

PA' ENAMORÁ A LA CATIRA.
CÓDIGO DE COMPORTAMIENTO AMOROSO EN LA POESÍA MUSICAL LLANERA

Roberto Colmenares
RobertoColmenares@summun.com.ve

RESUMEN

La «catira» es una modalidad/subgénero del joropo con características métricas y melódicas particulares, cuyo motivo poético es una dama de piel, ojos y cabellos claros. Si bien esta dama catira puede acompañarse de otras variantes «joroperas», cuando es forma y motivo poético musical a un mismo tiempo –en esto se hermana con otras convenciones poético musicales de la tradición llanera– hemos dado en llamarla «catira *catirísima*». Armados con un apreciable corpus de catiras catirísimas, identificamos en ellas las unidades semánticas del sistema expresivo del cortejo amoroso llanero, unitario y perfectamente diferenciado; flexible y permeable, a su vez, a los nuevos contextos de producción, difusión y consumo, de cara a satisfacer expectativas identitarias.

PALABRAS CLAVE: literatura venezolana, poesía musical llanera, joropo

ABSTRACT

The «catira» is a joropo form/genre with particular metric and melodic features, whose poetic motif is a blond lady. While this «catira» lady may be accompanied by other variants «joroperas», when it is musical poetic form and motif at a time –like other musical poetic conventions from los llanos tradition– we have come to call it «catira *catirísima*». Within a considerable corpus of catiras catirísimas, we

have identified the semantic units of an expressive system of llanero courtship, unitary and well differentiated, flexible and permeable to new contexts of production, distribution and consumption in order to satisfy identity expectations.

KEY WORDS: Venezuelan literature, musical poetry, *joropo*

En la introducción de *La dama del octosílabo* –nuestra tesis para optar al grado de *Magister Scientiarum* en Literatura Venezolana– presentamos un par de premisas definitorias de la catira, objeto de esa investigación. En primer lugar, la precisamos como modalidad/ subgénero del joropo por sus características métricas y melódicas particulares; luego la presentamos como marca referida a un fenotipo femenino concreto –piel, ojos y cabellos claros– poetizado en tiempo de catira o en otras variaciones musicales del joropo. Es así como la catira se hermana con otras convenciones poético-musicales de la tradición llanera, como la quirpa, el guayabo o el gabán; estos también son forma y motivo a la vez.

Tras ser observado desde la perspectiva polisistémica –siguiendo los planteamientos de Itamar Even-Zohar (1979, 1990, 1994 y 1997)– e iluminado por los presupuestos de la literatura oral –en especial, los de Paul Zumthor (1991)–, el corpus de más de cien composiciones mediatizadas y distinguidas por la marca catira en sus títulos reveló un innegable patrón característico. La catira sujeto de nuestro análisis es imagen de la dama pretendida por una voz poética arrobada ante su belleza; sus características y convencionalidad son funcionales como código de comportamiento amoroso. Con tal convicción, y reconocidos los lazos allende el Atlántico entre nuestro sistema poético tradicional y el de la Península Ibérica, consideramos pertinente contrastar los diversos motivos poéticos de nuestras catiras con los descritos en el código del amor cortés.

«La naturaleza de esta clase de amor entre hombre y mujer, desarrollada por la obra de trovadores provenzales [del siglo XV] se fundamentó en diversas características y convenciones que llegaron a constituir un verdadero ‘código amoroso’» (Aguirre, 1971, pp. 16-17). Tal como ocurre en las catiras, el fundamento del amor cortés es

el deseo de poseer a la pretendida, a la dama amada e imaginada erótica y sensualmente. Pero en el amor cortés existe «una mórbida perpetuación del deseo» –como indica Álvaro Galmés de Fuentes (1996) parafraseando a Emilio García Gómez–, la pasión como «cuestión de gusto, de distinción, de fino gozo, de contemplación voluptuosa, [de] ideas neoplatónicas» (p. 13).

Es allí cuando la motivación poética de la catira y el código del amor cortés comienzan a repelerse, generando ese distanciamiento otro código único y peculiar. El amor a la catira sí clama por alicientes, y tanto mejor si son venidos de la carnalidad. Resta entonces el código del amor cortés como inspiración fructífera, pues permite una clara diferencia y la generación de parámetros particulares.

CUERPO Y ALMA DE CATIRA

Siendo la catira motivo estético y estructura poético-musical a un mismo tiempo, es posible precisarla aun más hasta una categoría bautizada en *La dama del octosílabo* como *catirísima*. Y lo es por excelencia: tanto su texto poético como el musical se ciñen a la tradición modélica instaurada por la mediatización hecha a mediados del siglo pasado por Ángel Custodio Loyola (s.f., pista 11):

(Grito modélico del joropo catira)

Catirita marmoleña,
ojos de culebra brava,
dale un besito a este negro
que por ti larga la baba.
Catirita María Laya,
negrita Juana Montero,
que tienes más nombramiento
que corocito varguero.
Y catira de ojos azules
y tu linda cabellera,
y la boca colorada
si yo besarla pudiera.

Yo no quiero más catira
voy a buscá una morena,
y a los montes más oscuros
me voy a vivir con ella.

(Grito modélico del joropo catira)

Cuatro noviecitas tengo
la ley manda una docena:
tres blancas y tres catiras,
tres negras y tres morenas.
De catiras no me digan
yo tuve cuatro docenas,
y de las cuarenta y ocho
ninguna me salió buena.
Y un hombre puede tener
hasta cincuenta mujeres,
porque si se le va una
le quedan cuarenta y nueve.
Y el que tenga su catira
téngala muy escondía,
porque zamuro con hambre
come de noche y de día¹

La catira catirísima exhibe un cuerpo poético de joropo, y su medida única, salvo contadísimas excepciones –el adorno pentasílabo entre ellas– es el verso octosílabo. Este se suele organizar en cuartetos, pudiendo estas extender su sentido a otras cuartetos –siempre vinculadas gramaticalmente por signos de puntuación– y con usuales repeticiones de los versos pares al momento de ser vocalizadas. La catira catirísima prefiere lucir cuartetos perfectos, pero por ser tradicionales estas pueden no mantener entre sí la misma rima; muchas veces parecieran venir de alguna otra composición.

En su evolución intertextual, y enfrentadas a distintos contextos, las catiras catirísimas toman de las ahora catiras modélicas y/o legendarias las cuartetos de mayor significación para completarlas en su sentido con otras formas métricas propias del corrío: coplas con número variable de versos, con ocasionales repeticiones de estos, y rima de preferencia asonante en los pares. Antes y ahora, la catira catirísima –cuyas dos partes y sus agrupaciones estróficas separadas por un interludio musical e iniciadas ambas con el grito modélico del

¹ Los versos resaltados en negrita se repiten en la ejecución del canto.

joropo, tienden a ser simétricas hasta en la repetición de versos— no renuncia a exponer su cuerpo poético/versal al son del tradicional ritmo de catira, siempre presto a las sutiles variaciones creativas de los ejecutantes instrumentales.

En esencia, la catira es un sistema expresivo del cortejo amoroso llanero, unitario y diferenciado en sus formas poético musicales; flexible y permeable, a su vez, a los nuevos contextos de producción, difusión y consumo de cara a satisfacer expectativas identitarias. En cuanto texto poético, en la catira catirísima encarnan unidades semánticas claramente diferenciadas; estas integran el código del cortejo a lo llanero, objeto de este artículo, derivado de la detenida observación de las canciones más apegadas a las estructuras asumidas como catiras catirísimas.

La catira es poesía amorosa. Y al contrastarla con el código del amor cortés se acantona en la galantería, en el requiebro seductor.

Tal vez cabe decir en este sentido que el ‘amor cortés’ no es lo mismo que el ‘amor cortesano’ o ‘amor galante’. En efecto, en el ‘amor cortés’, como hemos visto, se trata del amor purificado y sublime, mientras que el ‘amor cortesano’ alude a unos juegos palaciegos precisamente de seducción (Holzapfel, 1999, noviembre 7, párr. 7).

En nuestras catiras no existen recato expresivo, ni mayores sublimaciones o eufemismos: se alude con nombre y apellido a la dama; su físico, si bien colegido con el patrón tradicional, cada vez es reeditado y actualizado al detalle. La dama catira es el ideal amoroso por excelencia y se le pretende para convertirla en novia, amante o esposa. Ante una catira, el poeta llanero manifiesta abiertamente su deseo amoroso.

ASÍ CANTA UN LLANERO

Previo al detalle de la retórica seductora en la catira, conviene reparar en las apreciaciones sobre el llanero y sus cantares firmadas

por Trino Celis Ríos en *El Correo de los Estados*, una publicación periódica del siglo XIX. «Cantares Llaneros», artículo en dos entregas consecutivas, vendría a ser un valioso –¡y antiguo!– antecedente del código amoroso acá propuesto. Serviría, además, muy especialmente a la comprensión de ciertas peculiaridades en algunas unidades de nuestro corpus, en especial las de mayor data y, por ende, más emparentadas con la tradición poético musical del llano.

