

# El *leitmotiv* como procedimiento connotativo en la narrativa de Cela: *Mazurca para dos muertos*

Irene Andrés-Suárez, Universidad de Neuchâtel

La crítica ha reconocido unánimemente que, con *Mazurca para dos muertos*, la lengua de Camilo José Cela ha tocado techo, y que esta obra representa la cima de la maestría técnica y expresiva del autor gallego. Para Luis Suñén, ‘es como un gigantesco fresco protagonizado ante todo por el lenguaje. Por un lenguaje duro y jocundo en ocasiones, lírico y contenido otras veces, implacable siempre en su papel de marcador del ritmo nunca truncado del relato todo. Un lenguaje, por fin, que es mezcla magnífica del castellano perfecto de Cela y del gallego que él tan bien conoce, el gallego propio de esa Galicia del interior que es aquí telón descrito con mano maestra’.<sup>1</sup> El atractivo de esta novela, ‘obra resumen que encierra a todo Cela’, según Rafael Conte, no reside tanto en la acción como en el ambiente, la atmósfera que emana de ella. La recurrencia cíclica de personajes, de sucesos y de motivos le otorga una estructura circular que da vueltas sobre sí misma, sugiriendo lo repetitivo de la historia española.<sup>2</sup> *Mazurca* es, entonces, un deslumbrante ‘cuadro gallego poblado por una ingente torrentera de personajes, sombras que aparecen, reaparecen, se esfuman, con la lluvia como fondo y la muerte como presencia dominante y abrumadora’.<sup>3</sup> El mismo suceso reaparece varias veces con pequeñas variaciones estilísticas o de punto de vista. Como una oración, como una letanía o un cuento, oímos invariablemente las mismas historias. Este recurso textual, repetición más o menos remota a intervalos más o menos próximos, en la que la distancia mayor o menor acelera o disminuye el ritmo de la acción, crea una melodía incesante, muy peculiar, como para seguir lo repetitivo de los actos humanos y la magia salmodiadora de lo gallego. Sólo la guerra tendrá la capacidad de destruirla. En efecto, la conflagración nacional de 1936 no sólo supone un quiebro brutal en la vida de los protagonistas sino que afecta a la misma estructura de la obra y a los motivos temáticos, como intentaremos poner de manifiesto.<sup>4</sup>

La lluvia, el canto del carro, la raya del monte, el discurso de Adegá, Benicia y sus pezones son los motivos que aparecen con más frecuencia, los verdaderos *leitmotive*. Tienen una función específica y constituyen el hilo estructural de la obra, así como el fondo metafórico y simbólico de la misma. Todos ellos sufren la inflexión de la guerra; desaparecen de la escena (la lluvia, la raya del monte) o son arrinconados (la actividad

gozosa de Benicia, el canto del eje del carro); su ausencia indica hasta qué punto todo anda manga por hombro. Estudiaremos los más significativos, tratando de poner de relieve tanto su importancia para el texto como la maestría formal y expresiva lograda por Cela en unos pasajes sumamente representativos del estilo de la novela.

*Mazurca para dos muertos* arranca con un bellissimo pórtico que, además de plasmar el marco visual y cromático, nos trasmite el ambiente en el que se van a desarrollar los sucesos y nos sitúa de entrada en un clímax poemático de novela lírica:<sup>5</sup>

Llueve mansamente y sin parar,  
llueve sin ganas pero con una infinita paciencia,  
como toda la vida,  
llueve sobre la tierra  
que es del mismo color que el cielo,  
entre blando verde y blando gris ceniciento.(9)

Esta descripción es un pequeño muestrario de los recursos estilísticos más frecuentes en el libro. Prevalcen la yuxtaposición de estructuras gramaticales simétricas, la reiteración anafórica, las indicaciones adverbiales, las comparaciones y una adjetivación cromática eminentemente matizada.<sup>6</sup> Las referencias a la lluvia, eterna letanía acompañada de este paisaje, aparecen de forma recurrente, treinta veces en total, y el esquema sintáctico más repetido es: Llueve + adverbio de modo + sobre + S.N.+ [que (oración de relativo)] mientras + S.N.+ verbo + gerundio.<sup>7</sup> En otras ocasiones, las descripciones se corresponden por el esquema inicial de reiteración y simetría sobre la base de tres elementos que se afirman y, a continuación, se infirman de manera hipotética.<sup>8</sup>

