

### Emma Reyes y la nominación primigenia

LA PUBLICACIÓN de las cartas de Emma Reyes a Germán Arciniegas en *Memoria por correspondencia* (2012) abrió horizontes interpretativos para la comprensión de su obra, así como de su formación artística y escrituraria. La colombiana fue conocida por sus anécdotas con artistas que acogió en su casa en Francia y con quien forjó amistad a lo largo de medio siglo. Entre ellos Fernando Botero, Luis Caballero, Francisco Rocca, Gloria Uribe y hasta García Márquez, quien llegó a su casa para pedirle que lo recomendara con un editor. Si los textos de Reyes se leen desde un ángulo anecdótico, será más valorado el “mito” que la obra. Existen claves en su escritura que pueden ayudar a comprender su obra plástica, y viceversa. Claves que, lejos de una causalidad, viven en la estructura profunda de la concepción y el entendimiento del mundo.

#### Bordar, antes que nada

La formación artística de Emma Reyes fue sui géneris. Su sensibilidad desbordante labrada en la orfandad, en las dificultades de la vida y en el ejercicio de sobrevivir se encontró primero con los oficios que con las artes. Antes que pintora o escritora, fue bordadora. Al ser abandonada por la señorita María, su cuidadora, fue trasladada junto a su hermana Helena al Convento Taller de María Auxiliadora, donde aprendió a bordar. Emma se volvió diestra en el bordado de prolíficos patrones y, como su “humor era suave”, la madre superiora le encargó el alba para el papa:

La única cualidad que las monjas me reconocieron siempre fue la de ser la mejor bordadora, tal vez porque me había formado desde muy chiquita y no solamente conocía todos los secretos y mañas que exigía cada tela, cada tipo de bordado y el empleo de los hilos, según su consistencia, sino que, además, era la única que tenía el don natural del dibujo. (Reyes, 2012, p. 151)

El bordado exige paciencia, pues para realizar una pieza litúrgica una bordadora experta tarda entre tres y cuatro meses. Emma tuvo una rutina conventual durante más de diez años, en los cuales aprendió la disciplina que exige el oficio, y esta la acompañó hasta el final de sus días como pintora. Carlos Enrique Ruiz le preguntó si continuaba pintando: “Paso casi todo el tiempo en mi casa, en el taller, trabajo de unas seis a ocho horas por día” (Ruiz, 1999, pp. 22-33). El bordador trabaja el detalle y la miniatura, el patrón con el cual compone el

tema general. Para Álvaro Medina lo que caracteriza su obra plástica es la línea que conforma patrones, los cuales al ser variados componen una figura vista a una escala mayor. Aunque Reyes pasa del figurativismo a la abstracción, y vuelve al primero en sus distintas etapas plásticas, la línea se mantiene como un *modulor* compositivo. Es un trazo ininterrumpido y continuo, como en un bordado en el que, con un mismo hilo, se trazan los contornos y se llenan las áreas: “Para llenar las formas, la línea de Emma Reyes se ordena en segmentos paralelos que ondulan o se mantienen rectos cuando no giran en torno de sí mismos en espirales muy vastas y de intrincada factura” (Medina, 1996, pp. 11-12). El bordado es un tejido sobre otro tejido o una yuxtaposición de varias capas de línea continua. Visto de esta manera, no es distinto al texto que a su vez conforma una trama. Quien notó la indistinción entre su pintura y su escritura fue Luis Caballero.:

Ese grafismo que siempre estuvo presente en sus obras tanto abstractas como figurativas, y que da unidad y personalidad lo mismo a un paisaje de Israel que a un enorme collage de botones, al laberinto infinito de las líneas de una cara o ahora a la textura compleja y siempre variada de sus legumbres, ese grafismo es la base formal de su pintura. (Caballero, 1996, p. 35)

