

## NOTAS

### EL ESPAÑOL DE *LA CATIRA*

Luis Alberto Hernando Cuadrado  
Universidad Complutense  
lahernando@filol.ucm.es

#### INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es determinar el tratamiento dado por Camilo José Cela en *La catira* al español hablado en Venezuela y describir su técnica narrativa. Para ello, tras apuntar brevemente las circunstancias que llevaron al autor a escribir la novela y desvelar la clave fundamental de su interpretación, nos centraremos, sucesivamente, en el análisis de los aspectos fonético-grafemático, gramatical, lexicográfico y estilístico.

Así pues, como punto de partida, hemos de tener en cuenta que, en mayo de 1953, Camilo José Cela cruza el Atlántico a bordo de un avión de hélice con cien pesetas en el bolsillo. El joven y ya famoso escritor español sobrevivió en Colombia, Ecuador y Venezuela improvisando sobre el terreno con los recursos que le iban saliendo al paso.

Se había llevado unos cuantos ejemplares de sus libros lujosamente encuadernados para regalárselos a las autoridades y gente de relieve. Sin embargo, sus planes se vieron frustrados al pisar tierra americana. En el primero de esos libros había una dedicatoria al presidente de Colombia, Laureano Gómez, con las iniciales de éste; pero, justamente el día en que llegó Cela a Bogotá, un golpe de Estado convirtió el espléndido ejemplar en algo inútil e, incluso, peligroso. Años más tarde, aprovechando la coincidencia de las iniciales, se lo regalaría al pintor Lorenzo Goñi, sin que éste entendiese muy bien a qué venía tanta atención.

Gracias a las conferencias y charlas literarias dadas en Colombia, pudo enviar algo de dinero a su familia, residente en Madrid, y seguir su viaje por Sudamérica. Aprovechando su gira americana, el Centro Gallego de Caracas lo invitó a dar una conferencia sobre *La morriña en la literatura gallega*. Al entretenerse demasiado en Quito, los gallegos, molestos por el retraso, le enviaron un telegrama comunicándole que ya era demasiado tarde para visitar

Venezuela. Camilo José Cela hizo caso omiso del mensaje y se embarcó en uno de los tambaleantes aeroplanos que cruzaban los Andes en zigzag.

Al llegar, tuvo la suerte de encontrarse con un país en el que el dictador del momento, Marcos Pérez Jiménez, echaba en falta las relaciones públicas. La presencia allí de un escritor de la madre patria suponía una magnífica ocasión para recuperar el tiempo perdido. Por eso, lo hicieron Huésped de Honor de la República, con derecho a diploma y a banda.

El ministro del Interior, Laureano Vallenilla, tenía el proyecto de encargar una novela a un escritor famoso, como Ernest Hemingway, Albert Camus o el mismo Camilo José Cela, con la única condición de que el argumento versara sobre Venezuela. O bien por la oportunidad de su presencia o por las ventajas de la lengua común, el caso es que el encargo recayó sobre el escritor gallego.

El contrato de la novela venezolana suponía una cantidad de dinero sumamente elevada para la época: tres millones de pesetas. Sin embargo, al interesado le costó mucho trabajo y varios meses de gestiones cobrar el anticipo.

Escribió la obra, como reza al final del texto, en Palma de Mallorca-Puerto de Pollensa, entre febrero y septiembre de 1954. En *Mis páginas preferidas*, el autor expresa su punto de vista sobre la novela en los siguientes términos:

*La catira* es, en mi intención, un canto arrebatado a la mujer venezolana. También a la tierra venezolana. A veces, el amor no encuentra razones con las que hacerse comprender. Novela *noveltesca*, novela con mucha acción, mucha pasión y no poca -aunque ignoro si lograda o no- poesía, en *La catira* ensayé con todas las agravantes la doble experiencia de la incorporación del mundo americano y su peculiar lenguaje a la literatura española. Sé bien que su lengua no es fácil, tanto por el empleo constante de palabras no habituales en el español de España como por la figuración que me propuse de su fonética (Cela 1956: 179).

Después sería la crítica la que se encargaría de subrayar sus aspectos más relevantes. En este sentido, *La catira*, en opinión de Ilie, por ejemplo, es una “novela de la tierra, de su gran permanencia entre agitación y muerte, y su fuente de genuina fertilidad frente a la supuesta y decadente civilización” (Ilie 1971: 225). Por eso, la clave para interpretar su significado se encuentra en la idea de que “lo espontáneo de la vida es lo más valioso; si a veces resulta

destrutivo, es también fructífero, por ser elemental y tan rico como la misma tierra” (Ilie 1971: 228).

La arquitectura de la obra, dada la madurez alcanzada por su autor en el momento en que la escribe, está perfectamente lograda. A lo largo de la novela se presenta una serie de acontecimientos trágicos relacionados con la vida de la catira Pipía Sánchez y su entorno,<sup>1</sup> a pesar de los cuales, la tierra, fuente de riqueza y manantial de vitalidad para quienes se mantienen junto a ella, permanece: “La tierra quea, negra... La tierra quea siempre... Manque los cielos lloren, durante días y días, y los ríos se agolpen... Manque los alzamientos ardan, güeno, y mueran abrazaos los hombres... Manque las mujeres se tornaran jorras, negra...” (LC: 270).<sup>2</sup>

La tierra, con su permanente acechanza y esquivez, alimentándose de muertos, es la vida. Por eso, “la catira Pipía Sánchez, desde la muerte del hijo, se agarró aún todavía más a la tierra” (LC: 250). En la tierra se encuentran sintetizadas las cualidades positivas y negativas del ser humano: “La tierra es, al mismo tiempo, caritativa y cruel, hermosa y monstruosa, blanda como la pluma de garza y dura como el viento del páramo, amarga y dulce, sonreidora y esquiva, desmemoriada y rebosante de amor” (LC: 250). Su presencia se hace palpable por doquier como una sombra misteriosa.