Como dice Manuel Ramiro Valderrama, ‘repetir palabras o grupos a intervalos casi regulares ... supone imprimir al texto determinado ritmo, tanto más rápido cuanto los intervalos sean más cortos’.<sup>9</sup> La aportación de la distancia es tanto más estética cuanto mayor es el grado de conciencia que supone la disposición elegida. No es posible dudar de la intencionalidad de estas series tan cuantitativamente marcadas ni de su efecto intensificador. Todo contribuye a crear una impresión de armonía, de morosidad. La lluvia es el elemento invariable de ese espacio y el velo que difumina los contornos igualando el cielo y la tierra. Es además música monótona que se eleva y se funde con otros sonidos familiares y armoniosos: el del carro, los ríos, las fuentes, los arroyos, los pájaros, el viento e incluso el de la tierra. Cela nos muestra una Galicia en la que hombres y animales viven, al igual que las plantas, aferrados a la tierra y al agua para su supervivencia. Esta última desempeña un papel esencial en todos los niveles de la realidad – lluvia, ríos, lagos, lagunas, fuentes, arroyos, regatos, mar – y de la cultura de sus moradores – leyendas,

creencias, supersticiones, mitos. Atega le asigna un puesto preponderante en la jeraquía que establece ella entre los elementos: 'Hay que estar pegado a la tierra, y más vale ser tierra que agua'(20); 'Hay que estar pegado al agua, y más vale ser agua que aire'(22); 'Hay que estar pegado al aire y más vale ser aire que muerte'(24); 'Nada importa, lo que hay que estar es pegado a la tierra ... hay que estar arraigado en algún sitio, lo demás no importa'(214). La primera cualidad de la lluvia es su presencia familiar y la sensación de amparo y seguridad que produce en los personajes. Es como un bálsamo para 'los corazones lastimados y horros y ansiosos'. Está dotada de atributos curativos y es signo de fertilidad: 'orvalla sobre la tierra que suena como la carne creciendo, o una flor creciendo'(35). Posee connotaciones simbólicas y religiosas: 'orvalla con fe, esperanza y caridad'; en ciertos momentos incluso se identifica con la imagen de Dios: 'A lo mejor el orvallo es Dios que quiere vigilar a los hombres de cerca, pero esto no lo sabe nadie'(77).

En la primera parte de la obra, Cela nos presenta un mundo incólume del que emana cierta monotonía y leve aburrimiento, en el que prevalece la paz y un comportamiento casi ritual, mas esta concordia será destruida con la irrupción de la guerra. La lluvia deja entonces paso al chaparrón y no vuelve a hacer su aparición hasta el final del conflicto. Las fuentes se anegan en sangre, se emponzoñan y la lluvia, benéfica y confortadora, se transforma en orines y basura humana: 'Tía Jesusa y tía Emilita, con tantas y tan cautelosas premoniciones, rezan más que nunca, murmuran más que nunca y orinan más y más fuerte y abundante que nunca ... la casa huele que apesta a urinario público'(146); entretanto, 'Tío Cleto se pasa el día vomitando, al lado de la mecedora tiene un balde para vomitar con mayor comodidad y aseo'(168). Las fuerzas negativas vencieron a las positivas; según el narrador, 'la guerra fue del hombre contra el hombre..., la perdió el hombre': por ello, aunque la lluvia vuelve a gratificarles con su presencia, al terminar ésta 'llueve a golpes y a súbitos arrebatos porque también a la lluvia le han robado su aire'(207). Pero pese a todo, sigue representando lo estable y unificador:

Llueve sobre las aguas del Bermún,  
el arroyo que gime como un chiquillo que no se acaba de  
ahogar,  
llueve sobre las aguas de los cinco ríos,  
el Viñao que escurre desde la llanada de Valdo Varneiro,  
el Asneiro que brota en la peña de dos Cregos,  
el Oseira que refresca la calentura de los cueros de los  
frailes,  
el Comezo que escapa para el norte por el camino de la  
raposa rangada y  
el Bural en el que lavan sus pañuelos las mozas de  
Agrosantiño,

llueve sobre los carballos y los castaños,  
las cerdeiras y los salgueiros,  
los hombres y las mujeres,  
los tojos y los helechos y la hedra solemne,  
los vivos y los muertos,  
llueve sobre el país. (219-20)