Al estudiar la caligrafía de Reyes es posible apreciar la línea continua que se resiste a puntuar, a hacer pausas, y que, como una creciente, anuda oraciones con una causalidad apabullante. Su grafía denota la velocidad a la que viaja su mano. Como si fuese impresionista, no desea perder el instante en que fulguran sus recuerdos. En ella persisten la textualidad expandida, la línea que conforma texturas, los cuadros bordados y las cartas entrelazadas por la línea que busca anudar de principio a fin un recuerdo. Su coherencia artística y literaria se corresponde con la búsqueda incesante de continuidad como una forma de supervivencia. Emma concibe la escritura como una experiencia, pues sus textos gozan de la organicidad de una deriva con giros apabullantes que no fracturan la narración, pero si le dan nuevos cauces. La continuidad será uno de sus mayores valores plásticos.

#### La ingenuidad como método creador

Las vanguardias vieron la ingenuidad como un valor positivo. El arte naif buscó desmontar los esquemas académicos para refundar una pintura sin preconcepciones. Estos artistas fueron autodidactas, carecían del conocimiento de la perspectiva, la corrección del dibujo, y optaron por componer de manera intuitiva, combinando escalas o incrustando elementos en un mismo plano de profundidad. Su valor estriba en una sinceridad pictórica desconcertante, una preocupación más por los detalles que por el conjunto. La obra de Reyes se calificó como naif y primitivista. Medina explica que su primer maestro en Francia reconoció su primitivismo:

Reyes deseaba seguir estudios como cualquier otro pintor, pero André Lothe la hizo desistir. Su sentido del espacio era distinto al de los estudiantes que solían solicitarlo.

En las clases con modelo, en lugar de limitarse al ejercicio de dibujar un desnudo en el centro de la hoja de papel, la nueva alumna prefería dibujar varios, pequeñitos, en medio de bosques y jardines. (Medina, 1996, pp. 7-8)

Lothe vio en Emma una concepción diferente del espacio plástico. Si desde el Renacimiento este se concibió como un espacio cartesiano tridimensional, como una caja proyectiva y proporcional que debía responder a las leyes de la perspectiva, lo que se observa en Emma es una concepción espacial que expande los límites del cuadro. Gran parte de sus figuras no caben en el marco y se observan solo los detalles en plano cerrado. Una actitud también presente en su escritura: las primeras páginas del manuscrito intentan ser cabales, pero una vez enganchada con la anécdota los límites de la página y las letras sufren hiperproporción y rebasamiento. Para Albalucía Ángel su obra se caracteriza por tener “figuras sin bordes. Sin aristas. Personajes sin límites, que se expanden: se salen del papel, con líneas que ella traza, segura, definida, dejando sin embargo que la modulación y el ritmo marquen siempre el volumen” (Ángel, 1976, p. 19).

Gracias a que su obra no se “eurocentró”, a pesar de vivir en París y tener contacto directo con la posvanguardia, el primitivismo y la ingenuidad permanecieron como métodos de experimentación. Cuando Manuel Mejía Vallejo coincidió con Emma en Guatemala, en 1955, expuso una versión diferente del primitivismo: lo primigenio. La diferencia es su posicionamiento cultural: mientras el artista europeo busca lo primitivo en culturas foráneas para tener alternativas a una pintura reglamentada, el americano busca incesantemente su origen. Emma es primigenia pues acude a los pueblos indígenas americanos que perviven en la cultura popular como fuente para un replanteamiento ontológico que consiste en hacer las cosas por primera vez. La acecha la necesidad de plantear sus orígenes como una amalgama creadora.

Hay en todos los cuadros suyos una gracia primigenia. [...] En la obra de Emma Reyes, América, lo americano, tiene exacta cabida, trasplante de lo autóctono trascendental a lo cosmopolita, salto de lo típico raizal a lo que se universaliza por gracia y milagro del arte. (Mejía Vallejo como se citó en Ruiz, 1999, pp. 21-33)