La primera aseveración de Celis Ríos (1897, agosto 19, p. 1) a considerar apunta al reducido número de cantares amorosos registrados en aquel entonces, desde donde habrían viajado los versos «inspiradores» de la catira loyolera. La segunda se refiere al dejo de humor propio de esos cantos, «pues siendo el género epigramático el que domina en la poesía popular de los Llanos, participan del tono festivo consiguiente a ese género los cantares que al amor se refieren, viniendo a ser de ese modo más satíricos que sentimentales» (*idem*).

En tercer lugar figura la influencia del medio ambiente llanero, reverberante de sol inmisericorde en vastedades agrestes con amenazante fauna y en el carácter de sus habitantes. Para Celis Ríos, el llanero, «connaturalizado con ese medio, ha venido a ser, por temperamento si se quiere, desconfiado y receloso; caracteres estos que se reflejan en su poesía en la forma de una incredulidad absoluta, y hacen sus cantares escépticos» (1897, agosto 12, p. 1). En cuarto lugar, y como consecuencia directa de las razones expuestas, considera Celis Ríos el sentimentalismo como una «nota discordante» en la conducta del llanero malicioso en su proceder, desconfiado de los demás y pragmático ante la circunstancia vital. Así, «la necesidad pasional no es imperiosa en su naturaleza» (1897, agosto 19, p. 1).

Antes, en su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas* de 1861, José María Samper había descrito al llanero como «poeta de las pampas y de las pasiones candorosamente salvajes, artista galante a su modo, fanfarrón y chistoso, el llanero es el lazo de unión entre la civilización y la barbarie» (1945, p. 93). «El llanero es más belicoso que amoroso, más retraído que sociable», completaría Arístides Rojas en «El cancionero popular venezolano» publicado en *El Cojo Ilustrado* (1893, marzo 15, p. 100).

En las interpretaciones canónicas de Loyola –«La catira» (2008, pista 9) y «Ay! Catira marmoleña» (s.f., pista 11) advertimos una

profunda raigambre tradicional: sus orígenes yacen enterrados en las profundidades del cancionero popular venezolano y, aunque podría sonar temerario, sus semillas semánticas habrían prendido al otro lado del Atlántico. Una evidencia serían varias cuartetas recopiladas entre finales del siglo XIX y principios del XX y vertidas en el *Cancionero de Montesinos* (1959-60). La asunción de versos y frases hechas activos en la memoria colectiva para dotarlos de funcionalidad estética, no significaría necesariamente el endoso literal de sus significaciones.

Loyola –quien llegó a criticar a Rafael Martínez, «El cazador novato» por «esas mal llamadas canciones llaneras, plagadas de insultos a la mujer venezolana, de groserías y morbosidades» (en Casanare, 1980, septiembre 7, p. 16)– entonó los versos «el que tenga su catira / téngala como la mía: / sin comer ni beber agua / y una pela to' los días» (s.f., pista 11). Ahora bien, siendo un poco inquisidores y sin ánimos de expiar a Loyola –pues su responsabilidad poética es tradicional– el origen documental del castigo podría intuirse ligado a otras prácticas ajenas a la relación amorosa. En ese sentido, quede esta cuarteta recogida en el *Cancionero de Montesinos* a la libre interpretación del interesado:

El cura que me casó
me dijo en la sacristía:
ahí te entrego esa mujer;
dale una pela por día (1959-60, p. 227).

Cristóbal Jiménez (entrevista telefónica, 2012, junio 27) manifestó su escasa convicción sobre la apología machista de las interpretaciones de Loyola: «Creo más bien en un juego, en una broma. En el tema esas líneas funcionan muy bien, y en otros tiempos su significado quizá no despertaba mayor asombro».

COMIENZA EL CORTEJO

La retórica de la seducción en la catira la encontramos sustentada fundamentalmente en tres elementos característicos, comunes a casi todas las composiciones consideradas como tal. Figura, en primer

lugar, la descripción de los atributos físicos de la dama pretendida, poetizados hasta generar un ideal de belleza que se complementa con algunas virtudes provenientes de convenciones de comportamiento social, y en grado escasísimo, de las abstracciones del espíritu. Sigue la expresión clara y directa del deseo por materializar la pulsión amorosa; la voz poética busca, pretende y corteja a la catira, le declara su amor. Y por último el ofrecimiento, básicamente material, a cambio de la satisfacción del deseo amoroso. Combinadas y en interdependencia, un sólido entramado seductor formaría estas unidades temáticas asistidas por otras, si bien notables, no tan persistentes como las tres enunciadas.

No supone esta caracterización una taxonomía, pues las categorías advertidas conviven con el resto de la composición y su estructura semántica. Estaríamos observando, entonces, los rasgos distintivos del código del cortejo a la llanera jerarquizados por su persistencia en el corpus analizado, pues «lo relevante, lo verdaderamente definitorio es la acumulación de ejemplos, que crean una atmósfera especial. Lo que define un código poético, no es el caso aislado, sino la repetición insistente del motivo temático» (Galmés de Fuentes, 1996, pp. 156-157).

IDEAL FENOTÍPICO Y VIRTUOSO

Esa catira marmoleña
rabia y cariño del llano

Loyola, «Ay! catira marmoleña»

José Eustaquio Machado en su *Cancionero popular venezolano* (1922) cita a Julio Calcaño –(1840-1918), escritor, lingüista de inclinación purista, Secretario Perpetuo de la Academia Venezolana de la Lengua desde su creación en 1883– para precisar el significado de la palabra *catira*: «Rubia. Catire se deriva de la voz francesa *cataire*, que a su vez proviene de *cat*, hoy *chat*, gato, pues los rubios tienen los ojos verdes como este animal» (p. 72). Casi un siglo después, la 22ª versión del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia atribuye a la lengua cumanagota –propia de la

comunidad amerindia de la familia caribe habitante de la antigua provincia de Nueva Andalucía o Cumaná, cuyos descendientes habitarían al norte de Anzoátegui en Venezuela— el origen del adjetivo usado para referir a una persona rubia, «en especial con el pelo rojizo y ojos verdosos o amarillentos, por lo común hija de blanco y mulata, o viceversa».

En el vocabulario de *La catira*, de Camilo José Cela (1955), la definición para *catire* es la siguiente:

La definición del diccionario no es muy exacta. En Venezuela, se llama *catire* al rubio y *catira* a la rubia, sean o no de pura raza blanca.

2. También puede significar persona de piel blanca, aunque tenga los ojos negros y moreno el pelo. En esta 2ª acepción el *catire* debe llevar impresa en sus facciones la ascendencia blanca por los cuatro costados; aunque realmente la tenga, si no se le nota no es *catire*. El profesor Ángel Rosenblat, a quien hemos consultado, nos comenta en amable carta: «Dice Rómulo Gallegos en *Cantaclaro*: «Florentino era de ese blanco bronceado de resol y viento sabaneros que por allí llaman *catire*». Así debía ser el *catire* Páez, que era mestizo; este *catire* Páez, rubio él, según se ha conseguido aclarar suficientemente, pudiera servir de ejemplo para nuestra 1ª acepción (pp. 368-369).

No atañe a los fines de esta indagación hurgar en la etimología del término y sus implicaciones étnicas y antropológicas; mas de su significado se desprende la primera seña distintiva de nuestro corpus: la cuestión fenotípica. Podría ser una obviedad, pues la condición *sine qua non* de nuestro corpus es la marca *catira* en los títulos de las composiciones y la presencia por descontado en su desarrollo poético de una mujer de tez, cabellos y ojos claros. Esta poetización es por tanto fundamental, y comporta la idealización femenina más notable de nuestra tradición musical llanera, al punto de definir un subgénero con forma melódica propia y una identidad temática muy poderosa, capaz —como ya dijimos— de migrar hasta ajustarse cómodamente a otras estructuras musicales de la tradición o aquellas de extracción popular.

«Catira de ojos azules / y tu linda cabellera, / y esa boca colorada / si yo besarla pudiera». Así establece Ángel Custodio Loyola (s.f., pista 11) el fenotipo canónico de la catira mediática y lo completa con la metáfora descriptiva «catirita marmoleña, / ojos de culebra brava». El cantautor colombiano Juan Farfán, quien ha reconocido la influencia de Loyola en su producción musical, abriga el físico de la catira: «Tus labios son dos corales, / tus ojos son dos estrellas, / tu pelo es amarillito / como el oro de primera» (mediados de los 70, pista B-5). Agustín Díaz, a través de la voz de Muñoz Viscaria, matiza el atributo físico –«Catira pelo amarillo, / eres linda y elegante» (1991, pista B-2)– y por su parte Carlos Romero, en interpretación de Luis Silva, lo ciñe a la tradición: «Catirita, catirita / regálame una mirada, / tan profunda como el cielo, / verde como mis sabanas» (2006, pista 4).

