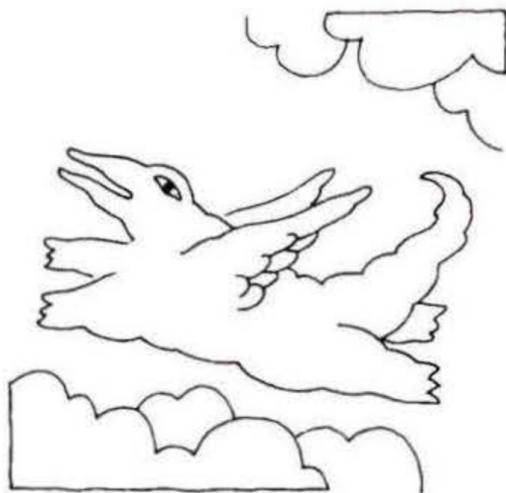


signes figuras de la investigación dialectológica en nuestro país, afirma que "no hace falta demostrar que la claridad de los conceptos teóricos es deseable, si no indispensable, como base de toda investigación científica. Y creo que es también evidente que la lingüística hispanoamericana en general, y en particular la lexicografía y la dialectología del español americano, están necesitadas de claridad teórica a fin de superar definitivamente sus deficiencias y llevarlas a un plano verdaderamente científico. Más concretamente, la lexicografía hispanoamericana necesita como base insustituible de su desarrollo la precisión de sus conceptos fundamentales...". Interpretese la anterior sentencia como una petición de acrecentar la bibliografía existente de forma tal que las venideras publicaciones se concentren en las áreas desatendidas de la lingüística, sea el caso de la lexicografía y más en concreto, diría yo, de la fraseología.



La fraseología como disciplina adscrita al campo de la lexicografía se ocupa de las expresiones lingüísticas que exceden el nivel de la lexía; es decir, de la palabra como "unidad" lingüística; su carácter pluriverbal y casi anacrónico hace de tales "expresiones fijas" el reflejo "más autóctono y revelador de la idiosincrasia de un pueblo". Así lo reconoce el profesor Siervo Mora Monroy en su obra *Lexicón de fraseología del español de Colombia*, publicada por el Instituto Caro y Cuervo y la cual aglutina un amplio repertorio de la fraseología menor (locuciones) empleada en el territorio colombiano.

El trabajo de Mora Monroy viene a cubrir parte del vacío dejado por los investigadores en esta rama de la lexi-

cografía, ya que son pocas las obras referidas a tal cuestión, con las notables excepciones de Alberto Zuluaga (*Introducción al estudio de las expresiones fijas*) y Antonia María Tristán (*Fraseología y contexto*), indispensables para el conocimiento de las unidades fraseológicas del español.

La importancia de un lexicón de fraseología para Colombia, que apoye los compilados por el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) y el *Nuevo diccionario de americanismos*. Tomo I: *Nuevo diccionario de colombianismos* (G. Haensch y R. Werner) es doble: primero, para el lector no especializado pero interesado en saber más sobre su cultura a través de su lengua y, segundo, con miras a los estudiosos de la lengua y el lenguaje, pues indudablemente el análisis de los elementos fraseológicos está asociado de forma directa con la lexicología y la semántica.

El material recopilado en este volumen comprende una extensa variedad de expresiones que van del uso popular, y por ende ampliamente reconocidas ("ganarse la yuca", 103; "hablar más que lora mojada", 106; "hacer vaca", 111; "pagar el pato", 155, etc.), a las más cultas —sea el caso de los tecnicismos, de empleo restringido— (medicina: "in ánima vili"; derecho: "in artículo mortis", 117, etc.). Comprende también variedades distráticas ("estar rabón"; "estar que trina"; "estar piedrudo", 98), diafásicas ("medir el aceite", 134; "mearse de risa", 134; "per se", 160, etc.) y diatópicas ("echar un envión", 80; "del sopapo", 74, etc.).