En su contacto con los muralistas mexicanos reconoció el primitivismo como un valor. Este se asocia con la capacidad para llegar al sustrato popular de la sociedad. Gracias a su viaje de Nueva York a Centroamérica visualizó un pasado americano grandioso y genuino. En México trabajó en la galería de Lola Álvarez Bravo, en donde organizó una exposición para Frida Kahlo. Conoció las obras de Orozco, Tamayo y Rivera –con quien trabajó–. Cuando Carlos Enrique Ruiz le pidió su opinión sobre los muralistas mexicanos sostuvo que a Rivera lo encontraba primitivista y que este primitivismo lo acercaba al sustrato popular mexicano: por ello su acogida. Alberto Moravia compara a Reyes con los muralistas mexicanos en cuanto a sus propósitos estético-culturales: “Al igual que los pintores del grupo mexicano integrado por

Tamayo, Orozco y Rivera, Emma Reyes ha realizado con este arte precolombino la conjunción de los modernos, de Gauguin a Picasso, sin pasar por el humanismo occidental y renacentista” (Moravia, 1956, s. p.). El primitivismo, así como el grafismo, se sostienen a lo largo de su obra. En una entrevista, Néstor Madrid Malo le pregunta por su primitivismo: “Todos los americanos tenemos en el fondo algo de primitivos y este primitivismo sale a la superficie cuando somos sinceros. En este sentimiento estoy satisfecha de ser primitiva, que para mí se convierte en un equivalente de honestidad” (Madrid Malo, 1960, s. p.). Emma no solo es primitiva, su escritura es también naif. Fue primero narradora y fabuladora en el terreno oral; luego aprendió la escritura en su viaje al Cono Sur. Su oralidad es producto de una suma cultural, de un exilio transatlántico que trasluce su utopía invertida. De su lengua madre, el español hablado en Bogotá, transita hacia un francés que no deja de ser periférico.

¿Cómo ha llegado a la tertulia de los Sartre, a encontrarse con Ezra Pound, a las tertulias de los estudiantes, a que la llame Giulietta Massini, a que la elogie Diego Rivera, a que la quiera como hermana María Zambrano, a que la necesite Atahualpa Yupanqui, a que todos la quieran? Jamás adulando. Polemizando sí, levantando el argumento contradictorio en un francés roto, en un castellano que no es. (Arciniegas como se citó en Ruiz, 1999, pp. 21-33)

La oralidad de Reyes es un modo de conocer enraizado en lo americano. Desarrolló su privilegiada memoria al no poder registrar con la escritura lo que sucedía en su vida. Escribir es una manera de olvidar. Su ejercicio de escritura es tardío. Edward Said define lo tardío como un estilo híbrido que se resiste a la muerte en un momento de ahogo y, luego de saltarse las reglas del canon, se permite modificaciones personales e íntimas. El estilo tardío de Emma en su escritura es una rebeldía en busca del origen que le es desconocido y doloroso. Es el exilio de lo uterino que se hace inefable. Emma es consciente de que no es escritora sino fabuladora y, asimismo, escribe con la velocidad y la angustia de un recuerdo fugitivo.

Reyes se centra en describir cosas que el lenguaje ya ha sintetizado como palabra, pero que elude para volver, desde otra óptica, a describir, a nominar lo que ya ha sido nominado y que a fuerza de uso ha perdido su valor primigenio. En las cartas vuelve a describir no los objetos sino sus sensaciones: colores, texturas y olores que son revividos al nombrarlos. Por ese ejercicio nominativo, Emma es primitiva en literatura, tal como lo fue Colón en sus relaciones al nombrar lo que en el paisaje americano no tenía nombre. El ejercicio de nominación en su obra tiene como principio narratológico la fundación: narra las cosas desde un origen propio como si nunca hubieran sido contadas. No es una fundación teleológica que busque construir en una línea causal una historiografía para justificar un presente. Su narración es un bordado: la línea que a fuerza de repetirse construye patrones, rellena áreas y conjuga tramas en donde es fácil tanto lograr disoluciones de un yo narrador, como cambios de foco que se dan de súbito. Su narración

transmuta en peripecia: en un instante se pasa de una maravilla a una crueldad. La línea, que es un destino no causal en Reyes, conforma una imagen –el conjunto de las tramas de la línea– que no distingue entre el humano, la bestia y la divinidad. Emma es brutal y cándida al mismo tiempo, algo que la hace primitiva sin buscar los orígenes de América Latina desde una perspectiva histórica, sino siendo origen, bautizando, nominando, delineando. Miriam Tal expone:

