

## Cuentos de guerras y soldados

ROSSANA NOFAL

Universidad Nacional de Tucumán/Conicet

La relación entre espacio y tiempo, tal como se experimenta al viajar, tiene hasta hoy algo de ilusionista e ilusoria, por lo que “cada vez que volvemos del extranjero, nunca sabemos si hemos estado realmente fuera”, dice Austerlitz, el personaje emblemático del desarraigo que inventa W. G. Sebald. El excursionista recorre una Europa envejecida y toma fotografías. Con una sensación de perplejidad, comienza a hablar partiendo siempre de la distracción. En los barracones de Tezerín, en el Mercado de Guantes de Amberes, en el interior de la fortaleza de Breendonk, o entre tres morteros de colores distintos y el organillo de miniatura busca un dato real que cuestione el relato establecido.

Como en la novela de Sebald, la relación entre los espacios, las personas y sus desplazamientos son las claves de entrada a esta lectura. ¿Cómo contar una guerra? La literatura testimonial construye las ficciones de memorias que permiten organizar los múltiples sentidos de lo real dentro de sus relatos. Reconocer la naturaleza narrativa y ficcional de las historias de guerra no implica abandonar la voluntad de contar la verdad. Por el contrario: invita a comprobar cómo la verdad se disemina en innumerables relatos sobre los hechos.

En este sentido, la novela del Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, (2001), abre el debate del género testimonial hacia nuevas opciones interpretativas y toma un doble riesgo: inscribir en la literatura sobre la Guerra civil española el lugar de los “malos” y escribir un cuento de guerra sin heroísmos.

Cercas organiza el relato a partir de la construcción de la imagen de un personaje a contrapelo: Rafael Sánchez Mazas, poeta e ideólogo de la Falange Española y estrecho colaborador de José Antonio Primo de Rivera fundador y líder del partido. Toma el riesgo de escribir sobre un fascista “con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca<sup>1</sup>, por ejemplo. Era rojo, ¿no?” (69)

Con esta posición de escritura Cercas elige contar el cuento de la guerra sin los relatos heroicos de la victoria o de la derrota. Adopta la mirada de un soldado anónimo y derrotado. Elige contar la guerra con tonos grises y sale a buscar su personaje allí donde el gris se espesa y la oscuridad se vuelve real. Se trata de testimonios ligados a núcleos históricos duros en los que la metáfora supone una

---

<sup>1</sup> -¡Mierda! –dijo Conchi-. Ya te dije que no escribieras sobre un facha. Esa gente jode todo lo que toca. Lo que tienes que hacer es olvidarte de ese libro y empezar otro. ¿Qué tal uno sobre García Lorca? (144) Tiene miga –comentó en efecto Conchi, con un rictus de asco-. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, no? Uyyyy –dijo sin esperar respuesta, metiendo la mano por debajo de la mesa: alarmado, levanté el mantel y miré-. Chico, qué manera de picarme el chocho

mirada posible. Hablo de un relato en términos de un discurso narrativo del fracaso, en los que la historia no ingresa a través de héroes sino a través de episodios conocidos dichos por sujetos que asumen el camino de una pérdida y deciden continuar a pesar de las circunstancias adversas.

En *Soldados de Salamina* la Guerra civil española está terminando y las tropas nacionales avanzan hacia Cataluña. Las tropas republicanas se retiran, arrasando puentes y vías de comunicación para guarecer su retirada. Sánchez Mazas está preso en Barcelona, y consigue escapar de un fusilamiento colectivo. Cuando salen a capturarlo un soldado republicano, que días antes había emocionado a todos los presos bailando al son del pasodoble "*Suspiros de España*", lo encuentra, lo encañona y le perdona la vida. Sánchez Mazas se esconde, y consigue la ayuda de un grupo de desertores republicanos, a quienes a su vez él olvidará una vez acabada la guerra. Cercas elige hablar desde el lugar del sobreviviente y hacer un inventario de sus huellas de autor sin tonos grandilocuentes.