De entrada, el consumidor sin mayor competencia imaginaría a la catira, además de distinguida por las singularidades físicas mencionadas, como una dama sumisa y dependiente, a gusto con los quehaceres del hogar familiar sito en un paraje rural llanero. Pero no. Desde un principio la catira cobró un carácter cuasi opuesto al lugar común de mujer víctima del machismo llanero.

La catira no se quedaría de brazos cruzados ante travesuras poéticas como las de Loyola y lo haría retractarse a él mismo de seguir pretendiéndola –«Yo no quiero más catira / voy a buscá una morena» (s.f., pista 11)– en anticortés gesto emparentado con la recantación de los cultores del amor cortés (Aguirre, 1971, p. 26). Y antes de cosificarla en cifras –«De catiras no me digan / yo tuve cuatro docenas, / y de las cuarenta y ocho / ninguna me salió buena»– ya asomaba Loyola (*idem*) el afán materialista de su catira:

Catirita sabanera
de nombre Rosa María,
se quiso casar conmigo
cuando no me conocía.

Le hablaron de mi riqueza
una noche que llovía,
y a costa de Portuguesa
donde llaman La Porfía.

Quizá en respuesta a ese interés por lo material, el principal ofrecimiento del poeta a la catira pretendida sean bienes de fortuna.

Al respecto ejemplificaremos en un próximo rasgo del cortejo llanero; de momento importan las virtudes conexas a los atributos físicos de nuestra dama. Su carácter virtuoso se expresa en una adjetivación variada y profusa, siendo notable la coexistencia de dos tendencias. La primera se corresponde con una expectativa de comportamiento tradicional, básicamente una mujer cariñosa, noble y sencilla, dispuesta a llevar sonriente y alegre las labores del hogar. A ella se le exige soltería y fidelidad absolutas.

Mas sorprende por lo impensado de su naturaleza, y por lo vigorosa, la segunda propensión de idealizar a una fémina presumida, llena de vanidad, pretensiones y orgullo, por demás altanera, arisca y «pulía», a quien se le celebran coquetería, picardía y atrevimiento: cuanto más provocativa y sensual se muestre, mayor será su encanto. Una hechicera maliciosa y malvada hasta lo ponzoñoso, capaz de manifestar bravura y rencor, ingratitud y amargura. Los celos y recelos de la catira no hacen mella en el enamoramiento del poeta, lo acrecientan más bien; mientras su ligereza, a despecho de cualquier compromiso previo y gusto por las fiestas, preámbulo a la traición y a la infidelidad, son alicientes del cortejo. Lo más notorio en esta tendencia sería el asenso ante el interés materialista expresado vivamente por la pretendida. Pero la mayor novedad estriba, como ya veremos, en la reciente aparición de una acaudalada catira: «Yo tengo que estar contigo / para tenerte y amarte: yo sólo quiero tu amor / no me importan tus billetes» (Gatites, 2011, pista 5).

LA EXPRESIÓN DEL DESEO AMOROSO. CORTEJO: DECLARACIÓN Y PRETENSIÓN

Activada la emotividad amorosa del poeta por la imagen física de la catira, este se ve en la necesidad de manifestar sus ansias por ser correspondido. No existe la predestinación propia del amor romántico, pues la voluntad expresa de la voz poética es buscarlo, pretenderlo. Contrario al puro deseo de posesión de la persona amada propio de la poesía amorosa cortés (Aguirre, 1971, p. 17), en el cortejo llanero la pretensión es saciar una pulsión con la consumación carnal, comenzando por el beso: «Catirita marmoleña, / ojos de culebra brava, / dale un besito a este negro / que por ti larga la baba» (Loyola, s.f., pista 11). La invitación a una vida en común para perpetuar la aceptación alcanzada suele ser otro recurso de la declaratoria

amorosa, tal como lo expresa Loyola en «Catira llanera»: «Decídete, María Estela / pero eso sí bien de prisa, / a irte a vivir conmigo / a la llanura infinita» (1977, pista B-1).

A diferencia de lo anhelado por los cultores del amor cortés –mejor la pasión cuando no recibe atención de la amada; el tormento por la indiferencia– los poetas de nuestro corpus sí se consideran merecedores de su galardón, de su prenda. La vida de sus versos palpita con el deseo de poseer la catira, no transige en su sola contemplación. Y así lo canta Juan Farfán: «Dame un beso, cariñito / de tu boca de cayena, / que a ningún enamorado / un beso no se le niega» (mediados de los 70, pista B-5). Lograr el beso de la catira, sublimación de la coyunda voluptuosa, constituye un triunfo en la satisfacción del apasionamiento amoroso del llanero. Nuestro cortejo tiene resolución terrenal.

Farfán, como si fuese un Ovidio del llano, traza una praxis del cortejo con fines netamente seductores. Sería la propuesta de «un juego en el que intervienen todos los sentidos y especialmente la palabra», apunta José María Herrera en «El amor galante», «gracias al cual se alcanza la compenetración de las almas» (2010, octubre 23, párr. 5). Canta Farfán:

Las mujeres se conquistan / pero con palabras
buenas, / diciéndole: «vida mía, / tú eres mi cielo
y mi tierra»; / «eres mi sol y mi luna, / mi otoño y
mi primavera»; / «el agua que me da vida, / mi
desayuno y mi cena». / Si no la conquista así /
aplíquele bellaquera; / échele al *Ánima Sola* / y
los secretos que tenga; / récele el *Conjuro Real* /
en forma de una novena; / y verá que a los tres
días / anda brincando la cuerda (mediados de los
70, pista B-5).

Con la declaración amorosa el poeta llanero pretende la confianza máxima –«Catira, cuando me escuches / quiero que me des tu mano» (Herrera, 1980, pista B-4)– y despertar la mejor de las impresiones con sus artes facundas: «Tú comprendes, mi catira / que en el amor soy constante» (Díaz, 1991, pista B-2). Los requiebros suelen revelar la disminuida entereza del poeta pero dentro de una imagen positiva de sí mismo: «Sabes que cuando te miro / se me desborda la calma,

/ como río con la corriente, / como pólvora en la llama» (Romero, 2006, pista 4). También incorpora Carlos Romero en esa interpretación de Luis Silva el juramento, recurso expresivo cargado de elocuencia persuasiva y de uso frecuente, junto a las declaraciones de sinceridad y justificación de conductas réprobas, en el corpus observado: «Mi catira, yo te juro / de que no me faltan ganas / de llevarte a Santa Rosa, / esa es mi tierra soñada / y tenerte cada noche / durmiendo en mi campechana» (*idem*).

Rubén Aponte, émulo heredero de la tradición loyolera, resume en su composición las claves del cortejo llanero: «Si supiera esa catira / el hambre que yo le tengo (...) Catira, dame un besito / que el alma me corcovea (...) no sabes cuánto deseo / que me regales tu amor» (2011, YouTube). Y remata la estrategia de su pretensión ofreciendo matrimonio: «Ven y cástate conmigo / deja de ser tan coqueta, / que una reina sin palacio / es una luna sin poeta» (*idem*). Ya adelantamos el ofrecimiento como vértice en la triada sobre la cual se soporta el entramado del cortejo llanero y es objeto de detalle en las próximas líneas. Entonces, como cierre de este apartado e introducción del siguiente, reste considerar la expresión del deseo amoroso como intento por despertar la atención de la catira.

Para que una mujer se enamore de un hombre es preciso que antes se fije en él. Este fijarse no es otra cosa que una condensación de la atención sobre la persona, merced a la cual queda esta destacada y elevada sobre el plano común. Claro está que la fijación crea una atmósfera tan favorable a la germinación de entusiasmo, que lograrla equivale normalmente a un comienzo de amor (Ortega y Gasset, 1971, p. 111).

Del mismo modo, el repertorio de virtudes propias asiste al poeta en su plan seductor, destacando este por sobre todas su total disponibilidad. «Yo soy un hombre soltero», declara Jesús Pérez en «Catira pelo amarillo» (2010, pista 5), y con jactancia asegura ser «material de buena marca, / y de los que no le gusta / andar con sogas de arrastra».

EL OFRECIMIENTO. EL HATO, CASORIO Y PROMESAS VARIAS

Ni un ramo de «Flor sabanera», ni un anillo de compromiso, tampoco el amor eterno o una serenata. Para ofrendar a la catira el poeta llanero prefiere ¡un fundo, un hato! —«extensión de terreno muy grande, sembrado de pastos y destinado a la cría de ganado» (Miliani,

2009, p. 131)– a cambio de su gracia amorosa. La voz poética suele expresar un ofrecimiento material pletórico, en respuesta, pareciera, al ánimo frívolo de la pretendida recogido en las primeras interpretaciones de catiras: recordemos a la sabanera Rosa María, quien deseaba desposar a su pretendiente sin conocerlo pues ya se había enterado de sus riquezas –en versos más recientes el afán materialista de la catira alcanza estos extremos: «Catira, tú me desprecias / porque es que no tengo plata» (Díaz, 1991, pista B-2)– Quizá radique en la tradición latifundista del llano, aunada a una cierta reminiscencia feudal, esta peculiaridad. O podría deberse a la reafirmación de la generalizada primacía masculina como pilar económico familiar, aunque formar una familia, en su sentido lato, no se corresponda precisamente con el plan del cortejo llanero.

