a los relatos. Entonces, se despoja a las creaciones de voluntad estética y se convierten, como menciona Crespi (2023), en una especie de exhibición directa de la experiencia íntima para un consumo forzado.

Lo anterior afectó a la misma Emma Reyes en su momento, como lo dijo en una entrevista con Gloria Valencia “La enemiga de mi obra soy yo misma. Se suele dar más importancia a las anécdotas de mi vida que a mi arte” (Valencia, 1996, p. 37), puesto que para ella la peripecia de su vida causó más curiosidad que su obra artística. Otro momento relevante para explicar que sus memorias y correspondencia íntima pasó a un carácter público fue la ruptura de la confidencialidad de Arciniegas, quien mostró los escritos de Reyes a Márquez, ya que “las prioridades de la pintora se orientaban en otra dirección y tomó esto como una indiscreción por parte de su amigo. Una ofensa a la confidencia, ese tesoro sagradísimo” (González, 2020, p. 4), tras esto la correspondencia se detuvo por más de veinte años.

Sin embargo, la pintora decidió seguir la escritura de sus memorias, pues aunque no estaba convencida de su capacidad como narradora, su destinatario la incentivaba a persistir en la labor “Yo no diría que es el momento más apropiado para seguir escribiendo las memorias. Solo tu tenacidad me da la fuerza para hacerlo” (Reyes, 2024, p. 9). Arciniegas tenía la certeza del valor literario y humano en los escritos de Reyes: “Pero su historia nadie la conoce. Ella ha pensado escribirla, y si lo hace, producirá uno de esos documentos humanos que conmoverán universalmente” (Arciniegas, 1955, p. 165).

Así accedió a publicar su historia, únicamente si se hacía después de su muerte, pues en sus anhelos nunca estuvo lucrar de su historia personal. Así, resulta particularmente significativo que uno de los fenómenos editoriales de la literatura colombiana más reciente haya sido la publicación de la obra de Emma Reyes, una artista plástica quien manifestaba siempre en sus cartas la poca habilidad que tenía para la escritura y quien no provenía de una trayectoria de escritora profesional, sino una sensibilidad formada especialmente para la pintura y el bordado.

Ahora bien, tanto en *Memoria por correspondencia* (2012), como *Correspondencia inédita* (2024), el recuerdo de la vida de Reyes, se construye a partir de imágenes, escenas y sensaciones que priorizan más lo visual y sensorial que una narración congruente, prolija y cronológica.³ El yo narrador de Reyes desvía el curso de la historia lineal para introducir sensaciones generales y una mirada tragicómica ante la miseria, esto lo hace por medio de vocabulario infantil, expresiones coloquiales, anécdotas y personajes caricaturizados y un léxico que se acerca a lo sinésteso y a lo visual.

Así pues, Emma organiza sus recuerdos sin una cronología exhaustiva; por el contrario, en su escritura se articulan anécdotas místicas, como su encuentro con el diablo o la figura de Terrarrura, una estatuilla omnipresente que le hablaba del mundo exterior; a su vez se encuentran omisiones voluntarias, recuerdos que parecen alterados, nombres que cambian al pasar la historia, un ejemplo de todo esto es su relación con la señora María, quién en su primera carta es nombrada como un personaje menor “una enorme mata de pelo negro” (p.12) y posterior a eso cambia reiteradamente su nominación,⁴ jugando así con lo que es presentado al lector, que finalmente hace de su narración algo poco fiable y cuestionable al hablar de hechos.

Todos estos aspectos sugieren que la autora construye su memoria de manera irregular, pero cuidando su propio caos, pues otros aspectos que se abordarán en el análisis demuestran que

³ En la carta número 18 para mencionar malestares que le generaba el encierro del convento y el castigo entorno a lo religioso: “El estómago se me volvía de piedra”, “Mi corazón palpitaba casi tan fuerte como el tic-tac del reloj” (Reyes, 2012 p.195 - 197)

⁴ En la primera carta es nombrada como “una señora que solo recuerdo como una enorme mata de pelo negro que la cubría completamente” (p. 24) a “A pesar de tu discretísima carta, me doy cuenta que mueres de curiosidad por saber quién era la señora del cabello largo [...] La señora de cabello largo se llamaba María” (p. 29) y, posteriormente, vuelve a cambiar su nominación a “señorita María” (Reyes, 2012, p. 43). Esto se aborda en el apartado de *Figuras femeninas*, en el Bordado semántico, en el capítulo 5.3 del análisis.

su escritura siempre estuvo pensada para un público más grande que los Arciniegas, padre e hijos. Al reforzar esta idea, se afirma que la rememoración de Reyes no es una transcripción directa de su vida, es un ejercicio de composición estética. La manera en que elige presentar su pasado no busca articular una trama narrativa convencional, sino configurar visualmente las escenas a través de la exageración de proporciones y contrastes, logrando congruencia técnica con su estilo pictórico.

Emma Reyes plasma su historia a través de un estilo marcadamente visual y sensorial, que puede relacionarse con su formación y práctica como artista plástica. En sus cartas, los recuerdos son una serie de episodios poblados de imágenes, objetos, gestos, espacios e incluso personajes que remiten a una mirada pictórica del mundo, justamente desde el arte que ella mismo propagó, el naíf, el expresionismo y el indigenismo. Desde esta perspectiva, el presente trabajo tiene el propósito de analizar el estilo literario en la obra epistolar de Emma Reyes, *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024), atendiendo a la manera en la que el lenguaje, el juego visual y la construcción de la voz narrativa configuran una escritura autobiográfica que se complementan con su visión pictórica de su historia.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

- Explorar la noción del estilo pictórico como rasgo presente en la escritura de Emma Reyes en *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024).

1.2 Objetivos Específicos

- Definir cuál es el estilo pictórico de Reyes y cómo rasgos de la pintura indigenista, naíf y expresionista se reflejan en las obras epistolares de Emma Reyes.
- Caracterizar las frecuencias léxicas y semánticas en *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024), que configuran rasgos del arte pictórico en la narrativa de Emma Reyes.
- Examinar cómo Reyes hace una edición consciente de sus memorias, pensadas para un público más amplio y contribuir al debate sobre la relevancia contemporánea de la obra de la artista pictórica, Emma Reyes, en el panorama literario actual.

2. Justificación

Memoria por correspondencia (2012) ha sido leída tradicionalmente como un testimonio de carácter íntimo o como una autobiografía de la artista bogotana. Sin embargo, este escrito, aparentemente dirigido solamente a los Arciniegas, presenta las características de un texto pensado para ser publicado. Esta afirmación se sustenta en que en múltiples cartas de esta obra se evidencia un proceso de edición coordinado por Germán Arciniegas, su principal remitente. Este proceso persistente de revisión también deja lugar a la frustración de no poder dar un buen ejercicio final de escritura: “Sumercé, estoy triste porque esta carta no me salió como yo hubiera querido, pero no me siento capaz de repetirla” (Reyes, p. 73, 2012). Esto se abordará con más detalle en el análisis de la obra.

Además, continuamente, en sus cartas, intenta esclarecer ciertos aspectos inconclusos de su vida, o dar una presentación a cada personaje de ella. Estos personajes recurrentes, generalmente marginales, se mueven en espacios sociales marcados por la pobreza, características propias del género picaresco, e incluso, muchas de sus anécdotas inician y dan fin en la misma carta, siguiendo una organización narrativa y estilizada. Por otro lado, el personaje de Emma presenta una construcción gradual y sostenida, propia de un héroe novelesco de las obras de formación.

Así, estos elementos formales y narrativos presentes en *Memoria por correspondencia* (2012) permiten afirmar que Emma Reyes no se limita a una reconstrucción meramente documental de su vida, sino que elabora una versión literaria de ella; es decir, la obra de Reyes opera desde la autoficción, término acuñado a Doubrovsky (1977), donde el “yo” narrado no busca

coincidir con el “yo” histórico, sino pretende crear un personaje literario sujeto a la elaboración estética del “yo”.

Esta construcción se manifiesta con hechos estilísticos recurrentes: una mirada infantil de los eventos narrados, el uso de la hipérbole en la caracterización de personajes y una estructura narrativa que refleja su formación artística. Estos rasgos trasladan el interés del testimonio biográfico a la autonomía de un objeto literario, lo cual permite que las memorias de Reyes pasen de su destinatario original y se consoliden en el canon contemporáneo de la literatura colombiana.

Esta tensión se evidencia tanto en el grado de elaboración estético y narrativo, como en la selección y evocación de recuerdos. Es lícito que el lector cuestione la veracidad de lo leído, especialmente con algunos acontecimientos históricos mencionados. Algunos ejemplos sobreponen la exactitud histórica frente a los recuerdos de Emma, como la llegada del primer carro a Guateque, o las fiestas descritas en la séptima carta. Estos eventos han sido señalados por el periodista Diego Garzón, en su crónica *¿Qué pasó con Emma Reyes?* (2013), donde afirma que dichos eventos no coinciden con otros testimonios. Sobre esto, la misma Emma en *Correspondencia inédita* (2024) menciona que muchos dudan sobre lo que escribe o cuenta “Luis Cabellero dijo en una comida, que todo lo que yo decía era mentira, hasta el extremo de haberme inventado un marido que no existía” (p. 145).

Ahora bien, desde el campo de los estudios literarios, obras como estas resultan clave para reflexionar en cómo una lectura autobiográfica puede transformarse en una narración reelaborada, que abre espacios de interpretación más allá del testimonio biográfico. Así, *Memoria por correspondencia* (2012) revela una voluntad estilística, una selección cuidadosa de episodios

narrados y una voz narrativa que evoca la infancia, todo esto será abordado con más profundidad en el corpus de la investigación

En este sentido, la obra de Reyes (2012) ofrece un terreno particularmente fértil para hacer un análisis literario, en tanto que se articula una escritura autobiográfica que emerge en un momento en que la experiencia íntima y personal se convierte en tema relevante dentro del campo literario. A lo largo del siglo XX, la autobiografía deja de entenderse como documento íntimo o testimonio histórico y pasa a ser concebida como una construcción estética del yo.

En este marco, al analizar los textos *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2014) más que insistir en la discusión sobre la veracidad de los hechos, resulta pertinente desplazar la mirada a la configuración estética de las obras. Como se mencionó, las narrativas del “yo” son el foco de la creación literaria actual: experiencias metaficcionales, autoficcionales o biográficas unidas por la exploración estética de la identidad y la memoria.

Por esta razón, el estilo contemporáneo se comprende como una construcción estética del yo (Spitzer, 1955), entonces el problema principal no radica en determinar el peso de la historia ni cuánta ficción hay, sino en identificar el procedimiento que organiza el texto, como las recurrencias tópicas, sintácticas, semánticas y demás. Así, finalmente, el presente estudio pretende aportar a la comprensión de la obra de Emma Reyes y reflexionar sobre la manera en que la autora transita entre disciplinas, como la pintura y la literatura, y produce maneras particulares de narrar sus memorias.

3. Marco Teórico

3.1. Antecedentes

Memoria por correspondencia (2012), fue publicado de manera póstuma, tras el fallecimiento de su autora, Emma Reyes, y de su principal destinatario y editor, Germán Arciniegas. Esto se debe al deseo que expresó la pintora sobre publicar sus memorias y donar sus ingresos correspondientes a una fundación (Otero, 2012). Toda esta situación trajo consigo una recepción diferente por parte de la crítica y los lectores, por esto, se reconoce como uno de los libros revelación de la literatura colombiana contemporánea. A pesar de esto, en términos generales, *Memoria por correspondencia* (2012) no ha sido objeto de una vasta investigación académica, algunos trabajos recientes se han abordado desde distintas dimensiones de la obra, tales como su proceso de edición, su construcción simbólica o su recepción crítica. De esta manera, se presentan distintos estudios que exploran su relevancia en aspectos culturales, artísticos y sociales.

En primer lugar, se encuentra el enfoque hacia la obra como un complemento de la vida artística de Emma, es decir, las cartas se analizan desde una perspectiva biográfica con la que se puede analizar su trabajo como pintora. Se destaca el trabajo de Maria del Pilar Vergel y Adriana Ríos (2013), las cuales mediante la lectura grafológica de los manuscritos de las cartas analizan algunos aspectos psicológicos de la artista. Se señalan desde sus escritos la voluntad de poder, visión global, amplitud y generosidad; concluyendo que su trazo es una extensión de su identidad artística, ligado a su subjetividad, no una etapa aparte de su vida. En la misma línea de investigación, Hoyos (2021) propone una lectura de la obra desde una categoría artística multidisciplinar, plantea una identidad múltiple y cambiante que se teje en el yo de las memorias

de Emma, por lo cual su expresión artística es una resistencia al silencio y confinamiento experimentado, esto se hablará con más detenimiento en el análisis del corpus.

Posteriormente, se encuentran investigaciones enfocadas en *Memoria por Correspondencia* como un fenómeno literario. Es el caso del trabajo de Celis (2024), quien analiza el trabajo de edición de los manuscritos. Celis afirma que las cartas de Reyes son literarias en la medida en que el receptor empírico no es solo Germán Arciniegas; de este modo, los textos transitan de la esfera privada hacia el interés público. Del mismo modo, se encontró que el registro de la narración original fue notoriamente modificado de manera editorial, por lo cual, nuestra investigación debe considerar esta intervención al momento de clasificar a la obra en un género ficcional o histórico. En esta misma discusión, para Trujillo (2015) la obra escapa de ser una simple reconstrucción autobiográfica y articula el manejo del espacio, tiempo y memoria creando un yo autorreflexivo. Trujillo sostiene la construcción de cronotopos independientes y enlazados en la obra, tres de ellos en particular (el encierro, el desamparo y el cuarto de objetos), articulados por un eje de búsqueda. Por eso el personaje de Emma que es narrado es observador de formas, luces, texturas y colores. Es entonces cuando el texto investigativo de Trujillo aporta al posicionar un análisis desde la teoría de cronotopos de Bajtín y el pacto epistolar de Lejeune y Guillén, dando como resultado un marco interpretativo que contempla qué elementos desencadenan la experiencia estética de la obra.

Por otra parte, es crucial subrayar el estudio de la construcción de una voz narrativa innovadora en la obra, que evidencia experiencias en distintas perspectivas narrativas. Con respecto a lo anterior, Fuentes (2021) hace una interpretación simbólica sobre ciertos objetos o personajes de la obra. La doctora en Estudios Hispánicos de la Universidad de Illinois, en Chicago,

propone una lectura de este texto en relación con el género de la sátira. La autora decide hacer esto teniendo en cuenta el carácter heterogéneo, el lenguaje irreverente y la crítica irónica de los personajes en la historia (Fuentes, 2021). Resulta interesante para esta investigación la carga simbólica que la autora le suma a cada figura, como la madre, la monja, el diablo, el ídolo de barro, entre otros. Así, Fuentes concluye que *Memoria por correspondencia* (2012) se construye como una sátira de realismo grotesco y escatológico que no solo busca causar risa al lector, sino exponer un mundo degradado, donde lo dañado, como lo excremental, lo monstruoso y lo grotesco (Fuentes, 2021), se convierte en una estrategia narrativa.

Asimismo, Diana Echeverry Fernández (2022) analiza el efecto sensibilizador de la obra. Se resalta que el lenguaje presente en las cartas tiene notas sensoriales que aluden a experiencias vitales crudas y se presenta la estrategia narrativa del uso de la primera persona para evocar imágenes que no han sido reflexionadas, que solo han sido experimentadas por los personajes. Lo anterior, crea un efecto de verosimilitud en la obra, el lector abandona el territorio espacial, explora vivencias desconocidas de las que se apropia y cavila. La autora concluye que esta perfecta incomunicación, como se refiere a saltos temporales, lenguaje plano, voces infantiles, y otros elementos, son una propuesta de escritura de la artista para reflexionar sobre el efecto que puede crear la tensión sobre el hecho de comunicar y aludir a descripciones sensoriales.

Memoria por Correspondencia (2012) ha despertado discusiones que tienen implicaciones en otros campos. Es el caso de la disertación de García Ortiz (2024) en la cual de manera novedosa relaciona el psicoanálisis y el arte, se indaga sobre los *sinthomes* de Emma y si estos influyen en el desarrollo y éxito de su personalidad artística. A pesar de las limitaciones en búsqueda de fuentes primarias, se evidencia el trabajo de convergencia entre lo escrito por Reyes y su producción, la

autora concluye que tanto en las cartas como en la pintura es evidente el vacío paternal de Reyes y el deseo por crear, por convertirse en artista. Lo anterior, es algo que aporta a la tesis de que el texto es pensado para las masas, para un remitente más allá de Arciniegas.

En cuanto al análisis de condiciones socioculturales alrededor de la vida y escritura de Reyes, Hernández Corredor (2022) estudia la construcción de Emma como personaje y artista frente a dinámicas de género, poder y clase social presentes en el contexto colombiano. Para Hernández, las barreras de género se presentan desde la descalificación a Reyes, debido a la falta de oportunidades económicas que rodearon la vida de la artista. En conexión con lo anterior, González Sawczuk y Chicangana-Bayona (2022) remiten que tanto en las memorias de Reyes como en las de Flora Tristán, escritora francesa de *Peregrinaciones de una paria* (2003), los yo narrativos se desplazan para contar situaciones dolorosas de rechazo y que esto a su vez, no es solo un movimiento de resistencia social sino un manifiesto artístico con un auténtico *pathos* que salda los infortunios experimentados en su condición como mujeres y como artistas. Paralelamente, Uribe (2026) enfoca su estudio al aislamiento vivido por Reyes en su infancia en el convento de monjas salesianas. Esto se hace desde una perspectiva fenomenológica y se guía principalmente en la experiencia personal descrita por la autora. Uribe (2016) concluye que Reyes escribe desde una perspectiva poco empática con su misma situación, lo cual se justifica en que esta empatía puede ser empobrecida hasta el punto de que las experiencias ajenas son percibidas de modo marginal y periférico, tal y como sucede con Emma Reyes en su autobiografía.

Ahora bien, al hacer una observación de cualquier obra artística, o literaria en este caso específico, cabe aclarar que estas no quedan reducidas en sí solamente, también son evaluadas por la manera en que es recibida e interpretada a lo largo del tiempo por el público al que va dirigido.

En el caso particular de *Memoria por correspondencia* (2012), primer libro público de la autora, ha tenido una recepción que destaca su carácter testimonial y autobiográfico, su valor estético y artístico y su importancia en la escritura del ‘yo’ en la literatura de América Latina.

