Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española y Latinoamericana

Aparición y evolución del yo autorial y del yo narrativo en *Memoria por correspondencia,* de Emma Reyes

Trabajo fin de estudio presentado por:	Viviana Dávila Yamhure
Tipo de trabajo:	Trabajo de investigación
Director/a:	Marta Olivas Fuertes
Fecha:	Julio 8 de 2026

Resumen

Este trabajo busca establecer cómo aparecen y cómo evolucionan el yo autorial y el yo narrativo en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes y mostrar que ambos se configuran en función de la presencia del narratario. Para ello, tras abordar las dificultades que entraña inscribir esta obra en un género determinado, se hace una reflexión sobre las perplejidades que suscitan las ideas en torno al yo y a la subjetividad en la recuperación de la memoria propia y en la creación literaria. La investigación adopta un enfoque cualitativo e interpretativo basado en el análisis narratológico y discursivo del texto para identificar los mecanismos mediante los cuales se articulan el yo autorial, el yo narrativo y la figura del narratario, así como las estrategias de construcción de memoria presentes en la obra. Se concluye que en *Memoria por correspondencia* el yo autorial y el yo narrativo se despliegan siempre en relación con *otro*: el destinatario de las cartas que componen esta obra. En consecuencia, el estudio pone de relieve que el narratario no constituye un elemento prescindible en esta comunicación epistolar, sino que es el principio estructurador que hace posible la configuración tanto del relato autobiográfico como de la identidad narrativa.

Palabras clave: Emma Reyes, memoria, yo narrativo, yo autorial, narratario.

Abstract

This study seeks to establish how the authorial self and the narrative self emerge and evolve in *Memoria por correspondencia* by Emma Reyes, and to show that both are constituted in relation to the narratee. To this end, after addressing the difficulties involved in placing the work within a specific literary genre, the study reflects on the theoretical challenges posed by the notions of the self and subjectivity in the recovery of personal memory and in literary creation. The research adopts a qualitative and interpretative approach based on the narratological and discursive analysis of the text in order to identify the mechanisms through which the authorial self, the narrative self, and the figure of the narratee are articulated, as well as the strategies through which memory is constructed throughout the work. It concludes that, in *Memoria por correspondencia*, both the authorial self and the narrative self unfold in constant relation to an Other: the addressee of the letters that constitute the work. Consequently, the study argues that the narratee is not a dispensable element of this epistolary communication but rather the structuring instance that makes possible the configuration of both the autobiographical narrative and narrative identity.

Keywords: Emma Reyes, memory, authorial self, narrative self, narratee.

Índice de contenidos

1. Introducción 6

1.1. Justificación 7

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo 8

2. Metodología 9

3. Marco teórico 111

3.1. El yo autorial ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.1.1. La función- autor ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.1.2. El autor como gesto ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.2. El yo narrativo ..... **¡Error! Marcador no definido.**4

3.2.1. La identidad narrativa: Paul Ricoeur ..... **¡Error! Marcador no definido.**4

3.2.2. El yo como centro de gravedad narrativa: Daniel Dennett 15

3.3. Narrador y narratario: Genette y Prince ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.3.1. Genette: contra la concepción ingenua de la enunciación narrativa ..... **¡Error! Marcador no definido.**

3.3.2. Prince: *"yo"* y *"tú"* de la narración 18

3.4. La cuestión genérica: entre la autobiografía y el género epistolar (Lejeune, De Man y Foucault) 20

3.4.1. Lejeune: una definición de autobiografía 20

3.4.2. Paul De Man: La autobiografía como desfiguración 21

3.4.3. La escritura de sí: Michel Foucault 22

4. Aparición y evolución del yo autorial y el yo narrativo en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes 23

4.1. Del general De Gaulle al General Revollo (las instancias enunciativas) 24

4.1.1. ¿Quién recuerda? El yo autorial 24

4.1.2. ¿Quién narra? El yo narrativo 27

4.1.3. ¿Quién habrá de responder (o no)? 29

4.2. Estrategias discursivas para la configuración de la memoria: " El recuedo más lejano que guardo de mi infancia" 35

4.2.1. Marcadores de tiempo 37

4.2.2. Estrategias de selección de acontecimientos narrados 45

4.2.3. Autofiguración 48

4.3. *Mi querido Germán:* La función estructuradora del destinatario- narratario 50

5. Conclusiones 52

6. Limitaciones y prospectiva 55

Referencias bibliográficas 57

1. Introducción

El libro *Memoria por correspondencia* de la pintora colombiana Emma Reyes (Bogotá, 1919-Bordeaux 2003) aparece publicado en el año 2012: está compuesto por veintitrés cartas dirigidas al historiador y ensayista Germán Arciniegas, escritas entre 1969 y 1997, en las cuales la autora narra las duras condiciones en las que transcurrió su infancia miserable.

Para el momento en que estas cartas comienzan a escribirse, Reyes ya era una artista con una carrera consolidada. Si bien su trayectoria creativa, materializada en una obra pictórica compuesta por más de 300 cuadros, es vasta e importante, en la historia del arte colombiano hay grandes vacíos investigativos respecto de aquellas figuras del arte nacional que, como ella, no gozaron del reconocimiento y la divulgación de su trabajo en el medio local, sobre todo teniendo en cuenta que su incidencia y su producción tuvieron lugar en el extranjero (Vergel y Ríos, 2017: 13).

Comenzó a pintar en Argentina, vivió en Uruguay, en Paraguay, ganó una beca para estudiar pintura en París, viajó a Estados Unidos, a México, allí trabajó en el taller de Diego Rivera y en la galería de Lola Álvarez Bravo, vivió en Roma, en Tel Aviv y luego regresó a París: Viajó por gran parte de la escena artística del siglo XX y fue una anfitriona clave para los artistas de la diáspora colombiana en Francia. Realizó casi treinta exposiciones individuales y catorce colectivas alrededor del mundo. No fue profeta en su tierra: la crítica de arte Marta Traba, quien, por décadas, estableció el canon del arte colombiano contemporáneo, siempre le fue adversa.

Reyes había acordado con Germán Arciniegas que narraría los recuerdos de su infancia por medio de cartas y que ese material solo podría ser publicado de manera póstuma, pues no quería ser reconocida como escritora sino como pintora, sin embargo, fue gracias a la aparición de esta publicación que dejó de ser una desconocida en el país: según reseña el diario *El Espectador*: “su relato de niñez la puso en conocimiento del público, convirtiéndola en una escritora reconocida. Sin embargo, su obra pictórica ha seguido en el anonimato” (Otero, 2015).

El libro fue ampliamente celebrado por la prensa especializada tras su aparición tanto en Colombia (Donadio, 2012; Londoño, 2013; Martínez, 2016; Sánchez Ángel, 2013; Ruiz, 2018), como en el exterior (Sanz, 2015; Vulliamy, 2017; Spawls, 2017). Fue un éxito en ventas

inesperado, tan solo cinco meses después de su publicación ganó el premio a mejor libro colombiano de no ficción, ha sido traducido a varios idiomas y publicado en varios sellos editoriales. Ha sido objeto de múltiples estudios y comentarios, algunos de ellos centrados en los acontecimientos narrados (Uribe-Botero, 2016), otros en las continuidades entre el texto escrito y la obra pictórica (Vergel y Ríos 2017), otros en las representaciones y traumas expresados en las cartas (Fuentes, 2021). etc.

El presente trabajo quiere aproximarse de una manera singular a esta obra e intentar poner de relieve algunas cuestiones narratológicas y genéricas que permitan arrojar luz sobre la significación que pueda tener el que esta memoria haya sido suscitada por una pregunta proveniente de otro que interpela y que invita a poner por escrito el contenido de una infancia silenciada y dolorosa, que amenazaba con hacerse trauma, así como el entusiasmo con el que la autora acepta y honra por varias décadas, dicha invitación a recordar y a escribir.

1.1.Justificación

Si bien *Memoria por correspondencia* ha sido comentada y estudiada en algunas ocasiones desde su aparición (Uribe Botero, 2016; Echeverry Fernández, 2022; González Sawczuk y Chicangana-Bayona, 2022), los análisis narratológicos y genéricos, la pregunta por el yo narrativo y el yo autorial, o sobre la importancia que entraña el contexto y el motivo inmediato de su escritura no han sido suficientemente considerados hasta el momento. La obra además de tener un carácter híbrido y por inscribirse en una tradición autobiográfica no canónica, muestra de manera privilegiada la aparición y la evolución del yo narrativo y del yo autorial de manera paralela, lo cual puede contribuir a aclarar las cercanías y las distancias entre uno y otro y a hacer evidente la importancia que entraña en estos despliegues la presencia permanente del destinatario de las cartas y de la figura del narratario para tal efecto.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Por todo lo anterior, esta investigación pretende alcanzar los objetivos que se enumeran a continuación:

1.2.1. Objetivo general

Establecer cómo aparecen y cómo evolucionan el yo autorial y el yo narrativo en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes y mostrar que ambos se configuran en función de la presencia del narratario.

1.2.2. Objetivos específicos

- Determinar en qué género o géneros es posible inscribir *Memoria por correspondencia* y las implicaciones que dicha inscripción tiene para la categorización de la obra.
- Reflexionar sobre las preguntas que suscitan las ideas en torno al yo y a la subjetividad en la recuperación de la memoria propia y en la creación literaria.
- Analizar las estrategias discursivas mediante las cuales se construye la memoria autobiográfica en Memoria por correspondencia.
- Revisar la función que desempeña el narratario en la configuración del yo autorial y del yo narrativo.

1.2.3. Hipótesis de trabajo

En *Memoria por correspondencia* tanto el yo autorial como el yo narrativo, se despliegan siempre en relación con *otro*: el destinatario de las cartas que componen esta obra.

2. Metodología

Este trabajo se inscribe en un enfoque metodológico cualitativo de carácter interpretativo que pretende responder a una pregunta de investigación: ¿cómo aparecen y evolucionan el yo autorial y del yo narrativo en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes? La investigación se orienta hacia el estudio de los mecanismos discursivos mediante los cuales se constituye la subjetividad en el texto, atendiendo tanto a su dimensión narrativa como a su inscripción en un horizonte genérico híbrido, ubicado a medio camino entre el género epistolar, las memorias y la autobiografía.

El enfoque adoptado parte de la premisa según la cual el yo narrativo y el yo autorial no constituyen entidades fijas, sino que van emergiendo en el proceso mismo de la escritura y se manifiestan a partir de estrategias textuales específicas. Para dar razón de esta cuestión se recurre a la formulación estas categorías recurriendo a diversas fuentes filosóficas, hermenéuticas y narratológicas. Para establecer el concepto de yo narrativo se recurre al concepto de identidad narrativa acuñado por Paul Ricoeur y al concepto de Daniel Dennett del yo como centro de gravedad narrativa; para establecer el concepto de yo autorial, se revisa el concepto de Foucault de *función-autor* y el concepto de Agamben del *autor como gesto*. A su vez se plantea la lectura de estas nociones a la luz de los desarrollos narratológicos de Genette, sobre todo en lo que respecta a la distinción entre niveles de enunciación y al estudio del paratexto.

Estos instrumentos teóricos permitirán examinar las formas concretas en las que el yo autorial se manifiesta en el texto y en sus márgenes, así como las maneras en las cuales se configura la relación entre el narrador y el narratario. En el caso de la obra analizada, el carácter epistolar constituye un elemento central para comprender la escenificación de la subjetividad, en la medida en que el discurso se organiza en torno a la presencia de un interlocutor que se constituye en mediador silencioso de la memoria narrada.

La investigación se centra en el análisis detallado de *Memoria por correspondencia*. Se atenderá a la obra en su conjunto y se prestará especial atención a aquellos pasajes significativos que evidencian la construcción del yo autorial y del yo narrativo. Se privilegiarán también aquellos apartes en los cuales se manifiestan marcas explícitas de la configuración del destinatario- narratario, en tanto que es un elemento que permite observar de manera

precisa los mecanismos de articulación del yo autorial y del yo narrativo. No obstante, se recurrirá también, en la medida en que sea necesario, a otras cartas de la autora publicadas con posterioridad siempre que aporten al esclarecimiento del horizonte de expectativas y de la extratextualidad de la obra.

El análisis se circunscribe a la dimensión textual y discursiva de la obra, sin abordar a profundidad aspectos históricos, contextuales o de recepción que, si bien podrían llegar a ser relevantes, exceden los objetivos del presente trabajo. Así mismo, no se pretende establecer una interpretación definitiva del texto, sino ofrecer una lectura situada que contribuya a la comprensión de los procesos de subjetivación en la escritura autobiográfica contemporánea.

El procedimiento analítico se organiza en varias etapas de la siguiente manera:

1. Se identifican las instancias enunciativas presentes en el texto que permitan evidenciar las manifestaciones del yo narrativo, el yo autorial y la construcción del destinatario epistolar o narratario.
2. Se analizan las estrategias discursivas mediante las cuales se configura la memoria, los modos de temporalización, los mecanismos de selección y las formas de autofiguración del sujeto.
3. Se examina la función estructurante del destinatario-narratario en la organización del relato, considerando como la relación con el otro incide en la configuración de la identidad narrativa.
4. Finalmente se interpretan los resultados a la luz de las categorías teóricas establecidas con el fin de articular una comprensión de la subjetividad que surge en la obra.

La consideración de la indeterminación genérica como un elemento constitutivo del texto es también un aspecto metodológico fundamental del presente estudio. Se la toma como una condición productiva de la obra que incide en la construcción de la identidad autorial y en la configuración de la experiencia narrada.

3. Marco teórico

En este apartado se mencionarán y aclararán los conceptos y las categorías narratológicas y genéricas con las cuales se llevará a cabo el análisis de *Memoria por Correspondencia* de Emma Reyes para poder establecer cómo aparecen y cómo evolucionan en la obra el yo autorial y el yo narrativo.

3.1. El yo autorial

3.1.1. La función-autor

La aparición de la noción de autor inaugura el momento clave de la individualización en la historia de las ideas y de la literatura; en esa medida, Foucault propone que, dado que el autor es anterior y exterior al texto, es necesario dejar de lado los análisis históricos y sociológicos del personaje del autor y centrarse en la relación del texto con el autor y en el modo como el texto remite a este.

En la escritura contemporánea es pertinente preguntar si es importante o no saber quién es el que escribe, pues si fuese indiferente saberlo, tendría que reconocerse en esta indiferencia uno de los principios éticos de la escritura, una especie de regla, un principio que no marca a la escritura como un resultado, sino que la domina como práctica (Foucault, 1999a, p. 333). La escritura, por tanto, ya no se refiere más que a sí misma: se ha liberado del tema de la expresión, no está ya alojada en la forma de la interioridad, sino que se identifica con su exterioridad desplegada. Ahora no hay en la escritura exaltación o manifestación del gesto de escribir ni sujeción de un sujeto a un lenguaje, solo queda la apertura de un espacio en el cual el sujeto desaparece una y otra vez.