Para los miembros de una comunidad lingüística el contar dentro de su lengua con construcciones hechas aptas para reproducir sin introducción de modificaciones serias le resulta, por su rapidez y expresividad, comunicativamente útil; así, tanto las funciones referencial (denotativa o cognoscitiva), fáctica (de contacto), conativa (hacia el oyente) como la emotiva (hacia el hablante) se ven enriquecidas.

No sobra decir que la distinción precisa entre los conceptos de modismos, locuciones fraseológicas, fórmulas, construcciones estereotipadas, frases proverbiales, etc. es un problema para resolver dentro de la lexicografía regional, con lo cual se lograría un criterio

único de clasificación basado en los puntos de vista sintáctico, semántico y gramatical que respalde el carácter científico de la lexicografía moderna.

Para el presente estudio, el profesor Mora Monroy ha tomado como fuentes principales: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid, 1992; Luis Alberto Acuña, *Diccionario de bogotanismos*, Bogotá, Editorial Minerva, 1951; Mario Alario di Filippo, *Lexicón de colombianismos*, 2ª. ed., Bogotá, 1983; Günther Haensch y Reinhold Werner, *Nuevo diccionario de americanismos*. Tomo I: *Nuevo diccionario de colombianismos*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993; Julio Tobón Betancourt, *Colombianismos*, 3ª. ed., Medellín, 1962; Antonia María Tristán, *Fraseología y contexto*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1988; Alberto Zuluaga, *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Fráncfort, 1980.

Mora Monroy es un catedrático distinguido, por muchos años dedicado a la labor investigativa y colaborador asiduo del departamento de dialectología del Instituto Caro y Cuervo. Además del *Lexicón*, ha publicado *La enseñanza del español en Colombia* (I.C.C., serie Minor), un conjunto de artículos científicos de gran valor, como "Día del idioma" (Noticias Culturales, Bogotá, marzo a abril de 1985) y participó en la elaboración del *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia* (I.C.C., Bogotá, 1982, vol. 6).

JOHN ALEXANDER ROBERTO
RODRÍGUEZ

Atrás quedaron los buenos tiempos

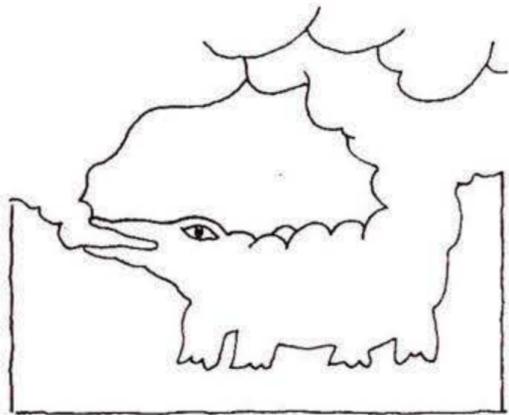
Lucy Tejada, su obra, 1947-1997

Varios autores

Alejandro Valencia Tejada, ed., Impresora Feriva, Cali, 1997, 252 págs.

Se ve en las fotos: era una joven artista por la época en que posaba con Enrique Grau y David Manzur. Una larga

historia que comienza en 1947, año de su primera muestra colectiva en Bogotá. También, ya, una larga vida —“Soy una mujer mayor”, anuncia—. Lucy Tejada nació en Pereira en 1920 y pasó su infancia en Manizales; muy joven se encontró viviendo en Cali, y allí desarrolló gran parte de su trabajo, pasando temporadas en la Guajira y España. Se formó en Bogotá: “Yo llegué a Bellas Artes y presenté un examen y de una vez quedé en quinto. Yo no tuve necesidad de hacer todos estos años porque yo soy una pintora nata. Uno carga consigo una facilidad, una armonía interna [...] Hay una característica mía que es importante y que es la composición. Siempre ha estado conmigo y ése es el principio de la armonía, la regla de oro de mi trabajo”; y se podría seguir contando su vida en primera persona, pues este libro —*Lucy Tejada, su obra*—, la cuenta en forma de autobiografía transcrita por Fernando Cruz Kronfly.