Si bien para Ortega y Gasset «la riqueza no es lo que se ama en un hombre; pero el hombre rico es destacado ante la mujer por su riqueza» (1971, p. 11), Erich Fromm observa en *El arte de amar* varios caminos ante el aprieto de cómo ser dignos de amor. «Uno de ellos es tener éxito, ser tan poderoso y rico como lo permita el margen social de la propia posición» (1982, p. 13). Y ese es el camino tomado por Joseíto Herrera en «Catira, cuando yo muera», al detallar su legado: «Quiero encontrarte soltera / para firmarte un regalo: / una casa con tres pisos, / mi fundo con to' y ganado, / un carro y una avioneta / para que vaya a la playa» (1980, pista B-4). Advierte Fromm el éxito material como notable valor en nuestra cultura de marcada orientación mercantilista y, por tanto, «no hay en realidad motivos para sorprenderse de que las relaciones amorosas humanas sigan el mismo esquema de intercambio que gobierna el mercado de bienes y de trabajo» (1982, p. 15).

A diferencia de la poesía amorosa cortés, las brechas de «clases sociales» no son propias del contexto de nuestro corpus, mas sí lo son las económicas. Estaría entonces el poeta con su plétora de obsequios tratando de igualarse en lo material a la catira, o de llevarla a su estatus económico. ¿O se trataría de una forma sublimada de celosa dominación? «Y el que tenga su catira / téngala muy escondía», advierte Loyola (s.f., pista 11), «porque zamuro con hambre / come de noche y de día». La manutención absoluta no sólo está garantizada por la fortuna del pretendiente, sino también por ciertas habilidades atávicas: «Yo soy el que anda en el monte / sigiloso en la hojarasca / diestro pa' matá un vena'ó / y pa' vigiar una lapa. / De lo que si está segura / que hambre conmigo no aguanta» (Rodríguez, 2010, pista 5).

Esa costumbre figura como «alimento seductor» en Helen Fisher: «Probablemente sea anterior a los dinosaurios, porque cumple una importante función reproductora. Al entregar comida a las mujeres, los machos prueban su habilidad como cazadores, proveedores y valiosos compañeros de procreación» (1994, p. 33). (Más adelante veremos cómo la reproducción es tema vedado en el cortejo llanero que examinamos en estas páginas). Y se conecta con la pericia cazadora la osada disposición a la proeza y al arrojo heroico, enarbolados por el poeta llanero en su oferta a la catira. «Porque un hombre enamora'o / ataca como una fiera; / no deja ni pierde el rastro / después que le dan la prueba; / hace cosas que ni un loco / se siente capaz de hacerlas», afirma Juan Farfán (mediados de los 70, pista B-5). Por su parte, la voz de Miguel Ortiz asegura: «Muchachita de mi vida, / por tu amor muero en la raya, / y hasta cruzo el Orinoco / sin canoa y sin curiara, / me tiro pa'l otro lado, / yo estoy pa' lo que me salga, / por ti yo voy a la luna, / me atrevo a volar sin alas» (2003/2004, # de pista no disponible).

Así como Galmés de Fuentes (1996) señala los regalos como parte del ingenioso método de seducción tramado por Ovidio según la tradición griega, éste incluye, además del gesto lisonjero, «los servicios fingidos o las humillaciones triviales» (p. 155) como recursos a ser usados por el amante. En «La catira catirita», el ofrecimiento es la renuncia a una arraigada costumbre: «Catirita, por un beso / yo te empeño mi palabra / de que dejo lo andariego, / de que dejo la parranda» (Romero, 2006, pista 4). Agustín Díaz, en voz de Muñoz Viscaria, ofrece a la pretendida tesón en el empeño de hacerse con sus favores —«Catira pelo amarillo, / si no me caso contigo / por lo menos soy tu amante» (1991, pista B-2)— en tanto Aponte promete a su catira voluptuoso solaz: «Sus pechos se ven frondosos / como guayaba pintona / para morder suavcito / su conchita azucarona» (2011, YouTube).

El matrimonio corona en la voz cortejante del llanero como preámbulo a una vida de plenitud, conforme a las reglas de la institución social. «Con ella me casaré / para que sea mi costilla; / contrataremos un cura / que nos case en su capilla», adelanta Alberto Moncada (s.f.) su unión con la catira. Montoya escoge el paso a paso para llevar a «La catira de Loyola» al altar: «Catira de mis tormentos / déjame hacerte mi novia, / y sin perder mucho tiempo / celebremos nuestra boda» (2005, pista 10). La vida plena entonada por Orlando «Cholo» Valderrama —«Si tú te casas conmigo, / mi catirita orgullosa,

/ dentro de un tiempo estarás / feliz como una soisola» (s.f.)– y por Ramón Blanco –«Si tú te casas conmigo / nunca habrá separación: / en nuestro hogar, catirita / viviremos lo mejor» (198?, pista A-1)– tiene el consabido colofón en el ofrecimiento cantado «A las catiras del mundo» por Quevedo Flores: «Y después que nos casemos / tú vas a quedar de dueña / de un hato que yo tengo / por cierto allá en La Rubiera» (2007, YouTube).

Por ser los bienes materiales el principal aval para lograr la aquiescencia de la destinataria del cortejo, habíamos referido algunas ideas sobre su carácter frívolo. Ahora, ya para despedir sin punto final el asunto del ofrecimiento, nos interrogamos: ¿es nuestra catira una dama materialista? Ángel Córdova cede su voz a «La catira de Caicara», quien así se expresa: «Ahora sí estoy resuelta, / pa' realizá el matrimonio / creo que no pierda la oferta. / Arréglate una mansión, / pasa a nombre mío las cuentas» (1986, pista B-5). Otra catira, también de Caicara, toma la palabra pero en un golpe de joropo distinto (hemos visto como ella no solamente señorea en ritmo musical de catira) para responderle airadamente a Muñoz Viscaria: «Ya yo me casé con otro, / me compró casa y coroto, / fuimo' a pasear por Mariara; / es un hombre millonario / guapo y nunca se enmascara, / y una buena puntería / que mata lo que dispara» (2005, pista 13).

Hemos completado la descripción de las tres categorías temáticas sobre las cuales se fundamenta la retórica seductora del cortejo llanero. Perfilamos ahora, siempre en orden de importancia, otras características de notable persistencia, ya como unidades temáticas o como auxiliares en la red de persuasión amorosa advertida en los poemas musicales observados.

LA SUPREMACÍA DE LA MUJER CATIRA

Si en algo se acerca la catira a la dama pretendida en los poemas del amor cortés es en su primacía. Un dechado de virtuosa hermosura superior a la de todas. «Ya se ha visto cómo la dama cortesana debía ser bella. Esto es tópico en toda la literatura amorosa», asienta Aguirre, para quien la belleza de la dama enciende la pasión del galán, activa el brote amoroso precipitando el flechazo (1971, pp. 24-25). En ese trance, Loyola implora a su primera catira «dale un besito a este negro / que por ti larga la baba» (s.f., pista 11). Mucho después, en

apuro similar, Loyola le ruega a la catirita María Estela «por un beso de tu boca / te doy todo lo que quieras: / si la vida me la pides / con todo amor te la diera» (1977, pista B-1).

El cortejador llanero no escatima en expresar su valoración superlativa de la pretendida. La catira de Juan Farfán es la mujer más cariñosa sobre la tierra; la de José Delgado es la mejor rosa; la de Franklin Díaz es la más criolla; y la de Jesús Arteaga es la más bonita y hermosa entre todo su género. «Entre todas la mujeres / tu belleza se destaca», le canta Cristóbal Jiménez (1979, pista B-1) a la suya. Ese culto a la lindura física, antiquísima reminiscencia de la cultura occidental, actualizado en nuestro caso por el canon mediático de los certámenes de belleza, resuena en esta cuarteta de Quevedo Flores: «Catirita de mi vida, / vámonos para mi tierra / que allá serás recibida / como una Miss Venezuela» (2007, YouTube). Igual ocurre al final de la segunda parte del tema en autoría y voz de Rodrigo Centella: «‘La belleza de Miss Mundo’, / la gente comentaría, / ‘la catira de Centella / solamente igualaría’» (2000, pista 6). Luis Silva también se hace eco del canon de hermosura mediática cuando aprovecha el intermedio musical de «La catira catirita» para llamar la atención con estas palabras: «Y en este joropo quiero mencionar algunas de las mujeres más bellas de este país» (2006, pista 4). Sigue una retahíla de reinas de belleza, actrices y modelos, todas ellas con melena blondas y de belleza mediática.

