



## Los notarios del olvido: memoria y silencio. La antropofagia discursiva de *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela

---

**Mariela Sánchez**

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

Por medio de esta lectura se proponen algunas líneas para el análisis de la configuración de la memoria a partir de la novela *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela, sobre la base del estallido de voces rastreable en el texto. La complejidad del manejo de la polifonía es susceptible de un detenimiento a través del cual se puede advertir cómo la comunicación y la ausencia de ella devienen ejes centrales en la orquestación de una particular historia de la Guerra Civil, que emerge de la fragmentación brindada por el carácter selectivo de los recuerdos.

*Palabras clave:* Cela - Mazurca para dos muertos - Comunicación - Memoria - Guerra Civil

### Abstract

This article attempts an analysis of the configuration of memory in Camilo José Cela's *Mazurca para dos muertos*, based on the outburst of voices that can be traced throughout the text. The complex use of polyphony in this novel admits a reading focused on the way that the presence and absence of communication become central axes in the orchestration of a particular history of the Civil War. This history emerges from the fragmentation caused by the selective character of memories.

*Keywords:* Cela- Mazurca para dos muertos - communication - memory - Civil War

*Olivar* N° 8 (2006), 263-274.



## I. Alusión y elisión de la Guerra Civil en *Mazurca para dos muertos*

La fusión y confusión de las voces delimita en *Mazurca para dos muertos*<sup>1</sup> un microcosmos correspondiente al acotado perímetro de una familia que, más allá de un aparente pintoresquismo, da cuenta del abismo comunicacional impuesto por la guerra. En los dos muertos emblemáticos del título está cifrada la memoria coral que nos acerca la historia. El ambiente de revancha personal se carga de un accionar bélico en el que el rumor, la conspiración y la administración del poder se planifican con la rigurosidad de la venganza más elaborada y, a la vez, la más improvisada. El detalle principal radica en que el referente histórico se difumina en lo que la crítica ha denominado lengua celiana (Giménez Frontín, 1990: 32), signada por el dialogismo, el bilingüismo y la mezcla de niveles discursivos, entre otros recursos y, sin embargo, la Guerra Civil subyace y articula en forma constante las digresiones que hacen de la espera el medio para responder ante la ausencia de ley. Si bien la crítica sobre esta novela se ha centrado en el señalamiento de los usos lingüísticos, lo más interesante parece ser cómo el entramado de voces narradoras y de su tono expresivo se combina con “la serie de temas y subtemas contenidos implícita y explícitamente en los materiales argumentales de la *story*, la disposición de los mismos en el texto” (Giménez Frontín, 1985a: 86).

## II. Los diferentes registros y la recapitulación del pasado

Bajo el caos del fluir de las voces en *Mazurca* subyace un orden sonoro que se apoya en la variación de sus registros y en el gesto del narrador al delegar la voz. Se considerarán en primer término las principales manifestaciones de esa variedad, dado que su riqueza contribuye a un complejo entramado y a que el devenir monocorde de la letanía –denominación que se tomará como eje central en otro apartado– se nutra de la diversidad de las voces.

Los personajes se presentan por sus alocuciones, que estallan sin previa introducción. Se trata de parlamentos sin didascalía –pese a la

<sup>1</sup> Se citará en el texto *Mazurca* y el número de página correspondiente a la edición citada en la bibliografía.

carga de teatralidad que en algunos pasajes el diálogo habilita— materializados en expresiones de la lengua vulgar. El ejemplo más contundente a este respecto es la narración de Ádega, teñida de todos los excesos y la naturalidad asociados a la oralidad y, en particular, representante de la versión más extensa de la autojustificación, en nombre del pueblo, por la venganza ejecutada contra el falangista que asesinó a un miembro de la familia cuya memoria se (re)construye. En las palabras de Ádega se dan todos los signos de espontaneidad —más o menos calculados según el momento en función de la intriga— tales como falsos comienzos, interrupciones explícitas y sugeridas (“algún día le diré quién, usted cállese que la que habla soy yo”, *Mazurca*: 20), digresiones varias, etc., que otras variedades lingüísticas no pueden permitirse.