Con todo, más allá de afirmar que el autor ha desaparecido, es preciso localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor y hacer frente a los efectos de su desaparición y a los problemas que plantea el uso del nombre de autor. Es necesario preguntar qué es un nombre de autor y cómo funciona: Sabemos que el nombre de autor es un nombre propio y que el nombre propio, más allá de las funciones indicadoras, más allá de ser un gesto, un dedo que señala en dirección de alguien es también una descripción.

El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre la descripción y la designación y, aunque tengan algún vínculo con lo que nombran, dicho vínculo será uno

específico, no reductible ni a la descripción ni a la designación. El nombre de autor sirve, además, para caracterizar un cierto modo de ser del discurso. Que un discurso cuente con un nombre de autor indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, sino que debe ser recibido de cierto modo y atendiendo a cierto estatuto dentro de una cultura determinada.

De esta manera se llega, al fin, a la idea según la cual el nombre de autor, distinto a lo que sucede con el nombre propio, no va del interior del discurso al individuo real exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos lo caracteriza (Foucault, 1999a, p. 338). El nombre de autor no está situado, por tanto, del lado del hombre concreto, realmente existente, ni tampoco en la ficción de la obra: está situado en la ruptura que da lugar a unos discursos y a su singular modo de ser.

En nuestra civilización, dice Foucault, algunos discursos están provistos de la función "autor" y otros están desprovistos de ella: Así, una carta privada o un contrato tendrán un signatario, pero no un autor, pues la función autor es característica de un modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad determinada.

La función autor no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo, es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama autor (Foucault, 1999ª, p. 340). La crítica literaria moderna considera que el que haya un autor permite explicar la presencia de ciertos acontecimientos en una obra, las transformaciones y las modificaciones que en ella se operan y que pueden explicarse en virtud de su biografía, de su perspectiva individual, del análisis de su pertenencia social y su identidad de clase. Un individuo se hace autor por la proyección del tratamiento que se hace a los textos, por la posibilidad de hacer comparaciones y de identificar rasgos, continuidades y exclusiones. El autor proporciona una cierta unidad de escritura y eso permite superar las contradicciones que puedan encontrarse en una serie de textos.

Sin embargo, la función autor es más que la simple reconstrucción hecha a partir de un texto dado. En los discursos desprovistos de función autor, los signos que en el texto remiten al autor, tales como los pronombres, los adverbios de tiempo y lugar, o las conjugaciones verbales, esto es, los "signos conmutadores", remiten al sujeto real y a las coordenadas espaciotemporales de su discurso, en cambio, en los discursos provistos de función autor, su papel es más complejo y variable: en una novela que se presenta como relato de un narrador,

el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe, ni al gesto mismo de la escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra.

3.1.2. El autor como gesto

Para Agamben el gesto es aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, y el autor sólo está presente en el texto en un gesto que hace posible la expresión, en la medida en que instaura en ella un vacío. Afirma que "el autor sería lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso" (Agamben, 2005, p. 91). Por lo tanto, él permanece en la obra incumplido y no dicho: solo señala el punto en el cual una vida se juega –no se expresa– en la obra.

El gesto del autor en la obra, que él mismo ha traído a la existencia, aparece como una presencia incongruente y extraña, pero ese gesto ilegible, ese vacío, ya dijimos, es lo que hace posible la lectura: El pensamiento y el sentimiento requieren de un sujeto que los piense y los experimente, por eso la obra no tiene lugar en el texto ni en el autor, sino en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y se retraen (Agamben, 2005, p. 93).

Así, el lugar vacío que deja el autor es el mismo que ocupará el lector para hacer posible la lectura, y en el que repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había dado testimonio de su ausencia en la obra. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él (Agamben, 2005, p. 94).

3.2. El yo narrativo

Para abordar la cuestión del yo narrativo se recurre a dos conceptos provenientes de fuentes diversas e irreductibles entre sí: la aproximación hermenéutica de Paul Ricoeur a través de la noción de identidad narrativa y la contribución de la filosofía de la mente de Daniel Dennett.

3.2.1. La identidad narrativa: Paul Ricoeur

En las conclusiones de *Tiempo y Narración III, El tiempo narrado* (2009), Paul Ricoeur señala que de la unión de la historia y la ficción surge la posibilidad de asignar a un individuo o a una comunidad una identidad específica que podemos llamar su "identidad narrativa" (Ricoeur, 2009, p. 997). El término "identidad" es tomado aquí en el sentido de una categoría de la práctica, pues cuando se pregunta, por ejemplo, ¿quién ha hecho esta acción? ¿quién es su agente, su autor? es decir, cuando se formula la pregunta por la identidad de un individuo, se responde siempre nombrando a alguien, llamándolo por su nombre propio.

Ahora bien, si además preguntamos qué es lo que soporta la permanencia (en el tiempo) del nombre propio, lo que justifica que consideremos que el sujeto de la acción, designado por su nombre, sea siempre el mismo a lo largo de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte, la respuesta solo puede ser narrativa: Tal y como lo señala Hanna Arendt, responder a la pregunta ¿Quién? es contar la historia de una vida (Arendt, 1958, p. 184).

La historia narrada dice *quién* es el que actúa, por esa razón, la propia identidad de ese *quién* solo puede ser una identidad narrativa pues, sin la ayuda de la narración, "el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución" (Ricoeur, 2009, p. 997). Ricoeur plantea que para que este dilema desaparezca, es preciso sustituir la identidad en el sentido de *Lo-mismo (Ídem)* o identidad substancial*,* por la identidad en el sentido de *un sí-mismo (Ipse*) o identidad narrativa: la ipseidad puede evadir el dilema de lo mismo y de lo otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal de acuerdo con el modelo de identidad dinámica que resulta de la composición poética de un texto narrativo. El *sí- mismo* puede refigurarse por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. Contrario a lo que sucede con la identidad abstracta de *Lo- mismo (Ídem)*, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, es capaz de conciliar el cambio y la mutabilidad en la cohesión de una vida.

Así lo confirma el análisis literario de la autobiografía: la historia de una vida se refigura constantemente en virtud de todas las historias verdaderas o ficticias que un sujeto cuenta sobre sí mismo, de tal suerte que esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.

Sin embargo, la identidad narrativa no es una identidad estable, sin fisura, pues, así como es posible componer diversas tramas a propósito de los mismos sucesos, también es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes, incluso opuestas (Ricoeur, 2009, p. 1001). A propósito de esto es posible afirmar que el principio de la identidad narrativa es inestable, se hace y se deshace continuamente tal y como puede evidenciarse en una investigación sistemática sobre la autobiografía y el autorretrato, toda vez que en el intercambio de las funciones entre la historia y la ficción, el componente histórico del relato sobre sí mismo lo saca de la vertiente de una crónica (sometida a las mismas verificaciones documentales de cualquier narrativa histórica), mientras el componente de ficción lo saca de la vertiente de las variaciones imaginativas que desestabilizan la identidad narrativa.

3.2.2. El yo como centro de gravedad narrativa: Daniel Dennett

Dennet (2013) intenta responder a la pregunta ¿qué es un yo? recurriendo a una analogía con un concepto proveniente de la física newtoniana: el centro de gravedad de un objeto. Si bien los alcances y las motivaciones de ese artículo son ajenas y exceden en mucho lo que se pretende aclarar en este trabajo, hay algunos elementos que pueden ser de utilidad para nuestro propósito.

El centro de gravedad, sabemos, no es un átomo ni una partícula subatómica y, salvo la localización espacio- temporal, no tiene ninguna otra propiedad física: es un objeto puramente abstracto, la ficción de un teórico. Pero es una ficción que tiene un rol bien definido, delimitado y válido dentro de la física. Todos los objetos físicos tienen un centro de gravedad que, pese a ser puramente abstracto, tiene una trayectoria espacio- temporal que puede ser modificada con nuestras acciones, tiene una historia y su movimiento puede ser discontinuo, pues es un *abstractum,* un objeto ficticio.

Algo parecido, dice Dennet es el yo: también es un objeto abstracto, la ficción de un teórico y, así como para el físico es posible hacer una interpretación de un objeto y de su

comportamiento y caracterizar el comportamiento futuro del objeto en una amplia variedad de condiciones gracias a la abstracción teórica de su centro de gravedad, para el hermeneuta o para un lector es también esclarecedor, a nivel teórico, organizar la interpretación de una persona en torno a una abstracción central: en torno a un yo, y para nuestro empeño actual, en torno a un yo narrativo, en virtud del cual se ordenan las interpretaciones posibles de las cuestiones narradas.

Tanto los centros de gravedad como el yo y también como los personajes literarios, por supuesto, en tanto que objetos ficticios, poseen una propiedad fundamental que los hace diferentes de objetos no ficticios: la indeterminación. Es decir, que más allá de lo que se diga de ellos y de lo que pueda inferirse de lo dicho, más allá del texto o de la extrapolación que se haga a partir de este, no es posible afirmar (o negar) nada: solo tienen las propiedades con las que los dota la teoría que los constituye.

En lo que refiere al yo narrativo, sólo podríamos rastrear sus movimientos, su historia, sus cambios a partir de la manera como lo narrado se organiza alrededor de esta abstracción, de esta ficción de cuya existencia podemos dudar, pero que se manifiesta, aglutina, describe y muta en la acción misma de narrar.

3.3. Narrador y narratario: Genette y Prince

3.3.1. Genette: contra la concepción ingenua de la enunciación narrativa

Tanto en *Figuras III* (Genette, 1989) como en *Nuevo discurso del relato* (1998) Genette plantea que la relación entre autor, narrador y narratario se configura como un sistema de instancias diferenciadas que desestabiliza cualquier concepción ingenua de la enunciación narrativa. El autor desplaza el análisis desde el autor empírico hacia una teoría rigurosa de las posiciones enunciativas, en las que la voz narrativa y sus correlatos pragmáticos se inscriben en niveles estructurales claramente delimitados.

Genette establece una distinción cardinal entre el "autor real", que es una entidad extratextual, histórica e irreductible al contexto de la obra, y el narrador, definido como la instancia responsable de la enunciación dentro del relato. Esta separación, ya presente en la crítica estructuralista y en la narratología clásica, permite concebir el texto como un dispositivo autónomo, regido por sus propias leyes internas. El narrador no es, en este sentido,

una máscara del autor sino una función textual, cuya identidad se determina por su posición en relación con la historia narrada. El narrador puede ser homodiegético, autodiegético o heterodiegético, intradiegético o extradiegético, según su grado de implicación en la diégesis.

La introducción del narratario como correlato del narrador completa este esquema enunciativo: Si el narrador es quien enuncia, el narratario es aquel a quien se dirige la enunciación dentro de mismo texto y, de la misma manera como no se puede confundir al autor con el narrador, tampoco debe confundirse al narratario con el lector empírico. El narratario (como el narrador) es una construcción textual, una figura implícita que puede estar más o menos explicitada, pero que siempre participa en la organización del discurso narrativo (Genette, 1989, p. 259). Esta triada: autor-narrador-narratario, configura un sistema de mediaciones que impide la identificación directa entre producción y recepción.

En *Nuevo discurso del relato,* el autor matiza algunos de estos planteamientos y precisa algunas ambigüedades conceptuales.

Tras esta revisión, se problematiza la figura del narratario, cuya utilidad teórica ha sido cuestionada por algunos narratólogos. Genette reconoce que en muchos casos el narratario no se manifiesta de manera explícita y que su identificación puede resultar problemática; sin embargo, insiste en su pertinencia como categoría analítica, en la medida en que permite dar cuenta de las marcas de destinación presentes en el discurso narrativo (Genette, 1998, p. 95-98).

También se introduce una reflexión más matizada sobre la relación entre el autor y el narrador: Si bien se mantiene la distinción fundamental entre ambas instancias, admite que la separación no siempre es evidente desde el punto de vista operativo, especialmente en los textos en los que el narrador adopta una posición que parece aproximarse a la del autor implícito (Genette, 1998, p. 101).

La relación entre narrador y narratario también se hace más compleja, al ser considerada en términos pragmáticos: El discurso narrativo no es solo una estructura formal, sino también un acto de comunicación ficticia que implica una orientación hacia un destinatario, en esa medida, el narratario puede ser explícito (como en las narraciones epistolares o en los relatos en segunda persona) o implícito (deducible a partir de las estrategias discursivas del narrador) y, en cualquier caso, su presencia contribuye a configurar el horizonte de recepción interno al

texto, diferenciándolo del lector real, cuya interpretación se sitúa en otro nivel (Genette, 1989, pp. 261-262; Genette, 1998, pp. 104- 105).

Así, la teoría de Genette proporciona una concepción "estratificada" de la narración, en la que cada instancia ocupa un lugar específico dentro de una jerarquía. El autor pertenece al plano extratextual, el narrador y el narratario al plano intratextual y el lector, por su parte, se sitúa en el plano de la recepción. Esta "estratificación" evita confusiones metodológicas y favorece un análisis más preciso de los mecanismos narrativos. Además de la delimitación de estas instancias, esta teoría proporciona la posibilidad de comprender la interacción dinámica que entre ellas existe: el narrador construye al narratario mediante sus elecciones discursivas, al tiempo que la figura del narratario condiciona la forma en que el relato se organiza y se presenta. El autor, por su parte, aunque excluido del sistema interno del texto, sigue siendo quien, en últimas, diseña este dispositivo enunciativo, aun cuando su presencia no sea siempre accesible en el análisis narratológico.

3.3.2. Prince: "yo" y "tú" de la narración

Según Gerald Prince (1982), en la narratología, así como en la gramática, es posible distinguir entre la primera persona, la segunda persona y la tercera persona. En el caso de la narratología, la primera persona, *yo*, se refiere a *quién habla*, es decir, al narrador, la segunda, *tú,* se refiere a *a quién le hablan*, al narratario y la tercera persona, *él,* remite a *de quién hablan*, esto es, al objeto narrado.

En cada narración hay un narrador, si bien ese narrador puede o no ser explícitamente designado por un yo o, incluso, aunque en algunas ocasiones ese yo sea borrado y no deje apenas rastro de sí en la narración. Los signos del yo pueden funcionar a veces indirectamente, otras veces pueden funcionar directamente y representar al narrador y su posición espaciotemporal. Cada signo del yo en una narración representa la persona del narrador, su actitud, su conocimiento de las palabras o su interpretación de los acontecimientos (Prince, 1982, p. 8).

Sea o no designado como *yo,* el narrador puede ser más o menos intrusivo, es decir, puede ser más o menos caracterizado explícitamente como un yo narrativo. También puede ser más o menos consciente de sí, más o menos confiable, o puede tener más o menos distancia de

los eventos narrados, de los personajes presentados o de su narratario y esa distancia puede ser temporal, espacial, física, moral, intelectual, emocional, etc. Todos estos elementos, no solo ayudan a caracterizar al narrador, sino que afectan nuestra interpretación y respuesta ante lo narrado.