Para Galmés de Fuentes, «la floración de la poesía amorosa de la cortesía, que convierte a la mujer en un ser supremo e idealizado, favorece su emancipación» (1996, p. 15). Pues la catira llanera emancipada –«dueña, patrona y blanca» (Rodríguez, 2010, pista 5)– puede permitirse cualquier deseo. «Yo te daré lo que pidas / por tu boquita rosada» concede Luis Silva (2006, pista 4), y Muñoz Viscaria se postra ante su catira y le canta «de nada te vale un rico / si en el fondo no te acata» (1991, pista B-2). La obediencia absoluta, la total sumisión del poeta han de servirle para granjearse el favor amoroso de la altanera y presumida catira. Así lo expresa Edgar Silva en la interpretación de Yohan Casadiego: «Déjame que sea tu esclavo, / aquel que te lo hago todo, / porque cerquita de ti / hay más chance y te enamoro; / y haré lo que tú me digas / sin resabio y sin enojo» (2009, pista 7).

Puntualiza Octavio Paz en *La llama doble* cómo se mantiene en nuestros tiempos una de las ideas básicas del amor en Occidente:

«la consagración de la amada» (1993, p. 66). Ya los vates cortesés habrían pretendido hasta la desazón a una dama «caprichosa y majestuosa, humana pero con un halo de divinidad» (Galmés de Fuentes, 1996, p.18). En nuestro caso es ilustrativa la ya citada elocuencia de Aponte: «Catirita linda y bella, / contigo yo voy al cielo, / es que tus besitos saben / a dulce de caramelo. (...) Ven y cástate conmigo / deja de ser tan coqueta / que una reina sin palacio / es una luna sin poeta» (2011, YouTube).

PROSAPIA. LOCALISMO Y UNIVERSALIDAD

De las primeras interpretaciones mediatizadas de catiras se desprende el origen mestizo/llanero de nuestra dama. Para Loyola (s.f., pista 11), la catirita María Laya o la negrita Juana Montero tienen más nombramientos «que corocito varguero». El corozo es una palma propia de los llanos, por lo cual es común encontrar la palabra corozo y sus derivados en los nombres de poblaciones de esa extensa región colombo-venezolana. En el caso de Venezuela destacan Corozo Pando, al suroccidente del estado Guárico, y Corocito Varguero, en el municipio Arismendi, al extremo este del estado Barinas. En esa zona donde confluyen los estados Cojedes, Guárico y Barinas estaría el fundo guariqueño «Mata Arzolera», donde naciera Ángel Custodio Loyola, progenitor mediático de la catira. «Corocito Varguero» habría sido un gran latifundio hacia finales del siglo XIX y principios del XX, propiedad de Roberto Vargas, doctor natural de Ortiz, Guárico, quien como militar participara en la Revolución Libertadora (Botello, 2002, p. 20).

Sin embargo, no demoró Loyola en dar a su catira una proyección más allá de ese contexto rural teñido de disputas intestinas, aprovechando para despachar el asunto fenotípico. En «Ay! Catira marmoleña» (s.f., pista 11), la voz de Víctor Morillo precede el desarrollo musical de la canción al declamar este paratexto:

Catira, siendo trigueña;
trigueña, siendo morena;
morena,
siendo la negra del tranquero;
negra, siendo catira.

En fin,
eres la mujer universal
que Loyola tremola
en venezolano cantar.

Con tal licencia empezaría a convivir en las catiras el linaje de la tradición –«Catira tú eres del llano / araucana o apureña» (Farfán, mediados de los 70, pista B-5)– con la pretensión de extender el eco del cortejo allende los confines llaneros y las fronteras del país. Así lo patentiza en el interludio de «La catira catirita» Luis Silva, intérprete de producción institucionalizada y difundida internacionalmente: «Para todas las catiras de Venezuela y el mundo» (2006, pista 4). La adjetivación y los modificadores presentes en los títulos de las interpretaciones siguen dando cuenta de la estirpe tradicional –«Catira llanera», «La catira sabanera», «La catira campesina», «Catira flor de mi llano»–; determinando el gentilicio geográfico –«La catira de Caicara», «Catira del Alto Apure», «Catira cravosureña», «Catira Araucana», y hasta en versiones instrumentales como «Catira cojedeña»– o suscribiendo la vocación global declamada por Morillo: «A las catiras del mundo» (Quevedo Flores, 2007, YouTube).

EL OFICIO POÉTICO MUSICAL

Para Helen Fisher, una de las primitivas técnicas de seducción es la melodía. «Cantar o tocar un instrumento a fin de llamar la atención de la persona deseada es práctica común en el mundo entero. Quizá la sociedad más cautivada por la música sea la nuestra [la occidental]» (1994, p. 33). Y sí. Entre manos tenemos alrededor de cien composiciones dedicadas a catiras, y en más de una treintena de catiras catirísimas –forma musical y motivo poético a un mismo tiempo– hemos identificado el código de comportamiento amoroso acá desarrollado. No obstante, es notoria en las composiciones la autorreferencia a la acción de la cual resultan –¿quizá una metapoética del cortejo llanero?–, seña de la persistente condición en quien corteja de poseer destrezas musicales y poéticas. Tal cual las cualidades del galán de los poemas del amor cortés (Aguirre, 1971, p. 20).

En «Catira, cuando yo muera» la interpretación lleva inserta su marca taxonómica: «Voy a cantá esta catira / con puro sabor a llano, / con el arpa por bandera, / mi voz como una campana» (1980, pista B-4). Esto ocurre en muchas otras interpretaciones de nuestro corpus y es propio de la «cultura de textos», noción acuñada por el teórico ruso Iuri Lotman:

Unas culturas [las de textos] se consideran como una determinada suma de precedentes, usos, textos; otras [las de gramáticas], como un conjunto de normas y reglas. (...) La cultura del primer tipo distingue en calidad de principio fundamental la costumbre; la cultura del segundo tipo, la ley. (...) La cultura de textos no tiene la tendencia a segregar un metanivel aparte —el de las reglas de su propia formación. No tiende a las autodescripciones. Pero si se introducen reglas en ella, éstas son tenidas en menor estima que los textos (1988, p. 125).

La «catira marmoleña» es el galardón para el cantador fiero y romántico. El poeta de «Bonita esa catira» la interroga: «Catira, qué hiciera yo / si Dios me lo concediera / de conquistar tu belleza / con mis versos y poemas», para asegurarle después: «yo no dejo de cantarte / solamente que me muera» (Farfán, mediados de los 70, pista B-5). «La catira sabanera» asiste doblemente al cortejo musical: «De la sabanas de Apure / por los caminos de Arauca / vine a cantarte un joropo / con aires de serenata, / con inspiración de llano / voy a cantarte en Caracas» (1979, pista B-1).

La interpretación tú a tú no le basta al poeta de hoy día; ni siquiera aquella permitida por la realidad mediatizada. Consciente de la dinámica del mercado y las actividades de la institucionalidad, el poeta afina su oferta amorosa: «Voy a ganar en tu nombre / los festivales que mandan / los de Apure, los del Meta, / del Casanare y Vichada; / San Martín, Villavicencio, / Puerto Carreño y Arauca; / El Silbón, El Florentino, / La Panoja y los que salgan» (Romero, 2006, pista 4).

El parrando, la ordinaria ocasión de fin de semana o las festividades patronales son desplazados por las contiendas musicales de alcance internacional, a las cuales se suman concurridas ferias por la gran promoción y patrocinio económico. El cortejo llanero allana otros contextos: «En la Feria 'e La Coroba / que Caicara representa, / yo era

invitado especial / a cantarle a sus fiestas» (Córdova, 1986, pista B-5).

El baile –vértice junto al canto/poesía y la música del triángulo semiótico del joropo– también es útil al cortejo. «Te conocí en una fiesta» le recuerda a la «Catira pelo amarillo» Jesús Pérez: «bailabas en alpargata; / yo cantaba un pajarillo / en las treinta y dos del arpa» (2010, pista 5). Fisher destaca la danza como algo natural. «Me parece por lo tanto razonable sugerir que la sincronía corporal es una etapa universal del proceso humano de flirteo: en la medida en que nos sentimos atraídos por otro, comenzamos a compartir un ritmo» (1994, p. 29). Entonces, con la mayor naturalidad posible, Joseíto Herrera invita a bailar a su catira: «Quiero bailá este joropo / contigo en una enramada» (1980, pista B-4).

LA FRASE HECHA COMO RECURSO RETÓRICO

De la novela *Doña Bárbara* tomamos el siguiente fragmento para introducir una categoría de especial valor en el cortejo llanero:

Al atardecer llegaban los vaqueros en grupos bulliciosos, empezaban a decirse algo entre sí y terminaban cantándolo en coplas, pues para cada cosa que se necesite decir hay en el Llano una copla que ya lo tiene dicho y lo expresa mejor, porque la vida es simple y desprovista de novedades, y porque los espíritus son propensos a las formas pintorescas de la imaginación (Gallegos, 2009, p. 328).