Sobre esto, uno de los primeros gestos de escritura institucional sobre la obra es el primer prólogo, hecho por la escritora colombiana y múltiples veces galardonada, Piedad Bonnett. Esta introducción, hecha en el año 2012, resalta el tono genuino con el que está escrita la obra, la poética en el lenguaje simple y picaresco, y la mirada infantil con la que escribe Emma. Esta última característica es relevante para esta investigación, ya que funciona como una puerta de entrada a la interpretación entre autor y narrador. Bonnet (2019) destaca que la voz adulta disfraza el dolor del recuerdo infantil a través de un tono que entretiene y divierte a su lector.

Por otro lado, la autora argentina Leila Guerriero, escribió el segundo prólogo de esta obra en el año 2015, titulado *Leona pura, Leona oscura*, en el cual logra hacer un análisis basto sobre distintos aspectos de la obra, como sus personajes “muy a lo Dickens” (p.13), como menciona Guerriero, o la capacidad narrativa de Emma Reyes, que constantemente cuenta su vida a través de “la voz de la niña que fue [...]” (p.14), no de la adulta que ya conoce y entiende todo desde una perspectiva más madura. Guerriero (2019) afirma que Reyes narra con esta voz infantil, que no juzga ni victimiza, y confiere a su relato una autenticidad y una fuerza emocional singular. Así, al terminar el prólogo, Guerriero concluye que, a pesar de que *Memoria por correspondencia* (2012) narra una historia llena de desgracias, parece más bien un libro plagado de humor involuntario y una gran imaginación narrativa.

Asimismo, Fino Gómez (2022) indica que la publicación de la correspondencia de Reyes con Arciniegas abre horizontes para la interpretación de su obra plástica. Se relaciona en el artículo el talento de bordar de Reyes, puesto que las habilidades de precisión y paciencia que adquirió de ese hábito son rastreadas tanto en su estilo de escritura como en el de pintura. Las composiciones genuinas de Reyes se alejan de la tradición eurocéntrica, Fino recopila información sobre la travesía transatlántica de Emma y las impresiones críticas de su arte, lo anterior como clave para adentrarnos a la experiencia estética de Reyes y no quedarnos en la capa anecdótica de su propuesta.

Por último, no podemos obviar el prólogo perteneciente a la edición de Laguna, realizado por Carolina Sanín (2019). La escritora inicia mencionando que el tiempo verbal en el que se narra la historia en ocasiones puede tener un efecto “que suele ser confuso y tedioso” (p. 9) y que incluso después de leer el libro en repetidas ocasiones no queda en su memoria lo relatado por Reyes. Es posible afirmar que Sanín no se plantea un análisis de los elementos literarios de la obra, como lo son el manejo del tiempo, la construcción de espacios y personajes. Para Sanín (2019), la narrativa de Reyes distorsiona, rellena y convierte en una extraña fantasía los escenarios de miseria, una caricaturización de la pobreza, la cual no causa ninguna exaltación en ella, desde sus mismas palabras:

Quizá mi dificultad para recordar lo que ha sucedido en la indigencia se deba a que el escenario de la necesidad no produce efectos para la imaginación. De la carencia de todo no puede surgir ningún espectáculo, y de la desnudez – por una contradicción en los términos – no puede recordarse el hábito (Sanín, 2019, p. 12).

Inclusive, lo resaltado como lenguaje insuficiente por la escritora colombiana, para autores como Echeverry Fernández, tiene funciones como desestabilizadores sensitivos en la obra, que inducen a los lectores a evocar situaciones no experimentadas. De manera similar, en desacuerdo con Sanín (2019), Hernández Corredor (2022) afirma que la crítica dada obedece a patrones patriarcales:

Por una parte, le resta agencia a Emma Reyes al decir que la artista seguía el orden de confesión propio del convento del cual escapó al escoger a un hombre como destinatario de sus cartas. [...] Como si al escribir esas cartas ella estuviera asumiendo que la artista busca la aprobación masculina. Por otro lado, ¿Qué es lo que le genera tanta incomodidad a Sanín cuando llaman a Reyes “intelligentísima”? ¿Es porque así la llamó un hombre o porque durante todo el prólogo se refirió a ella como la “mísera”? (p. 6).

Como menciona Hernández, en su crítica al prólogo de Sanín, ella desde su posición de privilegio dentro del contexto sociocultural colombiano, anula las vivencias de Reyes por el escenario donde se desarrollaron. En suma, el prólogo de Sanín (2019) es limitado en cuanto a análisis estructural de la obra y no aporta a la multiplicidad de interpretaciones posibles de recursos literarios presentes en los manuscritos de Reyes.

3.2. Bases teóricas

El presente trabajo tiene el propósito de analizar la composición estilística de la obra *Memoria por correspondencia* (2012). Este análisis se sustenta desde una perspectiva de enfoque estilístico, en el que el estilo no es solamente un ornamento del lenguaje, sino que se muestra como una forma única de la personalidad, la sensibilidad y la experiencia del autor, en este caso, de Emma Reyes. Para esto, se adapta la estilística de Leo Spitzer y su círculo filológico, que se encarga de analizar

detalles estilísticos para intentar entender el espíritu del autor (1955). Es decir, desde lo escrito, conectar los rasgos del texto con la vida del autor, su forma de sentir y de ver el mundo, y esto es justamente lo que sucede en el texto de Emma Reyes, alguien que aprendió del bordado antes que a coger un lápiz.

A su vez, Reyes pertenece a la corriente artística indigenista. El movimiento indigenista se consolida en Latinoamérica a inicios del siglo XX. Buscaba un rescate de la tradición e identidad “americana” para sentar nuevas pautas estéticas. Según Gutiérrez Viñuales (2002) :

Si bien en todos los países con presencia indígena, y con mayor o menor efervescencia, tuvo presencia esta corriente, debe señalarse a México y a Perú como los centros neurálgicos del Indigenismo, debida cuenta de que eran los países históricamente más fuertes en cuanto a presencia aborígen.

Sin embargo, el indigenismo pictórico y la sensibilidad hacia lo telúrico adquieren una presencia decisiva en las artes plásticas argentinas durante los años en que Reyes se encuentra en el país. A diferencia del campo literario, volcado en mayor medida hacia la tradición gaucha y el paisaje de la provincia como paradigmas, en la pintura se manifestó un interés por las raíces americanas. Específicamente en el noreste del país, a partir de 1910, se desarrolló una vertiente pictórica vinculada a la figura del indígena y lo ancestral (Gutiérrez Viñuales, 2002). En este sentido, los artistas latinoamericanos que se trasladaban a Europa para perfeccionarse, muchos de ellos por becas públicas, incentivaron los vínculos entre artistas emergentes de diferentes países y de la orientación “americanista”, como fue el caso de Emma Reyes.

Paralelamente, la particularidad en el arte Naíf, del cuál Reyes es exponente, es que el autor de las obras no es un profesional en técnica, sino un amateur sin formación académica (Gila Malo, 2015). Bajo estos parámetros los artistas de esta corriente tienen obras ingenuas (como es la traducción de la palabra al francés), que no siguen cánones, proporciones o reglas, como si fueran creadas por infantes. Lo anterior se relaciona directamente con el estilo de escritura de Emma, quién al ser aficionada de la escritura varía su voz dando espacio para la experimentación y corrección de recuerdos sin que estos dejen de estar especialmente delineados y detallados, expresando la cotidianidad de su infancia encapsulada en episodios.

El análisis del gesto pictórico hasta el siglo XX era la acción de contemplación de una obra sólo determinada desde lo anecdótico, lo pictórico tenía que ser una escena cotidiana, mitológica o histórica (Kinzbruner, 2004). Todo esto cambia con la llegada del arte abstracto, porque la pintura deja de estar obligada a una representación fiel de la realidad visible, como la imitación directa de personas o paisajes. No es que antes los pintores antes ignoraban el uso del color, la pincelada o la composición porque son herramientas fundamentales, pero, ahora, estos elementos servían para representar algo interno. El foco se desplaza, entonces, de la mimesis hacia una gramática visual autorreferencial, es decir hacia la experiencia del propio acto de pintar.

El giro de análisis pictórico corresponde a escapar de la búsqueda exclusiva de coherencia entre la obra y elementos externos a ella, al llamado soporte “real”, para centrarse en la vida interior de los cuadros, y los efectos de la sensibilidad del artista que permean al público. Al hablar de lo pictórico, nos referimos a un lenguaje sensible constituido por códigos visuales, en paralelo con la literatura de Reyes, puesto que no leemos algo con intención de ser plenamente bello, sino de impresionar en sí comunicando las sensaciones de su infancia mediante escenarios anecdóticos

que en su inicio pueden parecer simples. Sin embargo, al familiarizarnos con la intensidad de ellos recreamos un autorretrato en memoria de Emma desde el ángulo de la inocencia.

Esta manera de construir el autorretrato a través de detalles visuales y afectivos encuentran un respaldo metodológico en la estilística. En el caso del presente proyecto, este enfoque permite abordar la escritura de Emma Reyes, desde la atención minuciosa al lenguaje y tomando como referencia los dos registros de su estilo en *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024).

3.2.1. Configuración estilística del yo

En el marco del estudio de la escritura del yo, o la primera persona, el concepto del pacto autobiográfico es esencial para abordar este tipo de obras autobiográficas. Este concepto, propuesto por Philippe Lejeune (2001), define el acuerdo tácito entre el autor, el narrador y el personaje como una identidad compartida, lo que brinda al lector una visión de confianza y veracidad sobre el relato. Sin embargo, otras investigaciones más contemporáneas brindan una perspectiva que complejiza este pacto al introducir las nociones de la verosimilitud, la ambigüedad narrativa y el papel de la ficción en los textos autobiográficos. Por esta razón, esta línea de análisis es fundamental para comprender cómo Emma Reyes construye una voz narrativa que, aunque cuenta una historia personal, se distancia de la autobiografía tradicional. El género autobiográfico tradicional tiene un objetivo no estético, es un relato de intenciones personales, Cáseda (2008)

titula a estos textos como “auto-explicaciones históricas”, es decir, un texto en prosa focalizado en una persona y que sea comprobable.⁵

Por último, Loureiro (1991) y Silva Carreras (2016) abordan los desafíos del género autobiográfico. Los autores resaltan que este tipo de relatos puede poseer una naturaleza híbrida, fragmentada y múltiple, puesto que la memoria no actúa solamente como una reproducción de hechos, sino que funciona como una práctica de reconstrucción del pasado, más elaborada y estética.

3.2.2. El discurso epistolar

Memoria por correspondencia (2012), como se ha mencionado anteriormente, está compuesto por un compendio de cartas, dirigido a su amigo íntimo Germán Arciniegas. Este tipo de escritura refiere al género epistolar, el cual no solo es visto desde una comunicación privada e íntima, sino también como forma literaria. En este sentido, Roca Sierra (1990) llevó a cabo estudios sobre la retórica del discurso epistolar, los cuales permiten comprender cómo la carta puede ser construida desde una voz íntima, apelativa, pero a la vez, altamente elaborada. Sobre esto, Bajtín (1982) afirma que todo discurso está atravesado por la otredad. Este término permite entender que la palabra del sujeto enunciator nunca es del todo propia y personal, sino que se construye a partir de respuestas a discursos anteriores.

Por su parte, Morales León (1996) presenta la imagen del destinatario como una figura que puede estar presente o ausente en el texto. Esto resulta interesante para pensar cómo Emma Reyes

⁵ Como ejemplo, *Las Confesiones* (397-398 d.C) de San Agustín es considerada la primera autobiografía de Occidente. En ella expone su vida de manera retrospectiva con fines pedagógicos. Los eventos mencionados son verificables y él mismo establece el pacto de veracidad, puesto que sus memorias persiguen una justificación moral.

escribe sus memorias, aparentemente para Germán Arciniegas, cuando en realidad su escritura y explicaciones parecen estar dirigidas a un público más amplio, dejando entrever la conciencia de publicación y de un público masivo.

Por último, en este aspecto, García (2002) explora el término de la autobiografía epistolar. El autor señala cómo la carta parece funcionar como un espacio de autoconstrucción de la identidad y como un recurso narrativo, el cual permite modular la voz narrativa y ensayar las diversas formas de expresión. Por esta razón, esta lectura respalda la idea de que la escritura epistolar de Emma no se limita a lo testimonial, sino que constituye una escritura más completa, con herramientas estéticas y funciones múltiples.

3.2.3. Lenguaje, memoria y arte

En *Memoria por Correspondencia* (2012), el lenguaje no es solo un medio de transmisión de experiencias pasadas, sino que se concibe como un espacio de configuración estética; es decir, donde los recuerdos se transforman en forma literaria para mostrar la visión del mundo de la autora. Aunque Emma organiza su relato siguiendo una secuencia cronológica, su narración no busca ser un registro meramente biográfico. Por el contrario, ella privilegia la construcción de imágenes y pasajes que provocan una experiencia de percepción más cercana a lo plástico que a la historia documental.

A lo largo de la obra, el lector puede advertir una alternancia en la voz narrativa que oscila entre la conciencia adulta de quien escribe y la mirada infantil de la pequeña Emma Reyes. Como menciona Jiménez, “la autora escribe cuando es adulta, pero quien habla en estas líneas es la niña que fue [...] ve siempre con los ojos del momento en que sucedieron las cosas” (2012, párr. 3).

Esta alternancia es un procedimiento estilístico deliberado en el que la memoria se asume en su naturaleza fragmentaria, fluctuante y nebulosa.

El análisis de la obra, en el presente trabajo, se basa en la estilística crítica de autores como Leo Spitzer (1955) y Amado Alonso (1955), quienes sostienen que el estilo de un autor permite acceder a una visión del mundo propia, que se muestra en la forma misma del lenguaje, repeticiones, o elecciones de palabras. Así, teniendo en cuenta que Reyes era inherentemente una artista visual, del bordado y la pintura, en su escritura se ve reflejado ese mismo arte visual.

4. Diseño metodológico

4.1. Tipo de Investigación

El trabajo presente utiliza una metodología basada en el carácter cualitativo, pues se orienta en catalogar la estilística de la artista Emma Reyes, comparando su arte pictórico con su arte escrito. Esto será analizado desde sus dos obras epistolares, *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024), en lo cual se atienden a sus estructuras internas y, a su vez, a su dimensión estética, es decir se compara su escritura con las corrientes pictóricas en las que es referente, tales como el naíf, el indigenismo y el expresionismo.

Sobre esto, Hernández, Fernández y Baptista catalogan a la investigación cualitativa como un enfoque inductivo, en el que se “utiliza la recolección de datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (p. 80, 2014). Por lo tanto, el presente trabajo contiene un estudio en datos específicos, como léxicos frecuentes y los grupos semánticos que se forman gracias al estudio de palabras más repetidas en los textos. Asimismo, en línea con lo planteado por Miguel Dalmorini (2020), el estudio literario se concibe como una práctica que interroga zonas de sentido no evidentes, abiertas a la interpretación y no sujetas a una única verdad verificable. Así, el texto se vuelve un espacio de exploración más que de comprobación.

4.2. Hipótesis, variables e indicadores

A partir de la perspectiva planteada en la metodología, la presente investigación plantea la hipótesis de que las obras de Reyes, *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024), se organizan a partir de recurrencias léxicas, sintagmáticas, tópicas y espaciales

que consigue ilustrar el arte pictórico en lenguaje verbal. Se considerará como una variable a probar si los elementos mencionados, como las frecuencias léxicas, semánticas y sintagmáticas, los tópicos y las imágenes que evoca la autora, permiten pensar la obra como una escritura con composición pictórica o estilo pictórico.

En última instancia, se pone en juicio el uso de diferentes géneros literarios. Emma Reyes construye sus memorias desde la premisa de ser una persona alejada del campo literario y de la práctica letrada; además, como se conoce por su propio relato, aprendió a escribir en la adolescencia tardía, por lo que su prosa no se presenta como elaborada, compleja ni adornada. Sin embargo, la escritura de sus anécdotas y el desarrollo de la historia deja entrever rasgos novelescos, como la picaresca, género en el cual se exalta un protagonista marginal, como Emma Reyes en su infancia y se evidencian injusticias y desigualdad, la novela epistolar, narración que es construida a partir de cartas que son enviadas entre personajes. A través de estas, el lector conoce la historia y los pensamientos; y la novela de formación, libros en los cuales se puede observar el proceso de crecimiento en el protagonista y evaluar los conflictos que están en su entorno. Es así como Emma parece conocer bien estos moldes y usarlos en la escritura de sus memorias, pues logra que quien lee no solo conozca su tragedia, sino sienta compasión por la protagonista marginada. El lector es testigo de su dolor, entonces, tanto su narrativa como su pintura son herramientas congruentes para acercar al otro a su realidad.

4.3. Corpus de análisis

El corpus de análisis de la presente investigación se centra en la autobiografía epistolar *Memoria por correspondencia* de la artista Emma Reyes, publicada póstumamente en el año 2012, y su

continuación en *Correspondencia inédita* (2024), cartas que no se incluyeron en el primer libro y que fueron recopiladas por Gabriela Arciniegas, con quien Emma también mantenía una correspondencia activa.

La primera obra está compuesta por veintitrés cartas publicadas con la editorial independiente Laguna Libros, escritas entre 1969 y 1997, un tiempo prolongado de veintiocho años, reúne algunas anécdotas que Emma vivió durante su infancia y adolescencia. Se sabe, como se ha mencionado anteriormente, que su relato va dirigido principalmente al íntimo amigo de Reyes, el historiador Germán Arciniegas. Su narración es tanto un testimonio personal de la vida de la autora, es decir un texto autobiográfico, como también un texto que puede ser tomado únicamente desde una perspectiva literaria, en la que su estructura y estilo es lo que resalta para sus lectores. Esto abre la posibilidad de leer ambos textos desde claves narrativas más complejas, las cuales serán analizadas en este trabajo.

Por otra parte, su *Correspondencia inédita* escrita entre 1971 y 1972, fue encontrada en el archivo personal de Germán Arciniegas. Esta está dirigida a Germán, pero, a su vez contiene apartados dirigidos a “Los gatos”, apodo cariñoso con el que Reyes se dirige a los hijos de Arciniegas y, posteriormente, cartas o apartados dirigidos explícitamente a Gabriela Arciniegas, hija de Arciniegas que sería la encargada de publicar ambos libros (2012 & 2024) después de la muerte de Reyes y Arciniegas. Aquí ya no se relatan más eventos de su infancia, sino que se sabe más de su vida después del convento salesiano, su adolescencia y plenitud artística. Se sabe de sus trabajos no artísticos y anécdotas que siguen con el mismo estilo del primer libro. Además de esto, el libro cierra con un cuento escrito por Emma, relato totalmente diferente a su narración autobiográfica y que explora más una literatura ficcional y un apartado titulado “Sueños” en donde

la autora escribe ensoñaciones detalladas que parecen cuentos. Finalmente, como se mencionó antes, contiene correspondencia dirigida a “Los gatos”, Gabriela Arciniegas y Carlos-Enrique Ruiz.