El narrador, según Prince, puede participar o no en los eventos que narra. Cuando lo hace, usualmente hablamos de una narración en primera persona, porque la primera persona narra eventos en los cuales toma parte. Sin embargo, es posible distinguir entre la primera persona como narrador y la primera persona como personaje. También es posible que haya narradores múltiples, que un narrador presente a otros narradores. Cuando hay más de un narrador en una narración es posible establecer una jerarquía entre ellos.

Por otro lado, así como, según se ha dicho, hay al menos un narrador en una narración, ha de haber, también, al menos un narratario y este puede ser, o no, explícitamente designado como un "*tú".* En muchas de las narraciones en las que no lo es, el *"tú"* pudo haber sido borrado sin dejar ningún rastro, salvo la narración misma. Y en aquellas narraciones en las que sí se le designa explícitamente, ese "tú" puede constituir la única referencia a una audiencia narrativa (Prince, 1982, p. 16).

Algunos signos del *"tú"* funcionan de forma indirecta: así como todo *"tú"* que designa un narratario implica que hay un "yo" que designa un narrador, todo *"yo"* que designa un narrador implica que hay un "tú" que designa un narratario. Pero hay algunos signos del "tú" que funcionan de forma directa y representan al narratario y su situación, y cada signo que en una narración refiera a la persona del narratario, a su actitud, a su conocimiento o a su situación, constituye un signo del "tú". Un narratario puede ser representado de una manera más o menos detallada, podemos saber apenas nada de él o acaso es posible que el narrador proporcione gran cantidad de información explícita y describirlo con tanta precisión como lo hace con cualquiera de sus personajes.

También el narratario puede ser un participante en los eventos que se le cuentan y cuando lo es, puede distinguirse entre la segunda persona como narratario y la segunda persona como personaje, el narratario puede conocer al narrador más o menos bien o no conocerlo en absoluto, puede ser más o menos influenciado por la narración que se le dirige, puede ser representado como un grupo o como un ser aislado e individual, por parte del narrador. Si se

da el caso de que haya más de un narratario, ha de ser posible que haya una jerarquía entre ellos.

Para Prince, por tanto, es evidente que no es posible pensar la figura del narrador sin reparar en la figura del narratario y que solo en la comunión de ambos es posible la narración. Las variaciones del narratario inciden radicalmente en el narrador y viceversa, de tal suerte que esa correspondencia ha de contemplarse de manera total para poder desarrollar una pragmática de la comunicación narrativa.

3.4. La cuestión genérica: entre la autobiografía y el género epistolar (Lejeune, De Man y Foucault).

3.4.1. Lejeune: una definición de autobiografía

En *El pacto autobiográfico (1994)* Lejeune busca definir y aclarar los términos en los cuales se llevan a cabo las discusiones alrededor de la naturaleza y las expresiones del género autobiográfico, para así tratar de ayudar al lector contemporáneo a dar algún orden a la masa de textos publicados cuyo rasgo común es que cuentan la vida de alguien.

Dice que la biografía es un "[r]elato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular en la historia de su personalidad" (Lejeune, 1994, p. 50) y plantea que para que un relato pueda llamarse propiamente autobiografía, tiene que cumplir con todas estas condiciones.

Con respecto a la forma del lenguaje, dice que debe ser una narración en prosa; con respecto al tema, plantea que ha de referirse a la vida individual, a la historia de una personalidad; en lo referente a la situación del autor, dice que la identidad del autor ha de remitir a una persona real y que esta debe coincidir con el narrador, y sobre la posición del narrador dice que, además de identificarse con el personaje principal, la narración debe ser retrospectiva.

Si bien no todas las categorías aquí expresadas constriñen de la misma manera, señala el autor que para que haya autobiografía es necesario que la identidad del autor, la del narrador y la del personaje coincidan, aun cuando esa identidad plantee múltiples problemas (Lejeune, 1994, p. 52).

3.4.2. Paul de Man: La autobiografía como desfiguración

Para de Man (1991) no es fácil proporcionar una definición teórica de la autobiografía, pues cada ejemplo se presenta como una excepción y las obras parecen solaparse con otros géneros cercanos o incluso incompatibles. Eso hace que las discusiones genéricas en la autobiografía parezcan estériles

Además, el intento por distinguir biografía y ficción no parece ser más fructífero que la discusión genérica: Si bien la biografía parece ocuparse de hechos reales y verificables de una manera menos problemática que la ficción y parece contar con un modo de referencialidad y de diégesis más simple que el de la ficción, no podemos nunca estar seguros de que haya clara y simplemente un referente del cual dependa la biografía, no podemos saber si es la vida la que determina la biografía o es el intento autobiográfico el que determina la vida (de Man 1991, p. 113).

En consecuencia, dice el autor, la autobiografía no es un género sino una figura de lectura y de comprensión que se da incluso en todo texto y que hay un momento autobiográfico que tiene lugar como una alineación entre dos sujetos implicados en el proceso de lectura en el cual se determinan mutuamente y se sustituyen reflexivamente, como si de un espejo se tratara.

La autobiografía no es interesante porque ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo, pues no lo hace, es interesante porque demuestra que es imposible la totalización de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas. Así, aunque hay quienes afirman que en la autobiografía el autor se presenta a sí mismo de forma auténtica y transparente, esto no es así. Por el contrario, la autobiografía no muestra el rostro del autor, sino que lo desfigura, lo sustituye por lenguaje, por figuras retóricas como la prosopopeya, por tropos.

El sujeto autobiográfico para de Man es una figura creada por el lenguaje: en la autobiografía el autor hace hablar a su yo pasado, le da un rostro del que carece, lo enmascara (*prosopon poiein*), de tal suerte que la escritura autobiográfica no contiene en sí más verdad que la ficción.

3.4.3. La escritura de sí: Michel Foucault

La escritura de sí (Foucault, 1999b, p. 289) hace parte de una serie de estudios sobre las "artes de sí mismo" en los cuales Foucault se ocupa de la estética de la existencia y del gobierno de sí y de los otros en la cultura grecorromana en los dos primeros siglos del imperio. Aunque en sentido estricto este estudio no nos compete, sí podemos encontrar en esta elaboración algunas pistas que nos permitan ir pertrechándonos de elementos útiles para nuestros propósitos.

Desde la antigüedad, la notación escrita de las ideas y de los pensamientos propios ha sido un elemento indispensable de la vida ascética, pues escribir los propios actos e impulsos del alma, como si tuvieran que ser revelados a otro, podría ser un incentivo para evitar conductas o pensamientos vergonzosos. La escritura expone lo que se ha hecho o pensado: en esa medida, el yo que narra –el yo que *se* narra– se modifica en virtud de la narración, o bien en los términos de la práctica ascética que estudia Foucault (cambiando los propios pensamiento o acciones para que puedan narrarse sin sentir vergüenza por ellos, se opera una suerte de perfeccionamiento moral por medio de la narración), o bien recurriendo a la ficción para proporcionar una versión "¿aceptable?" de sí.

Uno de los géneros más notables de la escritura de sí es la correspondencia. La carta constituye una manera de manifestarse a sí mismo y a los otros, hace "presente" al escritor ante aquel a quien se dirige, presente con una especie de presencia casi física (Foucault, 1999b, p. 299). Escribir, dice Foucault, es "mostrarse", hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la misiva que recibe, se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada, por lo que se le dice de uno mismo" (*Ibidem)*. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara, de tal suerte que ese yo narrativo de la escritura de sí más que narrar lo que busca es mostrarse, hacerse presente tal cual es ante sí mismo y ante otro.

4. Aparición y evolución del yo autorial y el yo narrativo en *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes

Memoria por correspondencia, es un volumen compuesto por veintitrés cartas escritas por la pintora Emma Reyes a su amigo Germán Arciniegas, en las cuales narra recuerdos de su infancia. La primera carta del volumen se encuentra fechada en París el 28 de abril de 1969 y la última, en Burdeos en 1997; pero en general, la mayoría de las cartas fueron escritas entre 1968 y 1971.

En el lapso comprendido entre 1971 y 1997, Reyes escribió más cartas, algunas refieren otros episodios de la infancia que no fueron incluidos en *Memoria*, otras cuentan historias de su vida adulta o incluso sueños que ha tenido. Con la idea de la publicación de este material en mente, en periodos en los que Arciniegas parecía no estar disponible para el intercambio, Reyes incluso dirigió algunas cartas a Gabriela, la hija de este, recogidas en otro volumen (Reyes, 2020).

Es posible que haya más material inédito, otras misivas que por decisión editorial hayan sido sustraídas del material a publicar por su calidad, por su pertinencia o por su poco valor documental. Lo cierto es que, más que encontrarnos ante una obra unitaria, concebida por su autora tal y como llega a nosotros, estamos frente a un material que encuentra en gran medida su forma y su importancia gracias a la labor curatorial y editorial de otras manos, y que ignoramos hasta qué punto esos otros agentes hayan intervenido y en qué sentido en la configuración de este objeto de nuestras indagaciones actuales.

Ahora bien, lo que sí es cierto es que Reyes escribió estas cartas para que fueran compiladas, editadas y publicadas con el fin de presentar algo así como una autobiografía o unas memorias. Incluso, en una carta de agosto 15 de 1998, dirigida a Gabriela, la hija de Arciniegas (quien participó de manera decisiva en la edición de *Memoria)* Reyes pregunta, explícitamente por el estado actual del libro, aunque manifiesta que sabe que no lo verá publicado (Reyes, 2000, p. 158). Ella era consciente de sus habilidades como narradora, como "contadora de cuentos", sus interlocutores, entre ellos Arciniegas, se lo habían hecho saber, pero ella no se consideraba a sí misma como una escritora. Se sentía, eso sí, capaz de escribir cartas a un amigo y de contarle en ellas sus recuerdos más antiguos. A eso se comprometió y a eso se

dedicó. El amigo, por su parte, se comprometió a leer las cartas y a gestionar su edición y publicación de manera póstuma.

En algunas ocasiones, Reyes manifiesta su deseo de obtener respuestas y retroalimentación por parte del destinatario de las cartas, pero da la impresión de que Arciniegas permanece en silencio. El gesto inaugural de la escritura, por llamarlo de alguna manera, parece ser el de un intercambio, sin embargo, al no encontrar respuesta, se convierte en una enunciación unilateral. Existe la expectativa de un intercambio epistolar, pero el resultado, en virtud del silencio del receptor, es un texto autobiográfico. Y, aunque hay que suponer que sí existía una correspondencia fluida entre Arciniegas y Reyes, que hacía posible la existencia de la cercanía y la intimidad que puede vislumbrarse en el lenguaje utilizado en las misivas publicadas, parece que las cartas cuyo tema era consignar los recuerdos de la infancia, permanecían siempre sin respuesta.

Lo que se narra en *Memoria por correspondencia* es la historia de una vida, la historia de la vida de Emma Reyes. En lo que sigue, se intentará descifrar cómo en el acto de narrar esta historia, surgen y se configuran dos instancias subjetivas diversas –el yo narrativo y el yo autorial– pese a que coinciden bajo el mismo nombre propio, y cómo estas dos instancias narrativas se estructuran en virtud de una tercera: la figura del narratario.

4.1. Del general De Gaulle al General Rebollo (las instancias enunciativas)

4.1.1. ¿Quién recuerda? El yo autorial

Dice Foucault que "la función autor no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso al individuo, es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama autor" (Foucault, 1999a, p. 340). En esa medida, cuando afirmamos que la autora de *Memoria por correspondencia* es Emma Reyes, no solo estamos atribuyendo un discurso a una mujer concreta, también estamos asistiendo al surgimiento de algo más complejo: a la estructuración de una clave de lectura para el texto, a la prescripción de la manera como este debe ser recibido; estamos afirmando que esas palabras y esas historias hacen parte de algo más grande, de algo que las trasciende, porque Emma Reyes no es solo la autora de estas cartas, es también la autora de cientos de cuadros en los cuales también ha vertido unas ideas y unos pensamientos, que se articulan con lo escrito.

Con todo, el autor termina siendo un ente extratextual: hace posible la obra, la ubica dentro de unas coordenadas, pero no está en la obra y no es suficiente con saber de él para explicar la obra. Agamben señala que el autor está presente en la obra solamente en un gesto que hace posible la expresión, en un vacío, en el cual la vida se juega en la obra. Porque la vida del autor se "juega" en la obra (tanto en el sentido de la representación teatral, como en el sentido de una apuesta), pero la obra no se agota en ese "jugarse" y, tan pronto como esta comienza a existir, el autor se marcha y deja tras de sí un vacío, un gesto, el lugar del pensamiento y del sentimiento, que es, en últimas, el que permite la lectura. El lector, dice Agamben (2005), ocupa el lugar que ha dejado vacío el autor y, como él, también se pone en juego.

Reyes solo quiso que estas cartas fueran publicadas tras su muerte, no quería que su obra pictórica se viera opacada por la conversación suscitada por ellas. Y según parece, tenía razón en temer que algo así sucediera, pues en la actualidad, se conoce más su breve producción literaria que su extensa obra pictórica.

Para el momento en el que escribe la primera carta, ya Reyes era una mujer de casi cincuenta años, con una carrera consolidada en Francia, que estaba en contacto con artistas e intelectuales de América Latina y de Europa. Y es desde esa perspectiva que aborda la tarea de narrar su infancia. Es llamativo que el día elegido para comenzar a registrar sus recuerdos sea el 28 de abril de 1969, con ocasión de la renuncia del General de Gaulle a la presidencia de Francia: La caída reciente de "un grande" trae un recuerdo remoto que hace que la infancia, concebida hasta entonces como una abstracción, aparezca palpable, vívida, lista para, por fin, ser transmitida.

Un General que cae, un ídolo repudiado produce una emoción singular e inolvidable en todo el país, pero esa mujer concreta, Emma Reyes, la pintora, recuerda que ella ya ha vivido algo similar a eso cuando era niña y miserable, cuando vivía en un barrio popular en una ciudad distante y jugaba en un basurero con otros niños. Con ellos construyó un muñeco de barro, también un general, el General Rebollo, a quien cada día hacían más grande, y que era el centro de los juegos y de la atención de todos los que lo fabricaron, hasta que un día dejó de ser importante para ellos, murió, fue desmembrado y, finalmente, olvidado. Reyes sabe que, pese a lo que creen los franceses en ese preciso momento, más pronto que tarde de Gaulle será irrelevante y será el pasado, como ya había sucedido con Rebollo.

Así, el presente permite evocar el pasado y, a su vez, el pasado arroja luz sobre el presente y permite interpretarlo. Lo que acaba de suceder hace unas cuantas horas, trae a la mente el recuerdo más lejano, y da la excusa para referirse a él, pero lo hace no porque haya algo de interés en esos acontecimientos pretéritos, sino porque explican, iluminan y aclaran lo que ahora hay: Una mujer que mira y vive el ahora y escribe buscándose en él. Esa es la autora, la mujer que recuerda.