En el extremo contrario —no sólo por definición sino también estructuralmente, dada su ubicación en la parte final de la novela—, nos encontramos con la variedad denominada técnica o disciplinar, propia del informe forense. Allí se resignifican determinados aspectos que en el discurso de los personajes quedaban librados a la superstición. El saber académico le atribuye un nombre científico relativo a un problema cutáneo a aquello que la sabiduría popular enumera en la primera parte como una de las “señales del hijoputa”.

La variedad lingüística regional se da en el uso del gallego. Esto se produce por medio de frases breves, por lo general refranes o dichos asociados a saberes populares, no siempre azarosos sino planteados como síntesis del carácter inevitable de la venganza que impone el detenimiento de la memoria en un día, un hecho y un muerto. En este sentido se articula una voz bien distante del saber académico encarnado en el discurso de la autopsia. Pero el abismo que se establece entre estos dos tipos de conocimiento no excluye que en ambos casos, también en el presuntamente más autorizado, se trate de una lectura del referente (en este caso, el cuerpo de Moucho), una mirada sesgada y parcial<sup>2</sup>, porque nada en el texto celiano es cerrado y definitivo; todo fluye como el agua de la constante lluvia que hace de telón de fondo, junto con la guerra.

<sup>2</sup>De hecho, en el informe forense se hace alusión más de una vez a que la muerte del asesino de Baldomero fue provocada por un ataque de lobos, lo cual, más allá de encubrir la verdad, dejaría abierta la posibilidad de introducir lo sobrenatural del ataque del lobizón. De este modo, se multiplican las posibilidades de lectura de esta instancia casi paratextual dada por el informe.

Hay otro tipo de “intromisión idiomática” que se utiliza en clave paródica. Se trata de las locuciones latinas. El ejemplo más extremo es el de la letanía del santo rosario, en el que el registro de lenguaje se desliza, abandonando el rezo:

Virgo prudentissima, ora pro nobis, virgo veneranda, ora pro nobis, virgo predicanda, ora pro nobis, aquí hay virgos de más, esto es como tener en casa a los jesuitas desbravando mozos pajilleros de buena familia (*Mazurca*: 59-60)

Por último, cabría dar cuenta de una variante estándar: la voz del narrador que convoca a los efímeros narradores que van tomando la palabra o, como veremos luego, se van adueñando de los turnos de la conversación. Ahora bien, ese registro puede considerarse estándar porque no está matizado con las especificidades de las variedades sugeridas antes pero, dada la labilidad de los límites existentes entre cada intervención, por momentos la aparición de un término que sobresale demasiado es un llamamiento para volver a líneas anteriores, puesto que es probable haber saltado un cambio de emisor. Esta confusión se refuerza por la mezcla del discurso directo con el indirecto libre. Cuando no hay marca gráfica alguna (como en algunos casos, la bastardilla), lo que predomina es la polifonía, las diferentes versiones sobre un mismo hecho, la actualización del pasado desde distintos puntos de vista. La memoria se reconstruye a retazos, por lo tanto, más que reconstrucción es construcción plena, un proceso permeable a cada nueva o reiterada mirada en torno a los acontecimientos del pasado. Pero el desorden responde en *Mazurca* a una orquestación, o tal vez a un “orden”:

...porque si alguna característica fundamental tiene la prosa, la novela y la escritura de Cela es orden en las palabras. Un orden a veces hasta irritante (...); un orden repetitivo y de letanía bíblica. (Armas, 2001: 10)

Ese orden caóticamente presentado es siempre subyacente a las dos muertes aludidas en el título, que en cierta medida espejan las dos muertes paradigmáticas en torno al comienzo de la Guerra Civil, a las que Cela vuelve una y otra vez *San Camilo*, la del teniente Castillo y la de Calvo Sotelo.