La inmensidad de la tierra americana se erigió, ya desde las primeras narraciones de la Conquista, en motivo de inspiración para la creación, a través de los tiempos, de una tradición literaria rebosante de belleza y magnificencia. *La catira*, como advierte Zamora Vicente (1962: 74), es “la novela de la tierra americana -dentro, se entiende, de la peculiar visión de Camilo José Cela-, a la que sirven de pretexto Los Llanos venezolanos”. En este sentido, en el texto de la obra se señala que el mundo

---

1. La catira Pipía Sánchez huye del hato del Pedernal y del dominio de don Froilán Sánchez, de quien pasaba por ser hija sin serlo, para casarse con don Filiberto Marqués en el hato Potreritos. Don Froilán envía a sus hombres para que don Filiberto se la devuelva. Tras el enfrentamiento entre los dos bandos, la catira queda viuda, huérfana -ella misma mata a don Froilán- y dueña de ambos hatos. Con el tiempo, vuelve a casarse; ahora, con don Juan Evangelista Pacheco, el más fiel colaborador de don Filiberto cuando éste vivía. Vuelve a enviudar, pero esta vez con un hijo, en el que tiene puestas todas sus esperanzas, ya que piensa que será el heredero de todas sus posesiones, a las que, con la muerte de su segundo esposo, se han añadido los hatos Primavera y Coracero Largo, unificados en La Pachequera. El joven Juan Evangelista muere en un accidente de coche. La catira recibe ofertas de compra, a las que no accede por considerar que “hasta que el mundo reviente e la viejera, y el mundo ta entoavía finito, la tierra tié que se e la mesmitica sangre que la apacigüó...” (LC: 271).

2. Los extractos de la novela pertenecen a la edición del año 1974 y las citas textuales se indican con las siglas LC seguidas del número de página del pasaje citado.

lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, la China, España, el hato Potreritos, el hato del Pedernal, el hato Primavera, el llano, el mar, la selva, la montaña, el corazón de la catira Pipía Sánchez, la memoria: esa fuente de dolor (LC: 161-162).

Es decir, unas cuantas cosas y, sobre todo, los hatos de la catira.

En los personajes se descubren a veces ciertas similitudes con el comportamiento, la actitud y los atributos de la vida salvaje, quedando la referencia reforzada en alguna ocasión por la presencia de un estilo regionalista autóctono: “El indio Adelo Rosas tenía olfato de perro. El indio Adelo Rosas tenía oído de venado. El indio Adelo Rosas tenía vista de tigre” (LC: 130). En la personalidad de estos individuos el instinto es el común denominador: “La negra María del Aire llegó en punto y exacta. La negra María del Aire no tenía reloj. La negra María del Aire tenía instinto” (LC: 192-183). A la primacía del instinto obedecen, por ejemplo, el asesinato del indio Consolación (LC: 76), la violación de su viuda, la india María (LC: 76), la subsiguiente huida de ésta una vez pegado fuego al rancho (LC: 80), o la violación del cadáver del peón Gilberto Flores (LC: 110-111).<sup>3</sup>

Estos personajes se expresan libremente, en consonancia con su nivel de instrucción y el contexto en que se encuentran inmersos. A este respecto, Zamora Vicente (1962) explica que:

las gentes que en América pueden hoy leer la novela o interesarse por ella ni hablan ni escriben como se ve en *La catira*, exclusivamente. No; aquellas gentes se van haciendo, aún, su lengua literaria. Y tienen muy lejos el tiempo en que un tipo de literatura a base de vulgarismos o ruralismos o localismos se quiso convertir en prototipo de lo nacional. (Recordemos la falsía, ya superada, de lo gauchesco respecto a los países del Plata; lo mismo que, y mucha atención a esto, nosotros, hispanohablantes europeos, no podemos considerar típicamente nuestro, representativo literariamente hablando, el habla de Arniches o de José María Gabriel y Galán) (Zamora Vicente 1962: 200-201).

Por su parte, Ángel Rosenblat sostiene que, “aunque la novela se desarrolla en

---

3. La catira, en realidad, se llama *Primitiva* (*Pipía* es su hipocorístico), nombre que concuerda con el temperamento de la mujer “que mató a la mamá, doña Chabelonga Saro, para nacer” (LC: 18).

la región llanera, el lenguaje es una mezcla del de las distintas regiones del país” (Rosenblat 1969: 282).<sup>4</sup>

## 1. ELEMENTOS DEL DISCURSO ORAL

a. En el nivel fonético-grafemático, por lo que respecta a las vocales, se producen vacilaciones en las átonas (“sepultura” [LC: 235]) y en la tónica de la forma “mesmo” (LC: 157), así como alteraciones en los diptongos por contracción (“pacencia” [LC: 263]).

En el subsistema consonántico es frecuente la aspiración, conservando la antigua aspiración (“juye” [LC: 19]) o sustituyendo la [f-] conservada en el español normativo por la aspiración (“juertes” [LC: 27]), y la pérdida de las consonantes simples /d-/ (“[d]ejo” [LC: 54]), /-d-/ (“salu[d]ándola” [LC: 205]), /-d/ (“usté[d]” [LC: 191]), /-r-/ (“pa[r]ece” [LC: 214]), /-r/ (“mujé[r]” [LC: 19]), /-s/ (“atrás[s]” [LC: 128]), /l-/ (“yo [l]e [d]igo” [LC: 204]), /-l-/ (“sa[l]í[d]o” [LC: 112]), /-l/ (“prencipá[l]” [LC: 257]), /-θ/ “-z” (“Santa Cru[z]” [LC: 13]), /-k/ “-c” en el grupo /Gθ/ “cc” (“ele[c]ción” [LC: 88]), /-g/ en el grupo /Gn/ “gn” (“i[g]norantes” [LC: 61]), del grupo /-dr-/ (“compa[dr]e” [LC: 32]) o de una sílaba entera: “pie[ce]citos” (LC: 211).