El que la obra se componga de cartas, nos permite presenciar la manera como (en muchas de las cartas, no en todas) el yo autorial se anuncia y luego se marcha, para después volver a aparecer. Sin embargo, este tránsito del yo autorial no sucede de la misma manera en todas las cartas. Veamos.

En la primera carta, que es la que hemos venido comentando, además del saludo: "Mi querido Germán", la autora da razón de la circunstancia histórica, de la emoción que los acontecimientos han producido en ella y de la manera como la noticia de la que se acaba de enterar ha suscitado el recuerdo que consignará a continuación. A partir de ese momento, la autora desaparece y da paso a la niña Emma, a la que juega con greda, para que sea ella la que cuente lo que ha pasado con el General Rebollo. Al final, regresa la autora, brevemente, como por cumplir: Ni siquiera se despide, solo firma con su nombre completo y añade la fecha.

En la *Carta número 4* también hay, además del saludo que se repite, una referencia explícita a la manera como el devenir de la vida entera de la autora se encuentra signado por los hechos de su infancia. Luego, se diluye la autora y vuelve la niña a narrar el viaje hasta Guateque. Pero al final, hay además una interpelación directa a Arciniegas, en su calidad de destinatario (de narratario, como veremos más adelante): lo llama "Jefe", le reclama porque no le hace correcciones, duda de que el texto sea comprensible y da pistas sobre la manera como se desarrolla la escritura. La despedida es más cálida: "Besos para todos. Emma" y añade la fecha.

En cambio, por ejemplo, en la *Carta número 5*, que es mucho más larga que las anteriores, apenas si aparece la autora al redactar el encabezado, luego ya no está más y ni siquiera se despide, ni indica la fecha. Ya en la *Carta número 22* no hay encabezado, ni saludo, ni firma ni fecha: solo narración y en la *Carta número 23*, la última, sólo están la ciudad y la fecha al final: Burdeos, 1997.

Un aparecer y luego, un desaparecer. Eso es un autor y así se nos muestra Emma Reyes en *Memoria por correspondencia*. Se presenta: "Soy yo, aquí, la que te va a contar lo que ha vivido", deja todo a los pies del lector y se marcha. Solo vuelve, ocasionalmente, para despedirse.

4.1.2. ¿Quién narra? El yo narrativo

Como vimos antes, Ricoeur plantea que la identidad surge de la unión de la historia y la ficción y, que dicha identidad no puede ser sino narrativa, pues el nombre propio con el que se responde a la pregunta por quién es el autor de la acción, quién es el agente, solo soporta la permanencia en el tiempo siendo el mismo, desde su nacimiento hasta su muerte, solo si la identidad es narrativa (Ricoeur, 2009, p. 997); y por eso, tal y como anota Hanna Arendt (1958, p. 184), responder a la pregunta ¿Quién? es contar la historia de una vida.

La historia narrada, por tanto, es la que dice el quién de la acción, y la propia identidad del quién no es más que identidad narrativa, un sí mismo, una identidad dinámica, fruto de la composición poética del texto narrativo, que puede siempre refigurarse por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. En este sentido, la identidad narrativa puede incluir el cambio y la mutabilidad en la cohesión de una vida.

Solo la narración permite que logremos identificar a Emma Reyes, la pintora consagrada, poseedora de una posición política, capaz de esperar con entusiasmo la transmisión televisada de la llegada del hombre a la luna luego de escribir una carta, con la niña miserable que lloraba de hambre, con Nené, la hija de la agencia de chocolate, con la niña abandonada y llevada a un convento, con la bordadora experta, con la fugitiva. *Todas ellas* son *la misma,* en algún sentido, pero la Emma que narra en la *Carta número 2* los acontecimientos del día en el que se llevaron al Piojo, por ejemplo, no logra hacer conjeturas con respecto a lo que sucedía en la pieza entre la Señorita María y el señor alto, delgado y bien vestido, luego de que ella los hizo salir para cuidar la puerta y decirle a quien viniera que ella estaba durmiendo. Esa Emma nunca había visto una vaca, ni sabía qué era tener un papá y una mamá, como aparece en la *Carta número 4.*

La historia de la vida de Reyes se refigura constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que cuenta sobre sí misma y esta refiguración hace de la propia vida un tejido de

historias narradas. El primer automóvil que vio –*un monstruo negro terrible*–, un incendio de tres días –*el espectáculo más bello y extraordinario de mi infancia*–, el abandono del niño –*el día más cruel de mi existencia*–, el viaje de regreso a Bogotá, del que ya no recuerda más detalles, *porque seguramente no le importaba más la vida*. Todos estos acontecimientos tuvieron lugar cuando Reyes tenía solo cuatro años. Tal vez intentaba decirnos que conoció la belleza, el abandono, la injusticia y el deseo de no vivir más *desde siempre*, incluso desde antes de conocer el amor o la ternura y, este rasgo constitutivo del yo que narra proporciona un cariz especial a la vida que se cuenta.

Cabe anotar que no hay registros históricos del tal incendio y que el primer automóvil que llegó a Guateque lo hizo cuando ya Reyes no vivía allí, según logró establecer el periodista Diego Garzón en su artículo (Garzón, 2013) y es probable que estemos ante la creación de recuerdos falsos por parte de la autora, o de un recuso a la ficción. En cualquier caso, en la constitución del yo narrativo no parce relevante qué sea cierto y qué no, si lo que nos interesa es que hay un yo que se configura en el hecho mismo de narrar lo que narra.

En la *Carta número 10* Reyes habla con gran detalle de los hechos que antecedieron al abandono de ella y de su hermana por parte de la señorita María. Betzabé, la indígena que las cuidaba y hacía los oficios se había marchado y la vida se había vuelto difícil para todas, Emma fue víctima de abuso sexual por parte de un loco que permanecía amarrado en el patio de la casa en la que vivían, Helena, su hermana, sufrió una grave quemadura con una plancha y la señora María sentía que ya no podía más con la vida, sin tener un hombre al lado y con dos niñas que mantener. Cuenta Reyes que un hombre llegó, se hizo amigo de la Señora María y organizó el viaje en el que, al fin, las niñas serían abandonadas de camino a Bogotá. Las niñas tenían cinco y seis años y medio respectivamente.

Justo antes de ocuparse de las circunstancias en las que sucedió el abandono, Reyes se dirige a Arciniegas, quizá suponiendo que él pudiera albergar las mismas dudas que tenemos nosotros sobre si los acontecimientos contados son reales o ficticios: Reconoce que puede parecer extraño que ella pueda narrar con tanta precisión acontecimientos de una época tan lejana, señala que un niño de cinco años no podría reproducir con esa fidelidad su infancia. Sin embargo, dice que ella y su hermana recuerdan su infancia *como si fuera hoy*, *sin que nada se escapara*, y no puede explicar por qué, aunque sugiere que tal vez sea porque ellas no tuvieron “una vida normal”.

Reyes reconoce la dificultad que entraña el dar crédito a tal fidelidad y detalle en recuerdos tan distantes, también sabe que su intento por explicar ese hecho por la anormalidad de la propia vida tampoco es muy afortunado. ¿Qué podría ser una vida normal? ¿Cómo podría un niño tan pequeño saber que la propia vida no es normal? La única explicación posible es que, en la necesidad de dar explicación a las propias vivencias y de sobrellevar un pasado de sufrimiento, la ficción viniera a llenar los vacíos que crea la fragilidad de la memoria. Ahora bien, el yo que narra esta historia cuenta lo que de hecho sucedió con la misma intensidad con la que narra lo que ha inventado, y no es posible establecer en dónde terminan los hechos reales y en dónde comienza la ficción.

Esto sucede, como lo señala Dennet (2013), porque el yo narrativo (y, en general, cualquier yo) es un objeto abstracto, una ficción que funciona como un centro de gravedad que aglutina y ordena en torno suyo las interpretaciones posibles de las cuestiones narradas, sin importa si estas son verdaderas o falsas, si son recordadas o inventadas. Lo que sabemos nosotros y lo que tendría que importarnos, es que la identidad de este yo narrativo puede cambiar y mutar para, al fin, encontrar la cohesión en la vida que se nos narra. Emma Reyes nos narra su vida y esta narración admite que, más allá de las verificaciones empíricas, ella misma difiera de sí misma, en mayor o menor medida, a lo largo de la obra.

4.1.3. ¿Quién ha de responder (o no)?

El narrador, según dice Genette (1989), no es una máscara del autor sino una función, una construcción textual cuya identidad se determina por su posición en relación con la historia narrada y según su grado de implicación en la diégesis. Si hay un narrador que enuncia, para que pueda completarse el esquema enunciativo, ha de haber dentro del texto un narratario, aquel a quien se dirige la enunciación. Así como el narrador no puede ser confundido con el autor, el narratario no puede ser confundido con el lector empírico: El narratario es también una construcción textual y su figura puede estar más o menos explicitada, aunque siempre participa en la organización del discurso narrativo (Genette, 1989, p. 259). Prince, por su parte, afirma que no es posible pensar la figura del narrador sin reparar en la figura del narratario, toda vez que la narración es siempre comunicación y solo en la comunión entre narrador y narratario es posible la narración.

En *Memoria por correspondencia* la relación entre el narrador y el narratario funciona de una manera peculiar: Encontramos a un narrador autodiegético y a un narratario claramente identificable, Germán Arciniegas, que no participa en los eventos que se le cuentan y que permanece sin responder a lo largo de la obra, aun cuando el narrador solicita con insistencia respuestas, validación, aprobación por parte del narratario, casi siempre, sin éxito. Es importante resaltar que las cartas que componen esta obra fueron escritas para satisfacer una solicitud de Arciniegas: que Reyes dejara por escrito la historia de su vida. A pesar del silencio de Arciniegas, la narración de Reyes parece estructurarse en torno a dicha solicitud: ella busca responderle, agradarle, justificarse frente a él.

Sin embargo, esa comunicación va cambiando en el curso de la correspondencia. Recordemos que de la *Carta número 1* a la *Carta número 10,* Reyes narra su vida desde los tres hasta los cinco años, antes de ser abandonada por la señora María; a partir de la *Carta número 11* se ocupa de exponer los recuerdos que guarda de su paso por el convento. Las primeras cartas fueron todas escritas en 1969, entre enero y marzo de 1970 escribe cuatro cartas, una tiene fecha de 1972, algunas no tienen fecha y las últimas tres cartas son de 1997. Es posible establecer cuatro momentos diferentes, con características claramente identificables. El primero abarca las cartas escritas en 1969; la segunda, de la carta 12 a la 17; la tercera, de la carta 18 a la 20 y la última, las cartas 21 a 23. Veamos.

4.1.3.1 Las fricciones de la emoción: de la *Carta número 1* a la *Carta número 11*

En este primer grupo de cartas la figura del narratario es explícita. Reyes hace grandes esfuerzos por estrechar la cercanía con él, por encontrar soporte y aprobación en Arciniegas.

La *Carta número 1* inicia el intercambio epistolar con la noticia del fin de la Quinta República francesa: Reyes sabe que Arciniegas es un hombre de acción, él venía de desempeñarse como embajador y los acontecimientos políticos internacionales eran de su interés. Por esa razón, porque ella sabe que está siendo testigo de un hecho histórico de gran importancia y que ha tenido la fortuna de ser afectada por las "fricciones de la emoción" que produjo la noticia, y porque sabe que Arciniegas hubiera querido estar allí, ella se ofrece a estar ahí por él, a invitarlo a presenciar la caída del General, a compartir con él la emoción y, por vía de esa emoción, lo invita a penetrar en ese pasado suyo sobre el cual él ha preguntado y que ella

comenzará a referirle. La carta, fechada el 28 de abril de 1969, fue contestada, según parece, inmediatamente pues solo transcurren nueve días entre esta y la *Carta número 2* (y habría que contar con el tiempo que tarda el correo en atravesar el Atlántico).

La *Carta número 2* comienza refiriéndose a la respuesta de Arciniegas: la califica de "discretísima" y, pese a eso, presume de entrever qué aspecto de la misiva ha podido generar curiosidad en el destinatario. En las dos primeras cartas, Reyes parece confiar en que la cercanía con Arciniegas la faculta para saber qué es lo que él espera de la narración, qué es lo que a él puede llegar a interesarle: de la respuesta extrae que él ha encontrado interés en el tema de la señora María y dedica esa carta y la siguiente a hablar de ella. Sin embargo, ya es evidente que Reyes esperaba algo más del intercambio, que le parecen parcas e insuficientes las palabras de Arciniegas, que desconocemos.

Esa sensación que queda tras la segunda carta (que la respuesta es insuficiente) se hace más evidente en la *Carta número 4:* en ella Reyes ya no solo indica que le gustaría recibir una respuesta con más "sustancia", sino que hace explícitas sus expectativas frustradas. Inicia la carta indicando que los acontecimientos de la infancia marcan para toda la vida. Hay en esa mención un mensaje claro: no solo está contando su pasado, también habla de su presente.

Al cerrar la carta hay un reclamo, que viene a sellar las insinuaciones de la segunda carta: Es la única vez en que Reyes se dirige a Arciniegas llamándolo "Jefe", queriendo significar, sin duda, que ella emprende la labor de narrar estos hechos porque él se lo ha solicitado, porque él "se lo manda" y, a continuación, dice con claridad cuál es su expectativa frustrada, "tú no me haces correcciones y yo no sé ni siquiera si lo que escribo es comprensible o no" (Reyes, 2025, p. 46). Después indica que no sabe si en conjunto se puede seguir la historia, que ella no deja copia, que escribe directamente y luego no recuerda lo que ha escrito antes.

De este reclamo podemos deducir cómo supone Reyes que debería suceder la redacción de la obra. Ella se ha comprometido a narrar su historia en unas cartas que serán dirigidas a Arciniegas y él se ha comprometido a recibir las cartas y a hacer la compilación, la corrección y la edición de estas. Parece que, contrario a lo que efectivamente se nos ha entregado y que ahora comentamos, la expectativa inicial de Reyes es que Arciniegas tomaría sus cartas y con ese insumo, como fruto del intercambio, se haría la redacción de un libro con sus memorias. Pero Arciniegas no hace comentarios, no corrige y Reyes no logra recordar que es lo que ya escrito, pues no guarda registro de lo enviado.

En la *Carta número 6*, luego de la despedida, se menciona que "esta noche llega el hombre a la luna". Sabemos entonces que esa carta es del 20 de julio de 1969 y, esa mención busca tener un efecto similar al de la mención a la derrota del General de Gaulle de la *Carta número 1,* busca una cercanía con Arciniegas, una comunión: supone que él, como ella, también estará atento desde la distancia a ese importante suceso.

La *Carta número 8* es desgarradora, en ella narra el día en el que abandonaron al niño y emprendieron el regreso a Bogotá, "el día más cruel de mi existencia" lo llama Reyes, "el día [en] que aprendió de un solo golpe qué es la injusticia", cuando pudo sentir, teniendo solo cuatro años, "el deseo de no querer vivir más". Antes de cerrar esa carta, vuelve a dirigirse directamente a Arciniegas, pero ya no lo llama "Jefe", ahora le dice "Sumercé": dice no estar conforme con la carta y no sentirse capaz de repetirla.