Cae sobre un espacio representado por tres grupos de elementos: el agua (arroyos y ríos), las plantas y el hombre. La gradación es ascendente, va elevándose desde el nivel del río a los vegetales que se yerguen sobre la tierra, al hombre que los domina, y vuelve de nuevo a la tierra donde reside todo, 'los vivos y los muertos', para concluir la enumeración con un elemento superior que los engloba: el país. El ritmo de las frases es igualmente creciente y hondamente poético, particularmente en la última frase anafórica.<sup>10</sup>

Con el paso del tiempo vuelve la rutina, pero ya nada será como antes:

Llueve sobre la tierra del monte y  
sobre el agua de los regatos y las fuentes,  
llueve sobre los tojos y los carballos,  
las hortensias, los buños del molino y la madreSelva del  
camposanto,  
llueve sobre los vivos, los muertos y los que van a morir,  
llueve sobre los hombres y los animales mansos y fieros,  
llueve sobre las mujeres y las plantas silvestres y de jardín,  
llueve sobre el monte Sanguinho y la fonte das Bouzas do Gago  
en la que bebe el lobo  
y, a veces, alguna cabra perdida y  
que no vuelve jamás,  
llueve como toda la vida y aún como toda la muerte,  
llueve como en la guerra y en la paz,  
da gusto ver llover sin que se sienta el fin,  
a lo mejor el fin de la lluvia es el fin de la vida,  
llueve a Dios dar como antes de que se inventara el sol,  
llueve con monotonía pero también con misericordia,  
llueve sin que el cielo se harte de llover y llover. (248)

La enumeración parte de lo general (la tierra) a lo puntual: la fuente das Bouzas, en la que va a morir el traidor. El orden descriptivo es: tierra > agua > plantas > flores > el ser humano en un sentido genérico > el hombre en relación con los animales > la mujer asociada a las plantas > el monte y, en él, la fuente escenario del drama. A esta larga presentación le siguen otras cinco reiteraciones anafóricas, de carácter adverbial, que perfilan y matizan la manera de llover. La lluvia envuelve de nuevo el

mundo y la tierra de los Guxindes y de los Moranes y protege a todos los que quedan bajo su esfera, excluyendo a sus enemigos. Moucho, el odiado desarraigado, 'el pájaro de la muerte', muere en la fuente das Bouzas mientras cae la lluvia indiferente a su drama.

Como se dice en la contraportada del libro, 'el soporte principal de la novela es el finísimo e infalible oído de C. J. C., su sentido de la sonoridad (en lo armonioso tanto como en lo estridente y terrible) y de la rotunda música verbal, que impone cada pasaje'. Si la lluvia y el gris ceniciento son el marco visual de la obra, el canto del eje del carro constituye el marco acústico. Es la música de fondo que pauta la vida rural, un sonido familiar y grato para los protagonistas, que va a ser ahogado por la estridencia de las armas. La gama de verbos que utiliza Cela para designar su sonido es muy variada y sigue un movimiento *in crescendo*: canta (21), ronca (37), rechina (61), brama (93), chirría (169). Como señaló Francisco Umbral, 'Mazurca para dos muertos es un libro montado sobre el halago auditivo y memorativo del retorno de palabras, hechos, paisajes y seres, y ese retorno de las cosas supone la máxima concepción lírica del universo, desde Mircea Eliade y mucho antes'.<sup>11</sup> Novela poemática por excelencia, cuyo eje es el de la rueda de carreta y cuya música es la de dos lenguas (castellano y gallego) que se fecundan sutilmente una en la otra. La aportación de la musicalidad generada por la integración de los dos idiomas es, en efecto, impagable, pero es importante señalar que en ninguna otra obra de Cela el ritmo y la música habían logrado tal grado de integración. Toda ella es un malabarismo de sonoridades exquisitas o estridentes, de similitudines eufónicas, de aliteraciones sugerentes en una delicada y deliciosa musicalidad. No sólo la mayoría de los protagonistas saben tocar un instrumento sino que además cada objeto, cada elemento descrito posee su propio sonido: 'La tierra suena como la carne creciendo'(35); 'El mundo es una caja de resonancia y la piel de la tierra es como la badana de un tambor'(116); 'Marcos Albite cuando habla parece un pandero hendido'(36); 'Tía Jesusa y tía Emilita hablan con voz de flauta de sacristía'(73).