También son característicos los casos de prótesis (“dir” [LC: 28] en vez de “ir”), epéntesis “guargüero” ([LC: 218]) en vez de “gargüero”, paragoge (“ridiculeza” [LC: 179] en lugar de “ridículo”), metátesis (“naide” [LC: 118] por ‘nadie’), equivalencias acústicas (“polgorín” [LC: 93] en vez de ‘polvorín’), palatalización de /n-/ (“ñúo” [LC: 65]), y nasalización de /y/ (“ñema” [LC: 213]) y /ê-/ (“ñato” [LC: 257]). El único ejemplo de seseo se encuentra en la voz “suidá” (LC: 88).<sup>5</sup>

b. En gramática, en el campo de la morfología derivativa, entre los sufijos nominales más representativos se encuentran *-á(da)* (“tenazcá[da]” [LC: 194]), *-aje* (“bestiaje” [LC: 268]), *-al* (“cañabral” [LC: 266]), *-ango* (“bicharango” [LC: 50]), *-enta* (“güesamenta” [LC: 204]), *-era* (“realera” [LC: 62]), *-eza*

4. García García (1991), tras subrayar que, además de la maestría en el arte de plasmar las tierras hispanoamericanas, “lo que asombra en la novela es la capacidad lingüística de Cela” (García García 1991: 278), comenta que “para un lector que ojee la obra sin demasiada profundidad, tal lenguaje puede resultar artificial. Pero no: no se puede calificar de artificial un lenguaje que va a tono con el ambiente, las gentes y la magia de Venezuela” (García García 1991: 278). *La catira*, en opinión de Marías (1971), “está apoyada, como una frágil catedral en sus arbotantes y contrafuertes, en una serie discontinua de mínimos “nódulos narrativos” -si vale la expresión-, conseguidos mediante un prodigioso acierto en el decir, y que sería muy sugestivo unir en una singular antología” (Marías 1971: 29).

5. El yeísmo no está representado gráficamente en la novela.

(“pitreza” [LC: 85]), *-ista* (“gubernista” [LC: 46]), *-ivo* (“previsivo” [LC: 192]), *-iza* (“cueriza” [LC: 103]), *-ón* (“pavón” [LC: 191]), *-or* (“hechor” [LC: 201]), *-oso* (“pavoso” [LC: 113]), *-uco* (“furruco” [LC: 234]), *-uno* (“zebruno” [LC: 103]) y *-ura*: “agriura” (LC: 104).

De los sustantivos con sufijo diminutivo,<sup>6</sup> “mamasita” (LC: 203) presenta el interfijo /-s-/; de los adjetivos,<sup>7</sup> en “pobretico” (LC: 212) el interfijo /-θ-/ se ha transformado en /-t-/ por influjo de las soluciones del tipo de “morenitica” (LC: 207), donde se encuentran encadenados los sufijos *-it[a]* e *-ica*.

El posesivo *suya* adopta el diminutivo *-ita* en la expresión exclamativa “¡Po vía *suyita!*” (LC: 152). Algún indefinido, como *to[do]*, según los casos, lleva un sufijo diminutivo (“*toíto*” [LC: 219]) o un conglomerado de dos: “*toítico*” (LC: 200); *nada* presenta uno (“*naíta*” [LC: 216]), o bien un conglomerado de dos (“*naitica*” [LC: 216]) o incluso de tres: “*naitiquita*” (LC: 216). El numeral ordinal *prime[r]o* es portador de un conglomerado de dos: “*primeritico*” (LC: 240).

De los adverbios que admiten sufijos apreciativos, lo más frecuente es que incluyan en su estructura un diminutivo (“*ahorita*” [LC: 222]; “*lueguito*” [LC: 188]) o un conglomerado de dos: “*ahoritica*” (LC: 231); “*claritico*” (LC: 183). Algunas unidades se combinan con un aumentativo (“*lejotes*” [LC: 241]).

Los compuestos suelen estar formados por la combinación de sustantivo + sustantivo (“*pasitrote*” [LC: 59]), sustantivo + adjetivo (“*lengualargas*» [LC: 176]), sustantivo + numeral (“*domingosiete*” [LC: 101]), sustantivo + verbo (“*crisofué*” [LC: 103]), adjetivo + adjetivo (“*tontiloco*” [LC: 252]), numeral + adjetivo (“*sietemesino*” [LC: 92]), verbo + sustantivo (“*capaburros*” [LC: 83]), verbo + adjetivo (“*soisola*” [LC: 237]), verbo + adverbio (“*piapoco*” [LC: 260]), oración (“*diostedé*” [LC: 295]), adverbio + sustantivo (“*malcuero*” [LC: 13]), adverbio + adjetivo (“*malobediente*” [LC: 191]), locución adverbial (“*porsiacaso*” [LC: 43]), dos sustantivos articulados por un elemento de relación (“*peloeгуama*” [LC: 149]) o dos sustantivos en aposición separados en la grafía (“*paltó levita*” [LC: 206]).

Desde la perspectiva morfofuncional, se observan algunos usos particulares de los morfemas nominales de género (*afeitada* ‘afeitado’ [“Don Job Chacín prendió el reverbero para calentar el agua de *la afeitada*”, LC: 252]; *arpista* ‘arpista’ [“El libro tiene ciento cinco páginas y va dedicado *al arpista*”

6. En los sustantivos son frecuentes los diminutivos *-ito*, tanto en los nombres comunes (“*joropito*” [LC: 62]) como en los propios (“*Chepito*” [LC: 203]), e *-ico*, en los comunes: “*bigotico*” (LC: 62).