En la *Carta número 10* vuelve a anticipar qué puede pensar Arciniegas al leer la misiva, supone que le parecerá extraño que ella pueda contar con tanto detalle acontecimientos tan lejanos, afirma compartir esa supuesta extrañeza y acepta no poder explicar por qué puede recordar todo con tanto detalle. La carta se cierra con un "Besos para todos. Escriban." En algunas de las cartas anteriores, envía saludos a la familia, pero ya en esta carta parece evidente que Reyes sabe que no solo Arciniegas lee, sino que "todos" están al tanto de lo que ella escribe.

4.1.3.2. La perfecta incomunicación: de la *Carta número 12* a la *Carta número 17*

En las cartas que siguen, parece que Reyes ya no está adivinando cómo debe proceder para cumplir con la tarea que se le ha impuesto, ahora ella simplemente está intentando contarle a su amigo lo que ha vivido, como lo haría si estuvieran conversando frente a frente. Ya desde la *Carta número 11* ha narrado las circunstancias en las que llega al convento y, en la *Carta número 12* empieza a abundar en detalles respecto a cómo transcurría la vida en ese lugar. El interés ahora, más que encontrar retroalimentación de Arciniegas, es lograr que él pueda hacerse una idea real y precisa de cómo era esa nueva vida de ellas. El esfuerzo se centra en hacerse entender, aun cuando ese esfuerzo le aburra terriblemente.

En la *Carta número 13,* al hablar de los trabajos de bordado que realizaban en el convento, Reyes explica que ellas no tenían ninguna comprensión acerca de quiénes eran las personas

que encargaban los trabajos: el ejército, las asociaciones católicas, el Obispo o las señoras turcas eran entidades totalmente desconocidas para ellas, que lo ignoraban todo sobre todo, y afirma: "para ti, querido Germán, todo esto puede parecer muy claro", planteando un contraste entre Emma, la niña que bordaba en el convento, y Arciniegas: Ella "no era del mundo" y él siempre ha estado en él. Luego, tras hablar de los efectos del miedo al diablo que les habían inculcado en el convento, antes del cierre de esa carta, de la nada, aparece un reclamo airado: "Y no me regañes, porque si tú crees que basta tener las ideas, yo te digo que si uno no sabe cómo escribirlas es igual que si uno no tuviera ideas". Y agrega: "Si no tuviera en vista el premio de ir con sus mercedes a Rusia, te juro que no seguiría". Esto habla de la dificultad y de las motivaciones de la escritura.

En las cartas que siguen, la conversación continúa: expresiones como "tú comprendes que", "como te dije ya", "no te lo puedo explicar" o "si tú me preguntas", dan razón de ello.

4.1.3.3. "Mentalmente le escribía cartas que duraban todo el día": de la *Carta número 18* a la *Carta número 20*

La *Carta número 18* y la *Carta número 20* no tienen el encabezado de todas las cartas anteriores, las cuales se hallaban dirigidas a "Mi querido Germán", y la *Carta número 19* va fríamente dirigida "A Germán Arciniegas". Ninguna de ellas tiene fórmula de despedida, y solo la *Carta número 18* va firmada "Emma". Además de esta ausencia elocuente estas tres cartas incluyen la narración de situaciones de comunicación frustrada, en las cuales Reyes ha sentido la necesidad o el deseo de hablarle a alguien y no ha encontrado quien la escuche.

En la *Carta número 18*, mientras Emma borda un alba para el Papa, tiene una crisis mística y un incremento de su amor por Jesús y decide que quiere ser monja. El confesor la disuade de esa idea, dada la oscuridad de su origen familiar y ella piensa que, si supiera escribir, podría escribirle una carta al Papa y esconderla en una de las mangas del alba que está bordando para él, para que él la encontrara cuando se la fuera a poner. Dice Reyes que mentalmente le escribía cartas todo el día y en ellas le contaba toda su vida, que otras veces imaginaba que el Papa había recibido su carta y le contestaba y entonces ella imaginaba las diversas respuestas. Al final, "por culpa del diablo" no fue posible enviar el regalo para el Papa. En esta historia Reyes habla de la imposibilidad de ser oída en sus demandas, de su incapacidad para elevar la

voz y de comunicarse con quien pudiera dar respuesta a sus peticiones, y, pese a ello, del ejercicio de la imaginación que inventa que la comunicación sí ha podido, al fin realizarse.

En la *Carta número 19*, Reyes narra que, tras su primera menstruación y dado que no tenía con quién hablar de esos asuntos, decidió hablarle a la estatua de María Auxiliadora que estaba en la capilla. Dice: "la miraba frente a los ojos y empecé a contarle todo, sí, todo lo que sabía de mí misma y le conté que me sentía triste y muy sola y que yo quería que ella fuera mi amiga y poder contarle todo, todo" (Reyes, 2025, p. 203). Luego, dice, cuando ya no quedaba nada más que contar, empezó a contarle las historias que sabía de sus amigas, después empezó a inventar historias para entretenerla. Ya la sentía su amiga y empezó a pedirle que la ayudara y ya no le decía Señora ni Virgen, le decía María, con confianza. Luego, como no le dio nada de lo que le pidió, como no hablaba, empezó a dejarla y volvió a jugar con sus amigas.

La necesidad de tener a alguien para contarle todo es patente en estas epístolas, pero también la constatación de que no hay nadie que escuche, que ayude, que responda. En la *Carta número 20*, Reyes cuenta que, como en el convento habían visto que ella hablaba con la Virgen, la destinaron a atender la sacristía, dando a entender que, aunque la no exista una respuesta al gesto comunicativo, este puede, de todas maneras, generar un efecto.

Estos textos, posiblemente de 1972, dan cuenta como ya dijimos de la necesidad de contar y de recibir respuesta. La ausencia de esa respuesta desanima a Reyes, tal y como ha sucedido en el pasado, como señalamos antes, ya no tienen fórmula de saludo ni de despedida, en ellas no hay ningún intento por acercar al narratario, solo se anticipa el silencio, inevitable que vendrá en el intercambio epistolar con Arciniegas y que encuentra sus antecedentes en las conversaciones simuladas con el Papa y con la Virgen María.

4.1.3.4. La puerta gruesa, la de salir al mundo: de la *Carta número 21* a la *Carta número 23*

Según dice Diana Echeverry (2022) en su artículo, estas tres últimas cartas son una sola carta, escrita en 1997. El encabezado dice "A Germán Arciniegas", pero en el texto no hay ninguna mención a quien va dirigida la misiva, ni tampoco hay fórmula de despedida. Ni siquiera hay firma, solo la ciudad y la fecha: "Burdeos, 1997".

El tema de estas últimas narraciones es el final del encierro en el convento, el cual empieza a gestarse con el retorno de algunos recuerdos de los tiempos remotos de la infancia con la señora María. El lechero, al llevar la leche, siempre dice que esta "está caliente, como salida de la barriga de la vaca", y Emma recuerda que ella conoció una vaca en Guateque, cuando era muy niña, cuando estaba en el mundo. Luego, entra en relación con el lechero, logran mirarse por un huequito de la ventana y hablan. Después Sor Teófila dejó las llaves de la puerta sobre una silla y Emma tuvo la tentación de tomarlas, luego Emma es víctima de una agresión sexual por parte del nuevo sacerdote y decide escapar.

Con esta última carta parece saldarse una deuda: se cierra la narración de un periodo de la vida de la autora. La misiva va dirigida a un Arciniegas ya muy anciano y enfermo, quien parece no estar en condiciones de responder, ni siquiera de leer por sí mismo su correspondencia.

Por esa razón, esta carta parece estar escrita para otros destinatarios, ya no hay un tono íntimo, sino una voluntad de publicidad. Reyes escribió la mayor parte de las cartas entre 1969 y 1972, había acordado con Arciniegas que con las cartas se haría un libro que sería publicado póstumamente y que la hija de Arciniegas, Gabriela, se ocuparía de la edición. Con el paso de los años, tras revisar el material, se percatan de que Reyes no ha contado cómo abandonó el convento y, en ese contexto aparece esta carta.

Un año más tarde, el 15 de agosto de 1998, Reyes escribe una carta a Gabriela Arciniegas (Reyes, 2000, p. 158). En esa carta pregunta por la salud de Arciniegas quien ya está muy deteriorado y pregunta por el libro, se refiere a las cartas que escribió hace tanto tiempo y que ya no recuerda y dice sentir curiosidad y ganas de leerlas por última vez.

4.2. "El recuerdo más lejano que guardo de mi infancia". Estrategias discursivas para la configuración de la memoria.

Dice Sylvia Molloy en la introducción de su libro (Molloy, 2001, p.11) que la prosopopeya es la figura que rige la autobiografía y que, siguiendo a de Man (1991, p. 113-118), escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual. Así, un texto autobiográfico pretende siempre realizar lo imposible: narrar la "historia" de una primera persona que solo existe en el presente de su enunciación. Por eso, es interesante analizar las

diversas formas de autofiguración, deducir cuáles son las estrategias textuales y las percepciones del yo que moldean el texto autobiográfico. Para ello habrá que investigar cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, cierto tiempo y lenguaje.

La autobiografía es una *representación*, la vida es una construcción narrativa que se cuenta de nuevo. Dice Molloy que la vida es siempre relato: relato que nos contamos a nosotros mismos cuando recordamos o que oímos contar o leemos, cuando se trata de las vidas de otros. En esta medida, la autobiografía no trata solo de sucesos, sino de la articulación de esos sucesos, del recuerdo de esos sucesos y de su reproducción y narración. La autobiografía es un texto ligado a la representación de un yo en el pasado, y por eso es reacia a reflexionar sobre la memoria, que es aquello que la hace posible. En general la autobiografía asume que la memoria es un mecanismo eficaz de reproducción sin cuestionar mayormente su funcionamiento ni su fidelidad. Esto sucede porque el recuerdo está condicionado por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que los lectores exigen.

En las autobiografías el pasado suele concebirse al servicio del presente, el "ahora" es a todas luces más importante que el "entonces"; "el que soy", preferible a "el que fui" (p. 116). Las autobiografías escritas desde el exilio permiten, de cierta manera, reivindicar la nostalgia como algo más que un ejercicio solipsista (p.118). En ellas, "la mirada desde lejos" afecta la actitud del autobiógrafo: el yo escribe desde otro lugar y, el intento de recuperar un pasado lejano del presente de la escritura lleva a un ejercicio dislocador en el cual el yo y su pasado se excluyen uno al otro, están escindidos. En estos casos, dice Molloy, el pasado solo puede ser integrado al presente mediante la práctica de la nostalgia.

En *Memoria por correspondencia* sin duda ocurre algo de esto: aunque llama la atención que las menciones al presente son escasas, Reyes parece querer dar razón de quién es ella, de quién llegó a ser pese a las duras condiciones de su infancia que componen la narración que nos ocupa. Hay además una escisión entre el yo del pasado y el yo presente, y ambos se excluyen entre sí. Sin embargo, en este caso, no hay nostalgia en esa recuperación y en esa integración del pasado en el presente, solo hay disociación y fractura.

4.2.1. Marcadores de tiempo

Como corresponde a un libro de memorias, *Memoria por correspondencia* está mayormente escrito haciendo uso de los tiempos verbales del pretérito y, en unas pocas ocasiones hay algunas referencias al tiempo presente. A lo largo de la narración, los tiempos verbales del pretérito van intercalándose entre el pretérito indefinido y el pretérito imperfecto. Lo que acabamos de decir es, sin duda, una obviedad, pero al recorrer el texto en busca de los marcadores de tiempo, encontramos que esa alternancia permite establecer cuestiones importantes con respecto a la configuración de la memoria.

Toda la narración oscila entre las anécdotas y los ambientes, entre los sucesos y los estados de cosas. Sin embargo, el paso entre un registro y otro cumple en cada caso funciones diferentes, como veremos a continuación. Las referencias al presente y al futuro también dan pistas sobre los motivos de la narración, sobre la preeminencia del yo actual sobre el yo del pasado.

Para efectos del análisis, se dividiremos la obra en cuatro partes: de la *Carta número 1* a la *Carta número 11*, de la *Carta número 12* a la *Carta número 17*, de la *Carta número 18* a la *Carta número 20* y de la *Carta número 21* a la *Carta número 23*.

4.2.1.1. Tiempo de viajes y abandonos: *De* la *Carta número 1* a la *Carta número 11*

La *Carta número 1* comienza con la narración de un suceso, de una anécdota que acaba de pasar: la renuncia del general de Gaulle. Reyes declara que las fricciones de la emoción que produjo la noticia le trajo a la mente el recuerdo más lejano que guarda de su infancia. Antes de hablar sobre cómo un evento presente desencadena un recuerdo remoto, vale la pena decir algo más sobre la elección de ese suceso para inaugurar la narración. En esta primera decisión narrativa Reyes nos informa acerca de su yo presente, preferible y más importante que ese yo del pasado que es el objeto de estas cartas.

Ella vive en Francia desde hace años, está al tanto de los sucesos políticos, participa activamente, opina y comparte con otros sus ideas sobre la coyuntura. Este acontecimiento la emociona, la conmueve y la coloca en el plano en el cual puede encontrarse, ponerse en contacto con Arciniegas, su amigo, el intelectual, el diplomático, al cual conoció en su calidad

de pintora colombiana que triunfaba en Europa y que se relacionaba con la élite artística e intelectual. Que el fin de la Quinta República y los efectos de mayo del 68, además de ponerla en posición de estar presenciando y participando de un momento histórico importante, la transporten al pasado remoto, a lo más doloroso y esencial de la infancia, sugiere que ella se concibe a sí misma primordial y preferiblemente como esta mujer adulta y exitosa que participa afirmativamente de la historia de su tiempo.

El suceso de la caída del general de Gaulle, narrado en pretérito indefinido, da paso a una narración en pretérito imperfecto. Antes de contar lo que promete, Reyes se centra en mostrar un ambiente, un decorado, un contexto de miseria en el que pasó sus primeros años en el barrio San Cristóbal en Bogotá. Recrea una atmósfera, un ambiente asfixiante, oscuro, sucio: una casa sin ventanas, una calle polvorienta, un muladar, una fábrica vecina. Una vida que pasaba en la calle y que, desde entonces, transcurría como transcurre la vida: entre momentos amargos, como el viaje diario para desocupar la bacinilla, y momentos felices, como los juegos con los niños del barrio.

La infancia se presenta como un periodo en el que la ignorancia supera al conocimiento, en el que todavía no es posible nombrar las cosas del mundo ni establecer adecuadamente las relaciones entre ellas: Reyes sabía cómo se llamaba la fábrica de cerveza y cómo se llamaba su hermana, pero ignoraba los nombres del Piojo y del Cojo, reconocía el tipo de relación que tenía con Helena, pero no la que tenía con la señora a quien solo recuerda como una enorme mata de pelo negro.