Las fronteras entre el hombre, la bestia, el ídolo y las cosas han sido borradas; pero el verdadero tema de Emma Reyes en su pintura es el destino, y es quizás en esto en donde reside la fuerza tan grande de convencimiento de la obra que por momentos se presenta fría, cruel, sin sombra de sonrisa o de misericordia y, sin embargo, es tan humana como legendaria, a la vez moderna y primitiva. (Tal, 1961, s. p.)

Reyes apela a una estética de la indistinción: al observar las pinturas de Lascaux –cerca de su residencia en Périgord–, se traza una relación, según Bataille en *Las lágrimas de Eros* (1961), entre el sexo, la comida y la muerte, pero también una indistinción entre el tótem (hombre-pájaro), el animal (buey que sonríe) y el humano. Al revisar las cartas de su infancia se habita en una singular primitividad en la que los niños del barrio San Cristóbal construyen un dios de arcilla, el General Rebollo, cuya artífice es Emma junto al Cojo: “Por días y días solo vivimos alrededor de su tabla, a veces lo hacíamos pasar por bueno, otras por malo, la mayor parte del tiempo era como un ser mágico y lleno de poder [...]” (Reyes, 2012, pp. 11-12). La fábula del General Rebollo es una teogonía invertida: los niños crean con arcilla a su propio Dios. Luego, como adoradores, tienen el poder de olvidarlo, dejar de tributar e inmolarlo. El nacimiento y la muerte de los dioses ocurre con naturalidad en la primitiva infancia latinoamericana que, a pesar de encontrarse inmersa en un sistema religioso católico, se resiste en las prácticas cotidianas al surgir como designio de un contexto mágico-ritual vigente. En *Memoria por correspondencia*, Reyes narra la anécdota de Tarrarrurra: un tótem que guardaba una niña pálida, “la Nueva”. Este tótem exigía tributos alimenticios y, en contraposición, otorgaba información sobre el mundo extramural. Es un ejemplo de totemismo infantil llevado a un punto de compromiso ritual, el sacrificio:

Tarrarrurra era para nosotras un ser viviente que comía, que dormía, [al] que le dolían los dientes o el estómago, que podía ir al mundo y ver lo que nosotras no podíamos ver. Así que estábamos dispuestas a vivir por él y para él. (Reyes, 2012, pp. 121-122)

Después de que las monjas descubrieron a la Nueva comiendo en los inodoros la enviaron con sus familiares. A los pocos días murió ahogada: al bañarse en un río se le escapó Tarrarrurra y se sumergió para salvarlo. Reyes concibe un devenir que no actúa por causalidad sino por sucesiones y acumulaciones de pérdidas, lo cual la pone en jaque, pues en sus relaciones humanas están presentes un apego filial y un abandono drástico que la

confrontan con la muerte. Se destaca su capacidad de continuar a pesar de esa sucesión de pérdidas, y esto se refleja en una obra plástica que estuvo en continua búsqueda y transformación, en la que no se apejó a una escuela ni tampoco a una fórmula. Buscó variantes, aunque sin caer en la innovación comercial o en la moda artística. Fue fiel a esa línea, en una continuidad plástica y vital que le permitió avanzar por los discontinuos de la existencia, lo que se manifestó en su personalidad, fuerza vital y capacidad de resiliencia.