7. En los adjetivos, el sufijo *-ito* (“*sanito*” [LC: 222]) es uno de los usados con mayor asiduidad.

Manuel Colmenares y el cantor Gregorio Páez”, LC: 14-15]; *el radio* ‘la radio [telefonía]’: “hasta el más cholúo quié escuchá *el radio*” [LC: 14]), número (“¡Guá, *güen día*...! ¿Ta mi esposo?” [LC: 198]) y artículo: “¡Guá, que esta gorda maracucha *e la Telefonía* cargó esgracia con los maríos, a pesá e to lo que cambió...!” (LC: 257); “Y ese que andaba con *el Dorindito*, pues, ¿ices que es un propietario e San Carlos?” (LC: 265).

El comportamiento de los pronombres personales en cuanto al orden (“yo y *el licenciao* pensamos muy iferente e la tierra...” [LC: 266]; “no *me se* retrase” [LC: 222]); “*te se* ha ocurrido” [LC: 187]), uso de *le* catafórico en singular referido a un sintagma nominal en plural (*le contó a los hijos* [LC: 227]) o del complemento ético (“*me le caes a bala y sin marrá*” [LC: 12]), contribuye asimismo al mantenimiento de la atmósfera lingüística popular.<sup>8</sup> El demostrativo neutro *esto* está modificado a veces por un sintagma preposicional introducido por [*d*]e: “*Esto e juntá la tierra* ha sío un *güen acierto*” (LC: 188).

En el verbo, se observan varios fenómenos, como el del empleo del pretérito indefinido por el pretérito perfecto (“¿Y qué le *trajo* pu estos pagos, Fortunato?” [LC: 129]), o de la perífrasis *haber de* + infinitivo en presente de indicativo con valor de futuro (“Un marrón te *he e da* pa tóa la gente, vale. Yo no me muevo e el ható. Don Froilán Sánchez *ha e vení* a buscame, lo *has de ve*” [LC: 11-12]) o en pretérito indefinido en lugar de la forma simple correspondiente (“¡Onde naide *hubo e dormí*, niña, que no saben aún cómo *güele* la gente!” [LC: 65]).

El mandato, además de con el imperativo (“¡*Juye*, catira, que se prendió el macán!” [LC: 19]) o el presente de subjuntivo con la forma *usté*[*d*] (“*Guárdese* las niguas pa usté solo, ¿sabe?, que tampoco es usté el único niguatero e la República!” [LC: 104]), se expresa mediante el presente de indicativo (“A la doña la *llevas* al ható Primavera, pues, a casa e mis primas, ¿sabes?, y le *ejas* tres hombres pa que la guardien” [LC: 12]), *ya* + presente de indicativo (“*ya tas* allá” [LC: 31]), *ya* + presente de indicativo perífrástico (“¡Ustés *ya se tan raspando*, ca cual pa su juraco...!” [LC: 152]), *ya* + pretérito indefinido (“¡Usté *ya se jué* pa la casa, castigao!” [LC: 161]), *ya* + pretérito perfecto (“¡Usté *ya se ha callao*, negra!” [LC: 27]) o *que* + presente de subjuntivo (“*que le igas* a la pioná que se arrimen tóos a la casa” [LC: 17]).<sup>9</sup>

8. La única forma de plural correspondiente a la segunda persona es *usté*[*de*]: “aquí se quean *ustés*” (LC: 12). Por otro lado, del pronombre *vos* sólo se encuentra un ejemplo (aunque hay otras dos formas verbales de voseo sin su presencia) en la canción entonada por el caporal Feliciano Bujanda “No estés triste, corazón; / no seas tan embelequero. / Que si te han dado mal pago, / no serás vos el primero” (LC: 182).

9. El mandato, en otros casos, se expresa con enunciados sin verbo: “¡Abajo ahorita mesmo!” (LC: 161).

En la conjunción, aparte de la utilización de *manque* (“La tierra quea siempre... *Manque* los cielos lloren, durante días y días, y los ríos se agolpen...” [LC: 270]) o *como que* (“Pues que ya lo ve, caporal, que aquí le toy *como que* lleno e sosiego...” [LC: 109]), resalta la presencia en el discurso de *pues*, al comienzo (“*Pues* pienso que tiene usted el noble porte de un vigía del tiempo de los descubrimientos” [LC: 86]), en el interior (“Sí, doctó, fíjese, *pues*, que pa mí como que el aire trae una jedentina a muerto...” [LC: 130]) o al final (“Po la salú e su señora, *pues*...” [LC: 263]); la de *que*, como elemento introductor (“*Que* yo me voy a dir pa abajo...” [LC: 124]) o con matiz causal (“Dame un beso, *pues, que* eres mi señora...” [LC: 151]); o la de *y*, al comienzo “Y entonces, don, lo que el ama mande y ordene es lo mesmitico que aquí hemo e cumplí, ¿sabe?” [LC: 60]).

Además de conjunciones, el discurso de los personajes contiene abundantes expresiones de relleno y muletillas: “*Güeno, que yo les comunico, pues*, que mi pioná no me se ha alzaó, ¿saben?, que tóos me son fieles y parciales, *eso es*, y que bregan pa mí... *Güeno, y que también les comunico* que sé lo que vale que se hayan juntao en la plaza, pa veme... *Güeno, y que yo me he venío pa Santa Rita poque me tomó la loquera pu ese lao... Güeno, y que les tengo agradecimiento, pues*, a tóos ustés...” (LC: 157).

Entre las interjecciones o locuciones exclamativas más representativas se encuentran *ajá* (“*¡Ajá*, qué bigotico pinturero, vale!” [LC: 62]), *¡guá!* (“*¡Guá*, que es suavécito como el canto e la paraulata!” [LC: 65]), *¡zape!* (“*¡Zape*, la pájara!” [LC: 241]), *¡sampablo!* (“*¡sampablo*, la tara negra!” [LC: 154]), *¡de bola!* (“*¡Gua*, que es fea! // —*¡De bola!*” [LC: 26]), *¡ah, cresta!* (“*¡Ah, cresta*, que yo pienso que el doctó Publio le ha metío ice cream po las venas, ¿ah?, a este virote e musiú!” [LC: 202]), *¡ah, pizarra!* (“*¡Ah, pi... zarra!* ¡Si a ño Perico no me lo egüelven, de Potreritos no va a quear ni la jumaera!” [LC: 27]), *¡ah, trenza!* (“*¡Ah*, qué güevón del diablo! *¡Ah, trenza!* ¡Este marico metío a cuatrero!” [LC: 59]), *¡cónchales!* (“*¡Ajá, cónchales*, y esapártese, pues!” [LC: 165]), *¡Concha Martínez!* (“*¡Concha Martínez*, que el ama como que parece entabaná!” [LC: 147]) y *¡Ave María Purísima!* (“*¡Qué tiempos, Flo, qué tiempos! ¡Ave María Purísima!*” [LC: 59]).