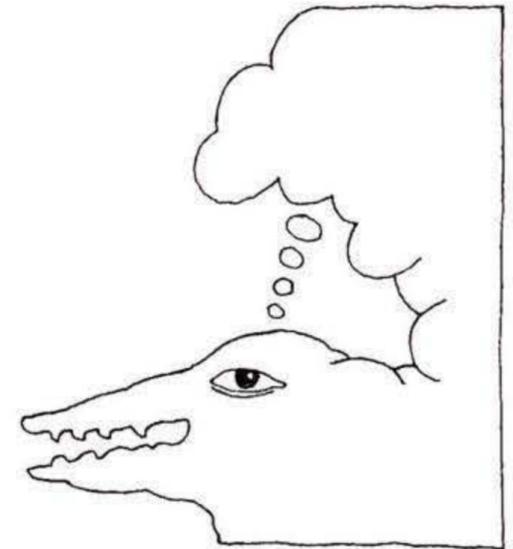
El libro está organizado de manera que se presenta su obra por décadas, cada una precedida por el texto de un crítico y con anotaciones de la propia artista. Aparte aparecen capítulos sobre su obra gráfica, presentada por Marta Traba, y reproducciones de sus murales. Después de su autobiografía hay un texto de Jotamario Arbeláez y otros textos en verso de Juan Gustavo Cobo Borda, Orietta Lozano y uno en prosa de Maritza Uribe de Urdinola. A su obra pictórica se refieren Casimiro Eiger, Walter Engel, Cobo Borda, Gonzalo Mallarino y Cruz Kronfly. Si algo hay que decir acerca de los textos de arte incluidos en este volumen, es que son consistentemente descriptivos, consistentemente amigables. Podría hacerse una antología de éstos: “Un dibujo tajante, el brochazo arrebatado, la pers-

pectiva audaz [...] su triunfo logrado sobre la composición”. Escribe Casimiro Eiger. Por su parte, Walter Engel dice que “Lucy Tejada es una estupenda dibujante y grabadora. Su mano estaba preparada a expresar los sueños de la artista, de la persona, de la mujer”. La basa siguiente corre a cargo de Cobo Borda, para compararla con Leonora Carrington y Remedios Varo —“tan lúcida como ellas—”. Nos dice: “Gran soñadora, su realidad está en otra parte, allí donde las damas sonámbulas tejen y destejen el invisible hilo del asombro”. Y el entusiasmo de Gonzalo Mallarino Botero remata con la siguiente frase: “Treinta años de sabio y paulatino descubrimiento”. El final corresponde a Cruz Kronfly: “Lucy Tejada supera lo que ya parecía insuperable”.

Un rosario de elogios, apología de todas las épocas de trabajo de Lucy Tejada. Gran arte, superado por un mejor arte, a su vez rebasado por logros incontestables, bla, bla, bla. Palabras sin sustento al lado de sus cuadros, palabras poco críticas, poco objetivas en la medida en que ni siquiera se detienen en el análisis de lo ponderado. Escritos en los que basta con decir que es buena, sin detenerse en el porqué, en el cómo. Buena, y basta. ¡Sorprendente!