En ese escenario sucede una anécdota, narrada en pretérito indefinido, que es aquella que viene a la memoria con ocasión de la caída del general de Gaulle: la caída del general Rebollo, un muñeco de barro. Ese fue el evento que recordó cuando supo que quien había sido el hombre más poderoso de Francia había dejado de serlo, y cuya narración postergó hasta terminar de ambientar el contexto de su infancia miserable. La caída de un general trae a la mente la caída de otro, porque a los líderes, tanto a los reales como a los de barro, se les hace de la misma manera y comparten el mismo destino: Alguien los fabrica, alguien los perfecciona, se los hace crecer, se les atribuye un poder irresistible, a veces mágico, y después, de la nada, dejan de ser heroicos, se quedan solos, mueren y son olvidados.

La metáfora sobre el poder temporal es muy potente, pero lo que es interesante es que sea esta metáfora la que suscite el recuerdo de la infancia. Quizá lo que quiere expresar Reyes es

que, desde sus primeros años en ese muladar, en un tiempo en el que ignoraba incluso su filiación con sus seres más cercanos y la mayoría de las palabras que podrían servirle para decir el mundo, ella ya conocía el hambre, el frío y la muerte, y ya sabía que, tras la muerte venían las lágrimas y después de ellas venían el juego y el olvido.

Reyes abre la *Carta número 2* hablando en tiempo presente, se refiere al ahora de la escritura y del recuerdo. En ese ahora responde a una "discretísima carta" de Arciniegas, se percata de su curiosidad y reflexiona sobre la calidad de sus recuerdos, borrosos para ella, pero no para su hermana mayor, quien la ha ayudado a lograr una cierta unidad de impresiones. Luego continúa con un relato en pretérito imperfecto en el que describe a la señora María, su relación con ella y algunos aspectos de la vida en esa casa, dice que solo las visitaba la señora Secundina y que, cuando ella llegaba los mandaba a jugar a la calle, pero después, tras una indicación referente a la cercanía en el tiempo del entierro de Rebollo y del barro que todavía tenía en el vestido, hecha en pretérito pluscuamperfecto del indicativo, vuelve a la narración en pretérito indefinido para después entrar a contar, ahora en pretérito imperfecto, los sucesos que tuvieron lugar en la mañana en la que la señora María se llevó al Piojo para abandonarlo en Tunja.

Esta transición accidentada desde el presente hacia el pretérito imperfecto, del pretérito imperfecto al pluscuamperfecto, de este de nuevo al imperfecto para, finalmente continuar con la narración anecdótica en pretérito indefinido, es mucho más errática que la que vimos en la *Carta número 1*. En castellano, usamos el pretérito imperfecto para contar las acciones recurrentes del pasado, pero también narramos los sueños y las pesadillas usando ese tiempo verbal, como señala la escritora Carolina Sanín (Reyes, 2025, p.11). La miseria y el abandono aparecen en *Memoria por correspondencia* no solo como cuestiones habituales, como circunstancias: aparecen como pesadillas recurrentes, de las cuales cuesta despertar.

La *Carta número 4* narra el viaje desde el barrio San Cristóbal, en Bogotá, hasta Guateque. En el primer párrafo Reyes intenta hallar, en los acontecimientos de su infancia, signos que permitan delinear el tema de su vida completa. Este intento deliberado por dar sentido al pasado, esta idea de que lo que se narra fue signo y escuela, permite explicar que la narración sea más bien heroica, generalmente en pretérito indefinido, sin la sombra melancólica de las cartas anteriores. La carta comienza así:

> Si es cierto que hay hechos en nuestra infancia que nos marcan para toda la vida, tendré que decir que ese coche famoso, que cortó para siempre nuestra vida de la pieza del barrio San Cristóbal (patrón de viajeros), era el debut de una vida que tendría como signo y como escuela la inclemencia de los duros caminos de América y más tarde de los fabulosos caminos de Europa (Reyes, 2025, p. 39).

Como vemos, Reyes duda de la importancia que suele atribuirse a la infancia en la configuración de la vida: ella ha triunfado sola, viniendo de abajo, por su propio mérito y lo ha hecho a pesar de las condiciones adversas en las que tuvo que crecer y de las cuales no había tenido que hablar hasta ahora. Ella no cree que haya llegado a ser lo que es por causa de la señora María, del abandono y de la miseria, y si ha de conceder algún peso a su pasado en la realidad de su yo del presente, solo estaría dispuesta a reconocer que quizás haya un signo, una prefiguración, una coincidencia o una premonición en algunos hechos. Le resulta llamativo que ella haya vivido sus años más amargos en el barrio San Cristóbal, que San Cristóbal sea el patrón de los viajeros y que ella haya pasado gran parte de su vida andando caminos, y reconoce que ese viaje en coche desde el barrio hasta la Estación de la Sabana fue el primero de muchos viajes que la han llevado hasta el lugar y la posición desde la que escribe, triunfante.

En la *Carta número 5*, la *Carta número 6* y la *Carta número* 7, Reyes se ocupa de narrar su vida en Guateque. Encontramos aquí un tono alegre, Emma no está sola y no pasa necesidades. La india Betzabé la cuida, no pasan hambre, viven en una casa grande, nace el niño. La narración es casi toda en pretérito indefinido y las descripciones del escenario, en pretérito imperfecto, por primera vez podrían dar paso a la nostalgia. El final de la *Carta número 6* y la *Carta número siete* tratan sobre las fiestas del pueblo: la llegada del primer automóvil, los músicos, los cohetes, las vacas locas, la corrida de toros y el incendio. Cuando Emma ve desfilar al gobernador, se da cuenta de que es el papá del Piojo y lo dice, la señora María las golpea a ella y a Helena y las castiga haciendo que se queden detrás del mostrador, en donde ellas se quedan dormidas mientras la corrida de toros sigue en la plaza. La narración pasa del pretérito indefinido al pretérito imperfecto y luego concluye diciendo “Yo recordaré ese incendio como el espectáculo más bello y extraordinario de mi infancia. Por mucho tiempo creí que el incendio era parte de las fiestas en honor del señor gobernador” (Reyes, 2025, p. 68). Llama la atención esta anotación en futuro, sobre todo, porque de haber ocurrido el incendio tal y como lo cuenta Reyes, un acontecimiento que dejó más de cien víctimas entre muertos y

heridos, que destruyó la parte baja del pueblo, es sorprendente que lo que quede para el recuerdo sea la belleza del espectáculo y lo festivo de la ocasión. También llama la atención que no existan registros históricos de ese incendio, de esa tragedia, en un pueblo en donde aún hoy, rara vez pasa algo.

El tiempo vivido en Guateque aparece en la narración casi como un tiempo feliz: Emma no está sola y no pasa hambre, hay quien se ocupe de ella y tiene a quién amar. Describe, como vimos, episodios memorables: los paseos al río, los animales, las fiestas y lo que en ellas acontece. El episodio desgarrador del abandono del niño de la *Carta número 8* hace que ese periodo apacible no sea recordado con nostalgia sino con dolor. El dolor resignifica el pasado y se extiende sobre él. Parece como si Reyes mirara al pasado no para revisitarlo, sino para percatarse de lo mucho que ha logrado alejarse de él.

La *Carta número 8*, La *Carta número 9* y la *Carta número 10* narran la historia de tres abandonos y de tres viajes. El abandono del niño y el regreso a Bogotá, el viaje a Fusagasugá y la partida de Betzabé y, el viaje de regreso a Bogotá y el abandono de Emma y Helena en la estación del tren, respectivamente. En estas tres cartas es muy claro que el pretérito imperfecto cumple una función: la de narrar aquellas cosas tan dolorosas que, pese al paso del tiempo no pueden ser dejadas atrás y que están relacionadas con la materialización del abandono.

La *Carta número 8* comienza con una narración en pretérito indefinido (incluso dice que la señorita María “tomó” la costumbre de pegarles en lugar de decir que “les pegaba”, por ejemplo) pese a la dureza de lo que se cuenta, hasta que empieza a hablar del niño: “el niño nos miraba”, “el niño hacía pucheritos con la boca”. Después vuelve al pretérito indefinido para hablar sobre los preparativos del viaje y regresa al pretérito imperfecto para contar lo que pasó en la mañana de abandono del niño: “la señorita María estaba bañando al niño” “yo tomaba mi agua de panela”. Después narra cómo va con Betzabé y esta deja al niño contra la puerta de la grande casa blanca y cómo ella saltó para alcanzarlo y se tiró al suelo y empezó a dar golpes con la cabeza contra la tierra, en pretérito indefinido y luego, en pretérito imperfecto, cuenta que sentía que se ahogaba, que Betzabé le suplicaba levantarse y no hacer ruido.

La *Carta número 9* narra mayormente en pretérito indefinido la vida en el inquilinato en Bogotá y el viaje hasta Fusagasugá y retoma la narración en pretérito imperfecto cuando habla

de la partida de Betzabé, que ella experimenta como un nuevo abandono: Betzabé no aparecía por ninguna parte nadie la había visto, la señora María lloraba desesperada y por muchos días ella la buscaba entre los vestidos del teatro y gritaba llamándola. La *carta número 10*, en la cual narra el abuso por parte del loco, el abandono de la señora María y la llegada al primer convento, también está narrado casi todo en pretérito imperfecto, salvo el final:

> Helena me dijo: −Si tú hablas de la Sra. 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, ni de Guateque, ni de Eduardo, ni del Niño, ni de Betzabé. Nuestra vida empezaba en el convento y ninguna de las dos traicionó jamás ese secreto (Reyes, 2025, pp. 94-95).

La *carta número 11* está casi toda escrita en pretérito imperfecto salvo una explicación en presente al destinatario: Reyes dice que puede repetir con exactitud la conversación en la que las monjas expresaban su preocupación por no saber si las niñas estaban bautizadas o no, pues esa misma discusión se repitió muchas veces a lo largo de los años. El final que está escrito en pretérito indefinido, la carta termina así: "La puerta se cerró detrás de ellas y a nosotras nos separó de mundo por casi quince años" (Reyes, 2025, p. 104).

4.2.1.2. El tiempo del convento: de la *Carta número 12* a la *Carta número 20*

Desde la *Carta número 12* hasta la *Carta número 20* Reyes narra los casi quince años que pasó en el convento. En este grupo de cartas el relato es casi todo en pretérito imperfecto, mientras cuenta cómo era la vida en ese lugar, pero también hay narraciones en pretérito indefinido, con las que refiere acontecimientos concretos y puntuales. En varios momentos se dirige en presente a Arciniegas, mostrando la voluntad de ser bien comprendida por él.

El tratamiento temporal de estas cartas transmite la sensación de haber vivido no solo por fuera del mundo, sino por fuera del tiempo. Ya desde el exterior, ese periodo parece irreal y se narra como se narran los sueños, por eso el uso del pretérito imperfecto: "A las seis daban un toque de campana para hacer la fila para entrar en la capilla. Entrábamos de dos en dos y, al pasar frente al altar en medio de la capilla, teníamos que hacer la genuflexión, tocando el piso con la rodilla derecha, al tiempo que hacíamos la señal de la cruz" (Reyes, 2025, p. 120). Las anécdotas que se narran en pretérito indefinido son aquellas de las que se guarda un recuerdo más vívido, las más significativas, pero no son necesariamente las más relevantes ni las más traumáticas, por ejemplo, en la carta número 12, Reyes narra con detenimiento la

historia de la Srita. Carmelita, quien vivía en el convento sin ser monja: esa historia, llena de magia y superstición, no tiene ninguna relevancia, más allá de la impresión que produjo en la crédula Emma el haberla escuchado cuando era niña y la intuición de que podría ser del agrado de Arciniegas.

Cuando se vive por fuera del mundo, pocas cosas tienen consecuencias definitivas, más allá de un castigo o de una penitencia, nada más sucede. Sobresale, ya dijimos, la necesidad de hacer un esfuerzo adicional para que, quien ha vivido siempre en el mundo comprenda lo narrado, pues Reyes es consciente de no compartir referentes comunes con quienes no han tenido la peculiar experiencia de haber vivido en aislamiento por tantos años.

Las semanas en el convento son todas iguales, marcadas por la llegada del domingo o por el tiempo litúrgico. El devenir de una vida dedicada a la oración y al trabajo podría estar dotada sentido, pero no lo está para Emma y para sus compañeras, quienes ignoran el contenido teológico de su oración y la importancia y el destino del trabajo realizado.

Llama la atención en estas cartas que se narra la vida como en un eterno presente. Del paso del tiempo solo es posible percatarse como por accidente y siempre observando en retrospectiva. Sabemos que Emma se hizo mujer porque sangró, pero ella pensaba que sangraba porque se había caído de un árbol, Emma se enamora por primera vez de Sor María, pero no reconoce que eso haya pasado porque se está haciendo mayor, ella piensa que lo que siente es obra del diablo, siente la tristeza y el desasosiego propios de la adolescencia y los confunde con un rapto místico.

4.2.1.3. Y me puse a pensar en el mundo: de la *Carta número 21* a la *Carta número 23*

Aunque en estas últimas cartas también hay narración en pretérito imperfecto, esta narración no tiene el carácter onírico de las cartas anteriores, sino que busca mostrar las circunstancias que anteceden y hacen posible la huida del convento, narradas en pretérito indefinido y en las cuales se pone definitivamente el énfasis de estas misivas.

La *Carta número 21* comienza narrando que Sor Teofilita guardaba las llaves durante la misa para poder abrirle al lechero, a quien llamaban el Tuerto. Este personaje aparece brevemente, pero cumple la función de traer al pensamiento de Emma el mundo exterior. El Tuerto siempre

decía que la leche estaba calientica, "como salida de la barriga de la vaca" y Emma recordó que ella había conocido una vaca en Guateque, cuando era niña. El Tuerto la invita a que se vean por un huequito de la ventana, por el que solo pueden mirarse un ojo, luego le dice que él es su novio y ella ni siquiera sabe qué quiere decir eso, pero empieza a pensar en el Tuerto y en el mundo.

En la *Carta número 22* la narración comienza en pretérito indefinido: Emma, que se ocupa de limpiar la sacristía, se puso a limpiar, le quitó el corcho a una botella de vino, se la tomó y se emborrachó. Tras hablar de los preparativos para la misa con la que se celebraba la fiesta de San Juan Bosco en pretérito imperfecto, señala que tuvo la tentación de robar las llaves de Sor Teofilita, pero no lo hizo. Después de la celebración, el Padre Bacaus se enfermó y enviaron otro cura, que era guapo. La narración vuelve al pretérito imperfecto, dice que el nuevo cura no contestaba cuando ella lo saludaba en las mañanas, cuando le traía el desayuno. Cuenta que en el cuarto en el que los curas tomaban el desayuno había una estatua grande de San Cristóbal, un santo que parecía estar siempre apurado.