Los personajes de la novela hablan muy alto. El lector, conforme va avanzando en su lectura, se va tropezando con numerosos enunciados exclamativos. Sirva de ejemplo el siguiente turno de la negra Cándida José en el que ésta indica a don Froilán Sánchez que ha desaparecido la catira: “*¡Ay*, patrón, que nos han bailao a la niña Pipía, ah, trenza! *¡Que* la hube e buscá por toá la casa, don, y no se eja ve! *¡Ay*, patrón, que estoy encocoraíta! *¡Que* hay



mucho bolero suelto, don! ¡Que nos han bailao a la niña Pipía!” (LC: 17).

El poder de captación de los valores de la lengua de Camilo José Cela queda patente sobre todo en el léxico, que se puede agrupar, *grosso modo*, en torno a varios campos (Hernando Cuadrado 1983: 71-303). Así, guardan relación con el cuerpo humano, términos como *calambeco* ‘flaco’ (“Sí, don, y que mesmo paece tísico, e *calambeco* como ta” [LC: 47]), *chimirito* ‘enclenque’ (“¡Ah, qué *chimirito* e manganzón, qué zosco e dominguejo!” [LC: 220]) o *terba* ‘cabeza’ (“Lo que hay que ta es listos pa cuando muestre la *terba*, ¿sabe?, y no marrá el lanzazo” [LC: 68]).<sup>10</sup>

La idiosincrasia de los personajes se expresa a través de vocablos del tipo de *arrastracuero* ‘fanfarrón’ (“Miá, ño Perico, pues, que mi compae don Filiberto está como alzaio, ¿sabes?, que es un *arrastracuero* e el carajo, ¿sabes?, y que me bailó a la niña” [LC: 18]), *fregado* ‘decidido’ (“¡Guá, que es *fregao* el mozo, mijita!” [LC: 77]) y *toñeco* ‘mimoso’ (“¡Su madre, qué *toñeco* e muchacho!” [LC: 164]).

Entre las unidades léxicas relativas a las acciones y el quehacer de la vida cotidiana figuran *bregarse la arepa* ‘buscarse el sustento’ (“Pues ya lo ve, buscando quien quiea *bregase la arepa* con honradez, ¿sabe?, que alguien aún queará...” [LC: 76]), *echar pico* ‘conversar’ (“Güeno, que yo me voy, pues, le venía a ecí; que yo no tengo voluntad, ¿sabe?, pa pasame el tiempo *echando pico* con usté..., que ya he sufrío muchos ultrajes y maltratos por tóa esta tierra...” [LC: 123]), *vaquear* ‘cuidar el ganado que pasta por la sabana’ (“Yo pienso que, po lo menos, ya he e serví pa andá *vaquiando* po la sabana” [LC: 22]).

Al mundo del folclore y las creencias populares pertenecen *furrucó* ‘instrumento musical de sonido poco armonioso’ (“a mí no me venga con esta pila e vainas, caporal, que soy llanero viejo y, e muchacho, tocaba el *furrucó* untándome pez en los deos, ¿sabe?” [LC: 57]), *zambe* ‘antiguo baile popular muy animado’ (“Y que tampoco quería perderme el *zambe*, cuñao, ¿sabe?” [LC: 112]) o *La Pelona* ‘la Muerte’ (“¡Como guste, compae, peo *la pelona* también lo ha e vení a buscá, ¿sabe?, cuando menos piense, que pa semilla no lo va a ejá, manque se esconda!” [LC: 162]).

El léxico de la fauna está compuesto por un variado conjunto de elementos en el que se encuentran *aguaitacaminos*<sup>11</sup> (“*El aguaitacaminos*, a

10. Cabe mencionar que las glosas y las definiciones del léxico citado de la novela de Cela son producto de las investigaciones del autor de esta nota (Hernando 1983, 1989).

11. *Nyctidromus albicollis*, especie de chotacabras, de pico corto, boca ancha y ojos grandes, que durante el crepúsculo vuela a trechos en los caminos delante del viandante y por la noche canta imitando las palabras *tú, judío*.

cinco leguas aún de El Yagual, anunció la caída, la muerte y el entierro de la tarde” [LC: 113]), *chuco*<sup>12</sup> (“Un *chuquito* miedoso, harto ya de chuquear el islote, seguía con los apenados ojillos el tembloroso, el alocado vuelo del mamaflor” [LC: 87]) y *pinche*<sup>13</sup> (“¡Que si distingue usted el caribe del *pinche*, coño!” [LC: 83]).

*Albarisco* es el nombre apureño de la *macanilla*<sup>14</sup> (“El mestizo Rubén Domingo marcó la higa, en la diestra, y se palpó el mágico anillo de *albarisco*” [LC: 140]), *cotoperiz*<sup>15</sup> (“En el *cotoperiz* de Potreritos, la pavita cantó” [LC: 243]) y *sibisibe*<sup>16</sup> (“La Pachequera, cuñado, es como una cestica e sibisibe toíta rebosá e sangre...” [LC: 266]) son una muestra de la terminología de la flora.