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrir por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de las tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. (17)<sup>2</sup>

La trama construye dos líneas argumentales sobre la historia de los soldados de los dos frentes españoles: Sánchez Maza, falangista y Miralles, republicano. La temporalidad de la guerra se cruza con la historia de dos escritores: Javier Cercas y Roberto Bolaño. El autor, Javier Cercas, se convierte en un personaje de su propia novela, la persona se abandona en el personaje de un periodista que investiga los hechos y busca a los testigos de la historia que necesita para escribir un libro. Cercas se obsesiona con la búsqueda del soldado que salvó la vida de Rafael Sánchez Mazas. El sobreviviente escapó dos veces de la muerte, primero del pelotón de fusilamiento y luego de un compasivo soldado republicano que le perdonó la vida. En el texto irrumpe la memoria de otra derrota revolucionaria que, sin las marcas subjetivas, se vive como una película infinitamente reiterada.

Casualmente el día que entrevisté a Bolaño el general Pinochet acababa de regresar a Chile, aclamado como un héroe por sus partidarios, después de haberse pasado dos años en Londres a la espera de ser extraditado en España y juzgado por sus crímenes. Hablamos del regreso de Pinochet, de la dictadura de Pinochet, de Chile. Como es natural, le pregunté cómo había vivido la caída de Allende y el golpe de Pinochet. Como es natural, me miró con cara de infinito aburrimiento; luego dijo: Como una película de los hermanos Marx, sólo que con muertos. (147) (...) Mira, te voy a decir la verdad. Durante años me cagué cada vez que pude en

---

<sup>2</sup> Todas las citas corresponden a la edición de Buenos Aires: Tusquets, 2003.

Allende, pensaba que la culpa de todo era suya, por no entregarnos las armas. Ahora me cago en mí por haber dicho eso de Allende en fin concluyó, tomando otra vez la taza-, supongo que Allende fue un héroe (148)

La figuras de los muertos y la opción por las armas altera las repeticiones ritualizadas del relato histórico en términos de héroes y villanos. El relato se aleja de las representaciones románticas de los combatientes y juega en una sugestiva comparación de memorias enfrentadas sobre los hechos violentos. Ambas historias se organizan alrededor de sujetos que se mueven en distintas geografías entre las necesidades de matar o morir. Las relaciones anudadas entre la creación literaria y las materialidades de las memorias de cada uno de los autores se representan en el conflicto sobre los modos narrativos.

Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación –soldados muertos en guerras de antemano perdidas- a los que siempre había soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubiera existido nunca... (152)

El entrevistador y el informante conviven en una misma escritura tramada desde esta complejidad violenta de miradas y disputas por los recuerdos de los muertos. El centro autorial es polifónico; está atravesado por las contradicciones de la culpa y la vergüenza y la fantasmagoría de las zonas grises. La materialidad del relato y las claves para una operación crítica sobre él conviven en un mismo territorio. Esta misma clave paradójica ilumina la lectura del libro de Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*. Ante el bello y desgarrador relato acontece la misma pregunta: estamos ante el orden de lo testimonial o estamos hablando de una reflexión crítica sobre la voluntad de dar testimonio. La diferencia entre uno y otro está marcada por los usos de las personas gramaticales, mientras Bolaño se desdibuja en la tercera persona, Levi toma los riesgos de la primera persona. Ambos inscriben grandes gestos teóricos de índole moral.

Cercas escribe por delegación; se apropia de la voluntad de hacer un libro de Sánchez Maza y habla de las contradicciones y de los fantasmas que ninguno puede nombrar. Elige una figura por fuera de su campo, no escribe sobre Antonio Machado ni sobre Miguel Hernández: opera sobre "la resurrección de un soldado de Salamina" (56) desplazando la temporalidad del pasado al presente perpetuo de la escritura. Se aleja del recuerdo de los muertos y de la gloria de los vivos y con su escritura conjura la obsesión de la pérdida. Roberto Bolaño, le cuenta la historia de Miralles, un ex combatiente que vive en Francia y que luchó con la República en la Guerra Civil, estuvo en Cataluña en el momento del fusilamiento de Sánchez Mazas, pasó a Francia y luchó con los "Franceses libres" en la II Guerra mundial, siendo uno de los soldados españoles que liberó París. Cercas cree que Miralles es la pieza que falta en su relato. El personaje podría ser el miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, pero es evidente que de no ser por el autor de *Nocturno de Chile*, a quien Cercas le dedica casi la mitad del libro,