En cuanto al canto del eje del carro, Cela va más lejos, dado que no sólo lo compara con instrumentos musicales sino que incluso lo identifica con la voz divina. Cuando Adegas descubre a su marido asesinado por los escuadrones de la muerte y se dirige al cementerio para sepultarlo, 'el distante chirriar del eje de un carro semejava la voz de Dios diciéndole que sí, que le daría fuerzas para ver muerto a quien mató a Cidrán'(169). Dicho sonido posee además la cualidad de 'espantar a los lobos'(21), a 'las meigas y ánimas del purgatorio'(37) y a la muerte: 'Nadie sabría repetir la canción que rechina en el eje del carro de bueyes que va por la corredoira avisando a la muerte para que escape, el lobo aúlla y el jabalí rebudia pero la silbeira no se asusta jamás'(61). Los sonidos, melódicos y rítmicos antes de la guerra, se vuelven desacordes y amenazadores: 'desde que empezó todo esto no se oyen cantar los ejes de los carros en

cuanto la luz se pone. La noche tiene mil ruidos y mil silencios que empujan el ánimo de los caminantes y resuenan como el eco en su corazón'(165).

En el hogar del niño Camilo, la perra Véspora aúlla para apagar el sonido de la muerte y el volteriano y librepensador Cleto 'no toca al jazzband más que el no me mates con tomate, una vez tras otra, más de cien, quizás quinientas veces al día, al final ni se oye, es como el rumor del viento en los carballos'(150). Entre la batería de Cleto y el carro de bueyes, en efecto, se establece una oposición fónica y semántica irreconciliable. Este 'es el corazón del mundo y de la soledad' que 'orea el alma'(37). Tío Cleto, al estallar el conflicto, tiene miedo; no soporta la soledad y trata de ahuyentarla con el bombo y los platillos. Su perra y su batería anuncian la muerte, el horror de la guerra, mientras que el eje del carro 'avisa a la muerte para que escape'(61). Como la lluvia, sufre el impacto de la conmoción. Su canto inicial se torna 'bramido' y, por último, es reducido al silencio. Cuando vuelve a oírse 'chirría', 'canta a grito herido', porque el lobo y la raposa han triunfado. En cuanto al mirlo, 'su canto es diferente y no del todo afinado y armonioso, es un poco más triste y opaco, parece que sale de la garganta de un pájaro fantasmal, de un pájaro enfermo del alma y de la memoria'(204).

La figura de Benicia no es un personaje propiamente dicho sino un arquetipo, un símbolo de la hembra placentera, como diría el Arcipreste de Hita. No sabemos casi nada de su pasado y aún menos de su presente. Tampoco se describen sus pensamientos y sentimientos. Su aspecto físico es igualmente vago, sólo sus ojos azules y sus pezones adquieren relieve. Se enumeran únicamente los rasgos más sobresalientes de su personalidad, rasgos yuxtapuestos como una cadena de eslabones: Benicia es; Benicia tiene; Benicia hace. Es pura acción; de hecho, el narrador, en la elaboración de su retrato, recurre esencialmente a imágenes verbales; la adjetivación es muy escasa. Dado que es un símbolo, su caracterización se reduce a lo esencial. Es puramente instintiva y su sabiduría es 'antigua y pagana'(144): 'Benicia tiene los pezones como castañas pilongas', 'Benicia luce los ojos azules y es muy alegre en la cama', y 'Benicia tiene mucho ardor en la sangre y no se fatiga ni se aburre jamás'(13); 'Benicia no sabe leer ni escribir pero va por la vida adivinándolo todo: el amor y el aburrimiento, la vida y la muerte, el gusto y el asco, lo que se dice todo', 'Benicia es alegre y va repartiendo vida por donde pasa'(60); 'Benicia es una herramienta para gozar pero también para hacer gozar'(93). Personaje telúrico por excelencia, está muy próximo del mundo animal; por ello, Cela, al buscar términos iluminantes para presentarla, recurre al léxico de la zoología. Representa el goce sexual, el gusto, la alegría, el instinto, la continuidad, el amparo y el consuelo. Es como una Venus galaica, una diosa de la fertilidad y de la abundancia que se vierte vino sobre los senos. Como personaje-motivo, Benicia está perfectamente integrada en el mundo de los Guxindes y de los Moranes. Su alegría desbordante y

alborotada llega a formar parte del gozoso aburrimiento del lugar. Su presencia domina la primera parte de la obra, caracterizada, como hemos dicho, por la armonía, el sosiego, la paz, el goce. Desaparece de la escena durante la guerra y reaparece, como la lluvia, una vez concluida ésta, marcando con su risa la vuelta a la 'normalidad'.