Para la designación de la realidad espacial donde transcurre la acción de la novela se usan palabras específicas como *calceta*<sup>17</sup> (“Mié, patrón, que si quíe yo me salgo a ecile a ese piazó e sute e el vecino que se esarrime a sus *calcetas*” [LC: 31]); *pajarito*, diminutivo de *pajar*,<sup>18</sup> (“El *pajarito* quea, catira, manque la yerba sea nueva tóos los años y el ganao se la coma...” [LC: 258]) o *pisado*<sup>19</sup> (“Váyase, pues, derechito pu el *pisao*...” [LC: 46]).

A la vivienda y sus objetos aluden *caney*<sup>20</sup> (“Que en el *caney* se ta mejó, moreno, a la sombrita e la luna...” [LC: 255]), *ramadas*<sup>21</sup> (“¡Alante, que esta noche hay que tomá *ramás* en Potreritos!” [LC: 31]) o *chinchorro*<sup>22</sup> (“Don Froilán, sin soltar la botella del whisky, se incorporó en el *chinchorro*” [LC: 21]).

*Acemita*<sup>23</sup> (“¡Guá, morenitica, pues, que me des un besítico, ¿sabes?, que si me das un besítico e lo más bien apretao, güeno, te he e regalá una corona e *acemita*!” [LC: 207]), *ponqué*<sup>24</sup> (“¡Guá, no haga caso, pues, con el

12. *Brachyurus melanocephalus*, mono.

13. *Serrasalmus spilopleura*, pez inofensivo más pequeño que el caribe.

14. *Bactris macanilla*, planta llanera a cuya semilla se le atribuyen propiedades mágicas y medicinales, por lo que se hacen con ella sortijas que se utilizan como amuletos.

15. “*Talisia (Melicocca) oliviformis*, árbol tropical sumamente frondoso que nace en los cerros pedregosos de tierra caliente y produce una fruta semejante al *mamón*, pero de color amarillento y muy rica en jugo”

16. *Chusquea scandens*, bambú.

17. Pequeña extensión de terreno plano, firme y arenoso, separada del resto de la sabana por árboles y matorrales.

18. Herbazal.

19. Camino.

20. Cobertizo con techo de palma o paja, sin paredes, sostenido por horcones.

21. Corredores, en las posadas del camino, donde la peonada cuelga sus chinchorros para pasar la noche.

22. Hamaca ligera tejida de cordeles o fibra.

23. Pan dulce, con forma de corona o disco, fabricado con harina de trigo y papelón, fermentado y cocido al horno, sazonado con anís, de sabor y olor característicos muy agradables.

24. Especie de torta fabricada con harina, manteca, huevos y azúcar.

*ponqué*, y el bizcochuelo, ¿sabe?, pronto se le alzará la paleta!” [LC: 193]) o *sancocho*<sup>25</sup> (“La negra Cándida José mató a la gallina más tierna del corral, para cocinarle un *sancocho* a la catira” [LC: 64]) se encuentran comprendidos en el grupo de la alimentación.

De la relación social en la vida real se toman fórmulas de tratamiento (“Güeno, *misia*, y que yo le toy a la orden” [LC: 108]), de saludo (“Catalino Borrego, hasta que don Juan Evangelista asomó por Mantecal, no las tenía todas consigo. // —¿*Qué hubo, don?* // El doctor Pacheco tenía el aire algo cansado. // —¡Pues ya lo ve, compae, regulá pal tiempo...!” [LC: 135]) y de despedida (“Don Juan Evangelista tomó su peloeguama, para marcharse [...] // —*Güeno, pues, catira...* // La catira Pipía Sánchez —¡nunca lo hubiera creído!— no lloró. // —*Güeno, pues...* // Don Juan Evangelista Pacheco besó la mano, por única vez en sus años, a la niña Pipía Sánchez” [LC: 49]).

Tratándose del nivel popular de la lengua, no podían faltar los hipocorísticos (“El amigo de don Juan Evangelista se llamaba *Chachango* Chávez y era tan fino que no pronunciaba la *che*” [LC: 113]),<sup>26</sup> las palabras comodín (“El *coroto*, pa mí, como que no tié güen arreglo...” [LC: 120]) y los refranes (“Güeno, Salú, pues, que con esto e tanto muchachito, una no tié ni pa lo más preciso... ¡Guá, que *al que nace pa caleta, e el cielo le caen los bultos!*” [LC: 254]).

## 2. RASGOS DE ESTILO

En la novela se percibe una honda preocupación estética, que se manifiesta principalmente a través de la adjetivación, la comparación, la metáfora, la antítesis y la reiteración (Hernando Cuadrado 1989: 175-212).

La belleza y el interés de la adjetivación son consecuencia de la aplicación de la técnica personal inconfundible de Camilo José Cela. La

25. Plato nacional compuesto de trozos de carne, papas, cambur, tubérculos y algún ingrediente más, cocidos en agua y condimentados con sal y especias.

26. Tras este toque de humor a propósito del nombre del amigo de don Juan Evangelista Chachango Chávez, el autor continúa señalando que “los que no pueden decir la *erre*, suelen llamarse Roque Ruiz, o Ramón Ramírez, o Roberto Rodríguez y suelen, también, pasarse la vida hablando de perros sin rabo, de revoluciones rusas o de rascas de ron, de morrocotudas rascas de ron. Ésas son las cosas que pasan” (p. 113). En la misma línea se encuentra el nombre de *Telefoniasinhilos* Fernández y los de los seis hijos que aporta a su tercer matrimonio, con Dorindo Elicer Vázquez R., *Sesquicentenario* del Lago, *Helicóptero* y *Supereterodino* (de su primer esposo, *Libertad de Asociación* Gutiérrez, nombre tampoco exento de humor), y Tucán, Televisa y Penicilina (del segundo, el filatélico albino Wolf Schneider, “judío que se dio el bote a tiempo de la Alemania de Hitler” [LC: 259]).

configuración de un amplio número de secuencias está determinada por el juego de los elementos formales en estrecha relación con el número y el orden, factores esenciales en cualquier manifestación del arte. Según el contexto, en el grupo sintagmático nominal podemos encontrar casos de adjetivación simple (“*la oscura muerte*” [LC: 87]), doble (“sus ojos *inocentes e inmensos*” [LC: 87]), triple (“un gringo *pelirrojo, topocho y cucarachón*” [LC: 138]) o cuádruple (“le nacieron *vergonzosas, cautelosas, tímidas, galantes*, las primeras canas” [LC: 138]).