jamás habríamos sabido de "Los amigos del bosque" y del soldado que bailaba pasodobles con su fusil.

El lector no sabe si Miralles salvó a Sánchez Mazas, si fue un soldado que estuvo en el mismo lugar al mismo tiempo o simplemente un personaje creado por Cercas para poder tener un héroe. Bolaño le entrega el personaje y las claves de la ficción literaria: si Miralles no está, se lo inventa.

-Tendrás que inventártela –dijo.

-¿Qué cosa?

-La entrevista con Miralles. Es la única forma de que puedas terminar la novela.

Fue en aquel momento cuando recordé el relato de mi primer libro que Bolaño me había recordado en nuestra primera entrevista, en el cual un hombre induce a otro a cometer un crimen para poder terminar su novela, y creí entender dos cosas. La primera es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; la segunda es que, contra lo que Bolaño había creído cuando escribí mi primer libro, yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro. Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivaldría a traicionar su naturaleza. (170)

Juego de equívocos y de peligros, la dialéctica de la concordancia y de la discordancia permiten -en términos de Paul Ricoeur (1999:224)- un giro desde la centralidad de la trama a la identidad del personaje. Este desplazamiento que se sucede en la poética permite imaginar un sentido y una identidad referidos principalmente en el acto de la escritura. La construcción de narrativas sobre los procesos sociales ancladas en la historicidad y con un eje en el conflicto y la disputa exponen los modos del ocultamiento que son constitutivos de estas memorias sobre el pasado.

Si bien Cercas no elige la salida de la ficción y la construcción de una evidencia imaginativa para dar cuenta del relato de los hechos, construye su "identidad narrativa" en el relato. Identidad que en los términos de Ricoeur (1999:213) supone interpretarse a uno mismo, en este caso, Javier Cercas se escribe desde la entrevista periodística en voluntariosa distancia con el relato de ficción. La realidad que el libro expone es la de la gente que, a diferencia de los Rafael Sánchez Mazas de los que está plagada la historia, no glorifican la guerra ni la proponen como panacea de las miserias sociales, ni creen que la verdad de la filosofía está en la boca de un fusil.

El gran personaje del libro de Cercas es el guerrero de las buenas causas por pura casualidad, héroe sin quererlo ni saberlo, que, desfigurado por una mina después de pasarse media vida batallando, sobrevive como recluso en una residencia de ancianos de mala muerte, interrumpido por un novelista empeñado en ver épicas y gestos caballerescos donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la vecindad de la muerte.

Es usted el que no entiende nada. Una guerra es una guerra. Y no hay nada más que entender. Yo lo sé muy bien, me pasé tres años pegando tiros por España, ¿sabe? ¿Y cree

usted que alguien me lo ha agradecido?

-Precisamente por eso...

-Cállese y escuche, joven –me atajó-. Respóndame, ¿cree que alguien me lo ha agradecido?

Le respondo yo: nadie, Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. Y ahora me viene usted, sesenta años más tarde, con su mierda de periodiquito, o con su libro o con lo que sea, a preguntarme si participé en un fusilamiento. ¿Por qué no me acusa directamente de asesinato? (175)