La raya del monte está ligada con la lluvia, por un lado, y con la historia de Lázaro Codesal, por otro. Constituye una imagen óptica e indica una leyenda:

Llueve ... sobre la tierra ... y la raya del monte lleva ya mucho tiempo borrada.

—¿Muchas horas?

—No, muchos años. La raya del monte se borró cuando la muerte de Lázaro Codesal, se conoce que Nuestro Señor no quiso que nadie volviera a verla. (9)

Primero se presenta el marco atmosférico, que con la lluvia, las nubes y la niebla impide percibir a distancia, y, a continuación, un breve diálogo añade a esta descripción pictórica la dimensión legendaria de un hecho concreto: el asesinato de Lázaro Codesal. La leyenda fundamenta el 'mito del origen' de la borrada frontera y señala el inicio del proceso de la pérdida de identidad del pueblo gallego. Lázaro Codesal encarna los valores étnicos, culturales y sociales de los celtas: 'Tenía la pelambreira como el pimentón y el mirar igual que el agua de las fuentes'(209). Fue asesinado a traición por un extranjero, un negro regido por la ley de Mahoma, al igual que Afouto lo será a manos de Moucho, traidor y ajeno a su cultura y tradiciones — 'un desgraciado venido de afuera' — y 'fue el primer muerto de esta verdadera historia'(245). La guerra de Marruecos constituye, pues, el preludio de lo que ocurriría después. La borrada raya del monte, más que referirse a un límite geográfico determinado, alude a la frontera cultural y lingüística entre el pueblo galaico y el castellano. El inicio de la disolución de esa frontera se remonta al siglo XV, pero es, según se dice reiteradamente en la obra, en el siglo XX cuando este proceso se consolida.<sup>12</sup> Al terminar la guerra, la raya no es visible ni siquiera para los animales más astutos: 'la raya del monte se borró cuando mataron a Lázaro Codesal y ya nadie volvió a verla nunca, ni siquiera los lobos ni las lechuzas, ni siquiera las águilas'(245).

Aunque cada uno de los *leitmotive* descritos poseen aspectos propios, en el fondo todos ellos forman una unidad indivisible. A Cela no le interesan los símbolos universales que se esconden tras ellos — el horizonte, el carro y la rueda, etc. — sino que representan un instrumento escénico destinado a forjar el ambiente de la obra. Son a la vez generalizadores y singularizadores: generalizadores, porque su reaparición constante fija sus rasgos característicos y los hace reconocibles inmediatamente; singularizadores, porque no son un desfile regular e idéntico, sino que en

ellos se producen variaciones múltiples. Desde el punto de vista discursivo, se hallan integrados en las extensas descripciones pero también en los diálogos de los protagonistas. En ellos advertimos una mezcla de realidad – tradiciones, pasado histórico – y de fantasía – leyendas, supersticiones – similar a la que se produce en el mundo cultural de los Guxindes y Moranes. Cada motivo, además, tiene una función específica: la lluvia crea la atmósfera y lo preside todo; el eje del canto del carro constituye el marco acústico; la raya del monte remite a las leyendas y creencias de los personajes y contribuye a reforzar el carácter brumoso y borroso – entre un verde blando y un blanco gris ceniciento – del paisaje y de las fronteras que delimitan el mundo gallego; Benicia y sus pezones son la ilustración del ambiente hedonista que reina en esa sociedad regida por la ley del monte, la ley de la naturaleza. Pero, lo que es mucho más importante, son estos motivos, repetidos a intervalos más o menos próximos, los que confieren a *Mazurca* ese grado tan elevado de musicalidad verbal.<sup>13</sup> Es precisamente en estos pasajes donde Cela despliega todo el abanico de posibilidades que la lengua le ofrece y donde alcanza la perfección.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Luis Suñén, 'La lección de los seniors: Camilo José Cela y Juan Benet', *Insula*, 444-445 (1983), p. 12.
- <sup>2</sup> Rafael Conte, 'Camilo José Cela: otra vuelta de tuerca', *El País*, 30.X.1983, p. 2.
- <sup>3</sup> Basilio Losada, 'Cela, novelista gallego en castellano', en *Mazurca para Camilo José Cela*, edición de Francisco López con preámbulo de Mariano Tudela (Palma de Mallorca/ Sada/ A Coruña: Ayuntamiento de Palma/ Ayuntamiento de la Coruña/ Edición do Castro, 1986), p. 25.
- <sup>4</sup> Véase mi artículo '*Mazurca para dos muertos* de C. J. Cela', *Versants* (Neuchâtel), 7 (1985), 119-36.
- <sup>5</sup> El retorno de palabras, hechos, seres y paisajes supone ya de por sí una concepción lírica del discurso narrativo; véase Ricardo Gullón, *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984).
- <sup>6</sup> 'La anáfora consiste en repetir al principio un elemento, sea largo o corto, expresivo o neutro. Las veces que se repite tampoco interviene cualitativamente, pero sí cuantitativamente, en la medida en que engrosa el significativo enfático y, por su medio, intensifica el significado connotativo': Manuel Ramiro Valderrama, *El énfasis en la prosa de Cela* (Valladolid: Universidad, 1995), p. 158. Comenta Ramiro Valderrama que 'En todos los casos, la anáfora tiene una genérica función intensificadora' (p. 135).
- <sup>7</sup> Por ejemplo:  
'Llueve sobre las aguas del Arnego que pasa moviendo aceñas y espantando tísicos mientras Catuxa Bainte, la parva de Martiñá, pasea en cueros por el outeiro Esbarrado. ¡Aparta, aparta, mala pécora, que estás en pecado