### III. Sonidos del recuerdo

El medio más estetizante de *Mazurca* no es necesariamente el de las palabras que modulan los humanos o, en ocasiones, los animales, sino la música, idea sintetizada en metáforas como “el mundo es una caja de resonancia y la piel de la tierra es como la badana del tambor” (*Mazurca*: 116). Desde el género mencionado en el título hasta las diferentes manifestaciones de efímera aparición (como el tango y el jazz) van otorgando un ritmo interno y permiten ver:

...hasta qué punto los diferentes lenguajes se nutren mutuamente, en un camino que ya no puede pensarse como unívoco sino como eminentemente intertextual. *Mazurca para dos muertos* tiene mucho de composición musical; no debe extrañar, pues, que la composición de Cela parta de una forma musical: la letanía, estructuralmente monotemática y cuyo motivo se repite sin variaciones a lo largo de la obra. (Audubert, 2000)

El ciego Gaudencio es el principal emisor a este respecto; la mazurca “Ma petite Marianne”<sup>3</sup> –que sólo se toca dos veces– es el signo de apertura y cierre de la historia que se reconstruye en la narración hecha desde el distanciamiento temporal. Sería entonces el marco que delimita el pasado y que señala los dos años clave de principio y final de la guerra.

Por otra parte, esta forma de alternativa de comunicación, la musical, deviene incomunicación cuando no conlleva significado para los demás. Tal el caso de la imposibilidad de diálogo entre Cleto y las tías Emilita y Jesusa. La batería del tío Cleto y la variedad de jazz que interpreta es meramente ruido en un ámbito en que parece no haber nada para compartir más que el espacio, y esto por razones de fuerza mayor.

Tía Jesusa y Tía Emilita no le dirigen la palabra al hermano más que para preguntarle si cumplió con el precepto: “¡Iros a la mierda! Yo baso mi conducta en el libre albedrío”. (*Mazurca*: 63)

La profusión de voces y sonidos evidencia la imposibilidad de hablar de lo que está vedado. Se establece una competencia entre los ancianos por la hegemonía en el hogar, lo cual lleva a un perpetuo desentierro de rencores. Ahora bien, las diferencias internas se dirimen paredes aden-

<sup>3</sup> Marianne es el nombre de la mujer hermosa y de semblante feliz, símbolo de Francia; con ese nombre se caracterizaba a la República en la prensa gráfica, según Thomas (1962: 21).

tro, por lo cual pasan a un segundo plano al haber un rencor superior, siempre latente; el de la muerte que hay que saldar, que excede el campo de batalla doméstico.

#### IV. El “rezo” de la lluvia y los cuerpos

Latente también, por momentos silenciada o imperceptible, pero siempre allí como una música de fondo, como una insistente sucesión de disparos, se encuentra la lluvia, el orvallo característico de Galicia. El prosaico fenómeno meteorológico se funde con el tono constante de la letanía, con el cual es parangonado, y conforma el telón ideal para la evocación del pasado. El carro y la lluvia musicalizan la ausencia de una trama típicamente novelesca. De hecho, pese a la sobrecarga de voces y de anécdotas narradas por los personajes, prevalecen la quietud y la inacción. El pasado frena la capacidad de seguir adelante y la memoria, enfocada en un hecho puntual, constituye una trama para el devenir. No hay prácticamente muertes en el limbo de abandono, ruina y decadencia del pueblo. La muerte en *Mazurca* parece estar en el pasado, como una marca inaugural que trunca el olvido definitivo, y en un futuro que en realidad es pasado para el tiempo de la narración.

En la espera, en el gesto de anestesiarse momentáneamente el recuerdo del primer estrago de la guerra al meterse en los hogares de los Guxindes y los Moranes, las voces pierden su autonomía y son como el agua que no para de caer. Las voces y el agua actúan formalmente como una letanía y como suele ocurrir, ese rezo, que cada tanto permite la irrupción de un estribillo, a veces se automatiza y ve difuminado su contenido; pero se mantiene formalmente dando una estructuración a la monotonía (coherente con el manejo de la puntuación).