En el mar de textos de la memoria colectiva destacan aquellos concentrados de significación, suerte de longevas fórmulas mnemotécnicas portátiles capaces de generar sentido en las más diversas circunstancias de producción y consumo de bienes culturales. En el cortejo llanero es notable el uso de frases hechas y refranes propios de la tradición oral, incorporados sintáctica y semánticamente al discurso persuasivo. De hecho, el compositor llanero puede crear refranes a partir de estructuras paremiológicas tradicionales.

En tiempos cuando Loyola mediatizara estas cuartetitas, quizá fueran asumidas como prueba de masculinidad: «Cuatro noviecitas tengo /

la ley manda una docena: / tres blancas y tres catiras, / tres negras y tres morenas» (s.f., pista 11). Tomadas de la tradición oral, las incorporaría el poeta pretendiendo establecer entre su auditorio y la canción la misma conexión inmediata surgida entre él y el texto rememorado durante la elaboración poética. También obedecería a la permisividad de otrora la soltura con la cual el cantautor hiperbolizara la capacidad masculina –¡cosificando e infravalorando al género pretendido!– al actualizar en su voz estos versos, también de profunda raíz tradicional: «Y un hombre puede tener / hasta cincuenta mujeres, / que si se le muere una / le quedan cuarenta y nueve» (*idem*).

Salvo en la propia producción de Loyola –«Y por si acaso es celosa / que aprenda esta melodía: / que tengo veintiséis pares / de negras comprometía' (sic)» (1983, pista A-5)– esa hiperbolización grosera no generaría notables frutos. Ni siquiera en la producción de quien, como ya mencionamos, reconoce influencia musical de Loyola. En «Bonita esa catira», Juan Farfán se asiste con frases hechas para enfatizar ante la dama: «Yo soy un hombre soltero / libre de todo problema; / no cargo sogas de arrastra / ni asunto que me detenga» (mediados de los 70, pista B-5). Casadiego, en tono plañidero, va de la imagen desolada –«Pero si existe tristeza / mueren la flor y el retoño; / es como el mar sin arena / y los caminos sin polvo» (2009, pista 7)– a la posibilidad jocosa –«entonces me quede yo / como payaso entre monos» (*idem*)– en clara señal del reacomodo del uso en el cortejo llanero del texto hecho.

Aponte incorpora a «No es la catira 'e Loyola» la cuarteta «No te me elevas tan alto, / prenda de tanto valor, / que al árbol que más se eleva / le tumba el viento la flor» (2011, YouTube), la cual aparece en «Muestras de poesía popular llanera» (Ernst, 1987, p. 261) y también en Machado (1922, p. 12), quien la usa para referir la «paridad» de ciertos versos de nuestro cancionero con algunos del cancionero español. Acá el ejemplo sirve para notar cómo en el cortejo llanero se apela a estructuras textuales fijadas en la memoria colectiva en pos de «consolidar con el peso de la tradición una 'verdad' o para rectificar o contradecir la sentencia» (Martínez Fernández, 2001, p. 168). En la canción de Aponte antes referida se pretendería corregir el inadecuado carácter presuntuoso de la catira.

El dicho tradicional asiste a Miguel Ortiz en su presurosa propuesta: «Y si quieres nos casamos / en esta misma semana, / porque me atengo a este dicho, / que aprendí en mi tierra llana: / lo que se puede hacer hoy / no se deja pa' mañana» (2003/2004, # de pista no

disponible). La plena convicción en lo certero de su discurso seductor la expresa Orlando «Cholo» Valderrama a partir de una manida frase pero convertida a la funcionalidad formal y estética del verso octosílabo: «Catira pelo e cocuiza / ya de ti me enamoré, / y yo donde pongo el ojo / pongo la bala también» (2008, pista 14).

LA PRETENSIÓN CARNAL. SENSUALIDAD Y EROTISMO, EL BESO

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse,
sin afectación, que el primero es una poética corporal
y que la segunda es una erótica verbal.
La imagen poética es abrazo de realidades opuestas
y la rima es cópula de sonidos;
la poesía erotiza el lenguaje y al mundo porque ella misma,
en su modo de operación, es ya erotismo.

Octavio Paz, *La llama doble*

Imantado por el atractivo de la dama —la catira, en nuestro estudio— el poeta llanero activa su cortejo amoroso. «La atracción... es un misterio en el que interviene una química secreta y que va de la temperatura de la piel al brillo de la mirada, de la dureza de unos senos al sabor de unos labios» (Paz, 1993, p. 126). La voz poética recoge el ruego por un beso, antesala, o culminación, de la aceptación final de la pretendida: «Mis ojos claman por verte, / mi corazón por amarte, / mi boca por darte un beso, / mis brazos por abrazarte» (Muñoz Viscaria, 1991, pista B-2). Extasiado ante la mujer apetecida, al extremo de «largar la baba» (Loyola, s.f. pista 11), para el poeta consumir el deseo, satisfacer la pulsión sexual, se convierte en su mayor cometido. «Y en ver que eres tan bonita / y conmigo tan ingrata / ojalá pegue un ciclón / y te tire entre mi hamaca» (Hernández y Jiménez, 1979, pista B-1). José Yáñez va directo al grano: «Tú sabes, catira mía / que me la doy de jembrero; / pierdo las esperanzas / de yo ser tu compañero; / quien te meta plaga negra / pa' dentro del mosquitero» (1983, pista B-6).

«Ovidio concibe el amor como placer y satisfacción, no como deseo anhelado y no correspondido» (Galmés de Fuentes, 1996, p. 83). Además, para el cortejador llanero el romance y su consumación han de ser sostenidos: «Mi catira, yo te juro / de que no me faltan ganas

/ de llevarte a Santa Rosa (...) y tenerte cada noche / durmiendo en mi campechana» (Romero, 2006, pista 4). Este manifiesto deseo erótico, cargado de voluptuosa intención, pareciera ser el fin último de quien corteja a la catira. «Eres como miel de arica, / y como miel de guanota, / que cuando uno más la chupa / allí es que es más sabrosa» (Delgado, s.f., # de pista no disponible). Y así lo refrenda Paz: «El erotismo es, en sí mismo, deseo» (1993, p. 18).

Tras hurgar en el corpus, no hayamos alusión directa a la concepción como anhelo o fruto de la carnalidad. Si acaso, la descendencia es vista más bien como un estorbo —«negra, vieja y cargá de hijos» (Castillo, 1999, pista 20); «yo no tengo hijos regados / son chismes de pulpería (Rondón, 2006, pista 7)— o como parte de una relación ya consolidada y estable. José Fiaga canta gozoso «amante de mi querer / es la madre de mis hijas, / lindas como aquel ayer» (2011, YouTube). Argenis Salazar calma los celos de su esposa descubriéndole el motivo de sus plegarias: «Por eso le pido a Dios / que juntos nos conservemos, / que nuestros nietos nos vean / como ejemplares abuelos» (2003, pista 1). Ya lo señalaría Octavio Paz: «En los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción» (1993, p. 11).

A pesar de todo, en el despliegue discursivo en torno a la catira llaman poderosamente la atención algunos versos donde la percepción erótica de la mujer no varía por su fenotipo ni depende del mismo. En el paratexto declamado de «Ay! Catira marmoleña» (Loyola, s.f., pista 11) ya quedaba diluida esa diferenciación por la apariencia física. «Me puse a queré una negra / y al mismo tiempo una blanca», narra Jiménez su experiencia y posterior convicción: «y después me puse a ver / la misma yuca se arranca» (1979, pista B-1). La estrategia de Nelson Morales es diplomática aunque desliza, para luego refutarlo, un prejuicio sobre las catiras:

Por todas, en general, / yo me trasnocho por
ellas; / porque para mí son todas / trazos de una
misma tela. / No me interesa el color / lo que
importa es que me quieran; / me dicen que las
catiras / meten el pie dondequiera. / Para mí creo
que es mentira / porque yo tuve una de ellas
(198?, pista A-4).

Ante una situación similar –la de un hombre despreocupado ante la diversidad fenotípica femenina gracias a la ausencia de luz– José María Herrera recordaría a Casanova, «el Platón de la carne», quien «sostenía que, en efecto, y por lo que se refiere al goce material, no hay diferencia entre una mujer y otra si no las vemos» (2010, octubre 23, párr. 2). Sin embargo, Aponte reivindica el definitivo (re)gusto por la catira: «Yo he probado amor de negra, / el de rubia y morenita, / pero el amor de catira / sabe a dulce ‘e manirita» (2011, YouTube).