De la comparación, en la que se establecen vínculos entre ámbitos diferentes que poseen una calidad en común, se distinguen varios tipos, el de forma incipiente de comparación (“Don Froilán echó los duros a la peonada *como hubiera podido echar un puñado de maíz a los pavos del corral*” [LC: 28]), el de pseudocomparación (“La negra Cándida José estaba *como sorda*” [LC: 245]), y la comparación propiamente dicha, que se manifiesta bajo las formas de humanización (“La noche cayó negra, solemne y temerosa *como el entierro de un pobre*” [LC: 24]), de animalización (“La catira Pipía Sánchez estaba linda *como una garza real*” [LC: 29]), de vegetalización (“el muchachito es tierno *como el jojoto*” [LC: 192]) o de materialización (“¡Ah, que es cariñosón el muchacho, comae, que es *tal y como una estrella es el firmamento!*” [LC: 175]).

En la metáfora se enlaza el plano real con el evocado al confluir ambos en una determinada característica poseída en común. En la metáfora asociativa (“la memoria, *esa quebradiza vena de la ilusión*” [LC: 268]) se incluye la representación de una realidad y la evocación de un plano figurado en razón de una cierta analogía lograda por la yuxtaposición de los elementos. En la metáfora sintética (“el oso del morichal, el araguato aullador, la verde iguana, se miran en las aguas, tristes y casi sin esperanza, desde el alto *balcón* de los árboles” [LC: 74]) se sensibiliza el elemento metaforizado. En la metáfora sugerente (“El ciego Clorindo López, tras *el negro telón de su mirada*, adivinó a la negra Balbina grácil y espiritual” [LC: 153]) se prefigura una realidad afectiva.

En lo concerniente a la antítesis, forma de oposición en la que median diversos grados comprendidos entre la contradicción propiamente dicha, y otras formas menos estrictas de contraste que se confunden con la diferenciación, se distinguen claramente dos tipos, el de la antítesis sencilla (“La negra María del Aire y su novio de turno, el moreno Chepito Acuña, se amaron, *honestos y violentos*” [LC: 269]) y el de la antítesis compleja (“¡Y con *qué señorío*, don, la esposa de Vásquez *le atiestó media docena e lufres!*” [LC: 260]).

La reiteración es una de las estructuras más usadas por el autor en sus obras. La modalidad repetitiva que más abunda en *La Catira* es la onomástica:

*La negra Cándida José* era la única persona contenta del Pedernal. *La negra Cándida José* se había venido de la isla Margarita, detrás de su ama, cuando misia Chabelonga se casó. // *La negra Cándida José* entendía el llano como un destierro, pero no sabía el camino de vuelta. La negra Cándida José, algunas mañanas, se iba a Potreritos, montada en un burro guaracho de su propiedad, a ver a la catira<sup>27</sup> (LC: 45).

A lo largo de la novela se emplean diferentes expresiones cargadas de emoción poética, con cierta predilección por determinados temas. Así, el momento efímero aparece dotado de gravedad morosa. El fluir del tiempo se detiene y la trascendencia de lo que se está viviendo se concentra en un punto en el que se siente el pulso de la sangre y se contiene la respiración para escucharlo mejor:

Don Juan Evangelista Pacheco, saliendo de decirle adiós a la catira, se llegó al ceibo viejo que sombreaba los restos del amo Filiberto, su camarada de mejores y más gozosos días, y se estuvo, con los ojos prendidos en la verde yerba, un tiempo raro y sin medida, un tiempo durante el que escuchó latir, como una sonora y frágil esquila de cristal, al corazón (LC: 149).

El silencio en que se percibe el vibrar casi dolorido de una emoción viva y punzante durante unos segundos se reproduce en otras ocasiones lleno de movimiento y violencia, como en el remate de este otro fragmento:

A la memoria de Evaristo saltó un ruido raro y complicado, un ruido mezcla de revólver que se dispara, jierro que recibe el plomo, carne a la que hiere el desgarrón, garganta a la que muerde el espanto. Y, sirviéndole de fondo, las voces de los hombres enardecidos, el resoplar de los potros al galope y el rumoroso, y tenebroso, y eterno fluir de la corriente: ese bombo, o candombe, o zambomba, en el que zumban y retumban hasta las más veladas pausas del silencio (LC: 144).

27. En la repetición onomástica, según Prjevalinsky (1966: 43), “el nombre de una persona, aderezado con algún epíteto a veces, y en general al principio de frases cortas, sencillas y precisas, recuerda estructuras de poética primitiva. No representa, como es sabido, novedad en nuestras letras modernas. Azorín y Baroja la han usado; Miguel Delibes, entre los más recientes, se han valido del procedimiento con frecuencia (*Mi idolatrado hijo Sisi*, *El loco* y *Los railes*) con efectos estilísticos semejantes, y el mismo Cela, menos frecuentemente, en obras anteriores”.

La sensibilidad ante la maravilla de una vida incipiente e insegura se proyecta a través de bellos símiles de sentido primigenio:

Juan Evangelista, debajo del mosquitero, tan sólo se sentía, casi milagrosamente, vivir: como el agua en la fuente, como la flor de la marinela, como el desorientado canto del pajarito, como el día, como las manos que tocan la tierra misma (LC: 189).

A veces, a la emoción poética se une otro elemento, como la veracidad psicológica, con lo que la expresión no sólo queda realzada, sino que adquiere una sensación de autenticidad: “La catira Pipía Sánchez sintió que le brotaba en el corazón la fatal y venenosa flor de la soledad: la triste y agobiadora flor que tanto tiempo -¡y con tanto miedo!- llevaba esperando ver cuándo y cómo rompía” (LC: 142).