4.4. Recursos y técnicas de análisis

Los recursos usados para esta investigación van desde el acceso a un equipo digital, como computador y acceso internet, diverso material bibliográfico, entre estos: bibliotecas digitales, o archivos y repositorio de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Ahora bien, otros recursos usados para esta investigación, se basan en herramientas del análisis literario cualitativo.

En primer lugar, se aplica una lectura analítica y segmentada del compendio de cartas de *Memoria por correspondencia* (2012) y de *Correspondencia inédita* (2024), para identificar los recursos narrativos y estilísticos que estructuran el relato, así como algunas estrategias literarias que usa la autora para construir su memoria personal.

Asimismo, para el análisis del estilo en ambas obras mencionadas, se usaron herramientas digitales de análisis categórico y lingüístico, como T-lab, Voyant y World Frequency counter.

Finalmente, se emplean técnicas de análisis narratológico, que se centran en el narrador, el espacio y la caracterización de los personajes, basándose en los análisis y la estructura propuesta de Genette (1983).

5. Análisis y resultados

5.1. La perfecta incomunicación

¿De dónde le llegaron esos dones, a ella, que aprendió a leer y escribir siendo adolescente, que nunca mostró interés por la lectura? Quizá de donde vino todo lo demás: de donde vino la vocación de pintora cuando, después de una infancia como la que tuvo, hubiera sido más razonable esperar una vocación de asesina.

Leila Guerriero, *Leona pura, leona oscura*, en *Memoria por Correspondencia* (2012).

Para adentrarse en el estilo de Emma Reyes, hay que conocer primero la magnitud de su silencio, de su “perfecta incomunicación” y entender la fuerza que su voz cobra en las páginas de sus memorias publicadas póstumamente. Su obra nace entre la conversación íntima a lo largo de décadas con la familia Arciniegas. Así, los libros que sostienen esta investigación son *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024).

Emma Reyes, durante muchos años de su vida, fue un misterio en el entorno mediático, pues no se conocía mucho de su vida, de su infancia ni de sus inicios antes de ser una reconocida pintora internacionalmente. La artista evadía comentarios y preguntas acerca de su vida privada, sin embargo, lo que el público conocía de Reyes cambió con la circulación de su primer libro, *Memoria por correspondencia*, en el año 2012. Este compendio de veintitrés cartas que Reyes mandó a su amigo historiador e intelectual colombiano, Germán Arciniegas, no pretendían contar la totalidad de su vida; de hecho, su narración no empieza por su nacimiento, sino por su primer recuerdo, a la edad de cinco años. En esta, se narra la anécdota del General Rebollo, un muñeco de barro que idolatraban los niños del barrio San Cristobal en Bogotá; a su vez, Reyes hace la

descripción de la “sola y única pieza” en la que vivía con su hermana Helena, una mujer de pelo negro largo, llamada María y un niño que llamaban “el piojo”.

Reyes resume los recuerdos de su infancia, los encierros y los ambientes hostiles, sufridos primero en la carrera séptima, en el Barrio San Cristóbal en Bogotá, luego en una casa en Guateque, Boyacá, y, posterior a eso, en el convento de la orden salesiana también en la capital del país. Las cartas, después de esos primeros recuerdos y del abandono de la señora María en una estación de trenes, se centran en el mundo interno y alejado de la sociedad del convento, el cual no se salvaba de estar marcado por maltrato y violencia.

Allí, aprende más del Diablo, que del mismo Dios, como Emma menciona en su correspondencia, junto a monjas que explotaban a las niñas para sacar provecho económico de sus bordados, o que daban castigos fuertes por errores menores. Reyes se convierte en la mejor bordadora del convento, pero no por esta razón terminan sus maltratos. Emma escapa de aquel lugar por el intento de un abuso sexual por parte de un cura, y el mismo silencio, o esta perfecta incomunicación, al que las monjas pretendían someterla.

Con el escape del convento, se terminan las cartas de su primera correspondencia. En el año 2024 se publica el libro *Correspondencia inédita*, el cual contiene más cartas en las que Reyes narra vivencias centrándose en la adultez y dejando de lado los recuerdos infantiles. En esta obra, se relatan problemas de diferente índole, como el desempleo, el amor y el desamor, la soledad, la migración, la enfermedad y la vejez, sin dejar de lado el estilo sensorial y, a su vez, satírico con el que narra cada una de sus anécdotas. Emma recorre América Latina y Europa, relata encuentros con intelectuales y artistas, cuenta sus primeros trabajos como la señorita *Nestlé*, expone prácticas

místicas con brujos y chamanes; y detalla sus primeros amores, pero también sus primeras pérdidas, como la de su perro manchas o su amigo, Luis Caballero. Finalmente, con su llegada a París, por la beca de André Lothe, se cierran estas narraciones anecdóticas y se da pie a apartados más reflexivos sobre su propia escritura, su vejez y su memoria. Todo esto culmina con correspondencia dirigida a “Los gatos”, hijos de Arciniegas, el apartado de “El libro de los sueños y “El cuento de Emma Reyes”, segmentos que abandonan el realismo de su biografía para adentrarse en textos oníricos y cuadros surrealistas escritos.

Así, ambos libros nos muestran cómo la niña que bordaba en el convento se convertía en la mujer que podía utilizar el lenguaje para bordar su propia historia. La Nené⁶ pasa a convertirse en Emma Reyes, la pintora, bordadora y escritora colombiana que transformó el silencio de su niñez, la perfecta incomunicación, en una de las voces más visuales y potentes de la literatura contemporánea.

5.2. Entre lo pictórico y lo escrito

Emma relata que el bordado le permitió ascender en la pirámide social que circundaba el convento. A pesar del ambiente restrictivo y las arduas tareas de aseo, las bordadoras tenían el privilegio de recibir labores más fáciles, siempre con el interés de que sus manos fueran cuidadas. “A las grandes bordadoras también les designaban oficios fáciles para que no se dañen las manos” (Reyes, 2012, p. 123). El bordado era en el convento un ingreso económico, por eso el interés de aprendizaje en las niñas residentes, donde pasaban toda una carrera para aprenderlo, empezaban desde las

⁶ Nené responde al apodo de cariño que le tenía Helena a su hermana menor, Emma. Sin embargo, en diferentes artículos dicho nombre es entendido también como esa N. N., o “Nomen Nescio” que responde a un nombre desconocido. Por esto mismo, el peso de pasar su nominación de Nené a Emma Reyes, como la conocemos hoy en día.

actividades más básicas como enhebrar agujas, hasta encargarse de los trabajos más cuidadosos para las iglesias como las mantas litúrgicas. Pero la maestría en el bordado era considerada un don divino “Tenía manos de ángel, todo lo que ella hacía era perfecto. No había un problema que ella no pudiera solucionar, era ella quien inventaba los dibujos y los calcaba sobre las telas” (Reyes, 2012, p. 131).

Las artes como el bordado se pueden ver desde dos perspectivas: la mencionada anteriormente, un don divino, pero también como una transmisión de saberes culturales. Por eso es mencionado en el libro que las niñas del convento mantenían, incluso en el recreo, la costumbre de realizar dechados, una tela en la que se reúnen distintas muestras de puntos, motivos y ejercicios. Por esto, la destreza de Emma para bordar el revés de la tela era admirada. Es entonces cuando se resalta el bordado como un tejido no solo textil sino de saberes. Para ahondar en esto, Perez Bustos (2016) arguye que tanto el tejido es una práctica de conocimiento como el conocimiento es un tejido. Por lo mismo, esta afirmación implica que la práctica artesanal, el bordado, tiene una dimensión social, cultural y política. Se define la actividad artesanal como la producción de un objeto estético, donde la mano de obra del artesano prevalece sobre el uso de una máquina. También es mencionado por Vega Torres (2012) que la artesanía es un saber que forma parte de la cotidianidad de familias y pueblos rurales. Por ende, la actividad está anclada a preservar la memoria colectiva de una comunidad, es decir, es un patrimonio.

Un ejemplo de ello es la Carta 18, en la cual el convento se pone de acuerdo para enviarle al Papa un alba bordada:

Sor Carmelita pasó más de un mes haciendo el dibujo. El motivo principal eran espigas de trigo, ramos de uvas y en el centro en la parte de adelante había un gran cáliz [...] Creo

que la madre superiora no exageraba cuando nos dijo que sería el alba más bella del mundo (Reyes, 2012 p. 186).

Como se observa en el fragmento, para el convento la artesanía iba más allá de un actividad económica, era la representación de un modo de vida santo, como lo mencionaba Emma, trabajar para el Papa era un honor, un premio: “Trabajar para el Papa era casi tener el cielo asegurado” (p.188). Asimismo, Vega Torres (2012) menciona que muchas comunidades en Colombia se identifican con la artesanía porque esta ha sido su principal medio de supervivencia económica. Para pueblos indígenas como los Wayuu (con sus tejidos) o los Zenú (con la caña flecha), la venta de sus creaciones es su mayor fuente de ingresos. Sin embargo, esta práctica no debe verse únicamente como un negocio o una actividad lucrativa, sino como un valioso conocimiento cultural y comunal.

De la misma manera, Vega Torres (2012) expresa que muchas comunidades en Colombia son identificadas con la artesanía porque esta ha sido su principal medio de supervivencia económica. Como ejemplo, en pueblos como el Wayuu (tejidos en hilo guajiro) o los Zenú (transformación de la caña de flecha). Sin embargo, estas prácticas no deben simplificarse como actividades lucrativas sino como conocimiento cultural, comunal y ancestral. Existen posturas que no consideran las artesanías como arte a cabalidad. Esta afirmación se refuerza desde la idea de que ellas tienen un valor únicamente ornamental (Grisales Vargas, 2008). No obstante, bajo el postulado de Octavio Paz (1973), el objeto artesanal transgrede la división entre lo útil y lo hermoso: “El placer que nos da la artesanía brota de la doble transgresión: al culto a la utilidad y a la religión del arte” (p. 135).

Por lo mismo, cuando Emma en su infancia se refiere a su habilidad de bordar, como un don casi perfecto, también se retrata su primer contacto con lo artístico. Con las prácticas artesanales podemos estar en contacto desde dos dimensiones:

La primera hace referencia al acto de tocar, literalmente, otras materialidades. Así, asumimos el contacto como una práctica mundana y constitutiva del quehacer etnográfico (...) La segunda dimensión comprende el contacto en un sentido más amplio, asociado a las sensaciones que tienen lugar más allá de la piel y que se manifiestan en nuestros cuerpos en forma de emociones —miedos, rechazos, afectos— (Pérez, 2016, p. 50).

Desde el contacto con lo mundano y lo social, Medina (1996) afirma que la obra pictórica de Emma “se mueve dentro de las tendencias del arte naíf, el muralismo mexicano, el indigenismo y el expresionismo” (p. 9). En este sentido, la presente investigación pretende analizar la influencia de corrientes artísticas presentes en su obra pictórica —como el indigenismo, el naíf y el expresionismo— en su obra escrita.

5.2.1. El indigenismo

La conformación del indigenismo, desde lo antropológico, se da de manera irregular y retardada en Colombia. Esto se debe al desarrollo débil de las ciencias sociales y la predominancia de ideas escolásticas, el clasismo que conformó los grupos de gobiernos, pero, sobre todo la existencia de una visión simplista de la cultura (García, 1945). El indigenismo se formalizó con la creación del Instituto Indigenista de Colombia en 1941. El pensamiento del momento buscó reconocer que el indio formaba parte de un mundo complejo, pero también que debía alejarse de la representación como figura exótica para resaltar los conocimientos indígenas y los aportes que

estos pueblos brindaron tanto a los colombianos como a sociedades europeas, reivindicando la posición social y política del indígena.

La presencia del indigenismo como reflexión social, discurso político y producción literaria es fundamental en las sociedades latinoamericanas del siglo XX. El concepto de indigenismo comprende una vasta y compleja realidad cultural, en torno a la cual se sostiene una literatura crítica que intenta describir su estructura y sus relaciones con las vanguardias culturales de los años veinte (Rivera, 2010, p. 2). Entonces, el indigenismo fue planteado como una forma artística para construir un discurso de Estado-nación. A su vez, este articula la postulación de una identidad de otros sujetos nacionales —tales como el mestizo y el indio— sujetos sometidos y explotados en el contexto social:

El indigenismo narrativo devino en la producción histórica de una forma narrativa, al estar circunscrito sólo a la representación de ese universo particular: el mundo andino. El relato indigenista postuló una estructura narrativa paradigmática que tendía a ser cerrada, en la cual una serie finita de actantes (el indio, oprimido; el hacendado, opresor; el cura, ayudante de la opresión o intermediario; entre otros) y la dimensión ideológica del conflicto social, a veces llamado "problema del indio", quedaban determinados por un programa narrativo que evidenciaba la situación de subalternidad o de injusticia a la que estaba sometido el indio. Tanto así que esta forma narrativa siguió siendo utilizada hasta las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, cuando el referente se transformó radicalmente con la Reforma Agraria de 1969, a partir de la cual el "indio" se convirtió en "campesino" y además pasó a ser propietario de las tierras donde trabajaba. Es decir, la referencia a su núcleo tradicional: la explotación feudal del indio, perdió consistencia. En muchos de estos

nuevos relatos, el lugar del hacendado, el opresor, fue ocupado ahora por el capitalismo internacional (Rivera, 2010, p. 5).

La literatura indigenista busca ponerse en contacto con el indígena, reflejar sus condiciones de vida y con ello insinuar una reivindicación desde el estudio de su idiosincrasia (Orrego, 2024). Del mismo modo, esta literatura puede darnos una versión idealizada del indio, puesto que no está escrita por la misma comunidad, por lo mismo en ocasiones es llamada como literatura mestiza (Bendezu, 1993, p. 275). A los narradores indigenistas tradicionales no les interesaba la verdad interior, los maltratos que sufría el indio, de lo que representaban sino la verdad exterior. Por lo que esta literatura sustenta la imagen de los indios y campesinos como componentes básicos de las sociedades latinoamericanas como señala Bendezu :

Dentro de esta perspectiva la descripción antropológica del indio y su ficcionalización narrativa y poética se sustentan sobre su imagen de campesino explotado, poseedor de una cultura milenaria inasimilable y con valores superiores (1993, p. 276).

En relación con lo anterior, según esta definición, no se puede caracterizar la literatura de Reyes como indigenista, porque carece de rasgos de la tradición discursiva, entre ellos: el carácter militante, la visión ajena, estructura narrativa paradigmática;⁷ Sin embargo, la existencia de un otro —sometido y explotado— está presente tanto en la literatura como en la pintura de Reyes, y es de su interés expresar esa experiencia desde una voz interna.⁸

⁷ Bendezu (1993) argumenta que los escritos tradicionales indigenistas adoptan el punto de vista del otro, un narrador ajeno al mundo andino y que lo describe desde una intención romántica (p.277). A su vez, la producción histórica determina actantes definidos el indio (oprimido); el hacendado (opresor) y el cura (intermediario).

⁸ “[Reyes pertenecía] al escalafón más bajo de la sociedad colombiana de principios del siglo XX por ser pobre, niña y tener rasgos indígenas. (...) (Celis, 2024, p. 20). En ese sentido, los rasgos que podrían leerse como indigenistas en su obra no responden a una postura política explícita, sino a su propia experiencia vital.

Las cartas de Reyes están saturadas de relaciones de opresión, como se mencionó anteriormente. Estas dinámicas no corresponden únicamente a la explotación feudal tradicional, sino que se hacen presentes nuevos sujetos dominantes. Dentro de las figuras más significativas de opresión se encuentran Sor Teresa y Sor Dolores, descritas como monjas brutales y crueles, quienes castigan comportamientos naturales de las niñas e inclusive las explotan laboralmente:

Nuestras vidas estaban dirigidas a dos únicos fines que marchaban al mismo tiempo: trabajar al máximo para ganar lo que nos comíamos y, según las monjas, salvar nuestras almas, protegiéndonos de los pecados del mundo, pero el precio que pagábamos por salvar nuestras almas representaba para nosotras diez horas de trabajo por día (Reyes, 2017, p. 124).

Las monjas no solo descargaban golpes a las niñas, también utilizaban el terror teológico y la humillación colectiva con maestría. Es el caso de Emma, quien se orinaba involuntariamente como respuesta fisiológica a su trauma de abandono, y al ser descubierta por Sor Teresa, el castigo no se limitó únicamente a lo físico sino que también a un ritual de denigración frente a sus compañeras:

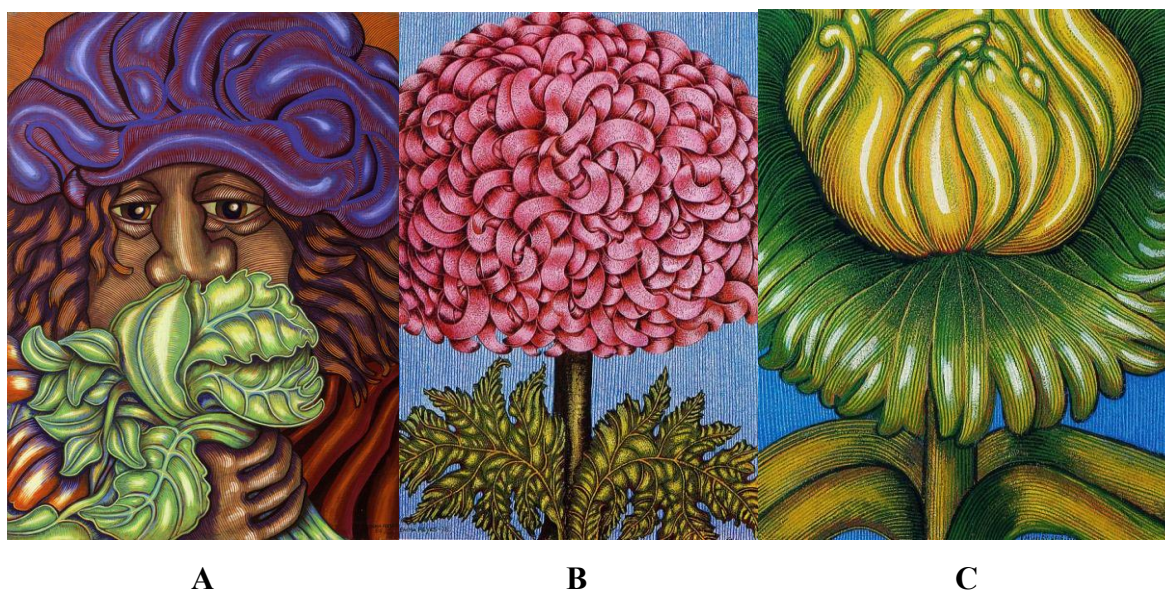
[...] Sin darme tiempo de abrir la boca, empezó a darme bofetadas y puños por todos lados, luego me tomó de una oreja y, tirándome, marchando largos pasos, me llevó hasta el dormitorio [...] Sor Teresa me tomó de nuevo de las trenzas y empezó a frotarme la cara contra el colchón, igual como hacían con los gatos de la panadería cuando hacían pipí fuera del cajón. [...] yo lloré durante toda la misa (Reyes, 2017, p. 160).