LA APELACIÓN RELIGIOSA

Religión y poesía viven en continua ósmosis

Octavio Paz. *La llama doble*

En términos de religión y fe, el sincretismo campea en la voz llanera cantante de catiras. «Algo de esto lo dejaban traslucir las coplas donde el cantador llanero vierte la alegría jactanciosa del andaluz, el fatalismo sonriente del negro sumiso y la rebeldía melancólica del indio» (Gallegos, 2009, p. 358). Así, Dios, santos ¡y hasta las ánimas! son repetidamente invocados en el cortejo llanero para asistir con su accionar omnipoderoso a quien pretende. «Este verano que viene / tengo ofrecido a una santa, / que si ella me lo permite / este año en los días de Pascua / nos vamos a parrandear / para Pariaguán y Zuata» (Hernández y Jiménez, 1979, pista B-1). «De noche cuando me acuesto», revela Ramón Blanco, «siempre le pido al Señor / que te cuide, catirita / porque tú eres mi ilusión» (198?, pista A-1).

Esa sujeción a la venia divina se corresponde con la idea de fe irracional planteada por Fromm. Sería la creencia, el arraigo en «la sumisión a un poder que se considera avasalladoramente poderoso, omnisapiente y omnipotente, y en la abdicación del poder y la fuerza propios» (1982, p. 121). Por ello Silva, supeditado al sacro designio, le aclara a su pretendida: «Si mi Dios me lo permite / yo quiero entregarte el alba» (2006, pista 4). Y de mostrar sumisión religiosa a considerar la dama pretendida como deidad (Aguirre, 1971, pp. 18-19), solo hay un paso en el cortejo del llano y el llanero no vacila en darlo. «En cambio yo te venero, / te adoro como a una santa»,

proclama Muñoz Viscaria (1991, pista B-2); y José Delgado explica: «por eso es que yo te quiero / eres para mí una diosa» (Delgado, s/f, # de pista no disponible).

Mas la fe irracional o la creencia en fuerzas por encima de la razón no sólo asisten al cantador en la obtención del favor amoroso de la dama. En sugestivo giro reciente, el ideal femenino antes merecedor de todas las riquezas y atenciones va cediendo lugar a una catira acaudalada, y la trueca en medio de subsistencia, en némesis de la carestía. «¡Ay! le doy gracias a Dios / por esa gran gentileza: / la catira de los reales / me sacó de la pobreza» (2011, pista 5). La autoría del tema es de Francisco Gatites, y la interpretación vocal es de Héctor Hernández. Valga notar la existencia en la poesía musical llanera de arraigadas predecesoras de «La catira de los reales». «La viuda millonaria» sería la más emblemática; pero la rica y hermosa «María Laya» le gana en antigüedad.

LA MIRADA DE LOS OTROS

Como una caterva perturbadora de los amantes presenta Galmés de Fuentes al «coro de voces maléficas de personajes convencionales, que tratan de extender su sombra sobre la pareja de enamorados» (1996, p. 53). En este corrillo, de raíces antevistas como sociológicas por Galmés de Fuentes, figurarían el calumniador envidioso, los vecinos indiscretos y los parientes preocupados por preservar el honor de su allegada (*idem*, p. 54). Y aunque tomados literalmente de la poesía amorosa cortés, aparecen así, cuasi calcados, en la voz cortejante llanera.

Los calumniadores y envidiosos: «Yo sé que a ti te aconsejan / unos malos consejeros; / a mí no tumba nadie / ni con plomo pajarero» (Yáñez, 1993, pista B-6). «Yo quiero pronto lo nuestro / antes que haya un desalojo; / cuántos no estarán deseando / que a mí me lleve el demonio» (Silva, 2009, pista 7).

Vecinos indiscretos: «Es mucho el que pela el ojo, / y se cruzan las miradas, / porque quisieran estar / curucuteando ventanas» (Veliz, 2003/2004: # de pista no disponible). «Que cuando nos vean llegar / se escuche la cantaleta: / la catira de los reales / llegó con su camioneta» (Gatites, 2011, pista 5).

La parentela: «No quiero que tu familia / vaya a verme de mal modo, / pues al contrario de mí / tendrán mi ayuda y mi apoyo» (Silva, 2009, pista 7). «Si sus padres no me quieren / no me importa esa colilla; / de que la traigo, la traigo / así me den una trilla» (Moncada, s/f, # de pista no disponible).

Y como «en este runrún tribal, se manifiestan ya la figuras siniestras perturbadoras del amor» (Galmés de Fuentes, 1996, p. 54), el cortejante llanero advierte a la catira del peligro delatándolos en su canción.

LA MUERTE COMO CONSECUENCIA DEL RECHAZO

Anteriormente dejamos abierta la posibilidad de considerar como mero recurso retórico la asunción primigenia de frases hechas, cargadas de desprecio y apologéticas del maltrato a la mujer. De ser así, entonces el deseo de morir o quitarse la vida presente en composiciones modernas también podría asumirse, en esa tradición, como amenaza vana, un amago trágico para coronar el discurso de conquista. «Catira, sin tu cariño / es mejor que me muriera» (Farfán, mediados de los 70, pista B-5); «Si me niegas tu cariño / será mejor que me mate» (Díaz, 1991, pista B-2); «Si tú me niegas tu amor / me atrevo a jurar que muero» (Yáñez, 1993, pista B-6); «Si llegas a despreciarme / de sentimiento me muero» (Farfán, Goear, 2008); «Sin tus caricias me muero» (Curvelo, 2009, pista 4).

La negación de la experiencia vital del sufrimiento, del sentimiento sincero, significaría una total instrumentalización del discurso poético. Mediemos en lo figurativo de esas imágenes, a la cuales suelen sumarse sentimientos de perdición, errancia y locura. Y también de daño a las cualidades poético musicales del cortejador, pues al ser rechazado por la catira, sus dotes artísticas acusan de lleno el desprecio. «Por ti, catirita mía / ya no duermo, ya no como, / y cuando salgo a cantar / desafino y pierdo el tono», se lamenta Casadiego (2009, pista 7). Y hasta la modalidad por excelencia del despecho llanero es esgrimida en el cortejo para representar al desesperado poeta a punto de cambiar «catira» por «guayabo». «Cuando uno está enamorado / cualquier golpe lo enguayaba», señala Ortiz poniendo de manifiesto el desplante (2003/2004, # de pista no

disponible). Jesús Arteaga se entrega a la paciente espera: «En las ramas de guayabo / pasaré todos los viernes / hasta que tu corazón / a mi alma la considere» (s/f, # de pista no disponible).

En «La catira de los reales», Francisco Gatites incorpora, respetando el rigor de la forma poética, una penosa y delicada realidad contextual al plan persuasivo amoroso. «Debo de estar más pendiente, / no vaya a ser que bandidos / se antojen y te secuestren; / para mí sería la muerte» (2011, pista 5), canta Héctor Hernández en clara muestra de la permeabilidad del texto poético oral ante las nuevas –¡y fatídicas!– realidades de producción y consumo. Acá serían la delincuencia y el crimen organizado, y no el rechazo de la catira, los responsables de la muerte de la voz poética, introduciendo una acentuada variación en el significado y sentido del discurso.

EL LAR LLANERO COMO *LOCUS AMOENUS*

Si el hato y el fundo son ofrecidos a la catira como garantía de bienestar y seguridad económicos, la inmensidad del llano se erige como el marco ideal para el amor. Pero priman los primeros sobre el bucólico e idílico paraje en este último rasgo del cortejo llanero descrito. Loyola invita a la «Catira llanera» a irse a vivir con él «a la llanura infinita, / donde tengo mi caballo / mis vacas y mi casita, / y una mujer como tú / solamente necesita» (1977, pista B-1). Según José Vicente Rojas, el llano resguardaría a «La catira sabanera» de tentaciones mundanas: «Yo me la voy a llevar / donde esté bien divertía, / donde sólo haya sabana / horizonte y lejanía; / donde no haya discoteca / ni otras vagabunderías» (1983, pista A-5).