### El pacto epistolar transatlántico

La situación discursiva de las epístolas de Reyes a Arciniegas tiene características sui géneris. Ella escribió con recuerdos dolorosos de su infancia, con la orfandad como uno de sus tópicos principales y como forma de fabular un lugar elidido de su memoria. El ejercicio epistolar intenta colmar el vacío originario. Mariana Enríquez reitera el desarraigo de los primeros años de Emma, los cuales califica como un infierno: “Emma y Betzabé, eventualmente, serán las encargadas de abandonar al bebé, que nunca llega a tener un nombre. [...] En ese momento las hermanas pactan nunca, nunca mencionar a la señorita María” (Enríquez, 2016, s. p.). Peter Sloterdijk, en *Venir al mundo, venir al lenguaje*, expone que ningún ser humano tiene conciencia de sus primeros años de vida. Esa parte de la memoria se construye ficcionalmente. Emma, por su condición de orfandad, no zurió este vacío. El asunto se hizo dramático cuando ella y su hermana decidieron guardar silencio. La infancia fue traumática. *Memoria por correspondencia* es una introyección hacia lo inefable y doloroso, lejano como el exilio en el que habita, compuesto por una sucesión de pérdidas y abandonos. Sus visiones se iniciaron cuando, antes de concebirse con un nombre, más bien con el genérico de “niña”, recordó algunas experiencias junto a la señorita María. Leila Guerriero señala que la orfandad en Reyes se experimenta desde el lenguaje, al no tener una nominación habitual de los vínculos familiares: “Niños que desconocen el significado de las palabras ‘papá’ y ‘mamá’, niños que son tratados con una brutalidad de fábula [...]” (Guerriero, 2015, p. xiv).

Al redactar su correspondencia, Reyes realiza el ejercicio de atravesar el vacío del recuerdo de los primeros años y el de reconstruir su cruel infancia. Construye una relación epistolar transatlántica que busca el origen perdido. Es difícil leer estas cartas como una autobiografía epistolar, pues no tienen la intención de reconstruir la vida de una artista. La búsqueda llega a la infancia con los recuerdos que forjaron su sensibilidad, su visión, su línea, los cuales no son referentes plásticos ni literarios, sino vitales. Es como la “Telemaquia”, una reconstrucción de la memoria desde la fabulación en un espacio y un tiempo ajenos que buscan atravesar el espacio mítico. En su obra pululan indistinciones, monstruos, ídolos naturales que pueblan la memoria de un mundo fantástico que no se pudo dejar atrás, sino que se llevó consigo: a estas imágenes Jung las llama arquetipos. Estos se reflejan en su pintura. Emma pinta recuerdos,

lo que ha experimentado. En la etapa paraguaya relata, desde su estudio en Caacupé, que sus cuadros estaban ligados a los recuerdos de las plazas latinoamericanas: “Pintaba cuadritos de memoria, con recuerdos de esos mercados que había visitado en Ecuador, Bolivia, Perú [...]” (Reyes como se citó en Ruiz, 1999, pp. 23-26). En ella se vislumbra un interés por lo popular: es allí donde encuentra los personajes increíbles con los cuales se identifica, donde encuentra su mayor veta poética. Su condición transatlántica la ayuda a entender un principio material de la historia del arte: la relación entre el entorno y el desarrollo de los campos artísticos. Es una manera de plantear una topología de la creación artística sin caer en el determinismo estético de los historiadores positivistas:

He observado una gran influencia de la geografía en el folclor. En el Perú, con esa enorme extensión desértica, lo que más progresó fue la cerámica, por la naturaleza de la tierra que la tienen a mano para modelarla y quemarla. En cambio, en los sitios donde hay abundante flora, los oficios manuales se expresan en sombreros, canastos, etc., con el uso de la propia vegetación. Todo esto me ha llevado a pensar que la expresión folclórica está condicionada por el paisaje que involucra a la gente. (Reyes como se citó en Ruiz, 1999, p. 26)

El interés por lo popular se adosa a la condición transatlántica como un valor excepcional de su producción europea. El mural de la Biblioteca Municipal de Périgord se enmarca en una ciudad que refleja la cultura racionalizada y la naturaleza domada a fuerza de poderío civilizatorio: la consecuencia de dicho proceso se observa en la falta de colorido y vitalismo. El bodegón de Reyes muestra una revitalización del colorido a una escala monumental de catorce metros de largo por siete de alto: “[...] una inmensa legumbre, los berros, con raíces también inmensas como cabellera. Hay espárragos, cebolla grande, [...] rábano de dos metros de grande, una flor de cinco metros, un apio, coliflor, una fresa, [...] un durazno que se droga” (Ruiz, 1999, p. 27).