[...] Sentía llegar la noche con verdadero terror, les suplicaba al Niño Jesús y a la Virgen que me concedieran la gracia de no hacer pipí. Pero ningún santo escuchó mis suplicas y

las monjas multiplicaban los castigos. [...] Durante todas las horas de recreo me ponían mi colchón sobre la cabeza y ninguna podía hablarme ni acercarse a mí (Reyes, 2017, p. 162).

Ahora bien, otros rasgos estéticos propios del indigenismo también se encuentran presentes en la obra pictórica de Reyes. La corriente indigenista se circunscribe a la descripción e interpretación del paisaje y el pueblo andino (Rivera, 2010, p.2). Esta mirada hacia lo propio se prolonga en la dimensión selvática de sus pinturas: María del Pilar Vergel (2017) menciona que el mundo que Reyes plasma en su arte es de una naturaleza americana, algo que quiere comunicar mediante un espectáculo colorido. Este interés por el trópico es manifestado en sus últimas obras con gigantescas flores, frutas, legumbres que evocan los paisajes de su infancia colombiana, como una memoria visual del entorno que la vio nacer. “El río Súnuba me parecía enorme, era el primero que veía en mi vida, a las orillas había cantidades de árboles, aguacates, guayabos, naranjos” (Reyes, 2017, p. 53).

Figura 1



Nota: Esta recopilación de figuras, realizada de manera propia, hacen referencia a obras de Reyes, etiquetadas como indigenistas.

- A. Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Pintura de un rostro con sombrero morado]. Colección de Arte del Banco de la República
- B. Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Pintura de árbol rosado con fondo azul]. Colección de Arte del Banco de la República
- C. Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Pintura de flor amarilla con hojas verdes y fondo azul]. Colección de Arte del Banco de la República

La elección de colores nos transporta a lo selvático: tonos vivos que, en conjunto construyen una naturaleza desbordante y orgánica, la misma que Reyes cuenta que habitó en su infancia. Sorprende el uso del color en sus cuadros porque aunque hay una preferencia por colores vibrantes nunca se llega a una sobresaturación de estos, más bien existe un equilibrio en su elección. Esa resonancia ancestral, del entorno que forjó su identidad, también se presenta en su serie de *Rostros y Máscaras*, donde Emma exalta estas creencias antes señaladas como paganas:

El principal género de su obra es el retrato, en ellos se resuelve de manera sencilla aquello conocido, monstruos que se convierten en rostros y que dan cuenta de nuestra condición humana y naturaleza salvaje y que luego mutan a Retratos imaginarios; y, al final de su vida, se convierten en otros retratos en los cuales la naturaleza forma parte del sujeto como una unidad, en una relación simbiótica (Vergel, 2017, p. 13).

Para Reyes la naturaleza forma parte del ser, una unidad. Los paisajes de Reyes son una continuación de su identidad, a propósito de lo anterior Vergel señala: “Ella misma afirma que el motivo de su paleta es el ser humano, y que el paisaje se encuentra dentro del ser humano” (2017, p. 14). En consonancia con ello, utiliza un volumen dentro del sujeto que es el mismo paisaje

indivisible de él. Ese volumen es realizado con pocos colores, pero con un estilo de pincelada bordada.⁹

En su literatura esa naturaleza inherente es rastreada en las descripciones fenotípicas de las personas como en su segundo libro, en el apartado de *sueños*: “A todos los hombres les había crecido el pelo, a unos les había crecido de un metro a otros dos y hasta tres metros (...) los cabellos largos de todos esos hombres se habían vuelto plantas, rosales con unas rosas rojas como el rojo de la bandera” (Reyes, 2024, p. 195). La narrativa de Reyes adquiere rasgos pictóricos al describir personajes a través del color y la geometría, aludiendo a elementos propios de la tierra y el entorno, como en la siguiente metáfora: “Me abrió la puerta una mujer sin edad y sin formas. Era un esqueleto forrado en piel color ceniza” (Reyes, 2024, p. 26).

Ahora bien, a pesar de que el segundo corpus, *Correspondencia Inédita*, no aborda directamente la temática indígena, su escritura hace evidente la figura del subyugado, en este caso la del migrante, quien habita un espacio ubicado fuera de su mundo (Bendezu, 2010, p.1). Reyes denuncia la discriminación hacia esta figura, la cual no solo opera desde lo legal sino también sobre lo corporal, Reyes lo experimenta en carne propia cuando se le acusa de un crimen por ser extranjera y el castigo corresponde a la pérdida de su cabello:

Sin darme cuenta, al oír esto, puse la mano derecha en mi cabeza y pensé: de lo único de mí misma que me enorgullezco es de mi cabellera. No me pude controlar, creo que tenía lágrimas en los ojos. Embajador, le dije, ¿me van a pelar? (Reyes, 2024, p. 84).

También, da foco a sus raíces como un espacio vital donde el sufrimiento se apacigua:

⁹ La pincelada bordada puede entenderse como una técnica de pintura que emula lo textil: capas repetitivas de pinceladas que generan volumen. La línea deja de ser un contorno y se convierte en relieve.

Cariños para ti y para nuestra familia, diles a todos que no salgan de Colombia, que es muy duro vivir oyendo cada semana el nombre de nuestra Patria y tener que sufrir el desprecio y el miedo con que aquí nos ven. Prométeme que tú como yo protestaremos enérgicamente ante el buen Dios (Reyes, 2024, p. 161).

Figura 2



Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Madre naturaleza / Madre patria]. Colección de Arte del Banco de la República

Entonces, tanto en su literatura como en sus obras plásticas se hace evidente la figura de la “Madre Patria”, un espacio originario de pertenencia puesto que Reyes nunca pierde la conciencia de su origen ni de la herida de su desarraigo. Como en la Figura 2, en la cual se ve una madre resguardando a su hijo en la espalda, la vestimenta, las partes del cuerpo de la mujer y los colores utilizados emulan a la naturaleza, sierras, ríos, sol, montañas, se construye una metáfora de la tierra natal como una unidad protectora e inseparable.

5.2.2. *El arte naïf*

El siguiente movimiento, en el que la obra pictórica de Reyes es encasillada, es el Naïf. El concepto “Naïf” plantea confusión, porque no supone una corriente específica más bien surge como una sensibilidad estética constante, que busca regresar a lo natural y primitivo. La palabra naïf proviene del vocablo latino *nativus* que significa innato, natural o ingenuo y se utiliza para referirse a artistas intuitivos. Este tipo de estética se asocia a artistas que no poseen una formación académica e ignoran reglas de composición. Sin embargo, en Reyes la estética naïf es una elección y no una falta de destreza técnica:

Las obras, que muestran generalmente una gran potencia expresiva, se caracterizan por los contornos definidos con mucha precisión, por la falta de perspectiva, por las gamas cromáticas refinadas y de extraordinario color, por ser pinturas muy detallistas y meticulosas, aunque los dibujos pueden ser incorrectos (Balius, 2010, p. 2).

Lo naïf es asociado con el arte primitivista, en primer lugar, debido a su carácter popular o folclórico como una expresión artística de ciertos pueblos, inherente a rituales religiosos y sociales, donde la creación aparece cargada con sentido mágico (Dansilio, 2017). En segunda instancia, debido a su sencillez, puesto que es un arte no contaminado por discursos racionalistas o una manifestación plástica pura. Francisco Gil (1994) se opone a la idea de llamar a Reyes primitivista, puesto que el empleo de un sistema visual primario no corresponde a una carencia de educación por parte de la artista. En ese mismo sentido, se refuerza que la obra pictórica de Reyes es naïf desde el impulso creativo individual, extraña a toda tradición, puesto que Reyes, inclusive, inventa una técnicas propias para su pintura como el crear volumen mediante pinceladas bordadas.

A su vez, es posible rastrear rasgos estéticos naíf tanto en su literatura como en su obra pictórica. En un primer instante, la ingenuidad entendida como una expresión de pureza: “El término mueve un campo connotativo en torno a la noción de ingenuidad que involucra conceptos tales como espontaneidad, pureza, naturalidad, inocencia, simplicidad, candidez” (Dansilio, 2017, p. 116). Bajo la anterior descripción, abordar desde esa perspectiva estética su literatura y pintura nos permite una lectura de ciertos elementos, personajes, temas, objetos y escenarios. Por lo que, la ingenuidad, es entonces comparada a la sinceridad que transmite la voz infantil y perspectiva de Emma en las cartas. Esta voz se caracteriza por una transmisión directa de las situaciones desde la hipérbole, que es lo que distingue un relato infantil de uno objetivo, el mezclar la experiencia con la imaginación, para así procesar sus emociones. Una evidencia concreta es el relato de la Sra. María, los recuerdos de Emma de una infancia miserable con encierro y abuso son amplificados mediante la metáfora de su madre como un monstruo:

[...] una señora que solo recuerdo como una enorme mata de pelo negro que la cubría completamente y que cuando lo llevaba suelto yo daba gritos de miedo y me escondía debajo de la única cama” (Reyes, 2012, p. 30).

La señora María no era la única figura de autoridad que sufría estas descripciones, también le sucedían a las monjas del convento “Piensa a la persona más gorda que hayas visto y duplícala por cuatro más [...] se levantaba de la silla pluc, pluc, pine”¹⁰ (Reyes, 2017, p. 53). Los niños exageran aquello que les aterra. Las descripciones que brinda Emma alrededor de temas como el infierno, el pecado, la muerte y el diablo son emocionales, no racionales. En ejemplo:

¹⁰ La onomatopeya es una figura literaria que también infantiliza la voz del narrador.

La privaron de comunicación y la encerraron en una pieza oscurísima [...] De esa pieza contaban que hacía muchos años una mano peluda había hecho desaparecer a una niña que estaba en pecado mortal (Reyes, 2012, p. 140).

El estilo de Reyes genera una ilusión engañosa: sus recuerdos evocan una candidez cercana al espíritu infantil, sin embargo, no es una torpeza expresiva sino la construcción de una voz naíf que simula perplejidad para amplificar lo que narra, como rasgos distintivos: “la referencia a experiencias primarias de la niñez o el refugio en el tiempo mítico de la infancia; la representación de la cosmovisión del niño, que se expresa como signo de una renovación, de un perpetuo descubrimiento” (Dansilio, 2017, p. 117).

Esta articulación entre el inconsciente y la cosmovisión infantil, que señala Dansilio (2017), se manifiesta con intensidad en el episodio en el que Emma es atacada por un hombre, “el loco”:

Vi que su cuerpo estaba completamente desnudo, me acostó muy suavemente sobre el piso y se arrodilló junto a mí y empezó a besarme la cara. Yo sentía que los pelos de su barba me entraban por la boca, la nariz, los ojos, los oídos, trataba de darle puños y patadas, pero sus grandes manos eran más fuertes que mis piernas y mis brazos. [...] yo seguía tendida en el suelo, él seguía parado frente a mí, mirándome fijamente. Tomó su pipí con las dos manos e hizo pipí encima de mí, rociándome de la cabeza a los pies, como si fuera una planta (Reyes, 2012, pp 49 - 50).

Esta escena es limitada por la perspectiva desde la cual es narrada, la voz que enuncia los hechos los describe desde lo que conoce y los recursos lingüísticos que posee: “tomó su pipí con las dos manos e hizo pipí encima de mí”. No se establece una interpretación explícita de lo ocurrido, pero

esto mismo abre un segundo nivel de lectura, en el que el lector adulto puede reconstruir la escena desde un marco de comprensión bastante diferente, como lo es un abuso sexual. La voz infantil narra desde la ingenuidad, y Reyes, la adulta que rememora, no hace ninguna aclaración de lo sucedido, como en otros eventos, obligando así al lector a completar aquello que no es plenamente dicho.

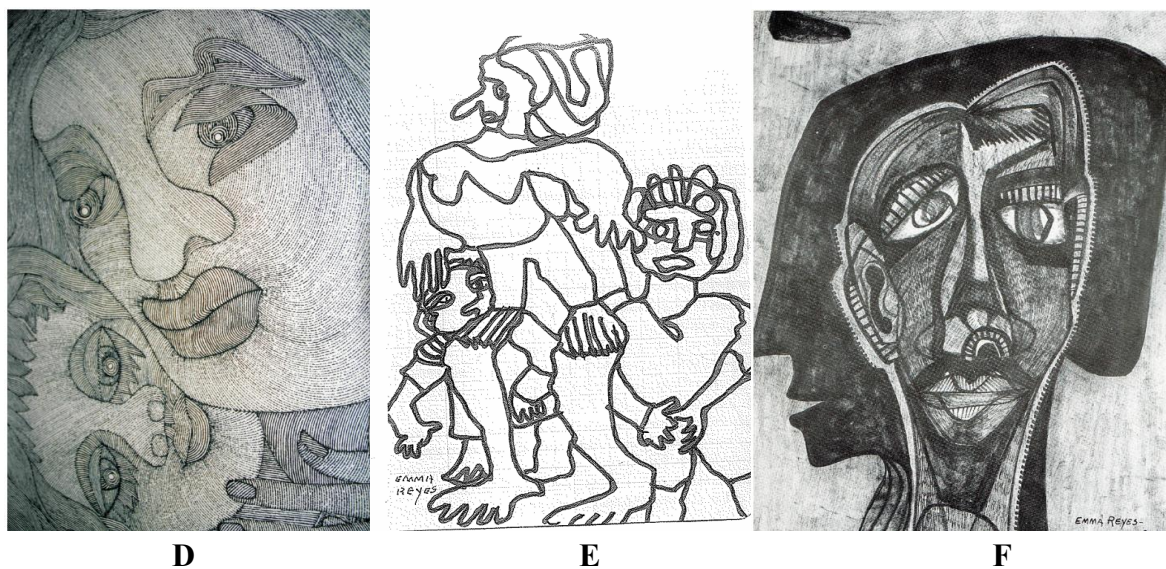
Ahora bien, a diferencia de las autobiografías clásicas, en las que el yo busca afirmarse con claridad (Lejeune, 1975), el yo de Emma Reyes se presenta en continuo cambio, esto se evidencia en la ruptura de su escritura al comenzar la carta y en medio de sus anécdotas infantiles. Como se refleja en la primera carta del primer libro, en un primer momento Emma habla de la política actual del país en que reside, Francia: “Hoy a las doce del día partió del Elysée el general De Gaulle, llevando como único equipaje once millones novecientos cuarenta y tres mil doscientos treinta y tres franceses que lo han repudiado” (Reyes, 2012, p.12), esta referencia a la coyuntura política francesa da paso abruptamente a un recuerdo infantil, justamente con el que se inaugura su relato, la anécdota del General Rebollo. Las cartas producen un desdoblamiento enunciativo: si bien las escribe una adulta, los hechos se narran desde la perspectiva de una niña que preserva su curiosidad ante el mundo.

Su obra pictórica opera bajo la misma lógica que su escritura: busca evocar estas imágenes exageradas del ser humano, las anteriores no son figurativas sino que ceden ante lo simbólico. Dansilio (2017) identifica esa técnica como un rasgo de lo naíf:

El juego de yuxtaposiciones y fronteras desdibujadas, entre lo animal y lo vegetal, lo masculino y lo femenino, lo humano y lo divino. La concordancia entre el hombre y la cosa, entre él y el mundo, entre la realidad y la representación (p. 116).

Las abstracciones pictóricas¹¹ mutan de su colección de *Monstruos* a *Retratos* en su obra y ellos reflejan la condición humana, la perspectiva de nuestra naturaleza salvaje. Es decir, Reyes publica en primera momento su colección *Monstruos*, en el cual realiza retratos de personas con características simplificadas, siluetas extrañadas, y rasgos desproporcionados que pierden el realismo. Para después publicar *Retratos*, donde la representación de rostros se realiza de manera más fina, rasgos más reconocibles —ojos, cejas, boca, cabello— la distorsión disminuye y la proporción se equilibra. Estos cuadros protagonizados por figuras antropomorfas escapan del lenguaje objetivo, y recuperan la visión de un mundo simbiótico donde todo se gesta y se transforma.

Figura 3



Nota: Esta recopilación de figuras, realizada de manera propia, hacen referencia a obras de Reyes, etiquetadas como indigenistas.

D. Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Madre e hijo]. Colección *Retratos*.

E. Reyes, E. (s. f.). *Sin título*. [Pintura de mujeres]. Colección *Máscaras*.

¹¹ Dibujos presentes en la edición de *Memoria por Correspondencia* de 2012

F. Reyes, E. (s. f.) *Sin título*. [Pintura de rostro abstracto]. Colección *Máscaras*.

En suma, la colección de Reyes propone una evolución de lo monstruoso. Vergel (2017) menciona que Reyes busca confundirse en máscaras/rostros, sin perder la esencia lineal de su trabajo y la patente de la imperfección de la condición humana. Puesto que Reyes toma esta complejidad humana y la resuelve en cuadros, dibujos y relatos que en apariencia son simples, esta configuración estética corresponde a la corriente mencionada.

5.2.3. El expresionismo

El expresionismo surgió en Alemania entre 1905 y 1925, junto con otras corrientes, se desarrolla en un grupo de pintores que pertenecían a la asociación “Die Brücke”. Su aparición es una herencia del Romanticismo, menciona Cattini (2017) que es la vanguardia más vinculada con la guerra por el momento en que surge, tal realidad contextual provoca un espíritu de desilusión frente al paradigma positivista y se transforma en un anti impresionista reinante. Actualmente, el movimiento expresionista presenta dificultad en su definición. Aunque el término se utilice de manera general no quiere decir que el arte expresionista sea toda manifestación pictórica de expresividad extrema.