La asociación de uno de los elementos básicos (el agua) con la oración, con el rezo, es tratada detenidamente en “Las letanías del agua”. Allí se afirma que la letanía marca el ritmo y que el repiqueteo de la lluvia logra contagiar su música y propagar su presencia a lo largo de todo el texto (García Jambrina, 2001: 20). Sin embargo, pese a que dicho artículo ilumina numerosas aristas a este respecto y contribuye al abordaje de la memoria en *Mazurca* como un ejercicio de toma de conciencia colectiva, hay un punto en el que debemos divergir. García Jambrina sugiere que el agua en *Mazurca* tiene la función de “lavar” lo negativo de los recuerdos que se actualizan

(“lavar los pecados, borrar las diferencias e igualar cielo y tierra”). Más bien cabría afirmar que lo que hace es justamente lo contrario, confundir una partitura de diferentes versiones y mantener viva la memoria colectiva. La limpieza como atributo fundamental del agua equivaldría al olvido carente de rencor. Por el contrario, aquí se ejerce una administración del olvido que no es más que una dilación. Lo que hace ese telón de fondo es remover lo ocurrido. Frente a eso, la palabra es sólo un elemento retardatario, un *delay* que estructura y da cuenta de la necesidad de hablar para matizar la espera y es, a su vez, condición para la supervivencia (“mientras me dejen hablar no me matan, eso tenlo por seguro”, *Mazurca*: 137). Ese *delay*, también musical, es un avance *cuasi jazzístico* (como la música generada por uno de los personajes del clan) que no progresa; sería un regreso sincopado por la presencia (y el hacerse presente) del recuerdo.

No sólo la palabra está usada como medio de perpetuación en el tiempo, como única garantía de supervivencia. También el sexo en *Mazurca* puede pensarse como una práctica para arrollar el vacío. El narrador frecuenta a Benicia porque no hay mucho más para hacer y porque no se puede ir a ningún sitio a causa de la lluvia. La muerte, el sexo y la palabra (cfr. Conte, 1986), que ha veces se excluyen mutuamente y en ocasiones alternan con la naturalidad con que todo discurre en la experiencia cotidiana y hasta tribal de los protagonistas, son los términos entrelazados en esta variante para cumplir con el mandato de la memoria coral de los Guxindes. El lenguaje de los cuerpos, como el de la letanía, adquiere una impronta de mecanismo que también contribuye a la estructuración de lo que se narra. Sería entonces un medio y no un fin en sí mismo; un entreacto que condimenta la espera y que por momentos deviene en un factor más para el hastío.

## V. Naturaleza y palabras

En medio del ocio reinante, algunos personajes de *Mazurca* hallan tiempo para adoctrinar a los animales en el uso articulado del lenguaje. Lejos de ser un detalle pintoresco, el hecho de que los animales adquieran una mínima y ciertamente precaria forma de comunicación le quita al ser humano su marca identificadora por antonomasia. Además, es a través de la pseudo capacidad comunicativa de los animales como entra

en juego un pasado lejano (no sólo temporalmente) asociado a la libertad. Así funcionan los cuervos que silban la Marsellesa, con todo lo que ello implica en plena Guerra Civil y en territorio nacional. El episodio del loro que blasfema en latín también puede leerse bajo esta luz. El disenso, lo prohibido, se introducen por los seres más elementales de la Naturaleza. El humano no puede dar cuenta del disenso más que a costa de perder la vida y no puede hacer presente más que el recuerdo acotado que tiene como punto de partida el año de la sublevación militar contra la II República.