La *Carta número 23*, la última, comienza con una narración en pretérito imperfecto, primero habla del cura, luego de lo que hacían el sábado, para luego narrar en pretérito indefinido lo que sucedió ese sábado: Emma llegó con el desayuno, el cura le ayudó a poner el charol en la mesa y la abrazó, la besó a la fuerza y le apretó los pechos. Ella tiró el desayuno al suelo, el cura se asustó, se fue corriendo y, antes de salir la empujó y ella se estrelló y se golpeó la cabeza contra la estatua de San Cristóbal (el santo patrono de los viajeros). Las monjas trataron de sobornarla para que no hablara de la agresión que había sufrido. Después de ese episodio, ya no se recuperó, el convento la hacía sufrir. En la misa le dijo a San Cristóbal que la llevara en su hombro, robó las llaves, abrió la puerta y salió del convento. La salida al mundo la hizo percatarse finalmente del paso del tiempo. Dice: "Antes de ponerme en marcha hacia el mundo me di cuenta que ya hacía mucho tiempo que ya no era una niña" (Reyes, 2025, p.225). El convento era un lugar sin tiempo y solo en el mundo hay tiempo.

4.2.2. Estrategias de selección de acontecimientos narrados

A lo largo de *Memoria por correspondencia* es posible establecer que la selección de los acontecimientos narrados no es gratuita, que persigue algunos objetivos que trataremos de señalar a continuación.

Desde la *Carta número 1* se plantea un contraste entre cómo era Reyes antes, qué pensaba, qué sentía, qué creía, qué sabía y qué ignoraba y cómo es ella ahora, cómo vive en el presente. La continuidad entre la niña miserable y la pintora famosa viene dada por el ejercicio de la memoria, por el paralelismo construido entre la caída del General de Gaulle y la muerte del General Rebollo. Si bien parece que en la obra solo se privilegia la exposición de los eventos y las circunstancias del pasado, es claro que esta narración solo tiene sentido en la medida en que puede explicar o puede hacer resaltar la importancia de lo logrado por Reyes en el momento presente, la vida que ha podido construir. Y esa vida que ella ha podido construir y que parece no ser narrada explícitamente en *Memoria por correspondencia*, se hace patente en el hecho de que Reyes, quien creció en la miseria y el abandono, pueda dirigirse con confianza y afecto a Germán Arciniegas, un hombre importante y respetado, un historiador, escritor, periodista y diplomático de prestigio, y que él muestre interés en conocer su historia.

El recuerdo más lejano que Reyes guarda de su infancia viene a la mente gracias a las fricciones de la emoción producida por la derrota del General de Gaulle en el plebiscito de 1969. Esa mención marca la continuidad entre la niña miserable y la mujer de mundo. Ese acontecimiento político la emociona, se reconoce partícipe de la historia: de Gaulle no es el primer General que ella ha visto caer, desde su miserable niñez ella ha sabido algunas cosas, entre ellas, que los héroes primero ascienden por gracia de sus seguidores y luego son repudiados, muertos y olvidados.

Hay cosas que ella sabe desde niña, su dura vida le ha proporcionado duros aprendizajes y todos los conocimientos adquiridos brillan desde lo profundo de la ignorancia y la precariedad. La precariedad se presenta, desde el principio, como redundante: dice, por ejemplo, “La casa en que vivíamos se componía de una sola y única pieza” (Reyes, 2025, p.23) o que “el Cojo tenía siempre el mismo y único pantalón” (Reyes, 2025, p.25), y el contraste entre lo que se sabe y lo que se ignora, que se expone de manera recurrente a lo largo de la obra, nos muestra que ella ignoraba casi todas las cosas importantes y sabía (le enseñaban) muchas inútiles.

Conoce el nombre de la fábrica de cerveza, pero ignora cómo se llaman el niño y la señora del pelo negro que viven con ella, ignora incluso su propio nombre (p. 81). Las monjas le enseñan los nombres de los dedos para que pueda persignarse, le enseñan de un niño que se llama Jesús y que tiene tres papás, en la capilla las otras rezan y cantan y ellas no sabían qué era eso ni para qué lo hacían, las monjas hablaban del pecado, el Diablo, el infierno, salvar nuestras almas […]. Todo eso no tenía ningún sentido para nosotras (p. 115). Reyes hace alarde de su ignorancia por ejemplo cuando confunde nombres comunes con nombres propios, por ejemplo, piensa que Burro es el nombre del caballo chiquito con orejas largas, o que Pulgar es el nombre de su dedo más gordo.

Sin embargo ha tenido aprendizajes relevante sobre la vida: Afirma que "en esos medios uno nace sabiendo lo que quiere decir hambre, frío y muerte", que con el abandono del Niño aprendió "de un solo golpe qué es injusticia y que un niño de cuatro años puede ya sentir el deseo de no querer vivir más y ambicionar ser devorado por las entrañas de la tierra" (p.72), en los primeros días en el convento aprendió lo que era la profunda soledad y el abandono de todo afecto (p. 115), descubrió que [...] la humanidad se dividía en clases sociales y el poder solo lo podían tener los de las clases privilegiadas (p. 181).

A lo largo de la obra es posible identificar ocho situaciones en las cuales Reyes experimenta el abandono. En la *Carta número 1* ella y los niños del muladar abandonan al General Rebollo y en la *Carta número 23* ella abandona el convento. En la *Carta número 2* la señora María abandona al Piojo, en la *Carta número 8* abandonan al Niño, en la *Carta número 9* Betzabé se marcha, en la *Carta número 10* la señora María abandona a Emma y a Helena, en la *Carta número 12* las niñas temen que las monjas las abandonen por estar en pecado, en las *Carta número 15* y en la *Carta número 18* hay dos expulsiones: la de la Nueva y la de Sor María.

Que en la primera y la última carta sea ella quien abandona, nos habla del poder que ella conserva para sí desde el principio, pese a todo y, a medida que se van acumulando los abandonos se opera una transformación de la manera como estos se tramitan. En algunas ocasiones hay llanto y gritos, en otras, cuando el abandono es más doloroso, solo hay silencio. Veamos.

En la *Carta número 2* dice: "Sin el Piojo yo me sentía perdida, lloraba y gritaba, lo llamaba, yo no sabía lo que quería decir lejos de Bogotá. Yo creía que si gritaba fuerte él me iba a oír" (Reyes, 2025, p. 34). En la *número 8*, cuando se da cuenta de que han ido a abandonar al niño,

en cambio, dice: "quise gritar y no pude […] comencé a dar golpes con la cabeza contra la tierra, sentía que me ahogaba […]", y más adelante dice: "[n]o lloraba, porque las lágrimas no hubieran bastado, no gritaba porque mi sentimiento de revuelta era más fuerte que mi voz" y finalmente señala: "Helena me cuenta que me quedé tres días sin poder hablar. La Srta. María tenía miedo que hubiera quedado muda" (Reyes 2025, p. 72ss.). En la *9*, cuando se marcha Betzabé dice: "yo me recuerdo que por muchos días la buscaba […] subía a la escena y gritaba –Betzabé, venga, no nos deje, Betzabé, estamos muy tristes, vuelva, vuelva, Betzabé –mis gritos fueron inútiles, Betzabé no volvió nunca más" (Reyes 2025, p. 83). En la siguiente, cuando se percatan de abandono por parte de la Señora María, dice: "Helena y yo nos miramos, las dos pensamos lo mismo; a las dos se nos saltaron las lágrimas al mismo tiempo, a las dos nos salió de la boca una sola frase: –Nos abandonó, nos abandonó. Nuestras manos y nuestras cabezas se juntaron y nuestro llanto se volvió mudo" (Reyes 2025, p. 91).

El silencio también aparece en la narración de los episodios de abuso sexual: en la *Carta número 10*, cuando el loco la agarra, dice. "me quedé muda, no me salía ningún ruido de la boca y sentía como una piedra en la garganta que me ahogaba" Reyes, 2025, p. 86) y en la *23,* cuando narra el abuso del cura, el silencio viene como una imposición externa, dice: "[…] pero todas, todas me decían que yo no tenía que contarle nada a mis compañeras, que si yo contaba cometía pecado y sería castigada" (Reyes, 2025, p. 223).

Los viajes, en principio, se encuentran relacionados con los eventos de abandono. Recuerda Reyes que el primer viaje que emprendió coincidió con el abandono del Piojo, el segundo con el abandono del niño y el tercero, con la partida de Betzabé y el cuarto con el abandono de ellas mismas por parte de la señora María. Sin embargo, los viajes también son concebido por la autora como un destino, como un signo que ha marcado su vida entera. Encuentra que hay una coincidencia en haber pasado sus primeros años en Bogotá en el barrio San Cristóbal, en haberse golpeado en la cabeza contra la estatua de San Cristóbal como consecuencia del abuso perpetrado por parte del sacerdote en la *Carta número 23*, justo antes de tomar la decisión de huir del convento, y que San Cristóbal sea el santo patrón de los viajeros y aquel al que ella misma le pidió que la llevara en su hombro en esa última misa con ocasión de la cual pudo finalmente escapar del convento.

4.2.3. Autofiguración

¿Cómo se presenta Emma Reyes a sí misma en *Memoria por correspondencia*? Como un milagro o como una rareza. Ella escribe desde París, desde la cima de su éxito, es testigo de excepción de la historia de Europa y del mundo, y considera que esa historia es su asunto, ella es capaz de conmoverse por una decisión del pueblo francés y de suscitar el interés de uno de los intelectuales más importantes del país en el que nació en los recuerdos de su infancia miserable.

A lo largo de estas veintitrés cartas hallamos esa tensión. Aunque la narración se centre en aspectos del pasado, aunque el acento esté puesto en la historia de la niña que fue Emma Reyes, siempre se hace explícito, por lo menos, a quién van dirigidas las cartas y desde dónde se escriben.

Desde la primera carta ella se presenta como una niña que juega, ignorante, que tiene una relación precaria con el lenguaje y que fabrica cosas con las manos (un muñeco de barro). Le cuesta comprender su entorno, nombrarlo y ubicarse en él. En la *Carta número 2* se esboza la relación con su hermana Helena, dice: “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 nos pertenecíamos una a la otra” (Reyes, 2025, p. 34). Esos rasgos que se dejan ver desde el principio irán desenvolviéndose y complejizándose en el transcurso de la narración.

Reyes expone con increíble detalle su ignorancia: cuando en la *Carta número 4* se le pregunta por su papá y por su mamá, ella a su vez responde con otra pregunta: “¿qué es eso?”, más adelante, cuando en la *Carta número 9* le preguntan cómo se llama y quién es su mamá, ella responde que se llama Nené y que su mamá es la Agencia de chocolate. Más adelante, en las cartas que cuentan los años en el convento, se extiende en resaltar, como lo hace en la *Carta número 11,* la manera enrevesada como ella comprendía lo que le enseñaban sobre la religión (Reyes, 2025, p.98), y también la extraña manera como interpretaba las pocas enseñanzas que recibió sobre la historia, la geografía y hasta la aritmética, como lo hace en la en la *Carta número 17*. Reconoce ser muy ignorante, a tal punto que quiere hacernos creer que le es posible enumerar las pocas cosas que sabe (Reyes, 2025, pp. 171).

Dice que, además, era bizca y fea, mientras que su hermana Helena era inteligente y bella. Cuenta que las monjas lograron corregirle los ojos con unos anteojos de cartón para que pudiera bordar. No manifiesta sentirse acomplejada por los anteojos, incluso señala que le gustaba sentir que era diferente de las demás. Sin embargo, dice que la superioridad de Helena le creó un verdadero complejo, y que, como Helena tenía buena memoria y facilidad para aprender, ella, por el contrario, detestaba aprender, y solo le gustaba el bordado (puesto que era la mejor bordadora) y las historias que podía inventar.

La construcción de la propia personalidad de Reyes estuvo en gran medida determinada por su relación con Helena: Ya en la *Carta número 4* dice que la Srta. María tomó la costumbre de hacerse acompañar de Helena, en la *Carta número 10,* antes de llegar al convento, dice que por esa época descubrió que la Srta. María tenía una gran preferencia por Helena (pese a que también Helena fue abandonada), tras el abandono, quién alza la voz para decir los nombres de las dos es Helena, y es ella quien le prohíbe hablar a Emma de su pasado, por veinte años. Cuando sor María, según cuenta en la *Carta número 17,* le dijo que era muy inteligente, ella no le creyó dice: "para mí la sola inteligente era Helena" (Reyes, 2025, p. 180). Sin embargo, llama la atención que cuando se cae del árbol y cuando el cura abusa de ella, Emma no recurre a Helena y tampoco la menciona, ni parece pensar en ella cuando huye del convento. Además, sabemos que Reyes no era bizca ni fea y que Helena, pese a su belleza y su inteligencia, no tuvo un éxito comparable al de su hermana.

Para terminar, también es posible encontrar en la narración un esbozo de algunas de las ideas políticas de Reyes: La insistencia de Reyes en la descripción de la miseria, las diferencias de clase tanto en el barrio como en el convento, los juicios que se hacía contra una mujer sin marido, la explotación laboral a la cual estaban sometidas las niñas en el convento y la insistencia por parte de las monjas en que el trabajo era un beneficio pues les permitía comer y salvar sus almas, así como los mecanismos mediante los cuales se las hacía creían que eran los seres más afortunados y felices, razón por la cual nunca se les ocurrió ni protestar ni exigir justicia, dan cuenta de posiciones asumidas y de las reivindicaciones acompañadas por ella para el momento de la redacción de las cartas.

4.3 "Mi querido Germán": La función estructuradora del destinatario-narratario

Memoria por correspondencia es la narración por parte de Emma Reyes de la historia de su propia vida, pero, según hemos visto a lo largo de este trabajo, es, sobre todo, un acto de comunicación que se estructura a partir de unas instancias narrativas, de unas construcciones textuales que la hacen posible. La narración es siempre comunicación y para que sea posible la comunicación, para que pueda completarse el esquema enunciativo, es necesario que, además de un narrador haya también un narratario: que haya un *yo* que narra y un *tú* a quien vaya dirigida la narración.

Ese *tú* de la narración, el narratario, que puede estar más o menos explicitado en la narración, en *Memoria por correspondencia* cumple un papel fundamental, que determina cada aspecto narratológico, narrativo y estilístico de la obra. Emma Reyes escribe estas cartas para Germán Arciniegas, porque él las ha pedido. La autora de cientos de cuadros se hace autora de este texto por solicitud de Arciniegas, de tal suerte que el yo autorial aparece, desaparece y evoluciona en la obra a instancias del narratario.

El yo narrativo también se despliega en virtud de su relación con el narratario y con sus expectativas reales o supuestas. La identidad narrativa, ese sí mismo dinámico que cuenta su historia, que se presenta creciendo y cambiando, esa narradora, la que mezcla recuerdos reales con recuerdos falsos, aparece en la obra siempre atenta al guiño, a la aprobación, a la respuesta de aquel a quien va dirigida la narración.