Galmés de Fuentes (1996) recoge este aserto de Al-Rikâbî: «La descripción de la naturaleza va unida a la poesía amorosa» (p. 50). En nuestra tradición poético musical llanera se describe al llano para animar a la catira a visitarlo junto a su pretendiente y admirarlo: «Para que veas, amor mío / paisaje y sabanas amplias» (Hernández y Jiménez, 1979, pista B-1). «Te hago una casa en mi llano, / en una punta de mata, / para que así te diviertan / cubiros y paraulatas» es la representación del *locus amoenus* ofrecido por Muñoz Viscaria (1991, pista B-2) a su dama. Oscar Curvelo lo retrata así: «Y yo tengo una tierrita / por allá en mi llano viejo; / si tú quieres te la dejo / para

que la andes todita / y oigas en la mañanita / arrendajos y azulejos, / la paraulata a lo lejos / por la llanura infinita, / la sabana verdecita / y caminos ganaderos» (2009, pista 4).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, J. M. (1971). Introducción. En Hernando del Castillo. *Cancionero General. Antología temática del amor cortés* (selección, introducción y notas de J. M. Aguirre) (pp. 7-30). Madrid: Anaya.
- Botello, O. (2002). *El sitio y toma de Calabozo en 1902*. San Juan de los Morros: Unerg.
- Casanare, J. (1980, septiembre 7). Todo el llano en la voz. [Entrevista a Ángel Custodio Loyola]. *El Nacional*, cuerpo E, p. 16.
- Cela, C. (1955). *La catira*. Barcelona: Noguer.
- Celis Ríos, T. (1897, agosto 12). Anotaciones marginales. Cantares llaneros (1ra. Parte). *El Correo de los Estados*, N° 806, p. 1.
- Celis Ríos, T. (1897, agosto 19). Anotaciones marginales. Cantares llaneros (2da. Parte). *El Correo de los Estados*, N° 807, p. 1.
- Ernst, Adolfo (1987). Muestras de poesía popular venezolana. En *Obras completas, VI. Antropología* (pp. 255-263). (Original publicado en alemán en 1869).
- Even-Zohar, I. (1979). Teoría de los polisistemas. Disponible en: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf [Consulta: 2012, julio 5].
- Even-Zohar, I. (1990). El sistema literario. Disponible: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf [Consulta: 2012, julio 5].
- Even-Zohar, I. (1994). Planificación de la cultura y mercado. En M. Iglesias Santos (Comp.) (1999) *Teoría de los polisistemas*. (pp. 71-96). Madrid: Arco/Libros.
- Even-Zohar, I. (1997). Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas. En M. Iglesias Santos (Comp.) (1999) *Teoría de los polisistemas*. (pp. 23-52). Madrid: Arco/Libros.
- Fisher, H. (1994). *Anatomía del amor*. Barcelona (España): Anagrama.
- Fromm, E. (1982). *El arte de amar*. Barcelona (España): Paidós.
- Gallegos, R. (2009). *Doña Bárbara*. Madrid: Cátedra.
- Galmés de Fuentes, A. (1996). *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid: Cátedra.

- Herrera, J. (2010, octubre 23). El amor galante. *El Imparcial*. Disponible en: <http://www.elimparcial.es/sociedad/el-amor-galante-72788.html> [Consulta: 2012, julio 24].
- Holzapel, C. (1999, noviembre 7). El milenio de los amantes. *El Mercurio*. Disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B22d0735b-d8a3-407f-9b3d-37948c2b7fc6%7D> [Consulta: 2012, julio 24].
- Lotman, I. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Machado, J. E. (1922). *Cancionero popular venezolano*. Caracas: L. Puig Ros & Parra Almenar.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Miliani, D. (2009). [Prólogo y notas a pie de página]. En R. Gallegos. *Doña Bárbara*. Madrid: Cátedra.
- Montesinos, P. (1959-60). Cancionero de Montesinos. *Archivos Venezolanos de Folklore*, V-VI (6), pp. 145-263.
- Ortega y Gasset, J. (1971) *Estudios sobre el amor*. Navarra: Salvat.
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. Barcelona (España): Seix Barral.
- Rojas, A. (1893, marzo 15). El cancionero popular de Venezuela. *El Cojo Ilustrado*, 30, pp. 100-102.
- Samper, J. (1945). *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas colombianas (hispano-americanas)*. Bogotá: Centro.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- Aponte, R. (subida 2011, febrero 15). No es la catira de Loyola. Disponible en: www.YouTube.com [Consulta: 2011, abril 17]. (Sin más datos).
- Arteaga, J. (s.f.). Catira de ojitos verdes. Disponible en: www.llanera.com [Consulta: 2012, febrero 26]. (Sin más datos).
- Blanco, R. (198?). La catira Luz María. En *Ramón Blanco* [Disco, pista A-1]. Venezuela: Foca Records.
- Castillo, J. H. (1999). El reclamo 'e las catiras. En *Coplero del siglo XX* [DC, pista 20]. Barquisimeto: Lara Records.
- Centella, R. (2000). La catira de Centella. En *Sigue por todo lo alto* [DC, pista 6]. Venezuela: Nueva Era.

- Córdova, A. (1986). La catira de Caicara. En *El arrendajo coplero* [Grabación en casete, pista B-5]. Venezuela: Manoca.
- Curvelo, O. (2009). Mi catira. En *El negro* [DC, pista 4]. Venezuela: Sello independiente.
- Delgado, J. (s.f). Catira, pero distinta. En *¿Dónde está mi catira?* Barquisimeto: Lara Records (Sin más datos).
- Díaz, A. (1991). Catira, no seas ingrata [Grabada por Muñoz Viscaria]. En *Recio y arrasador* [Grabación en casete, pista B-2]. Venezuela: Millano.
- Farfán, J. (¿1970?). Bonita esa catira. En *El coplero sentimental* [Disco, pista B-5]. Venezuela: Divensa.
- Farfán, J. (subida 2008, octubre 16). Catira de pelo negro. Disponible en: www.goeear.com [Consulta: 2010, mayo 6]. (Sin más datos).
- Fiaga, J. (subida 2011, agosto 30). Catira cravosureña. Disponible en: www.YouTube.com [Consulta: 2011, noviembre 18]. (Sin más datos).
- Flores, A. (1980-1985). Yo sí quiero a las catiras [Grabada por Nelson Morales]. En *El recio Nelson Morales* [Disco, pista A-4]. Caracas: Lolimar. (Cortesía del Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional).
- Gatites, F. (2011). La catira de los reales. [Grabada por Héctor Hernández]. En *Héctor Hernández. El Gabán 2011* [DC, pista 5]. Puerto Ordaz, Venezuela: Estudios Sonogayana.
- Hernández, J. y Jiménez, C. (¿1979?). La catira sabanera [Grabada por Cristóbal Jiménez]. En *Fiesta de éxitos* [Disco, pista B-1]. Caracas: Lolimar.
- Herrera, J. (1980). Catira, cuando yo muera. En *Joropos, contrapunteos y corrios!* [Disco, pista B-4]. San Fernando de Apure, Venezuela: Cachilapo.
- Loyola, A. C. (s.f). Ay! catira marmoleña. En *Clásicos llaneros de Ángel Custodio Loyola y sus Guariqueños* [DC, pista 11]. Caracas: Discomoda.
- Moncada, A. (s.f). En busca de una catira. Disponible en: www.llanera.com [Consulta: 2011, mayo 25]. (Sin más datos).
- Montoya, F. (2005). La catira de Loyola. En *El guiso de las aves* [DC, pista 10]. Colombia: Producciones Ariari.
- Montoya, Yonny (2003). Catira, deja los celos [Grabada por Argenis Salazar]. En *Catira, deja los celos* [CD, pista 1]. Caracas: Cachilapo (Cortesía del Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional).
- Muñoz Viscaria (2005). La catira de Caicara. En *Quiero a mi llano* [DC, pista 13]. Venezuela: Nueva Era.
- Quevedo Flores (subida 2007, diciembre 27). A las catiras del mundo. Disponible en: www.YouTube.com [Consulta: 2011, marzo 02]. (Sin más datos).

- Rodríguez, L. (2010). Catira pelo amarillo [Grabada por Jesús Pérez]. En *La nostalgia de un poeta* [DC, pista 5]. Venezuela: Sello independiente.
- Rojas, J. V. (1977). Catira llanera. [Grabada por Ángel Custodio Loyola]. En *El Indio Modesto Laya* [Disco, pista B-1]. Caracas: Discos Palacio.
- Rojas, J. V. (1983). La catira sabanera. [Grabada por Ángel Custodio Loyola]. En *Puros recios* (Vol. II) [Disco, pista A-5]. San Fernando de Apure, Venezuela: Cachilapo.
- Rojas, J. V. (2008). La catira. [Grabada por Ángel Custodio Loyola]. En *Ángel Custodio Loyola. El Guariqueño sí sabe* [DC, pista 9]. Caracas: Discos Cachilapo.
- Romero, C. (2006). La catira catirita. [Grabada por Luis Silva]. En *Estirpe que no se vende* [DC, pista 4]. Caracas: Sonográfica.
- Rondón, L. C. (2006). La catira no me quiere [Grabada por Nilson Sivira]. En *Todos no somos iguales* [DC, pista 7]. Barquisimeto: Lara Records.
- Silva, E. (2009). Catira de labios rojos [Grabada por Yohan Casadiego]. En *Garitiando tu amor* [DC, pista 7]. Venezuela: Sello independiente.
- Valderrama, O. («El Cholo Valderrama»). (2008). Catira, pelo 'e cocuiza. En *Caballo!* [DC, pista, 14]. (Sin más datos).
- Valderrama, O. («El Cholo Valderrama»). Mi catira. Disponible en: www.llanera.com [Consulta: 2011, febrero 16]. (Sin más datos).
- Veliz, V. (2003-2004). Catira, flor de mi llano [Grabada por Miguel Ortiz]. En *Coplero a nivel mundial* [DC]. Barquisimeto: Lara Records /Era Musical. (Sin más datos).
- Yáñez, J. (1993). Catira campesina. En *Yo sí encontré al guachimán* [Disco, pista B-6]. Venezuela: Graballano.