Otra dimensión de lo animal tiene que ver con el clima de leyenda propio de la impronta gallega en la literatura de Cela. El galleguismo de *Mazurca* no está dado por el particular manejo del castellano por parte de quienes no lo manejan suficientemente bien, defecto que pretendió atribuir Cela a sus personajes cuando le preguntaron sobre la lengua y los galleguismos. Para Casares (1990: 15-16) en “Cela, Galicia y galleguismos” la incorporación de términos arcaizantes cumple una función estética y no meramente comunicativa. A su vez, se va creando un tono de misterio y de fusión con la naturaleza; y es en relación con ese tono como cobra cuerpo lo sobrenatural y se borra la línea divisoria entre lo animal no-humano y el animal humano, por medio de la licantropía. La metamorfosis de Romasanta<sup>4</sup> conlleva una anulación de la memoria y del reconocimiento, lo cual hace que degluta a su propia familia. Tampoco este detalle de la deglución es menor. La antropofagia, el acto de devorar el hombre al hombre, aún con el atenuante que introduce el humor (“se conoce que esa familia le tiraba”, afirmado en relación a que el lobizón mata y come a distintos miembros de una misma familia) es acaso el elemento más determinante ubicado en el plano connotativo del lenguaje para actualizar metafóricamente el recuerdo de la guerra y, en especial, la condición fraticida de la Guerra Civil española, signada por la aniquilación del otro, aún mediante la pertenencia a un mismo tronco filial o a un mismo pueblo (por más que siempre se quiera resaltar la condición foránea de Moucho - Fabián Minguela)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Vecino tendiente a la licantropía. En la pérdida de sus facultades mentales, devora a su mujer, al hijo que tuvo con ella, y a otros miembros de la familia.

<sup>5</sup> Hay otra evocación que cobra carácter simbólico: otros dos animales –señalados como portadores de mala suerte– son los cisnes, llamados Rómulo y Remo en obvia referencia a la matanza de un hermano por otro en aras del poder en la mítica fundación de Roma.

## VI. Polifonía y silencio

Detengámonos ahora en otro caso de antropofagia; si bien algo más diferido, no menos significativo: Ádega, como en una suerte de novela por entregas, administra información de manera dosificada. Funciona como “notario de las muertes” (“Ádega lleva la cuenta de los muertos, alguien tiene que ser el notario de las muertes”, *Mazurca*: 58) y también como el personaje principal a cargo del suministro de datos para reconstruir la memoria y la historia, porque “se sabe bien sabida la crónica del monte” (*Mazurca*: 109). A medida que narra, que alimenta al narrador con su mirada sobre el pasado, también lo alimenta literalmente<sup>6</sup>. Lo que en apariencia resulta un factor anecdótico podría pensarse como una metáfora sobre la Guerra Civil, espejada en la deglución, literal cuando no queda más opción –cuando no hay otra legislación que la Ley del Monte–<sup>7</sup>; e ideológica cuando, como en el caso de Baldomero Afouto, no hay lugar para la disidencia política. Y a su vez, la metáfora de la deglución tendría, como veremos luego, vinculación con el desenvolvimiento lingüístico de los personajes.

Fabián Minguela es literalmente devorado por la familia de su víctima. Se desentierran sus restos –para que no quede rastro y no se pueda evocar materialmente su recuerdo, y así se responde al “gesto” de Fabián Minguela–, y se los arrojan a los cerdos, los que finalmente formarán parte de una receta de Ádega. Todo se da en un clima de “autodiálogo”, término elegido por Bertrand de Muñoz (1990: 10) para estudiar la formulación narrativa de *San Camilo*, donde el narrador habla en primera persona a su otro “yo” en segunda. Sin embargo, en muchos casos el destinatario del autodiálogo llega a ser el destinatario del texto. De esta forma, el tú se pluraliza en un examen de conciencia colectivo.

<sup>6</sup> Ádega va administrando gradualmente la información hasta que le hace saber a su interlocutor y al lector que los restos mortales de Fabián Minguela fueron desenterrados, devorados por los cerdos, y a su vez, esos cerdos fueron elaborados para ser comidos por los miembros de los Guxindes. Este vendría a ser un apartado más de la Ley del Monte a la que luego haré referencia; cuando, además del derecho al disenso, propio de una militancia republicana que nunca se explicita en forma acabada, se le niega a Baldomero Gamuzo la posibilidad de cristiana sepultura, cada uno toma su parte en la venganza.