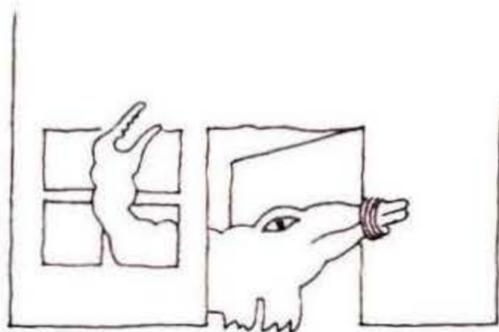
Aparte del incuestionable valor documental que tiene un libro editado por el hijo de una artista en actividad, es inevitable comenzar señalando que se trata aquí de un libro primero que todo —y antes que nada— de carácter promocional. Esto no es ni bueno, ni malo, es una técnica de mercadeo legítima y bastante usual. Si no existiera la publicidad, de seguro nos ahorraríamos la televisión que a diario vemos, pero repito: esto no es ni bueno ni malo. Sin embargo, hay que señalarlo, porque de que sea un libro promocional se deriva toda exclusión de cualquier intento por señalar las debilidades que pueda tener el arte de Lucy Tejada (y esta anotación va también para las casas editoriales en general que, despreocupadas por hacer libros de arte —únicamente se publican los prevendidos—, dejaron en manos de artistas, comerciantes y galerías de arte una labor que corresponde al editor profesional y no a quienes publican catálogos de ofertas). En otras palabras, bien vale que exista un do-

cumento que recoge la vida y obra de la artista pereirana, y en este sentido el libro adquiere un valor, pero la Lucy Tejada que muestra este ejemplar está inflada por los adjetivos de los poetas, los juicios de los críticos y la intención promocional del editor (su hijo), de modo que una reseña tiene que hacer, por fuerza, un recorrido más riguroso en la obra de un artista representativo de su generación y adherido por amistad, formación y sentido del clan a otros artistas contemporáneos suyos, con quienes se encontró en la etapa formativa.



Lucy Tejada es el gozne en el cual una generación de mujeres hacendosas y de particular habilidad manual pasa del manejo de la máquina Singer a las facultades de bellas artes. Cito uno de sus textos: “Todas las Sáenz —su apellido materno— que yo conocí eran así, tenían esa característica. Eran finas ellas mismas y era fino todo lo que hacían [...] mamá también bordaba y tejía a mano”. Y también pintaba. Y con la misma aplicación su hija se dedicó a aprender las sutilezas del oficio de la pintura en la versión que de estas tenían las escuelas de arte durante la década de 1940. En ese mismo momento, además de ciertos parámetros técnicos, los estudiantes se formaban en una versión de Pablo Picasso filtrada por la paleta de los artistas del muralismo mexicano. Así pintaban todos. Figuras alargadas, emparentadas con su sombra. Los colores de Diego Rivera, las composiciones heredadas de Picasso. Cubismo social de raíces latinoamericanas. Así eran, desde Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo —los maestros— hasta el Enrique Grau y el Alejandro Obregón de entonces. Detrás

había una intención política y el deseo de transmitir un mensaje de contenido social —con olor de denuncia o, para más simpleza: descriptivo—.



Cabe decir que, en lo que respecta a aquella pintura de época, realizada en el marco del estilo de una generación, más que a partir de un discurso personal, hasta principios de la década de 1960, Lucy Tejada se cuenta entre los más destacados artistas de su momento. La factura de sus obras, desde el punto de vista técnico, es mejor que la de muchos de sus contemporáneos, y en sus óleos de la década de 1950 y principios de la de 1960 —exceptuando el campo del retrato, en el que se nota un gran esfuerzo para lograr cada cuadro— la facilidad de su pincelada y lo espontáneo de su composición le dan veracidad al universo creado en sus obras, tanto en las escenas narrativas de personajes laborando, como en sus bodegones cubistas donde los objetos pueden estar indistintamente colocados sobre una mesa o ser parte del fondo que la enmarca, en un juego de volúmenes, de secuencias con las que imprime una dinámica propia al cuadro.