La explicación del clima generacional tiene un fuerte componente textual. Esta lectura es provocativa y sumamente productiva al momento de exponer una máquina narrativa para la Guerra civil española: es una historia que termina mal, sin héroes ni salvados. Desde su lugar de escritor derrotado por la imposibilidad de una obra, se posiciona en la necesidad de desmontar la traición de una posible invención y oponerle las certezas de la experiencia. Para encontrar a su personaje Cercas comienza una "peregrinación telefónica" que supone desnudar las políticas de la memoria relacionadas con la idea de clausura y reponer con la escritura las ideas de trabajo y duelo<sup>3</sup>. No se ocupa de los republicanos; por el contrario elige a Sánchez Mazas y a Miralles y los iguala en su posición de sobrevivientes. Introduce una idea altamente productiva al momento de pensar en términos menos regulados: las "vistas del pasado" en tanto construcciones expuestas a distintos cruces ideológicos. (Sarlo 2005). Estos ojos múltiples de soldados de trincheras supervisan los modos de reconstrucción del pasado. Cercas incluye los restos de los pelotones, los harapos de la guerra.

Cercas usa la primera persona sólo para dar cuenta de sus derroteros de escritor y se distancia en la tercera para contar los cuentos de la guerra. Los testimonios de *Soldados de Salamina*, entendidos como "vistas del pasado", son testimonios escritos alejados de la inmediatez de la voz.

La introducción de lo subjetivo le permite al narrador buscar el detalle excepcional, el rastro de lo que se resiste a la normalización. "La impureza del testimonio es una fuente inagotable de vitalidad polémica" (Sarlo, 2005:80). El género testimonial se lee, entonces, como un artefacto literario dentro de una nueva serie donde "la imaginación sale de visita" (Sarlo, 2005:53). La guerra en Cercas no se resuelve en lo anecdótico; a veces, se centra en la disposición de los materiales que constituyen el relato, en la manera de organizar el tiempo, el espacio, la revelación y la ocultación de los datos, las entradas y las salidas de los personajes. Aun cuando todo lo que *Soldados de Salamina* cuenta fuera verdad, y los protagonistas que aparecen en la historia hubieran sido en la realidad tal y como allí se los describe, el libro no sería menos novelesco, debido a la astuta manera como está edificado, al sutil artificio de su construcción.

Al principio la construcción del refugio le mantuvo ocupado, pero luego el tiempo se le iba tendido en el suelo y a ratos durmiendo, recuperando unas fuerzas que, según previó podía

---

<sup>3</sup> Ver Jelin (2002) La gravitación de los conceptos de trabajo y duelo vinculados a las memorias en conflicto es clave en la organización de la colección Memorias de la Represión.

necesitar en cualquier momento, rebuscando en su memoria cada instante olvidado de su aventura de guerra y sobre todo imaginando cómo lo contaría una vez que fuera liberado por los suyos, una liberación que, aunque la lógica de los hechos imponía que estaba cada vez más próxima, su impaciencia sentía cada vez más lejana. (110)

La principal "desviación" de toda muestra en términos de Michael Pollak (2006:58) tiene que ver con la supervivencia física del testigo. Los silencios, las memorias subterráneas, los huecos en la memoria colectiva necesitan de la construcción de una "evidencia imaginativa" para inscribir la subjetividad y crear los cuentos del género. Pensar la guerra como un cuento invierte las narrativas sobre la firmeza del héroe de los relatos tradicionales. El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante.

La materialidad de los cuerpos de los sobrevivientes altera el protocolo heroico del género y construye una matriz productora de sentido más allá de las variables de una cronología. El narrador de *Soldados de Salamina* insiste en que lo que cuenta no es una novela sino "una historia real". La verdad es otra: *Soldados de Salamina* es la historia de su escritura, las desventuras de su narrador y su relación con Bolaño. Cercas se apropia del título que Sánchez Maza imaginó para contar su relato sobre el bosque y sus compañeros. "Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*" (73) En este sentido, Cercas se ocupa de la memoria de los testigos y repone su palabra en la memoria letrada. El autor organiza "un relato real", un inventario de reacciones y sentimientos personales. Memorias subterráneas de soldados devienen en personajes hambrientos, huérfanos de convicciones políticas, derrotados y hartos de la guerra. Frente a los harapos del uniforme, nada parece diferenciar a los miembros de la sociedad secreta del bosque. Si bien no hay héroes, hay gestos nobles que se traicionan: los soldados rasos que ayudaron a Sánchez Mazas: Figueras y Angelats. Cercas se aleja de una literatura militante en términos de un discurso movilizadado en nombre de una causa y da cuenta de la experiencia de la guerra desde lo mínimo, desde la construcción de escenas casi inverificables en términos de documentos históricos.