<sup>7</sup> Este término cifra el plan de ajusticiamiento, por parte del clan de los Guxindes, contra el falangista Fabián Minguela. Ante la ausencia de derechos cuando un orden impuesto avanza sobre el orden natural, se accede a una solución local (la justicia por mano propia), que responde a las normas de un mundo a punto de naufragar, el del clan, silenciado por la intrusión de la Guerra Civil en la vida cotidiana de la familia y en los hogares del pueblo.

El olvido y los llamados a silencio de *Mazurca* (del orden de “Bueno, me callo, lo mejor es estar callado” (*Mazurca*: 178) supondrían una dilación para que pueda hacerse efectiva la única ley que ampara a aquellos a quienes no ampara ninguna Ley.

...ahora no se puede hablar de Machado, de Antonio Machado, del otro sí se puede, el secreto es vivir a espaldas de todo, es una situación difícil de alcanzar, eso debe ser casi la beatitud, sólo hay dos posibilidades, que la soledad se desee y se busque o que la soledad se tema y se encuentre aun a nuestro pesar, en el primer caso es un premio, en el segundo es un precio, el de la independencia. (*Mazurca*: 241)

La profusión de voces y la mezcla de registros podrían pensarse entonces como un gran paréntesis que contiene en sí el derecho esencial de la libertad que ya no pertenece a los habitantes del pueblo. Le queda al lector el trabajo de decodificar los silencios para ver la trama que se va dibujando al construir una versión de los hechos. O mejor, leer qué hay detrás de la multiplicidad de voces, del disenso y las desmentidas. Y he aquí el correlato que el tópico de la antropofagia tiene en el plano lingüístico. Hemos sugerido que el narrador –o aún Robín Lebosán<sup>8</sup>, en su reconstrucción material del pasado– convoca a las otras voces, que hacen las veces de fuente. El narrador, también él como un notario del pasado, pide testimonio y evoca. Pero a la vez puede hacerse una lectura en un sentido opuesto: ¿hasta qué punto conduce la historia, si por momentos la vertiginosidad polifónica parece avanzar sobre la presunta hegemonía de una voz central? En una oración que se extiende a lo largo de cuatro páginas (201-204), es posible advertir cómo se entretajan tipos de discursos bien disímiles, destacándose especialmente los textos instructivos y la profusión de chismes. Ese párrafo termina con el fin oficial de la guerra:

¡Sebastiana!, ¡mande, don Rómulo!, ponte en enagua en el balcón hasta que te acatarres, cada punto de tu aguja hacendosa, mujer de España, es una victoria segura contra el frío que tortura a los soldados que con tu sacrificio están haciendo la patria, toma de Madrid, 1 de abril de 1939,

<sup>8</sup> Giménez Frontín (1985b: 105-127) establece una gradación entre el narrador central, el que conduce la historia, y el personaje de Robín Lebosán, de quien sabemos que está escribiendo su autobiografía. La narración del primero contiene la de Robín, y ambos concentran en sí diversas características de Camilo José Cela.

Año de la Victoria: en el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, etc. La guerra ha terminado. (*Mazurca*: 204)

La toma de turnos de la conversación deviene en un acto de avanzar sobre el otro, de silenciarlo y, ¿por qué no?, de “devorar” su argumento. Una alocución pasa al espacio presumiblemente destinado a la siguiente, en una permanente invitación a la relectura para la identificación cabal –a veces imposible– del emisor. El silencio se abisma en lo no dicho o en los excesos de una verbosidad que conduce a la idea de que, además de la imposibilidad, también llega a ser improcedente el intento de atribuir a cada personaje su parlamento, ya que lo que se va conformando es una memoria coral. La pluralidad permite el enriquecimiento y, a su vez, la contradicción dada por la puesta en duda de una versión definitiva del pasado.

Más allá de la posibilidad de ver las fisuras con que Cela retoma una historia que ya había intentado contar<sup>9</sup>, queda la imagen de la pérdida de un mundo añorado por la memoria coral de un clan, imposible de ser recuperado debido a los estragos de la ausencia de ley y de comunicación, estragos impuestos por códigos foráneos, invasores de las leyes locales.