El lenguaje expresionista busca captar de manera subjetiva el mundo, por lo mismo las particularidades temporales y espaciales son inescindibles para los artistas: “Cuando se habla de expresionismo como movimiento fundamentalista en la vanguardia, se acepta la premisa de que los expresionistas eran su identidad cultural” (Shulamith Behr, 2000, p. 9). A pesar de ello, el expresionismo sí tiene aspectos conceptuales y temáticos reiterativos:

El expresionismo se concentra en crear imágenes distorsionadas, grotescas y violentas para manifestar las experiencias íntimas de sufrimiento, ansiedad y aislamiento provocadas por un contexto externo [...] se aparta de la representación puramente objetiva para ofrecer un conjunto de imágenes que ponen en evidencia la tensión producida por la dicotomía interior/exterior, debido a la presión extrínseca que oprime y suprime al individuo. (Raventós, 2000, p. 482).

Ahora bien, respecto a la constante del contenido dramático y doloroso se encuentran en las cartas las narraciones de abandono desde la mirada de una niña, que profundizan una problemática humana, en la que siempre domina la perspectiva subjetiva de Reyes. Las emociones se hacen visibles desde descripciones metafóricas en torno al cuerpo y a la naturaleza, como en el pasaje donde Betzabé, la sirvienta, debe abandonar al niño Eduardo por una orden de la Señorita María, y Emma se hace consciente del acto como una separación definitiva:

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 la 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 (Reyes, 2017, p. 72).

Emma crea imágenes viscerales: las plantas como una cadena para no querer soltar a su hermano, el absoluto deseo de no vivir y el tono simbólico de querer volver a la tierra. A su vez, el contenido dramático puede venir acompañado de un tono de humor grotesco. Entonces, se presenta esta dicotomía, lo externo —experiencias de la miseria que dan desasosiego— y lo interno

—la burla hacia las mismas, como se ve reflejado en la carta uno: “El general Rebollo se convirtió en nuestro dios; lo vestíamos con todo lo que encontrábamos en el basurero, se acabaron las carreras, las guerras, los saltos” (Reyes, 2017, p. 26).

El humor de la voz infantil que narra es escatológico. En la anécdota del general Rebollo el barro se torna un objetopreciado, que los niños adoran y cuidan, se ironiza la miseria:

[...] ellos siguieron tomando chicha y se detuvieron en un rancho [...] Cuando salieron ya no caminaban, iban en zigzag de lo borrachos que estaban; entonces se pusieron a pelear. Uno sacó un cuchillo y el de la diarrea le dijo: No te puedo matar porque tengo que cagar. Se bajó el pantalón y se acurrucó; el otro guardó el cuchillo y se puso a cantar (Reyes, 2012, p. 76).

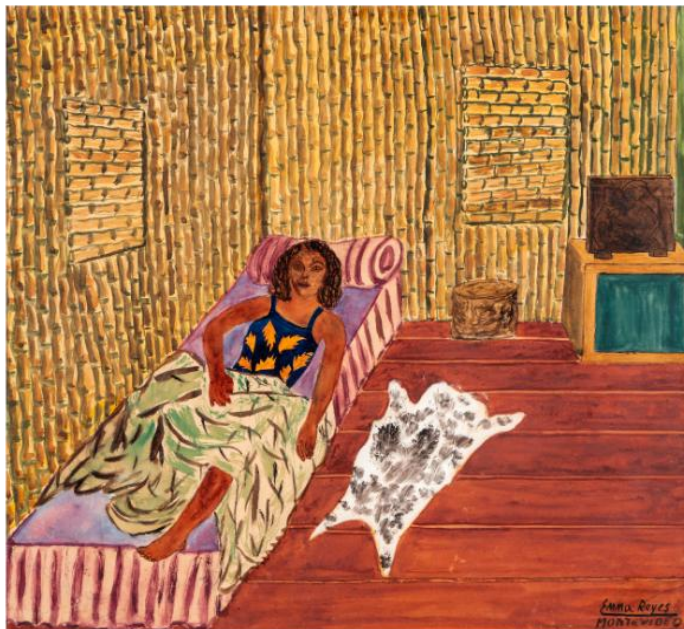
La discusión es eclipsada por lo absurdo de la vivencia: mientras las hermanas se trasladan de Guateque a la estación de trenes con un malestar estomacal, sus guías, indios en mal estado físico — diarrea y embriaguez— empiezan a pelear a cuchillo. Inclusive, la diarrea pausa la muerte, con estos elementos se subleva el humor sobre la marginación. Al respecto, Raventos (2017) sostiene que en el arte expresionista:

Perspectiva y foco cambian constantemente y sin ningún aviso. Las contradicciones entre el mundo representado y la forma de representarlo invitan al lector a participar activamente en la construcción de la fábula y el mundo representado mediante las pistas esparcidas en el texto. (p. 485)

El expresionismo, entonces, revela emociones que son deformadas por el trauma priorizando lo sensorial sobre los hechos objetivos, esto es realizado mediante la geometría. Menciona Méndez (2017) que el impulso emocional del pintor se traduce en una deformación

expresiva, con rasgos dinamizadores en aspectos generales y representativos. La deformación se manifiesta en la expresión de la forma y el espacio. De esta manera, se fusiona lo bidimensional con lo tridimensional:

Figura 4



Reyes, E. (s.f.). Montevideo [Pintura]. Colección privada, Bogotá, Colombia.

En esta pintura Reyes crea tensión entre las dimensiones, deforma la perspectiva correcta del dibujo para expresar la sensación de encierro al emplear la pared de caña con un patrón texturizado y las líneas inclinadas del suelo, que empujan los objetos hacia el primer plano; la falta de sombras proyectadas no permiten escapar hacia un fondo —tridimensionalidad—, pero se hace presente en la esquina de la habitación. Aunque los elementos anteriores reafirman lo plano, se rompe la bidimensionalidad con la superposición de figuras (la mujer, la alfombra, la cama) proyectando el hacinamiento de la habitación.

Del mismo modo, otro detalle de lo geométrico presente en las pinturas de la colombiana es el desbordamiento de figuras en los espacios, esta tensión es causada mediante su elemento principal: la línea. Para Medina (1996), Emma Reyes no concibe el plano como un área delimitada al exterior por una línea que podría marcar el contorno, sino como hileras de líneas paralelas en sucesión infinita. Es decir, Reyes realiza un juego de recorte visual, las figuras exceden los espacios, su línea nos lleva a percibir una continuidad a pesar de solo ver un fragmento, metafóricamente, como si viéramos por el lente de una cámara o el hueco de una cerradura. Este efecto se puede observar en la siguiente obra de arte:

Figura 5



Reyes, E. (s. f.). Sin título, Colección *Retratos imaginarios*. [Mujer con flor en su cabeza].
Colección Museo Rayo.

Reyes, E. (s. f.). Sin título, Colección *Retratos imaginarios*. [Mujer]. Colección Museo Rayo.

En las obras (Figura 9), Reyes aplica lo que Medina (1996) define como hileras de líneas que continúan infinitamente. No existe un límite claro para estas figuras, su línea atraviesa el marco y obliga al espectador a intuir que la escena continúa lateralmente hacia el infinito. Existe, entonces, una tensión por la misma ausencia. Quien observa sabe que hay algo más que queda oculto por el recorte del lienzo.

Del mismo modo, en su literatura, este efecto es recurrente. En *Memoria por Correspondencia* (2012), se describe el ingreso al convento por medio de puertas y espacios, limitaciones en su misma narración: “La puerta se cerró detrás de ellas y a nosotras nos separó del mundo por casi quince años” (Reyes, p. 104). Su espacio se ve limitado en su narración, sin embargo, tanto el personaje de Emma, como el lector, conoce que detrás de esa puerta existe un mundo que la espera. Alfonsi (2020) menciona sobre esto, que Reyes:

Describe con descomunal naturalidad los encierros. Puertas, llaves, cerrojos, muros, postigos, pestillos. A su alrededor prolifera una tecnología del encierro interminable de la que escapa sin escapar del todo, sin saber que será encerrada al otro día, durmiéndose una y otra vez junto a una puerta llaveada, cansada de berrear por gusto (p. 3).

De esta manera, mediante lo geométrico se expresa la subjetividad de quien interprete, tanto su obra pictórica, como la escrita. Es decir, tanto la línea infinita, que se ve en su pintura, como las puertas y cerrojos en su escritura no marcan una totalidad o límite sino que expanden los planos. No obstante, este análisis no agota el repertorio expresionista de Reyes; en los siguientes apartados se explorarán otras marcas de ese registro en su lenguaje epistolar.

5.3. El bordado: recurrencia y sistema estilístico

Figura 6



(Lote 96, Reyes, 1967)

5.3.1. El bordado como principio de composición estilística

Como se ha mencionado anteriormente, Emma Reyes aprendió a bordar mucho antes que a pintar, leer e incluso escribir. El bordado, que ocupa un lugar central en la experiencia de vida de Emma, no fue solo un simple oficio aprendido en el convento donde pasó su niñez y parte de su juventud, sino también se volvió una práctica que articulaba largas horas de disciplina, repetición y silencio. El gesto de pasar la aguja una y otra vez por la misma superficie daba forma, relieve, orden y sentido a su obra, fuesen sábanas, pañuelos o incluso un alba para el papa.

Desde este punto de vista, en el presente trabajo el bordado deja de entenderse como un oficio en la vida de Reyes y pasa a funcionar como una metáfora para pensar en su escritura. No obstante, no se propone como un principio explicativo del estilo, pues toda escritura se configura a partir de recurrencias, o repetición de puntadas, como el bordado, sino cómo estas, se articulan,

se intensifican y reorganizan la experiencia narrada. Fino (2022) menciona que “el bordado es un tejido sobre otro tejido o una yuxtaposición de varias capas de línea continua. Visto de esta manera, no es distinto al texto que a su vez conforma una trama” (p.180). Los bordados de Emma en lo pictórico son recurrentes, delimitan y voluminizan los recuerdos. Los efectos anteriores también se perciben en sus epístolas con las recurrencias temáticas como el hambre, el encierro, la culpa o la marginalidad. Así, por medio de recurrencias en la escritura de *Memorias por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024), se construye una experiencia visual y sensorial en el lector y está estrechamente vinculada con la formación pictórica de la autora.

5.3.2. El bordado léxico

Las palabras más recurrentes en las obras dan un indicio sobre el foco de la escritura del autor. Para esto, el presente análisis contiene las recurrencias léxicas en *Memoria por Correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024) con el fin de identificar qué palabras son las más representativas en la correspondencia y, por tanto, la estilística de Emma Reyes. En este proceso, se excluyen algunos elementos funcionales del lenguaje (Jakobson, 1967) como artículos, preposiciones, conjunciones y algunos pronombres, debido a su alta frecuencia que responde más a una función gramatical y no a una intención estilística. En resumen, el análisis entonces se concentra en sustantivos, verbos y adjetivos.

En *Memoria por correspondencia* (2012) se observa una recurrencia significativa a ciertos núcleos léxicos que permiten entender el tejido verbal de la autora, en estos hay cierta predilección por el universo religioso, el cuerpo, la maternidad y los espacios, estos grupos léxicos serán abordados en los siguientes párrafos. Ahora bien, el análisis permitió encontrar que el corpus tiene

un total de 54,532 unidades léxicas, de las cuales 9,395 corresponden a formas diferentes. A su vez, se observa que la autora presenta un promedio de 29.4 palabras por oración. A continuación, se muestra un gráfico de columnas con los diez términos que más se repiten en el primer libro:

Figura 7

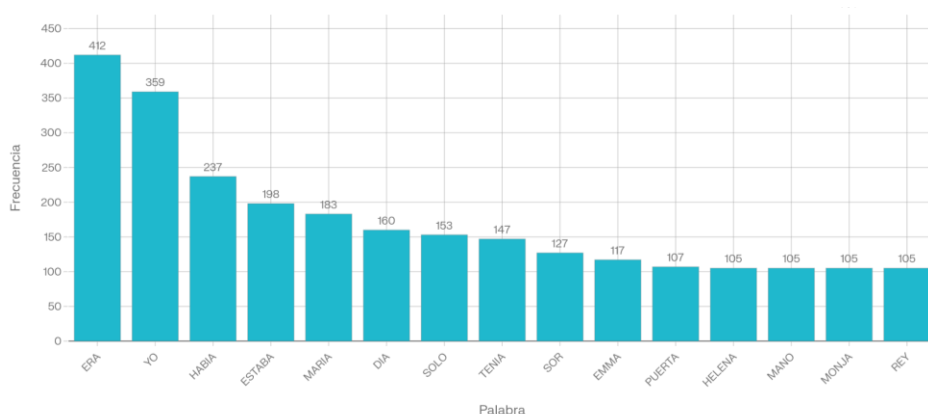


Tabla de frecuencia de palabras usadas en 'Memoria por correspondencia' (2012)

El gráfico permite ver que las palabras de mayor frecuencia en el primer corpus son algunos sustantivos significativos que permiten entrever el universo narrativo de la obra, como “María” (183), “Sor” (127), “monjas” (105), “Emma” (117) o “Helena” (105). A su vez, se hizo una tabla con la frecuencia de las unidades léxicas más repetidas en el corpus, que se compone de 61 palabras (ver Apéndice A).

Sobre esta tabla, vale mencionar que se encuentran ciertos patrones generales. En primera instancia, predominan notoriamente los sustantivos, esto evidencia una narración centrada en personajes, objetos o lugares concretos. Existe una alta frecuencia de nombres propios, como “María” (183), “Emma” (117), “Helena” (105), “Dios” (67), “Betzabé” (67) y “Carmelita” (37), aquí se evidencia la importancia de ciertas figuras, en su mayoría femeninas, dentro del relato.

Por otro lado, en el segundo corpus tiene un total de 42,301 palabras, con un total de uso de 7,839 palabras distintas. Sobre este libro hay un promedio de 22, 9 palabras por oración.

Figura 8

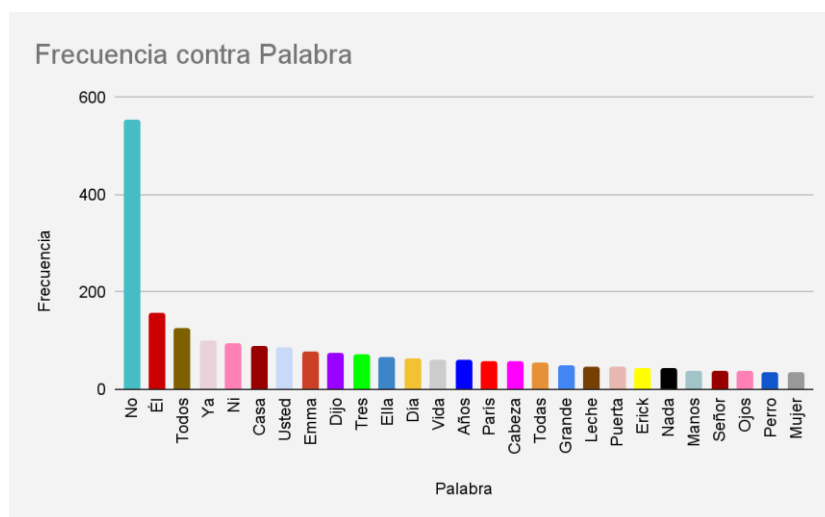


Tabla de frecuencia de palabras usadas en ‘Correspondencia inédita’ (2024)

En la escritura de Reyes hay un uso recurrente a partes del cuerpo como: “ojos” (78), “manos” (105), “cabeza” (62), “cara” (40), “boca” (36), “pies” (26), “cuerpo” (26) y finalmente, “piernas” (24)¹². En adición, en el segundo texto esta tensión se sigue manteniendo, con términos como “Cabeza” (58) o “Manos” (39) los cuales siguen ocupando un lugar importante en su escritura (ver Apéndice B). Esta recurrencia significativa de los términos asociados al cuerpo, sugiere que la corporalidad está ligada a la sensibilidad que quiere transmitir la autora, esto se abordará con mayor detalle en el análisis semántico posterior.

¹² Frecuencias calculadas mediante análisis cuantitativo del corpus completo de *Memoria por Correspondencia* (Reyes, 2012) y *Correspondencia Inédita* (Reyes, 2024) utilizando herramienta de análisis lingüístico TLAB.

Asimismo, el pronombre con mayor frecuencia en la obra es el “yo”¹³ (359 apariciones). Al realizar un análisis secuencial ese “yo” en su mayoría se encuentra sucedido de verbos de estado:¹⁴ estaba, había, tenía, sentía, podía, quería. Lo anterior, no solo corresponde a una co-ocurrencia en temporalidad sino que demuestra que la escritura está cargada de acciones no dinámicas. Es decir, la protagonista se narra así misma encapsulada en el tiempo, porque los verbos imperfectos muestran una acción continua sin fin.

Figura 9

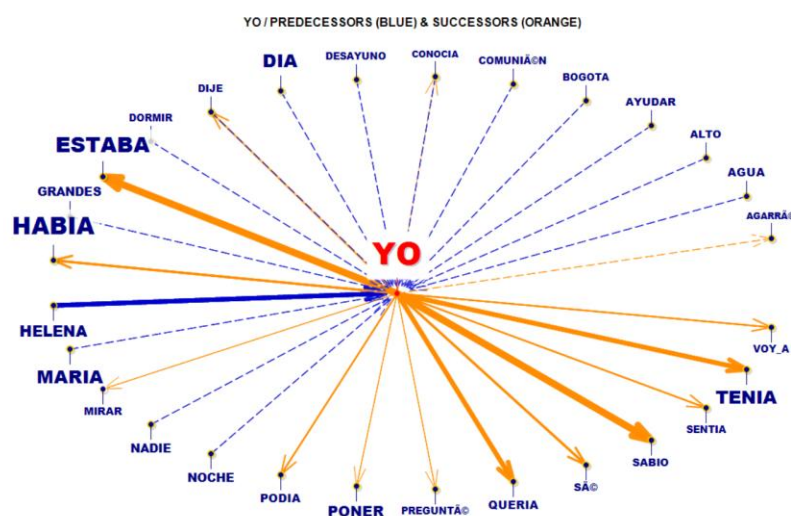


Diagrama de secuencia alrededor del 'yo' 'Correspondencia inédita' (2024)

Ahora bien, como se señala en su texto sobre estilística García (2015), para el teórico Spitzer “lo que es aplicable al lenguaje de una comunidad es también aplicable al estilo de un autor” (p. 319). Por esta razón, resulta relevante que algunas palabras de carácter coloquial o asociadas a la cultura colombiana aparezcan en el texto, como “china” (8), “mogollas” (6), “mica”

¹³ *En el análisis realizado con TLAB se incluyeron verbos y pronombres como elementos de frecuencia.