### Reyes, pionera del arte colombiano en Europa

La historia del arte colombiano le debe un apartado a Emma Reyes; esta ha pecado de concebir su campo en los límites del territorio. La elitización de las relaciones artísticas al interior del territorio colombiano afectó el reconocimiento de Reyes. La falta de sororidad para con ella influyó en su menor recepción. Emma le parecía a Marta Traba un fenómeno mediático y de escaso valor artístico: “Yo no vengo porque admire su pintura, yo lo que admiro es la sensiblería de estos países que en 24 horas deciden que alguien es un genio [...], como en su caso” (Traba como se citó en Ruiz, 1999, p. 24). La incipiente institucionalidad artística colombiana entre los años cuarenta y noventa, y su débil política internacional de apoyo artístico, combinada con un desconocimiento de su obra, le impidieron recibir becas y estímulos para el desarrollo de su carrera. Pero hay un hecho que

es incuestionable: Emma, antes que Obregón, Grau, Ramírez Villamizar y Botero, fue la artista plástica que más expuso en Europa –la primera exposición europea de Botero tuvo lugar en 1969–. Desde 1949 –primera exposición individual en la Galería Kléber de París, con 54 obras– hasta su muerte en 2003, realizó alrededor de 50 exposiciones individuales que circularon por varios continentes. Su trayectoria artística no solo se remite al triunfo, a la admiración crítica internacional, sino al trabajo de la mano de Antonio Berni, Diego Rivera, Lola Álvarez Bravo, Enrico Prampolini, André Lothe, Marcel Janco, Luis Caballero y Roland Chavenon, entre otros. Emma no solo fue una gran fabuladora sino una figura central del arte colombiano en el exilio y una pintora partícipe de la posvanguardia europea. Por su aporte el gobierno de Francia le otorgó, en 1996, el grado de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. Reyes pidió ser entendida como artista integral y que sus epístolas se acompañaran de las visiones de sus cuadros, los cuales ofrecen los criterios para su comprensión y recepción. Así, dejó de lado el fetiche biográfico y se adentró a través de la experiencia estética, que no distingue entre su escritura y su pintura, por los entresijos de una personalidad energética y sensible.

Carlos Orlando Fino Gómez

### Referencias

- Ángel, A. (13 de mayo de 1976). Emma Reyes. Primer plano para un retrato imaginario. *El País*. Cali.
- Arciniegas, G. (1999). *Emma Reyes y su pintura*. Excelsior Impresores.
- Caballero, L. (1996). El mito de Emma Reyes. En vv. AA., *Emma Reyes* (pp. 31-36). Excelsior Impresores.
- Enríquez, M. (7 de febrero de 2016). Pinta con lágrimas. *Página/12*.
- Guerriero, L. (2015). Prólogo. En E. Reyes, *Memoria por correspondencia* (pp. IX-XVII). Libros del Asteroide.
- Madrid Malo, N. (marzo de 1960). Otra vez Emma Reyes. Pintora colombiana en Italia. *El Tiempo*.
- Medina, A. (1996). Emma Reyes y su pintura. En vv. AA., *Emma Reyes* (pp. 5-22). Excelsior Impresores.
- Moravia, A. (19 de agosto de 1956). Emma Reyes. *Intermedio*.
- Reyes, E. (2012). *Memoria por correspondencia*. Laguna Libros, Fundación Arte Vivo Otero Herrera.
- Ruiz, C. E. (julio-septiembre de 1999). “Emma Reyes: mujer que respeta solo lo vivido”. *El Aleph*, (10), 17-33.
- Tal, M. (4 de junio de 1961). Una pintora moderna sobre los fundamentos de una antigua civilización. *El Tiempo*.