Es posible, como hemos visto, percatarnos de lo anterior cuando atendemos a los modos discursivos con los que se configura aquí la memoria, a la manera como se transita desde el presente en el que acontece la narración al pasado evocado y al futuro esperado de la recepción de lo escrito; también cuando nos fijamos en los mecanismos mediante los cuales se eligen los acontecimientos narrados: si bien lo que se narra es en gran medida lo que es relevante para dar razón de sí y del propio pasado, también es posible encontrar algunos énfasis que aparecen quizás porque la narradora cree que podrían ser del agrado o del interés del narratario, por ejemplo, una cierta iconoclastia y ridiculización de enseñanzas religiosas recibidas en el convento, o las menciones escatológicas gratuitas que aparecen en varias de las cartas.

La manera como esa "Emma *que soy,* tan distinta de la Emma *que fui* y más importante que ella", se deja ver en cada una de las cartas a partir de la posición que se adopta frente a lo narrado, pero también nos habla de la función que el narratario cumple en el contenido y en la forma que adoptan dichas cartas. Porque, como señala Foucault, la carta habilita un cara a cara, y en la escritura de sí el yo narrativo más que narrar lo que busca es hacerse presente tal cual es ante sí mismo, pero sobre todo ante otro (Foucault, 1999b, p. 289). De tal suerte que la manera de presentarse ante otro responde indudablemente a quién es el otro frente al cual se expone la propia vida y el propio pasado y a qué tipo de relación y de intercambio se mantiene con él.

Esa relación y ese intercambio con el otro, con el narratario, varía a lo largo de la obra, tal y como ya hemos visto y hemos analizado con detalle más arriba: En algunos momentos la relación es más estrecha y fluida entre Reyes y Arciniegas, en otros momentos es más distante y, como vimos, eso determina no solo el tono de la narración sino los temas y la profundidad de lo narrado. En las primeras cartas Reyes espera la ayuda y la guía de Arciniegas en la labor emprendida de recordar y escribir, luego se da cuenta de que no puede contar con esa guía y, por último, en las últimas cartas, ya parece evidente que Reyes no responde, que quizás ya no sea siquiera capaz, por su avanzada edad, de leer su correspondencia. Sin embargo, el compromiso de culminar la obra sigue en pie, y es evidente en el contenido de las cartas finales que quien recibirá las cartas ya no será el amigo que suscitó la escritura.

De esta manera vemos cómo la figura del narratario cumple una importante función estructuradora de la narración en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes

5. Conclusiones

Este trabajo buscó describir la aparición del yo autorial y del yo narrativo en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes y establecer la función que cumple el narratario en la configuración de dichas instancias pues, aunque exista una coincidencia nominal entre la yo autorial y el yo narrativo, esto no implica que dichas categorías sean equivalentes y la complejidad de la obra exige distinguir entre diferentes niveles de subjetividad.

La primera conclusión de este ejercicio es que en la obra puede identificarse un yo autorial, un autor que, siguiendo a Foucault (1999) y a Agamben (2005), aparece no como una presencia estable sino como una función o un gesto que hace posible la existencia del discurso. En *Memoria por correspondencia* esta instancia se manifiesta en los saludos y despedidas y en las referencias al presente de la escritura. No obstante, una vez que la narración del pasado comienza, el yo autorial se repliega y da paso a la infancia narrada. El movimiento del yo autorial es el de aparecer y desaparecer.

La progresiva reducción de las marcas autoriales es uno de los hallazgos más sugerentes del análisis. En las primeras cartas es posible encontrar a una autora que explica por qué escribe, que da contexto a los recuerdos y que solicita atención del destinatario. En las últimas cartas, en cambio, estas intervenciones se desvanecen, la escritura parece más autónoma y la presencia del yo autorial se hace más tenue.

La segunda conclusión se refiere al yo narrativo. A partir de lo dicho por Ricoeur (2009) y por Dennett (2013), es posible establecer que la identidad que emerge en la obra es una identidad narrativa: la niña que juega en los basureros, la que viaja a Guateque, la que es abandonada, la que vive en un convento y escapa de él, la que ve caer a de Gaulle y llegar el hombre a la luna, no son figuras independientes sino configuraciones de la historia de una vida, que adquiere cohesión mediante la narración. La identidad no precede al relato; surge de él.

La indagación permitió observar que dicha identidad permanece abierta y dinámica. La memoria funciona como un proceso de reconstrucción. La distinción entre realidad y ficción pierde relevancia frente a la pregunta por la configuración del sujeto que recuerda. Como señala de Man (1991), nunca podemos saber si es la vida la que determina la biografía o si es el intento autobiográfico el que determina la vida (de Man, 1991, p. 113). En *Memoria por correspondencia* el sujeto se construye mientras narra. La constitución de ese yo narrativo

depende de la articulación entre el pasado y el presente: la mujer adulta que escribe desde Francia interpreta continuamente a la niña que fue. El pasado ilumina el presente y el presente reorganiza el pasado. De esta manera, la narración se convierte en un espacio de refiguración permanente de la experiencia.

La tercera conclusión concierne a la figura del narratario. El análisis realizado a partir de Genette (1989) y Prince (1982) permitió mostrar que Arciniegas no puede entenderse únicamente como el destinatario material de las cartas, sino como narratario, como una presencia, una función que organiza el discurso y condiciona la manera en la que la narradora recuerda y se presenta a sí misma. Incluso cuando guarda silencio, sigue actuando como una instancia estructuradora. La investigación identifica cuatro momentos diferenciados en la evolución del narratario:

En un primer momento, correspondiente a las cartas iniciales, Arciniegas aparece como un interlocutor cercano, cuya aprobación es indispensable; en un segundo momento la relación parece modificarse, el narratario sigue siendo explicito, se simula la posibilidad de un diálogo o se anticipan posibles reacciones a lo narrado, pero la reconstrucción de la infancia toma el protagonismo y la comunicación deja de centrarse en el intercambio y se desplaza hacia la experiencia narrada. El tercer momento está marcado por una disminución significativa de las referencias directas a Arciniegas. El silencio del destinatario parece haber sido incorporado a la lógica de la escritura. La narración continúa desarrollándose incluso sin respuestas, pero la ausencia de respuestas amenaza con la interrupción de la comunicación. El narratario deja de ser una figura activa del intercambio para convertirse en una condición estructural del discurso. Finalmente, en las últimas cartas, las marcas epistolares casi desaparecen, sin embargo, la figura del narratario no desaparece por completo. Su ausencia visible constituye, paradójicamente, una prueba de su importancia, y, aunque ya no sea interpelado constantemente, sigue funcionando como horizonte de la enunciación y como destinatario implícito del relato.

La identificación de estos cuatro momentos permite comprender que la aparición y la evolución del yo autorial y del yo narrativo en *Memoria por correspondencia* se encuentra estrechamente vinculada a las transformaciones de la relación entre narrador y narratario. La escritura nace como respuesta a una solicitud de Arciniegas, pero termina convirtiéndose en una exploración autónoma de la memoria.

La cuarta conclusión versa sobre la importancia del análisis de las estrategias discursivas utilizadas para la configuración de la memoria en *Memoria por correspondencia:* la peculiar utilización de los tiempos verbales del pretérito, la selección de los acontecimientos narrados y los mecanismos de autofiguración, lejos de ser cuestiones netamente formales permiten vislumbrar elementos centrales del acto de comunicación que se consuma con la escritura y recepción de estas cartas.

De esta manera, este trabajo permite establecer que *Memoria por correspondencia* se ubica en una posición fronteriza entre dos géneros distintos. La coincidencia entre la autora, la narradora y el personaje acerca la obra al pacto autobiográfico descrito por Lejeune (1994). Sin embargo, la importancia de la situación epistolar y la constante presencia del destinatario-narratario impiden reducirla a una autobiografía convencional. La obra se sitúa en una zona de encuentro entre la autobiografía, las memorias y el género epistolar.

Esta condición híbrida explica en buena medida dicha riqueza: la memoria no aparece como la recuperación pasiva de hechos pasados, sino como una práctica narrativa mediante la cual el sujeto que narra intenta comprenderse a sí mismo. La correspondencia, por su parte, introduce la presencia constante de otro que hace posibles la narración y también la subjetividad.

Por todo lo dicho, es posible afirmar que el principal aporte de este trabajo consiste en mostrar la que la construcción del sujeto en *Memoria por correspondencia* depende de la interacción dinámica entre tres instancias: el yo autorial que recuerda y escribe, el yo narrativo que emerge en la historia narrada y el narratario que hace posible la enunciación. Ninguna de estas figuras puede comprenderse de manera aislada, solo en la tensión que las vincula aparece la compleja subjetividad que la obra pone en escena.

En sus cartas, Emma Reyes nos muestra cómo puede la propia vida ser narrada, cómo es posible articular la memoria y el presente de frente siempre a otro que pregunta, que se interesa, que escucha y que tiene deseos de comprender, aunque no lo diga siempre.

6. Limitaciones y prospectiva

Desde la aparición de la primera edición de *Memoria por correspondencia* en el año 2012 ha crecido en Colombia el interés por conocer a Emma Reyes: el libro ya va por su octava edición en español, se ha traducido a diez idiomas, se ha publicado en quince países y la televisión pública colombiana hizo en el año 2021 una serie basada en la vida de la autora.

Hay que reconocer que este éxito no es gratuito y que el talento narrativo de Reyes es indudable. Sin embargo, tras realizar una lectura detallada de la obra y tras analizar en ella cuestiones técnicas y narratológicas, surgen algunas preguntas a propósito de la incidencia que tuvieron en la obra quienes editaron y publicaron tan acertadamente este libro. ¿Cuáles fueron los criterios de selección de las cartas publicadas? ¿El orden en el que aparecen en el libro corresponde estrictamente con el orden de la escritura? ¿Los materiales que fueron excluidos del corpus podrían darnos información valiosa para el estudio de esta obra o podrían cambiar radicalmente la manera como ha sido recibida hasta ahora?

Para el presente trabajo fue preciso tomar la decisión de aceptar el texto publicado como un todo y examinarlo tal y como aparece, poniendo entre paréntesis estas dudas que surgen sobre la profundidad de la labor de compilación y de edición. Futuras investigaciones tendrán que abordar estas cuestiones y tendrán que determinar si la calidad literaria de Reyes sigue prevaleciendo sobre el trabajo de sus editores.

Para poder abordar *Memoria por correspondencia* como la autobiografía de una autora llamada Emma Reyes, ha sido necesario establecer que este volumen hace parte de una obra mucho más extensa, principalmente pictórica. Sin embargo, la obra pictórica de Reyes ha sido poco estudiada en el país y no ha contado con la misma difusión que han tenido sus escritos: hay solo algunos dibujos suyos en la colección de arte del Banco de la República, unos pocos cuadros hacen parte de los fondos de arte moderno del Museo de Arte Moderno de Bogotá, del Museo la Tertulia en Cali y de la colección central del Museo de Arte Moderno de Medellín. El resto de la obra permanece en colecciones privadas. Se sabe, eso sí, que Reyes participó durante su vida en alrededor de una docena de exposiciones colectivas y realizó más de cuarenta exposiciones individuales.

No se ha organizado en Colombia una exposición retrospectiva y salvo un libro de 1996, dirigido por Dicken Castro y titulado *Emma Reyes,* muy difícil de encontrar, no hay un libro que recoja sus cuadros, que intente una periodización o una reseña crítica de su obra.

Para interpretar mejor las cartas que componen *Memoria por correspondencia y* tener una lectura completa obra de Reyes sería imprescindible considerar su obra pictórica y llevar así a cabo una lectura total de la obra de la artista y de la escritora. Ese es el reto, la tarea pendiente y la deuda que los investigadores colombianos tenemos con esta mujer que hizo tanto por el arte colombiano.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (F. Costa & E. Castro, Trads.). Adriana Hidalgo Editora.

Arendt, Hanna (1958) The human condition, Chicago, Chicago University Press.

Castro, D. (1996). *Emma Reyes.* Bogotá. Excelsior impresores.

De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. En *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Suplementos Anthropos, n.º 29, pp. 113–118). Anthropos.

Dennett, D. C. (2013). El yo como centro de gravedad narrativa. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 46, 11–25.

Donadio, A. (2012, 22 de septiembre). Emma Reyes. El Espectador. https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/alberto-donadio/emma-reyes-column-376665/

Foucault, M (1999a) Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales Volumen II. Paidós. Buenos Aires.

Foucault, M (1999b) Estética, ética y hermenéutica. Obras Esenciales Volumen III. Paidós. Buenos Aires.

Fuentes, B. (2021). Sátira del fracaso ético de la madre monstruo, la monja diablo y el ídolo de barro en Memorias por correspondencia de Emma Reyes. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana, 50(2), 215-232.

Garzón, D. (2013, enero). *¿Qué pasó con Emma Reyes?* SoHo

Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, Trad.). Lumen.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato* (M. Rodríguez Tapia, Trad.). Cátedra.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.

Londoño, J. C. (2013, 8 de febrero). La afortunada memoria de Emma Reyes. El Espectador. https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/julio-cesar-londono/la-afortunada-memoria-de-emma-reyes-column-403822/

Martínez, W. (2016, 26 de abril). Memoria por correspondencia: recordar el dolor sin odio. El Espectador. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/memoria-por-correspondencia-recordar-el-dolor-sin-odio-article-629002/

Otero, C. (2015, 28 de septiembre). La travesía de Emma Reyes. *El Espectador.* https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-travesia-de-emma-reyes/

Prince, G. (1982). *Narratology: The form and functioning of narrative*. Mouton.

Ricoeur, Paul (2009) *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI editores. México.

Ruiz, L. (2018, 22 de octubre). Memoria por correspondencia, de Emma Reyes. *Las Críticas.* https://lascriticas.com/index.php/2018/10/22/memoria-por-correspondencia-de-emma-reyes/

Sánchez Ángel, R. (2013). Emma Reyes. Memorias por correspondencia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 359-361.

Sanz, M. (2015, 11 de mayo). Crecer sin palabras: Explotada de niña, Emma Reyes reconstruye cómo fue su salida de ese pudridero. El País. https://elpais.com/cultura/2015/05/05/babelia/1430835206_542191.html

Spawls, A. (2017, 26 de agosto). The Book of Emma Reyes review – an artist's astonishing memories. The Guardian. https://www.theguardian.com/books/2017/aug/26/the-book-of-emma-reyes-review

Uribe-Botero, Á. (2016). Palabrerío y empatía. Sobre Memoria por correspondencia de Emma Reyes. *Estudios de Filosofía*, (54), 9-22. https://doi.org/10.17533/udea.ef.n54a02

Vergel, M., & Ríos, A. (2017). *Emma Reyes: cajones y dechados - memoria, vida y obra.* Editorial Javeriana. Pontificia Universidad Javeriana Cali.

Vulliamy, E. (2017, 7 de agosto). The Book of Emma Reyes: A memoir in correspondence review. Miraculous testimony from Colombia. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/books/2017/aug/07/book-of-emma-reyes-memoir-correspondence-review-colombian-painter-childhood