Las cosas comienzan a fallar cuando a partir de mediados de la década de 1960 consolida un estilo donde aparecen niños y flores, pájaros y máquinas, obras como *Tiempo de ángel* (1964), *La mesa roja* (1964), *Noches del pasado* (1965), *El boquete infame* (1966), *Tablita-Flores* (1968), *Color de rosa* (1968), donde la presencia de unos y su mezcla con los otros le dan un carácter meramente ilustrativo a lo que antes fue una buena pintura. Lo que sigue, hasta hoy, es el desarrollo de ese mismo concepto ilustrativo. Las mismas figuras, todas con las mismas caras, la misma mirada, las mismas manitas, en una actitud narrativa cercana a la literatura infantil. Espacio habitado por muñecos-niños que poco a poco se

ven devorados por máquinas imaginarias —metáfora de los tiempos modernos— y pasan luego, en la década de 1990, cada vez más superficiales, a visitar paisajes *chagallesc*os, como de escuela, jardines de colores apastelados donde los muñecos —ahora convertidos en mujercitas fabulescas—, las plantas, las mariposas y las aves se presentan como conjunto armónico en una suerte de paraíso relamido y amanerado.

Se trata de un libro que contiene una narración autobiográfica de la artista, muestras de su trayectoria a través de los años, información de los lugares y fechas donde ha realizado exposiciones y amistosas apologías de una obra que tiene interés para la historia del arte colombiano por lo que realizó Lucy Tejada hasta mediados de la década de 1960.

JUAN CAMILO SIERRA

Carlos Jacanamijoy, o cómo pasar de la buena influencia de Claude Monet a una fórmula vacía

Jacanamijoy

Fausto Panesso y Álvaro Medina
Ediciones El Museo, Bogotá, 1999,
154 págs.

Un visitante del Museo Nacional de Colombia encuentra que, en la división temática por pisos, el primero está dedicado a la antropología y la etnografía del territorio colombiano y en parte del segundo están situados los pintores. El problema principal que tiene un crítico de la obra de Carlos Jacanamijoy —en caso de tener ante sí el problema de colgar uno de sus cuadros en dicho museo y sí contamos con los argumentos leídos en los textos que acompañan sus obras en el libro publicado por la galería El Museo—, es saber si lo sitúa en el piso de la antropología y la etnografía o en el piso de los artistas. El crítico, por un lado, recibe la argumenta-

ción que acredita la calidad de su pintura por el hecho de que Jacanamijoy es indígena y de ahí se pretenda derivar una conclusión que pertenece al segundo piso —el de los pintores—, a saber, que con los parámetros de lo que conocemos como arte occidental, Jacanamijoy es considerado como un gran artista. Hay un gran salto en alguna parte y tiene el enorme inconveniente de que hace necesario conocer su biografía, y sobre todo su origen, para poder aceptar como bueno el arte que produce. Y esto en realidad no tiene nada que ver con los valores de los que se parte para analizar la obra de un pintor.

Es obvio que el artista refleja su origen y su biografía en la obra que pinta. Juan Antonio Roda, inclusive en sus obras no figurativas, pinta el arte español clásico y la sabana de Bogotá que le tocaron, y Luis Caballero, durante treinta años, retrató su mundo personal; pero lo que hace buenos artistas a Roda y Caballero no son ni su origen ni su intimidad, sino el hecho de que sus obras, vistas a través de una estética, que, para seguir haciendo uso del mismo lenguaje, podríamos llamar occidental, las coloca en el lugar al que pertenecen los buenos cuadros. Buenos, en la medida en que el primero, dedicado a componer con el color —me refiero a su arte no figurativo—, y el segundo, desde la figura humana, logran, más allá de su destreza técnica y su oficio, trasladar su emocionalidad al papel o a la tela, dejándola en el cuadro. Es decir, generando un contenido —más allá de las fronteras de la anécdota—, que es parte de la obra y que, en un ámbito que trasciende el del análisis puramente formal: composición, luz, técnica o color, les permite ser siempre los mismos, sin repetirse en sus obras. Son artistas que tienen *algo* que decir. Artistas con un discurso que perdura en sus obras. Y sus obras, aparte de ellos y con su biografía de pintores y dibujantes como información paralela —sin ser el centro—, por sí mismas, forman parte de un universo, son un mundo propio. Como lo comenta el pintor español Ramón Gaya, en su libro sobre Diego Velázquez:

Ante la presencia carnal de algunas obras he sentido siempre que existe un más allá natural del arte, un no-