¹⁴ Se definen verbos de estado o estativos como aquellos que indican una actividad o proceso sin principio o fin, implican una situación estática en el sujeto no un cambio dinámico (Bosque & Demonte, 1999, pp. 2457 - 2460)

(5), “chicha” (3) “chata” (1), “cachumbos” (1), “chéchere” (2), “totuma” (1), “churrias” (1), “chusca” y “chimbo” (1), o “totearse” (1). A continuación, se muestran algunos fragmentos del libro de Reyes (2012) en los cuales las palabras idiosincráticas del habla colombiana son usadas en el relato:

[...] hizo pluc, pluc, nosotras nos toteamos de la risa, ella también se sonrió (p. 107)

[...] todas me gritaban: —¡China cochina, cagada, cagada, cochina! (p. 68)

[...] De desayuno nos daban una taza de agua panela, que regularmente estaba fría y una mogolla negra para cada una (p. 122)

[...] un mísero pedazo de carne dura que era siempre hervida entre la mazamorra y que nosotras llamábamos chimbo de carne, que no era más grande que una nuez (p. 106)

[...] Se llamaba Betzabé; chiquita, de cuello muy corto, tan chata que solo se le veían los dos huecos de la nariz, lindos ojos pícaros (p. 28)

La presencia de este léxico no solo contribuye a la construcción del universo cotidiano que rodea a Emma, sino a su vez permite reconocer la voz narrativa dentro de un contexto cultural y lingüístico específico, como la Bogotá de los años veinte, así dando un estilo representativo a su escritura.

Finalmente, estas recurrencias léxicas permiten identificar la serie de palabras que organizan el universo narrativo de Emma Reyes. A partir de esto, será posible agrupar dichas unidades en campos semánticos, con el propósito de analizar el sentido en torno al que se construye en el corpus.

5.3.3. *El bordado semántico*

En la presente división se pretende mostrar conjuntos que organizan el universo de Reyes, al menos en su escritura, a través de grupos de significado. Al definir el estilo literario Spitzer (1948) señala que: “El estilo de un autor se revela a partir de pequeños indicios lingüísticos que al repetirse, permiten acceder a la estructura más profunda del texto” (p. 19).¹⁵ La semántica, entendida como el estudio del significado de las palabras y de la relación que estas establecen dentro de un discurso, permite observar estas recurrencias.

5.3.3.1. La religión y el castigo.

Un primer conjunto semántico corresponde al campo religioso. Esta temática es recurrente en la vida de Reyes desde que es ingresada a un convento, luego de ser abandonada. En este campo se manifiesta la recurrencia de palabras como “Dios” (67), “monjas” (105), “Sor” (127), “convento” (55), “capilla” (46), “misa” (39), “pecado”(45), “infierno” (6), “padre” (40), “Carmelita” (37) o “superiora” (46). La reiteración de estas unidades léxicas evidencian la centralidad que Emma da al universo religioso dentro de su historia.

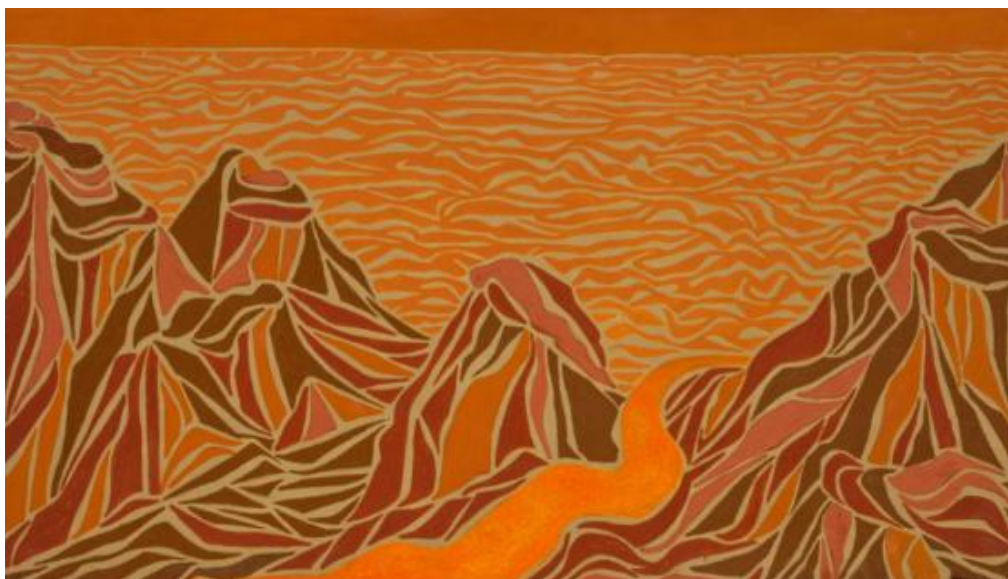
No obstante, estas palabras no aparecen de manera aislada, sino que se articulan a un segundo grupo de términos, referentes al pecado y el castigo. La religión, entonces, no es tomada como símbolo de pureza y divinidad, sino de miedo, prácticas de corrección y castigo. Esto convierte la fe en un sistema de control moral y corporal, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

¹⁵ Spitzer (1948, p.19) afirma que “the style of an author can be revealed through small linguistic symptoms which, upon, repetition, allow access to the deeper structure of the text”

[...] yo lloré durante toda la misa [...] Sentía llegar la noche con verdadero terror, les suplicaba al niño Jesús y a la Virgen que me concediera la gracia de no hacer pipí. Pero ningún santo escuchó mis súplicas y las monjas multiplicaban los castigos (Reyes, 2012, p. 92-93).

Sobre esto, señala Arciniegas (1955), en Reyes (2024), que: “sus recuerdos son los de una criatura sometida a disciplinas y castigos propios de la lógica antigua” (p. 164). Esta observación permite identificar que la voz narrativa de la niña asume y reproduce los códigos de control y el dogma religioso que la rodea. En el universo narrativo de Reyes, es un filtro perceptivo que moldea la manera en que la protagonista interpreta la culpa, el cuerpo o el castigo.

En su pintura, la religión también se configura como un espacio atravesado por el miedo y el castigo. En la producción pictórica de Reyes, como en la obra *Monte Calvario* (s. f.), el paisaje se asocia a la crucifixión de cristo, sobre una composición de colores intensos, en tonos naranjas y formas onduladas que dan la sensación de agitación y sufrimiento.

Figura 10

Reyes, E. (s.f.). *Monte Calvario* [Pintura]. Colección privada, Bogotá, Colombia.

Esta interpretación se vincula a rasgos expresionistas, movimiento en el se cataloga el arte de Emma, el cual está ligado a la religión. Sobre esto, (Montez, 2006) menciona que “otro contenido habitual en la producción expresionista se extiende a la preocupación religiosa” (p. 67). A su vez, Kellner (2017) sugiere que este estilo no es gratuito, es, en realidad, la habilidad del ser humano para transformarse o proyectar un “renewal of humanity”,¹⁶ Es decir el intento del artista para deslindarse de esa sociedad y la religión.

Estos rasgos expresionistas en el cuadro *Monte Calvario*, se observan en la deformación del espacio con intención de escapar de la representación tradicional del calvario de Jesús, donde el personaje es protagonista debido a su carácter de mártir. Al suprimir esta figura divina, se

¹⁶ La cita original dice: “a ‘renewal of humanity’ and thus countered the alienation and disintegration of the individual in bourgeois society by various projects of desalienation and rebirth”.

intensifica la representación del dolor sin una redención del mismo. Así, tanto en la escritura como en la pintura de Reyes, la religión está relacionada con el castigo, el miedo, la culpa, e incluso, la muerte.

5.3.3.2. El cuerpo y la sensibilidad.

Junto a este campo religioso, otro conjunto significativo de palabras se relaciona con el cuerpo y la sensibilidad, especialmente por la reiteración de términos como “manos” (105), “ojos” (78), “cabeza” (62), “cara”(40), “boca” (3), “pies” (26), “cuerpo” (26) y, finalmente, “piernas” (24), que son algunos de los términos más repetidos en todo el corpus. Sobre esto se puede entender este conjunto de palabras referente a la corporalidad como el lugar de experiencia del mundo de quien narra. Reyes narra su infancia desde sensaciones físicas: hambre, miedo, frío, o dolor. Esto adquiere un sentido puesto que la narradora infantil¹⁷ no tiene un lenguaje conceptual suficiente para expresarse, por lo tanto, el recuerdo se manifiesta a través del cuerpo y los sentidos.

La focalización al cuerpo como parte de la experiencia también es observada en su producción pictórica. En la obra de 1954, como se observa en la siguiente figura:

¹⁷ Sobre la narración a través de una voz infantil se hace un apartado en la sección de Bordado retórico.

Figura 11

Reyes, E. (1954.). *Sin título* [Pintura de cuerpos abstractos].

En diálogo con ciertos rasgos del expresionismo, en la construcción narrativa y pictórica, se deja de lado la mimesis, el intento de copiar la realidad, y abraza las posibilidades de la diégesis para presentar un discurso que, según Raventos (2017), es “inestable y discontinuo”. En la obra no se observan cuerpos reales, se contempla la sensibilidad del cuerpo. Líneas gruesas y extremidades alargadas, no es justamente una descripción científica del ser humano, es, por su parte, figuras deformadas y dinámicas.

En primer lugar, esta deformidad presente en su pintura opera en su escritura. La obra de 1954 enfatiza la precariedad física, cuerpos con trazos oscuros, que parecen estirarse y, a su vez, esto es representado en sus libros. A lo largo del primer relato aparecen sistemáticamente palabras referentes a la falta de alimento o a la precariedad física: “—Pobres, están muy flacas... Se ve que las han alimentado mal, la grande es muy bonita, la chiquita, ¿usted ha visto?, tiene los ojos torcidos” (Reyes, 2012, p. 62). Términos, juntando todo sus variantes morfológicas, como

“hambre” (17), “comida” (40), “pan” (70), “flaco” (11) o “sucio” (19) son recurrentes en el texto y este conjunto léxico permite construir la imagen de un cuerpo marcado por la necesidad y la privación, estas mismas situaciones que la narradora atraviesa en su infancia.

A su vez, la sensibilidad es expresada a través de reacciones del cuerpo. Un ejemplo de esto se encuentra al recordar ciertas situaciones de miedo o tensión, Reyes describe el miedo más que una emoción psicológica, como una reacción física “[...] nosotras temblamos de miedo” (2012, p. 66). Por otra parte, también se puede notar esto en el extremo de las sensaciones positivas:

Cuando me acercaba al altar para recibir la comunión, me temblaba el cuerpo entero de amor. Durante la misa miraba fijamente los ojos del Sagrado Corazón y varias veces tuve la impresión que sus labios se movían o que me sonreía (Reyes, 2012, p.110).

Esto evidencia que en la escritura de Reyes sus emociones se transmiten en sensaciones físicas, lo que finalmente se traduce en el lector y lo que el texto puede generar en él. Emma expresa sus estados emocionales a través de reacciones corporales, frases como “el estómago se me volvió de piedra” o “el miedo se me metió en el cuerpo” (Reyes, 2012, p. 119), ejemplos que se encuentran tanto en primer, como en el segundo libro. Los episodios que crea Reyes son profundamente visuales, otro ejemplo de esto es el recuerdo de ver a la “enorme mata de pelo negro”, y el miedo que le producía esta imagen: “cuando lo llevaba suelto yo daba gritos de miedo y me escondía debajo de la única cama” (p. 12, 2012). Esta anécdota transporta al lector y la percepción visual es muy concreta, una imagen de un abundante pelo negro, que provoca una reacción física: gritar y esconderse.

Finalmente, este apartado permite entender al lector que la historia de Emma se construye a través de una memoria corporal de su infancia, en su narración prima la imagen y la sensación. Es así como el cuerpo aparece como un espacio de vulnerabilidad que se crea con el dolor, el hambre, el aislamiento y la tristeza relatada.

5.3.3.3. Figuras femeninas y maternidad.

Ahora, dentro de las obras epistolares de Reyes se encuentra un conjunto léxico asociado a personajes femeninos y la maternidad. El primer corpus contiene términos como “Madre” (20), “niña” (95), “mamá” (45), “hermana” (39), “monja” (138), “sor” (163) y algunos nombres propios de figuras femeninas como “María” (141), “Helena” (121), y “Betzabé” (73). Todo esto evidencia la centralidad en lo femenino en el universo narrativo de Reyes.

Resulta interesante que una de las palabras que más se repite en el relato es el sustantivo María. Sobre este personaje se experimenta una variación en su denominación a lo largo de la narración. Inicialmente, es presentada desde una forma distante, casi desapercibida, exaltado su abundante pelo negro. Posterior a esto, cambia la denominación del nombre: “A pesar de tu discretísima carta, me doy cuenta que mueres de curiosidad por saber quién era la señora del cabello largo. [...] La señora de cabello largo se llamaba María” (Reyes, 2012, p. 16), posterior a esta presentación es llamada como la señora María cada vez que es nombrada.

Sin embargo, esto cambia abruptamente cuando se mudan: “Desde que llegamos a Guateque la señora María se hacía llamar señorita María. Para nosotras todo seguía igual, porque no la llamábamos de ninguna manera” (Reyes, 2012, p. 29). Este desplazamiento en la forma de nombrarla evidencia una transformación en la percepción del personaje.

En este campo semántico se destacan en primer momento dos figuras femeninas, de la primera parte de la historia, que representan situaciones opuestas de maternidad. Por un lado, se encuentra la señora María, quien a pesar de nunca ser reconocida como la madre de las hermanas Reyes, se acoge esta descripción por su figura de cuidadora en la obra, ella es asociada a una maternidad distante y punitiva. Por otro lado, Betzabé, quien asume en varios momentos un rol de cuidado y protección que la aproxima así a una forma de maternidad sustituta.

Sobre esto, para Martín (2024) “Hablar de la madre es realmente hablar de su deseo, del deseo materno”. En la obra de Reyes, el campo léxico que se encuentra asociado a la maternidad evidencia justamente esta tensión entre la presencia maternal y la ausencia.

Por un lado, la figura de la señora María aparece vinculada a una maternidad inexistente, y en el campo léxico se puede relacionar con “abandono” (19), “silencio” (12), “castigo” (9) y “miedo” (33). Por ejemplo “[...] Helena dijo: —Si tú hablas de la señora María yo te pego. Y ese silencio duró veinte años, ni en público ni en privado volvimos nunca a pronunciar su nombre ni a hablar de los años pasados con ella” (Reyes, 2012, p. 54), y la misma maternidad rechazada se transmuta a su segunda correspondencia “[...] ¿Tienes mamá? —No señora. —Ya me lo había imaginado” (Reyes, 2024, p. 23). La figura de la señora María no construye ningún tipo de vínculo afectivo, sino como se mencionó anteriormente, es rodeada de un campo léxico al temor y la prohibición, lo que refuerza la representación de una maternidad ausente que, sin dudas, marca la memoria infantil de la narradora.

En contraste con esta figura materna aparece Betzabé, quien en distintos momentos de la narración asume gestos de cuidado y protección que la aproximan a una maternidad sustituta. En

un episodio de violencia que ejerce la señora María, contra las hermanas Reyes, Betzabé interviene para intentar detener el castigo: “Betzabé empezó a suplicarle que no nos pegara más. Ella nos empujó detrás del mostrador y nos prohibió movernos” (Reyes, 2012, p. 32).

El papel de Betzabé cumple un rol protector y sus acciones se vinculan al cuidado maternal, a pesar de no ser biológico el vínculo. Esta tensión entre el abandono de una madre, y una red de apoyo femenina que sostiene a Reyes, se observa a su vez en la Figura 12. La pintora representa una escena que se lee como un parto colectivo, las figuras femeninas aparecen agrupadas en torno a un cuerpo, lo que sugiere el cuidado grupal. No obstante, sus rostros son rígidos, el espacio parece saturado y, la madre que muere y abandona a su hijo, es el centro de la imagen.

Figura 12



Reyes, E. (s. f.). *Sin título* [Pintura de un parto colectivo].

Esta obra dialoga con el concepto del “deseo materno” de Martín (2024). A su vez, resulta significativo que los rostros masculinos se encuentran ausentes, lo cual sugiere, también en su pintura, la centralidad de lo femenino en el universo artístico de Reyes. La maternidad, entonces, cumple una experiencia múltiple, cercana a lo que en las cartas se demuestra con figuras como la señora María, Betzabé o la virgen María. En estos casos, la maternidad es definida por prácticas de cuidado, más que por un vínculo biológico.

Ahora, la infancia de Reyes está llena de otras figuras femeninas, como Carmelita, Helena, las diferentes monjas del convento María Auxiliadora, e incluso la virgen María. Todas ellas configuran el entorno en el que transcurre la infancia de la autora. Sobre esto, en el texto se pueden ver relacionados todos estos personajes con la envidia, el miedo, el castigo o la sátira.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en la relación con Helena, su hermana. A pesar de que en muchas ocasiones parecían ser una sola: “Creo que fue en ese momento que nació entre Helena y yo una especie de pacto secreto y profundo; un sentimiento inconsciente de que éramos solas y que solo nos pertenecíamos la una a la otra”. (Reyes, 2012, p. 16), también existe una rivalidad que perdura a través de los años, “la Sra. María tenía una gran preferencia por Helena. Todo el tiempo repetía la misma frase, la más linda, la que yo más quiero [...]” (Reyes, 2012, p. 61), y se sigue evidenciando en su adultez, como en la primera carta de *Correspondencia inédita* (2024), “[Tienes...] —¿Una hermanita linda como tú? —No, más bonita. Yo soy fea” (p. 24).

La señorita Carmelita es otra muestra de esto, que para (Fuentes, 2021), encarna una forma de autoridad femenina ligada al control moral y religiosos:

[...] quien crea un sistema de acumulación de deudas espirituales como mecanismo de control y adoctrinamiento. La manipulación, el chisme y el engaño son sus herramientas de autoconservación [...] Resulta congruente que sea la señorita Carmelita quien cobre los miles de oraciones, misas, comuniones, rosarios, penitencias de un Dios insaciable, ya que ella misma es descrita de manera grotesca como mórbida y estreñida (Reyes, 2012, p. 222).

Es a través de Carmelita que el discurso religioso se convierte en un mecanismo de vigilancia y de disciplina sobre los cuerpos y las conductas de las niñas en el convento. De esta manera, su personaje representa tanto una figura de autoridad en el convento, y en la vida de Emma, como también una forma de poder que se ejerce desde la religión y la culpa.