–Los gallegos hubiéramos arreglado esto en menos de una semana pero, ¡qué quiere!, se metieron quienes usted sabe, Raimundiño dice que los aventureros, los patriotas, los jugadores de ventaja, los mesías, los mártires de la China y del Japón, y ya ve usted cómo acabó todo: con el país ahogado en sangre, con el personal famento y merdento y con la gente sin atreverse a mirar los unos para los otros. (*Mazurca*: 124)

<sup>9</sup>No puede dejar de pensarse en cierto oportunismo dado por la distancia temporal de *Mazurca*, desde la que se enuncia un alegato contra la insensatez de la guerra fratricida (“lo malo es la fría y mantenida violencia de la mediocridad empapelando el lozano chorro de la vida” *Mazurca*: 205); el punto de vista sobre la Guerra Civil está dado desde una mirada distanciada, ya sin riesgos, bien lejana del momento en que Camilo José Cela actuó como censor. Aún así, por momentos, el alarde estilístico duplicaría la autocensura de los personajes al perderse en el derrotero de las verdades dichas a medias. En este sentido, Moucho, en su condición de forastero, podría pensarse como una sinécdoque del fascismo; pero su improvisación y su impulso no alcanzan para dar cuenta de la impronta fascista, que es el gran fantasma de la segunda parte, y que no abandona definitivamente la condición de fantasma. La caracterización del enemigo no es finalmente tan osada. Tal como afirma Giménez Frontín (1985), Moucho puede ser leído también como una especie de víctima; es un inmigrante que sufre la imposibilidad de inserción y que usa la guerra para una venganza de índole más bien personal.

Desde este punto de vista, aún después de todo lo escrito sobre esta novela, principalmente en la prensa gráfica, quedaría planteada la posibilidad de extender –pese a la acotación referencial de *Mazurca* y, probablemente pese a su autor mismo– la matriz de esta mirada sobre la espera de un silencio doméstico impuesto y las “soluciones” provisionales de la Guerra Civil española, al tratamiento literario de otros conflictos bélicos en los que códigos culturales foráneos avanzan sobre las costumbres y la libertad de pensamiento y acción (o de quietud) de un pueblo.

## Bibliografía

- ARMAS, MARCELO, 2001. “El orden de las palabras”, *ABC Cultural: Cela, 85 años de pasión literaria*, 5 de mayo de 2001.
- AUDUBERT, ROSA, 2000. “*Mazurca para dos muertos*: la historia o el retorno de las voces y los discursos”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 15, [www.ucm.es/info.espectaculo](http://www.ucm.es/info.espectaculo).
- BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE, 1990. “Novelas de la guerra. *San Camilo, 1936*”, *Ínsula* 518-519, febrero-marzo.
- CASARES, CARLOS, 1990. “Cela, Galicia y galleguismos”, *Ínsula* 518-519, febrero – marzo.
- CELA, CAMILO JOSÉ, 1985. *Mazurca para dos muertos*, Barcelona: Seix Barral.
- CONTE, RAFAEL, 1986. “La muerte, el sexo y la palabra”, *ABC Cultural, Cela desde los '80*, 9 de mayo de 1986.
- GARCIA JAMBRINA, LUIS, 2001. “Las letanías del agua”, *ABC Cultural: Cela, 85 años de pasión literaria*, 5 de mayo de 2001.
- GIMÉNEZ FRONTIN, JOSE LUIS, 1985a. “De la memoria como experiencia estética”, en *Camilo José Cela. Texto, contexto*. Madrid: Montesinos, 85-103.
- , 1985b. “Tierra e historia en *Mazurca para dos muertos*”, en *Camilo José Cela. Texto, contexto*. Madrid: Montesinos, 105-127.
- , 1990. “*Mazurca para dos muertos*, una propuesta de lectura”, *Ínsula* 518-519, febrero-marzo.
- THOMAS, HUGH, 1962. *La Guerra Civil Española*, París: Ruedo Ibérico.