mortal y has de arder en la caldera del demonio'; 'Llueve sobre las aguas del Bermún que brinca silbando kiries y lamiendo carballos mientras Fabián Minguela, o sea Moucho, afila la navaja en el asperón. ¡Aparta, aparta, mal cristiano, que te pedirán cuentas en la otra vida'(11). Desde un punto de vista formal, estos dos pasajes son simétricos; sin embargo, difieren notablemente en el significado y en el mensaje, ya que Catuxa y Moucho forman una pareja antagónica. Los dos gozan de mala reputación en el pueblo, pero ella es ingenua e inocente y él perverso y malvado. Las exclamaciones funcionan como el refrán o estribillo de una misma canción y nos anuncian y anticipan ya ciertos hechos centrales.

<sup>8</sup> Por ejemplo en las descripciones siguientes:

'Orvalla con fe, esperanza y caridad sobre el maíz y el centeno,  
sobre la virtud y el vicio en compañía,  
también el vicio a solas,  
sobre la vaca mansa y el raposo montés,  
a lo mejor orvalla sin fe, esperanza ni caridad y no lo  
sabe nadie, tampoco atiende nadie,  
orvalla con devoción mientras el mundo sigue su rodar

...

Orvalla con equilibrio, también con aburrimiento sobre  
el mundo'(61);

'Llueve con cortesía, amor y serenidad sobre el campo verde y  
desierto

sobre el centeno y el maíz  
a lo mejor llueve sin galana cortesía, ni rendido amor, ni  
mansa y benevolente serenidad  
a lo mejor llueve a golpes y súbitos arrebatos porque  
también a la lluvia le han robado su aire'(207).

<sup>9</sup> Ramiro Valderrama, *El énfasis en la prosa de Cela*, p. 139.

<sup>10</sup> La acumulación es uno de los recursos más queridos de Cela. Usa y abusa tanto aquí como en otras obras de su última etapa productiva, de anáforas, paralelismos, antítesis, aliteraciones, distribuciones y recapitulaciones, incisos sin objeto aparente, largos meandros donde, sin embargo, nunca se pierde.

<sup>11</sup> Francisco Umbral, 'La guerra de 1936 como tema literario. Mazurca para dos lenguas', *El País*, 30.X.1983, p. 1.

<sup>12</sup> Comenta Basilio Losada, 'Desaparecida la expresión escrita en gallego a finales del XV, y apenas reanudada a finales del XIX, es un tópico aludir a esta condición guadiánica de la literatura en gallego o motejar de "siglos oscuros" a los que se extienden entre el XV y la Restauración. Son los siglos en los que la lengua no tiene presencia administrativa, ni en la pastoral eclesiástica, siglos en los que no se publica un sólo libro en gallego': 'Cela, novelista gallego', p. 28.

<sup>13</sup> Dice Ramiro Valderrama: 'El análisis contrastivo revela que la distancia relativa entre los elementos repetidos, en general, y entre los de la anáfora, en particular, incide, en mayor o menor medida, en el ritmo, y a través de este, en la connotación': *El énfasis en la prosa de Cela*, p. 137.