Finalmente, se puede afirmar en este apartado, que las figuras mencionadas muestran que la experiencia y los recuerdos de infancia de Emma Reyes se desarrollan en un universo mayoritariamente femenino, en el cual las relaciones femeninas se manifiestan desde el cuidado, la rivalidad, la complicidad, la disciplina religiosa y el castigo.

5.4. La edición consciente en la correspondencia

Figura 13



(Reyes, s. f., [Pintura] *Salón central*)

La escritura de Reyes se explorará como una redacción trabajada, y no como una memoria espontánea en este apartado. Tanto en *Memoria por correspondencia* (2012) y *Correspondencia inédita* (2024) se evidencia que existe un proceso de edición que está en constante elaboración.¹⁸ A lo largo de la narración, en sus cartas, Emma no solo cuenta su pasado, sino también reflexiona sobre la escritura misma, sobre las correcciones en sus textos por parte de Arciniegas, sobre su pericia en la escritura y la organización de sus recuerdos.

¹⁸ Algunos ejemplos de esto: “Tú no me haces correcciones y no sé ni siquiera si lo que escribo es comprensible. Hay momentos que me parece confuso y no sé si en conjunto se puede seguir la historia. Yo no dejo copia pues escribo directamente y ya no me acuerdo de lo que he escrito antes” (Reyes, 2012, p. 46). “Sumercé, estoy triste porque esta carta no me salió como yo hubiera querido, pero no me siento capaz de repetirla” (Reyes, 2012, p. 73).

Asimismo, su escritura es una técnica de capas, similar a la misma preparación que tiene un artista pictórico frente a un lienzo. Emma narra, duda y rectifica sobre la marcha de lo que escribe, haciendo de su proceso de corrección parte de la obra misma, pues explicita o tematiza sus dudas en el producto final de su escritura. La superficie del texto exhibe sus vacilaciones de su escritura. Esto se evidencia en su segundo libro, donde Reyes interpela a Gabriela, hija del historiador Germán Arciniegas, encargada de editar su libro post mortem, ya en su adultez y después de la muerte tanto de su padre, como de Emma Reyes:

Gabrielita: Sumercé no se puede imaginar como he tenido que hacerlas el máximo del esfuerzo para desenredar esas historias, tuve que repetir varias veces, mi cabeza sigue mal y al escribir me como letras o las escribo al revés, como ves la vejez ya está en mis hombros (Reyes, 2024, p. 155).

En sus cartas finales, Emma reconoce el esfuerzo físico y mental que supone recordar su pasado. Su proyecto de escritura se encuentra mediado por la duda y la intervención, como cualquier otro texto escrito. Sin embargo, lo que pesa en esta situación es que su proceso de edición no se oculta ni se depura en la versión final. Por el contrario, permanece visible dentro del discurso final. De esta manera, la duda, la corrección e incluso el olvido hacen parte del proceso de escritura y se integran a él.

La escritura de sus memorias deja de ser únicamente registro de las experiencias vividas en su infancia y adultez temprana dirigido únicamente a su amigo Arciniegas, y se piensa como un producto final que será transmitido a un público mayor. Esto se puede evidenciar pues sus

memorias son intervenidas, seleccionadas y reconstruidas, a pesar de que no pensaba publicar sus cartas, como expresó la autora de manera continua.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en su correspondencia inédita, en la cual pide ayuda a Gabriela Arciniegas en su proceso de edición: “Tienes que ayudarme a que eso lo puedan entender y tal vez acortar al máximo” (Reyes, 2024, p. 155). Se solicita ayuda para que el lector de su obra comprenda el relato, nuevamente mostrando la conciencia de un destinatario mayor a los Arciniegas. Así, en los siguientes apartados se analizará el proceso que forma parte de la edición consciente que lleva la correspondencia de Emma Reyes.

5.4.1. La reescritura

En este apartado, se analiza la escritura de Emma Reyes como un proceso de reelaboración constante. La escritura en la correspondencia de Emma Reyes no es el resultado de un acto espontáneo o descuidado, como se esperaría de un conjunto de cartas dirigidas a un amigo; por el contrario, es un proceso permanente de reescritura lleno de recelo y preocupación por el producto final.¹⁹ La autora expresa continuamente, a lo largo de sus cartas en ambos libros, sus dudas, su insatisfacción y la necesidad de reorganizar su relato de otra manera. Esto sitúa su obra en una preocupación estilística o literaria y no solo un testimonio entre amigos.

Ahora bien, la reescritura en Reyes nace de una profunda inseguridad sobre su propia capacidad narrativa. Esta angustia frente a la página en blanco la obliga a revisar lo escrito y a pedir validación de sus destinatarios, sea Gabriela Arciniegas o Germán Arciniegas, quien no es

¹⁹ Es relevante mencionar en este apartado la insistencia de Sanin (2019) de afirmar que el espacio temporal en la correspondencia de Reyes se siente como algo inacabado.

cualquier destinatario, por el contrario, es uno de los referentes más relevantes para la literatura colombiana en el siglo XX. En su primer libro, *Memoria por correspondencia* (2012), la autora deja en claro su falta de un plan, lo que hace de sus cartas un ejercicio de prueba y error:

Tú no me haces correcciones y no sé ni siquiera si lo que escribo es comprensible. Hay momentos que me parece confuso y no sé si en conjunto se puede seguir la historia. Yo no dejo copia pues escribo directamente y ya no me acuerdo de lo que he escrito antes (p. 46).

Esta misma característica se ve reflejada en su segundo libro:

Tienes que ayudarme a que eso lo puedan entender y tal vez acortar al máximo, tal vez hay demasiados detalles, porque voy a dar la idea falsa de ser una niña prodigio. Dime si la primera carta que te envié [veinte años atrás] crees que se puede colar a las viejas sin que se vea el cambio de ritmo y de mentalidad (Reyes, 2024, p. 155).

Emma ve su escritura como algo transitorio que necesita ser fijado mediante la revisión. A falta de los manuscritos originales, es obligada a realizar de manera permanente una reescritura mental para mantener el hilo de su historia. Así como se muestra en el ejemplo, existe una conciencia acerca del proceso de escribir, una queja sostenida a no recordar lo escrito con anterioridad, y la corrección que no recibe de su destinatario, Germán Arciniegas.

Este fenómeno se agudiza en *Correspondencia inédita* (2024). En estas cartas se evidencia una fatiga física y mental de volver a lo narrado, ya no solo se trata de recordar su infancia y escribir sobre ella. Es decir, en su segundo libro, a diferencia de *Memoria por Correspondencia*

(2012) existen mayores referencias a la instancia de enunciación, a su presente.²⁰ La reescritura se traduce en un esfuerzo por “desenterrar” y “pulir”, como se menciona en la siguiente cita, la materia prima del recuerdo. Emma escribe lo siguiente:

Sumercé no se puede imaginar como he tenido que hacerlas el máximo del esfuerzo para desenterrar esas historias, tuve que repetir varias veces, mi cabeza sigue mal y al escribir me como letras o las escribo al revés, como ves la vejez ya está en mis hombros [...] No me dejes sufrir —¿tu crees que sería posible que le leyeras a Germán esas cartas? Está tan lúcido que su opinión me parece muy muy importante. Hazme saber rápidamente lo que piensas y saber si vale la pena seguir puliendo —claro voy a hacer el esfuerzo de reescribir la historia del caballo y la Sra. María (Reyes, 2024, p. 155).

El acto de repetir se puede interpretar como el acto de escribir y volver a escribir hasta encontrar el tono adecuado. La autora reconoce que se necesita una intervención editorial antes de ser entregada al lector,²¹ lo que desmitifica la idea de que sus memorias no son trabajadas y son una simple descarga de sus recuerdos.

Otro punto relevante en la reescritura, al hablar del estilo de Emma, puede darse desde una perspectiva teórica al compararse con la técnica de la veladura en la pintura. Esta técnica pictórica consiste en aplicar capas finas sobre otra capa ya seca, esto crea luminosidad o profundidad mediante la mezcla óptica sin cubrir la capa inferior (González, 2016). Es decir, así como un artista

²⁰ En Memoria por correspondencia (2012) existe una distancia estética; la historia aparece cerrada y terminada, el enunciado (lo dicho) es el contenido de la historia, la infancia de Emma en el convento. Por otro lado, en Correspondencia Inédita (2024) se muestra una escritura más viva y desordenada, como se observa en los ejemplos abordados.

²¹ El señalar sus propias flaquezas al escribir se trabaja como una estrategia de defensa a la crítica que pueda venir de Arciniegas u otro lector, es un recurso retórico para validar su posición como escritora.

puede aplicar capas delgadas de color para modificar el tono de una capa inferior, sin borrarlo del todo, Emma a su vez añade matices a sus anécdotas en cartas sucesivas. Su estilo no busca una perfección en la gramática, de la cual ella misma hace burla a través de una falsa modestia, sino la precisión de la imagen o el recuerdo: "Te das cuenta Gabrielita cómo me como las letras y los finales. Cuando escribo estoy segura de que estoy escribiendo bien. Espero que entiendas las correcciones" (Reyes, 2024, p. 157).

La reescritura en su correspondencia es el gesto de una artista que sabe que la primera pincelada nunca es la definitiva. Por esto mismo, la correspondencia de Reyes se aleja de la espontaneidad del género epistolar tradicional, pues el recelo por la forma del escritor, sugiere que su escritura va dirigida a un lector mayor que meramente su amigo y confidente, Germán Arciniegas. En este cuidado literario se puede afirmar que arrima su texto a otros géneros narrativos autoconscientes como, por ejemplo, la novela moderna.

5.3.2. El olvido y la memoria

¿Cómo Reyes escribe una memoria que resiste a ser recordada? Esta es una de las preguntas que puede surgir en el lector al leer el primer manuscrito de la correspondencia de Reyes, y es una de las incógnitas abordadas por Sanín (2019), en su prólogo a la primera obra de Reyes. La memoria, o la mala memoria de Emma, juega constantemente con sus recuerdos, sus personajes y sus sucesos. Y, a su vez, el trabajo de escribir, como se pudo evidenciar en el anterior apartado, se convertía en trabajo complicado para Emma Reyes, pues no lograba la escritura prolija que ni Arciniegas ni ella misma esperaban.

En esta sección, la “mala memoria” juega un rol importante en su narrativa, la dificultad de la escritura al recordar eventos de su infancia, más aún cosas que no quería revivir en su memoria, pero a su vez, como una condición de la memoria humana: “[...] Hay momentos que me parece confuso y no sé si en conjunto se puede seguir la historia. Yo no dejo copia pues escribo directamente y ya no me acuerdo de lo que he escrito antes” (Reyes, 2012, p. 46), como menciona Celis (2024) en su trabajo sobre la edición en la correspondencia de Emma, la característica autobiográfica de su obra se convierte en “un arma de doble filo” puesto que puede crear un problema en cuanto a los límites del relato, “si bien esto permite un acercamiento más profundo y netamente personal a Emma Reyes, también hace que ella sea no ya la fuente primaria, sino la única fuente de su niñez y de su juventud” (p. 22), por lo tanto se deben establecer diferencias claras entre Emma como autora, narradora y personaje de su propia historia.

A su vez, es posible afirmar que Reyes utiliza los vacíos de la memoria, o el olvido, como un recurso en el proceso de edición. Al no recordar datos exactos, la autora recurre a reconstruir la anécdota por medio de un recuerdo lejano trastocado a su vez por una configuración de carácter pictórico. Esta transición desde el referente documental hacia la intensidad expresiva de la narración aproxima su relato a la ficción. Emma pone en duda su capacidad de recordar, y sugiere que estamos leyendo una reconstrucción artística de su vida, o como podría ser llamado a su vez, la autoficción, un término que ha sido planteado por el escritor y crítico literario francés Serge Doubrovsky (1977). Se trata de la suma de un relato real de la vida del autor, cargado con aspectos ficcionales que ayudan a maquillar la narración.

La niña que recuerda es uno de los puntos tensionantes en su obra, puesto que al leer sus memorias el lector tiene la idea de que tiene una precisión casi fotográfica de su infancia temprana.

Emma confronta al lector, y a Arciniegas en una primera instancia, sobre la veracidad de sus recuerdos:

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 [...] (Reyes, 2012, p. 89).

En la memoria de un niño de cinco años, como menciona ella, no es natural que se tenga tanto detalle de recuerdos y eventos pasados, por esto mismo sus memorias son mediadas por la sensibilidad artística, que construye posteriormente.

En ocasiones, en sus memorias, el olvido no aparece como una falla o un problema en la escritura, por el contrario, se muestra como una condición de una memoria adulta. Reyes reconoce, al final de algunas cartas que el tiempo ha intervenido en la nitidez de sus vivencias. Esta limitación es un argumento más para Emma en la dificultad de su escritura, pero también permite al lector centrarse en la atmósfera de los hechos, más que en la cronología: “[...] Hay momentos que me parece confuso y no sé si en conjunto se puede seguir la historia” (Reyes, 2012, p. 46).

Finalmente, el olvido se vincula con la vejez y el paso del tiempo. Esto es más notorio en su correspondencia inédita, puesto que existe una diferencia de años entre la escritura de sus primeras cartas y el momento en el que escribe a Gabriela Arciniegas. La vejez de la voz que narra añade una neblina adicional en su memoria, el olvido se convierte en urgencia de rescatar algo que desaparecerá: "...como hace tantos años que escribí esas cartas me pudro de curiosidad de poder leerlas por última vez" (Reyes, 2024, p. 158). La veracidad de los hechos se pone en duda y se

prima la creatividad con la que narra sus anécdotas y personajes, lo cual se aborda en el siguiente apartado.

5.3.3. Máscaras y retratos: personajes en la correspondencia de Reyes

Figura 14



(Reyes, E. Sin título. Serie *Máscaras*, 1990. Museo La Tertulia)

La imagen de la serie *Máscaras* que se muestra aquí se usará para comprender una arista del estilo narrativo de Emma Reyes, con respecto a la creación de sus personajes. En su obra pictórica, la artista busca un rostro a través de rasgos hiperbólicos, cuencas profundas, líneas marcadas y una gestualidad que puede rozar con lo grotesco, lo cual se adentra en lo expresionista, como se mencionó anteriormente. Esto mismo se traslada a su correspondencia, donde los personajes se convierten en máscaras literarias mediante la misma deformación física y mental con la que son descritos.

Emma no describe a sus personajes como sujetos individuales, por el contrario logra esculpir arquetipos de marginalidad, opresión o incluso la caricatura de lo sacro. Su autobiografía

se convierte en una novela epistolar que roza con la tradición de la picaresca y el universo de Charles Dickens.²²

La conexión con Dickens juega un papel tanto en la estilística como en las temáticas abordadas. Tanto en *Oliver Twist*, obra cumbre de Dickens, como en la correspondencia de Reyes, la pobreza se vuelve un personaje más que atraviesa la realidad de su narradora. Un ejemplo de esto son los niños, que despojados de su individualidad son convertidos en masas de huérfanos que sobreviven a un entorno hostil. Sus personajes son infantes que desconocen el significado de las palabras “mamá y “papá”, como menciona Guerriero (2019), en sus ejemplos como:

[...] el piojo me preguntó si yo tenía papá y mamá, yo le pregunté que qué era eso y me dijo que él tampoco sabía (p. 41) [...] ¿Quién es tu mamá? —La agencia de chocolate. Todos se pusieron a reír, pero yo me puse a llorar (Reyes, 2012, pp. 41, 81 - 82).

Los personajes de Reyes, como de Dickens, padecen vejámenes, con una brutalidad casi de fábula, sin embargo, su escritura está libre de autocompasión. Así como Tom Sawyer o Huckleberry Finn, novelas de formación del escritor estadounidense Mark Twain, el personaje de Emma observa el mundo adulto y su hipocresía desde la astucia. Esto le permite narrar hechos atroces sin emitir juicios morales de su voz adulta.

Finalmente, otro factor relevante es la manera en la que Reyes esculpe a sus antagonistas, a quienes dota de autoridad con una rigidez exagerada²³ para enfatizar su crueldad o hipocresía. Un ejemplo claro de esta caricaturización es la Hermana Dolores y la señorita Carmela en *Memoria*

²² Esto se aclaró en el apartado de Bases teóricas, en el cual se hace la relación de las memorias de Reyes con géneros literarios como la novela de formación, la picaresca y la novela epistolar.

²³ “[María era] una enorme mata de pelo negro” “[A la hermana Dolores]... la vimos acostada como se acuestan los muertos, toda tiesa y con los ojos cerrados” (Reyes, 2012, pp. 12-129).

por correspondencia. Aquí existe un contraste, una “monja diablo” como es mencionada por Fuentes (2024), algo sacro, como una monja, que está rodeada del pecado, encarnado en el diablo. Fuentes (2024) afirma que Reyes “hace una sátira grotesca de individuos que rigiendo desde su pedestal de virtud se aprovechan de su poder económico e institucional para despojar a los demás de su humanidad” (p. 222).

La hermana Dolores, la monja diablo, es la hermana superiora del convento, descrita como pura y limpia. Sin embargo, sus temáticas recurrentes, en todas sus interacciones con las niñas, son el pecado y el demonio. Reyes hace una sátira grotesca de la madre superiora, en la que se mofa de su discurso del pecado, el demonio y el infierno:

[...] Pero cuando no pasaba nada, que era la mayor parte del año, entonces nos hablaba de su tema preferido: el Diablo. ¡Qué prodigio de imaginación! Por veinte minutos cada vez, nos hablaba de él sin jamás repetirse; siempre encontraba nuevos ejemplos, nuevas formas y colores para explicarnos cómo era el infierno (Reyes, 2012, pp. 128 - 129).

A pesar de que físicamente es descrita como un personaje casi angelical²⁴ Reyes logra caricaturizarla por el contraste de su “imagen etérea y el grotesco e indecente fluido que sale de su boca” (p. 224), como menciona Fuentes (2024). Sobre esto es descrita como: “su voz tomaba todos los matices, las pausas largas, sus lindas manos se transformaban en atroces instrumentos de tortura y nosotras la escuchábamos sin parpadear y casi sin respirar, con el corazón que nos saltaba de espanto” (Reyes, 2012, p. 129).

²⁴ “alta, muy fina, de piel blanca, casi transparente, unas manos divinas que tenía siempre entrelazadas sobre el pecho apretando el Cristo” (Reyes, 2012, p. 116).