Un rasgo psicológico patético y conmovedor es el temor de la madre, elemental y primitivo, a nombrar la madre al hijo por su nombre: “La catira Pipía Sánchez, refiriéndose a Juan Evangelista, había hablado siempre, con una casi dolorosa vaguedad, del muchachito” (LC: 223). También llama la atención la aprensión, el recelo o la candidez primitiva de ciertas prácticas de algunos personajes: “La negra Cándida José escuchó el canto de la pavita. La negra Cándida José se echó a temblar. La negra Cándida José se estremeció” (LC: 244).

Uno de los pasajes que se encuentra impregnado de mayor grado de emoción es el del diálogo escueto que mantienen, al final de la obra, la catira y la negra María del Aire, entreverado de recuerdos y sensaciones, tenso, vibrante, bárbaro, poético y auténtico al mismo tiempo:

La negra María del Aire se acercó a la pieza de la catira. La negra María del Aire tenía temblorosa la voz. La negra María del Aire cargaba un resplandor agudo en los ojos, un brillo como de haber llorado. La negra María del Aire habló igual que si no tuviera sentido común.

—Un muchachito retinto no vale pa que la sujete a la tierra, misia, peo si lo quié, güeno, se lo doy...

A la negra María del Aire se le puso la voz estremecedoramente alegre.

—Y yo me boto al caimán del caño Guaritico, misia, pa no podé golvé atrás...

La catira Pipía Sánchez tuvo que hacer un doloroso esfuerzo para fingirse cruel. La catira Pipía Sánchez engalló la voz, quizá para ahuyentar los malos pensamientos.

—¿Qué ice usted, negra? ¿Quién la ha mandao llamá? ¡Lárguese a la cocina, pues, y no me se ande entrepiteando, güeno, onde no la requieren!

La negra María del Aire no se movió del sitio. La negra María del Aire se rio rió. A los condenados a muerte, a veces, les pasa que se mean por encima al recibir la noticia del indulto.

—¡Ah, qué vaina esto e tené que seguí viviendo!

La negra María del Aire se meó por encima. La negra María del Aire, con la verija ardiendo, se acordó de Feliciano Bujanda, el caporal.

—¡A besototes te he e reventá, negra, pa que te recuerdes del santarriño pa tóa la vía...! A besototes te he e comé, negra, pa que cargues mi jierro en mitá e la cara, ¿sabes?, que ya no tas cachilapa, negra...!

—Ah, qué tercio tardinero, pues, y pa qué me botó tóa esnúa, güeno, encimita e la tierra!

La negra María del Aire no se movió del sitio. Por dentro de la cabeza de la negra María del Aire retumbaron, confusas como las más honestas caricias, las vagas campanas de la pobreza.

—¡Pa que te se pegue tóa la tierra al cuero, negra, pa que al comete la carne me sepa, entro e la boca, al sabó e la tierra!

Los ángeles pastorejos del bestiaje y del ganao cantaron, por dentro de la cabeza de la negra María del Aire, la eterna melopeya que funde los amargores de la tierra y el hombre.

— Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez no respondió. La catira Pipía Sánchez, con los ojos atónitos, el alma en equilibrio y el corazón en vilo, tampoco apartó el mirar de la negra María del Aire (LC: 267-268).

### 3. CONCLUSIÓN

*La catira*, escrita en la época del presidente Marcos Pérez Jiménez por encargo del ministro del Interior de Venezuela, Laureano Vallenilla, constituye un hecho de capital importancia en la incorporación del mundo americano y sus rasgos lingüísticos dialectales a la literatura peninsular en lengua española.

La obra, cuya acción se desarrolla en la región llanera, es, en la intención del autor, un canto arrebatado a la mujer y a las tierras venezolanas.

Al tratarse de una novela de tales características, en ella lo espontáneo de la vida resulta ser lo más valioso. Por eso, el escritor de *Iria Flavia* pone en boca de los personajes un rico caudal idiomático de índole popular y coloquial integrado, en mayor o menor medida, por elementos empleados por los hablantes de aquellas latitudes en la vida real, sin dejar de mostrar, por otro lado, una honda preocupación estética, que se evidencia en el tratamiento de la adjetivación, comparación, metáfora, antítesis y reiteración, así como en la expresión de determinados estados afectivos con un alto grado de emoción poética.

Del análisis de los fenómenos registrados en los niveles fonético-grafemático, gramatical, lexicográfico y estilístico se desprende que el mayor mérito de Cela reside en su aguda capacidad de observación del ambiente, las gentes y la magia de Venezuela, y en su extraordinaria intuición de los valores de la lengua hablada allí y en el mundo hispánico en general, gracias a lo cual su prosa se eleva por encima de la de la mayor parte de los autores de la época en cuanto a rapidez, fuerza plástica y originalidad expresiva.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cela, Camilo José. 1956. *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos.
- Cela, Camilo José. 1974. *La catira*. Barcelona: Noguer.
- García García, Cristina. 1991. *La catira: incursión hispanoamericana en la novela de Cela*. En Victorino Polo García y Juan Roca Guillamón (eds.), *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Vol. 2. 275-281. Madrid: Paraninfo.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto. 1983. *Camilo José Cela y el lenguaje popular venezolano*. Madrid: Castalia.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto. 1989. *Lengua y estilo en "La catira"*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Ilie, Paul. 1971. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos.
- Marías, Julián. 1971. La novela española de nuestro tiempo (prólogo). En Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, 9-30. Madrid: Gredos.



Prjevalinsky, Olga. 1966. *El sistema estético de Camilo José Cela*. Madrid: Castalia.

Rosenblat, Ángel. 1969. *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*. Caracas: Mediterráneo.

Zamora Vicente, Alonso. 1962. *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*. Madrid: Gredos.