Por otro lado, la señorita Carmelita, a pesar de ser la monja encargada del taller de bordado y un personaje del cual cualquier lector podría tener una imagen amorosa y agradable, mantiene un sistema de deudas espirituales para controlar a los niños, por medio de manipulación, chismes y engaños. La caricatura de este personaje se hace congruente al pensar que ella es “quien cobre los miles de oraciones, misas, comuniones, rosarios, penitencias de un Dios insaciable” (Fuentes, p. 222) pues Reyes la describe de una manera grotesca con su peso e insaciabilidad: “piensa a la persona más gorda que hayas visto y dóblala por cuatro más”, “[...] sopas, chocolate, pasteles, compotas, más o menos cada hora” (Reyes, 2012, p.95). Como se observa en el ejemplo, mientras esta monja tenía una chef personal para brindarle comida cada hora, el hambre proliferaba en el taller de bordado para las niñas. Así, Reyes logra ridiculizar los papeles más importantes en el convento y en la iglesia, transforma su mundo, que debe ser sacro, en algo grotesco y pecaminoso.

Así, en la galería de personajes de la correspondencia de Emma Reyes existen figuras marcadas por la orfandad y la carencia, pero siempre acompañadas de la misma sagacidad de Tom Sawyer o personajes dickensianos, quienes logran una crítica social a través de la sátira. A su vez, convierte los personajes de autoridad, que pierden su humanidad, en caricaturas grotescas: la monja diablo que predica purezas, pero está plagada de pecado, o la monja que cobra deudas religiosas, pero está llena de gula. Al igual que en sus pinturas de la serie *Máscaras*, en su correspondencia la caricatura sirve para pintar o narrar la realidad de una infancia vulnerada desde la exageración y la sátira.

6. Conclusiones

Para finalizar, el estilo pictórico emerge como un rasgo distintivo de la escritura de Reyes en sus obras *Memoria por Correspondencia* (2012) y *Correspondencia Inédita* (2024). Su correspondencia adquiere dimensiones visuales y plásticas, que son inherentes a su formación como bordadora. El ejercicio de bordar de Reyes marca el indicio de su técnica pictórica, más allá de ser una habilidad que le brinda un privilegio social conventual. Asimismo, los episodios autobiográficos que estructuran sus cartas no se limitan a ser referenciales, sino que se organizan a partir de una lógica sensible, que se construye a partir de ciertos rasgos de la obra pictórica de Reyes.

En primera instancia, el indigenismo en Reyes no opera desde una militancia tradicional, sino parte de la reivindicación de su propia experiencia vital como un sujeto subalterno (una huérfana pobre con rasgos indígenas). En sus cuadros la corriente indigenista se manifiesta con una naturaleza desbordante y orgánica camuflada también en rostros ancestrales, una resonancia a los lugares que habitó en su infancia. Los paisajes y rostros que pinta Emma son una continuidad de su identidad y se afirma la idea de la naturaleza no como un escenario sino como un volumen inherente en el ser humano. Lo anterior, también rastreado en su correspondencia con las descripciones que realiza de los personajes desde metáforas orgánicas de color y figura. Por otro lado, en su literatura la estética indigenista se traduce en el reflejo de las condiciones de vida del subyugado, en el caso de Emma desde su orfandad y su metamorfosis a ser migrante, la representación interior de los maltratados sufridos y la tierra natal como un espacio seguro.

En segunda instancia, su arte se caracteriza desde lo naíf. Entendida esta corriente como una elección de rasgos estéticos y no como una carencia de destrezas, dado que Reyes desarrolla

técnicas auténticas de volumen en su obra, su trabajo declara que lo humano puede ser en profundidad atroz, esa monstruosidad es vista desde la ingenuidad, que se compone de narraciones exageradas del relato infantil; y desde las abstracciones pictóricas que evocan la perspectiva salvaje. Los elementos anteriores, permiten una renovación perceptiva al mostrar diferentes voces: el de la niña Emma ingenua y el de Reyes adulta que omite. En suma, los atributos naïf en Reyes presentan la imperfecta complejidad humana desde construcciones de engañosa simplicidad, donde las líneas y los rasgos exponen lo esencial.

A su vez, la obra de Emma Reyes es un ejercicio expresionista. Predomina la deformación subjetiva de la realidad, con intención de reafirmar la identidad y las emociones transitadas por el personaje de Emma y la artista que es Reyes. Sus atributos expresionistas se consolidan desde el dramatismo y la deformación. En Reyes, el drama de la miseria es ironizado desde lo escatológico, esto se logra porque el tono subleva lo absurdo sobre las imágenes viscerales de dolor. También, estos traumas experimentados son deformados con efectos geométricos. El primero de ellos, la desarticulación de los planos Reyes crea tensión en las dimensiones superponiendo figuras, eliminando sombras y texturizando elementos, para profundizar sensaciones de miseria y encierro. En segunda instancia, el desbordamiento de las figuras en los espacios delimitados, dicho efecto permite que tanto el lector como el espectador expanda los espacios ocultos.

Además, a partir del corpus del trabajo, se evidenció que la narrativa de Reyes se organiza a partir de un sistema de recurrencias léxicas y semánticas que se acercan más a una lógica sensorial y operan como un bordado estilístico. La repetición de campos léxicos y semánticos asociados al cuerpo, la religión y las figuras femeninas brindan un impulso artístico de raíz expresionista.

En el campo religioso, que es atravesado por el miedo y el castigo, se dialoga con composiciones como *Monte calvario*, en las que el color y las formas ondulantes intensifican la sensación de sufrimiento, más que ilustrar el episodio bíblico de la historia de Jesús. Por su parte, en el campo del cuerpo hay una sensibilidad a mostrar subjetivamente, desde el expresionismo, la insistencia, el dolor o la precariedad. Esto se vincula con la deformación de las figuras en sus pinturas, en las que el cuerpo no es representado de manera mimética, sino es un espacio de afectación. Finalmente, las figuras femeninas, centrales en su memoria, se enfocan, tanto en su pintura como en su escritura, en la maternidad, el cuidado y la pérdida. Así, se puede afirmar que ambos lenguajes responden a una misma lógica expresiva.

Por otra parte, la edición consciente que realiza Reyes, y que se ve reflejada en el producto final de su correspondencia, revela un gesto compartido con su práctica pictórica. En lugar de entender que la corrección es un paso más en el proceso de obtener un texto definitivo y pulido, Reyes traslada a su escritura la técnica de capa sobre capa. Emma no borra el rastro del proceso, ella lo muestra como una huella de la prueba y error: Al publicar sus cartas con este continuum estético, en el que el texto se puede entender como un óleo trabajado por años, permite que el lector perciba este rasgo transmutado de la pintura a la escritura.

Por último, su arte se ve reflejado en arquetipos que crea en colecciones como *Máscaras* o *Retratos*, en las que hay exageración en sus dibujos, colores vívidos y líneas marcadas. Lo mismo sucede en los personajes de su memoria, monjas santas que rozan el pecado, características físicas, como la obesidad, que se ven traducidas a una gula religiosa y carnal, o arquetipos de niños abandonados y huérfanos, que a través de la sátira muestran problemáticas sociales. Todo esto se asemeja a caricaturas y personajes propios de la novela de formación y picaresca, de autores como

Twain o Dickens y una exageración persistente tanto en los personajes de sus obras de arte como los arquetipos que se crean en su memoria. La construcción, así, de personajes en la obra escrita y pictórica, conforman un continuum estético, como la exageración del trazo, la deformación expresionista y el contraste para denunciar problemáticas sociales.

En suma, el arte pictórico de Emma Reyes establece un diálogo con su arte escrito, ambas producciones responden a un mismo impulso artístico. Sus memorias se vuelven una composición estética que ella misma hacía en vida. Incluso, Reyes afirma en una entrevista: “Es verdad que mi pintura son gritos sin corriente de aire. [...] Luis Caballero dice que yo no pinto mis cuadros, que los escribo” (Reyes, s. f, como se citó en Inaki, 2024). Emma Reyes, escribió sus cuadros y, de manera equiparable, pintó sus memorias. Para Reyes, entonces, pintar y escribir no son actos separados, ni contradictorios, son, de hecho, gestos que se complementan y se crean el uno al otro.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, T. (2009). Retórica de la comunicación y retórica en sociedad. Crisis de la historia, 39-58.
- Arciniegas, G. (1993). *De Flora Tristán a Emma Reyes*. El Tiempo, Vol. 9.
- Alonso, A., & Lida, R. (1955). *Materia y forma en poesía* (Vol. 2). Gredos.
- Arcos Pereira, T. (2008). De Cicerón a Erasmo: La configuración de la epistolografía como género literario. *Boletín Millares Carlo*, 7, 347-400.
- Behr, S. (2000). Expresionismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery) (Vol. 7). *Encuentro*.
- Bendezú, E. (1993). José María Arguedas y el indigenismo. *Lexis*, 17(2), 275–284.
<https://doi.org/10.18800/lexis.199302.004>
- Blanca, R. (2014). El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional. *Revista Feminismos*, 2(3), 19-31.
- Bosque, I., & Demonte, V. (Eds.). (1999). *Gramática descriptiva de la lengua española* (Vols. 1-3). Espasa Calpe.
- Bonnet, P. (2014) *Prólogo*, en: Reyes, E. *Memoria por correspondencia*, Fundación Arte Vivo Otero Herrera/Laguna Libros, pp. 9-12
- Cattini, J. I. (2017). El Expresionismo: entre su pasado y su presente. *Revista Sinfónica*, 17, 42–50.
- Castilla, M. D. P. V., & Díaz, A. M. R. (2013). La escritura como imagen: el gesto caligráfico como radiografía de Aspectos de vida y obra de la artista colombiana Emma Reyes. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 123-152.
<https://doi.org/10.21071/ucoarte.v2i.9526>

- Celis, M. (2024). *Mi querido Germán: tras la escritura y la edición de Memoria por correspondencia*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Dansilio, I. (2017). Los papeles salvajes y el arte naïf. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 111-123. <https://revista.bibna.gub.uy/index.php/bibna/article/view/99/96>
- Doubrovsky, S. (1977) Autobiographie/vérité/psychanalyse. *L'Esprit créateur*, 20(3), 87-97.
- Echeverry Fernández, D. (2022). De la perfecta incomunicación a la comunicación imperfecta. Memoria y lenguaje en las cartas autobiográficas de Emma Reyes. *Lingüística y Literatura*, (81), 347-365. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n81a16>
- Flórez, Ó. (1995). La posición del adjetivo: una perspectiva pragmática. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 13, 163-174.
- Fuentes, B. (2021). Sátira del fracaso ético de la madre monstruo, la monja diablo y el ídolo de barro en 'Memoria por correspondencia' de Emma Reyes. *Chasqui*, 50(2), 215–232. <https://www.jstor.org/stable/27120914>.
- García, A. (1945). El indigenismo en Colombia. Génesis y evolución. *Boletín de arqueología*, 1(1), p. 52-71.
- García Ortiz, J. T. (2024). Emma Reyes: de la Nene a la artista.
- García Ruíz, Víctor. «Autobiografía epistolar». En Suyo con afecto: autobiografía epistolar, de Víctor García Ruíz. El encuentro, 2002.
- Garzón, D. (2013). *¿Qué pasó con Emma Reyes?* Revista Soho. Edición, 153(20), 13.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Editions du Seuil.
- Guerriero, L. (2015) *Leona pura, leona oscura. Prólogo*, en: Reyes, E. *Memoria por correspondencia*, Fundación Arte Vivo Otero Herrera/Laguna Libros, pp. 11-16
- González, S., & Chicangana-Bayona, Y. (2022). Las memorias de Emma Reyes y Flora Tristán: ¿parias o pioneras? *La Palabra*, (43), 103-121.

- González, J. (2016). Qué son las veladuras y cómo sacarles el mejor provecho en nuestros cuadros. *Ttmayo*. <https://www.ttamayo.com/2016/06/que-son-las-veladuras/>
- Gómez, C. (2022). Emma Reyes y la nominación primigenia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 56(102), 180-183.
- Gómez García, C. (2003). El expresionismo literario a través de las traducciones de José Luis Borges. En R. Muñoz Martín (Ed.), *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada 12-14 de Febrero de 2003 (Vol. 1, pp. 517–531). AIETI.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (Vol. 6, pp. 102-256).
- Hernández, A. (2022). *La bruja que rompió el cristal: Emma Reyes como sujeto de palabra*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Hodge, B. (1992). Tipos sintagmáticos y análisis narrativo. <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5483>
- Hoyos, M. J. R. (2021). Más allá de “los duros caminos de América y más tarde los fabulosos caminos de Europa” fueron “los chiquititos trabajos”: sujeto Nómade en Memoria por correspondencia (2012) de Emma Reyes: bordado, pintura y escritura del yo. *Revista Úrsula*, (5), 78-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9812808>
- Iriondo Aranguren, Mikel. «Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción.» *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes* 2, no 2 (2015): 1-24.
- Jakobson, R. (1984). *Lingüística y poética. Ensayos de lingüística general*. (347-395).
- Jakobson, R., & Halle, M. (1967). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ciencia nueva. Barcelona: Ariel.
- Jimenez (2012). Memoria por correspondencia, de Emma Reyes. *El ojo en la paja, blogspot*. <https://eljoenlapaja.blogspot.com/2012/08/memoria-por-correspondencia-de-emma.html>

- Medina, A. J. P. (2005). El indio y el arte indigenista a principios del S. XX. Ensayos Historia Y Teoría Del Arte.
- Medina, Á. (1996). En E. Reyes, *Emma Reyes* (págs. 7-20). Bogotá: Excelsior Impresores
- Montes Doncel, R. E. (2006). El expresionismo pictórico y literario. El caso español en José M^a Gironella y su filiación barojiana. *Moenia*, 12.
- Morales León, M. (1996). «La dialéctica entre la presencia y la ausencia destinatario en el discurso epistolar»
- Uribe, A. *Palabrerío y empatía. Sobre Memoria por correspondencia de Emma Reyes*. Estudios de Filosofía, n.º 54 (2016): 9-22.
- Loureiro, Ángel. «Problemas teóricos de la Autobiografía.» *Suplementos Anthropos*, 1991: 2-8.
- Lejeune, Philippe. «Definir la autobiografía.» *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2001: 9-18.
- Sanin, C. (2019). *Memorias fuera de la memoria*, prólogo en la séptima edición de *Memorias por correspondencia* (2012).
- Silva Carreras, Alejandra. «Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico.» *Káñina*, 2016: 149-158.
- Tordesillas, Marta (2004). «Los planos del discurso. Fundamentos teóricos para una nueva semántica». *Actas I del VIII Simposio Internacional de Comunicación Social*. Cuba:Centro de Lingüística Aplicada.
- Paz, O. (1997). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*, (5-6), 133-139.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15968>
- Orrego Arismendi, J. C. (2024). El indigenismo es ancho y ajeno: Ensayos sobre literatura hispanoamericana de tema indígena. Editorial Universidad de Antioquia.

- Otero, L. (2015) *Presentación*, en: Reyes, E. *Memoria por correspondencia*, Fundación Arte Vivo Otero Herrera/Laguna Libros, pp. 11-16
- Raventós-Pons, E. (2000). El Expresionismo en “Indicios pánicos” de Cristina Peri Rossi y “El grito” de Edvard Munch. *Revista Hispánica Moderna*, 53(2), 482–499.
<http://www.jstor.org/stable/30203641>
- Reyes, E. (2012). *Memoria por correspondencia*. Fundación Arte Vivo Otero Herrera / Editorial Laguna Libros.
- Rivera, F. (2010). El indio no es un indio: el indigenismo y la narrativa de Arguedas, revisitados. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 205–216.
<http://www.jstor.org/stable/41407195>
- Sánchez Ángel, R., & Reyes, E. (2013). Memoria por correspondencia.[Reseña]. *Historia, mujeres y género*.
- Spitzer, L. (1955). Lingüística e historia literaria. <https://www.sidalc.net/search/Record/cat-unco-ar-14757>
- Stroh, R. K. (1971). The Art of Needle Painting. *Design*, 73(2), 17.
<https://doi.org/10.1080/00119253.1971.10545635>
- Trujillo Henao, I. C. (2015). *Cronotopos y autobiografía epistolar como mecanismos de autorreflexión en Memoria por correspondencia, de Emma Reyes* (Doctoral dissertation, Universidad Eafit).
- Zapatero, Javier Sánchez. «Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica.» *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 2010: 5-17.

Apéndices

Apéndice A.

Palabras más usadas en *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes (2012).

#	Palabra	Frecuencia	#	Palabra	Frecuencia	#	Palabra	Frecuencia
1	era	412	22	sra	80	43	mundo	53
2	yo	359	23	ojos	78	44	agencia	50
3	había	237	24	niño	76	45	grandes	48
4	estaba	198	25	días	75	46	número	48
5	María	183	26	fue	72	47	veces	47
6	dia	160	27	vez	72	48	superiora	46
7	solo	153	28	mamá	72	49	capilla	46
8	tenía	147	29	siempre	70	50	pecado	45
9	Sor	127	30	nunca	69	51	pieza	44
10	Emma	117	31	años	69	52	padre	40
11	puerta	107	32	dios	67	53	manos	40
12	Helena	105	33	Betzabé	67	54	cara	40
13	mano	105	34	casa	63	55	misa	39
14	monja	105	35	cabeza	62	56	nombre	38
15	rey	105	36	cura	59	57	diablo	38
16	es	97	37	carta	58	58	Carmelita	37
17	poner	96	38	niñas	57	59	boca	36
18	memoria	96	39	convento	55	60	camino	33
19	hacia	92	40	vida	53	61	bordado	32
20	señora	85	41	patio	53	62	cuarto	40
21	grande	83	42	noche	53	63	comida	40

Nota. La tabla es de autoría propia. Se realizó con la ayuda de la herramienta lingüística *Voyant Tool* y *T-lab*.

Apéndice B.

Palabras más usadas en *Correspondencia Inédita*, de Emma Reyes (2024).

#	Palabra	Frecuencia
1	No	555
2	Él	157
3	Todos	126
4	Ya	101
5	Ni	94
6	Casa	88
7	Usted	86
8	Emma	77
9	Dijo	74
10	Tres	71
11	Ella	67
12	Día	64
13	Vida	61
14	Años	60
15	París	58
16	Cabeza	58
17	Todas	55
18	Grande	49
19	Leche	47
20	Puerta	46
21	Erick	45
22	Nada	44
23	Manos	39

24	Señor	38
25	Ojos	37
26	Perro	36
27	Mujer	35

Nota. La tabla es de autoría propia. Se realizó con la ayuda de la herramienta lingüística *Voyant Tool* y *T-lab*.