No habían salido aún del hall cuando un pasillo de falangistas formados entre la escalinata y la puerta giratoria les cerró el paso y, poco después, les permitió divisar fugazmente y por última vez en sus vidas, deslizándose con impostada marcialidad de condotiero entre un mar de boinas rojas y un bosque de brazos en alto, el perfil inconfundible de judío de aquel hombre ahora prestigiado por la prosopopeya del poder que tres meses atrás, disminuido por los andrajos y los ojos sin gafas, por la fatiga, por las privaciones y el miedo, les había suplicado su ayuda en un descampado remoto que ya nunca podría devolverles aquel favor de guerra a sus dos amigos del bosque. (130)

Escribir el pasado no responde a una voluntad de fijar el recuerdo sino a una voluntad de escuchar los cuentos que le habían contado. Debo el concepto de "cuentos" a los postulados críticos de Josefina Ludmer. La autora los define en

términos de relatos de carácter fragmentario, que se reiteran como partes de historias mayores. Involucran saberes y anécdotas que se transmiten oralmente. Es un concepto fuertemente marcado por la musicalidad de la palabra hablada y por los rituales de los intercambios colectivos de experiencias. Adquieren esta forma de *cuentos* en tanto cada protagonista inscribe su propia subjetividad en el relato. Se trata de nombres marcados, que remiten a espacios y experiencias de una revolución. Son fundamentalmente nombres propios y se inscriben en un principio de permanencia. Tienen que ver con una idea de lo idéntico y lo inmutable. La historia de una vida se convierte en una historia contada; los cuentos permiten encadenar la identidad de lo semejante en las variaciones de cada experiencia personal. Los relatos de los nombres de los lugares de las batallas son espacios de permanencia y configuran el carácter duradero de los personajes.

Para que exista un cuento tiene que haber con anterioridad algo que relatar y quizás, la disposición de "dejarse engañar"; nada de lo que se relata puede ser efectivamente real; la narración expone, de manera inequívoca, las variaciones del lenguaje y el estilo. Pensar la guerra como un cuento invierte las narrativas sobre la firmeza del héroe de los relatos tradicionales. El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante. Es también un cuerpo que interviene en el curso de las cosas con sus propias marcas y altera el protocolo heroico del género, que en el sentido más literal del término construye una matriz (Ludmer 1977:148)<sup>4</sup> ordenada de escrituras que autoriza y custodia con ciertas formalidades.

Las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. El texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz del héroe derrotado permite organizar una serie en términos de la configuración tradicional ya que altera la serie lineal de los relatos y permite combinaciones más complejas.

Los papeles fijos se transforman y se quiebran las reglas de la completitud, de la unidad y de la totalidad de la trama. Desde este lugar, Cercas puede aventurarse en la escritura de un personaje falangista y sus representaciones. La centralidad del personaje alejado de la persona histórica, permite pensar lo que yo llamo los cuentos de la guerra. Hablo en términos de asimetrías más allá de las formas. Configuración antes que forma es el núcleo discursivo central de los cuentos de la guerra; configuración que también puede pensarse como una elección frente a la idea de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama sobre el pasado. "La proximidad que existe entre las nociones de configuración y de figura posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo" (Ricoeur, 1999:220).

---

<sup>4</sup> "Las matrices productoras pueden ser, pues, diversas e indefinidas; están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, prohombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas. (...)

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizás legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaban haber contado otras veces. (62)

La necesidad de pensar una máquina de lectura supone no silenciar la idea de guerra en el género testimonial. La posibilidad de leer la idea de guerra como un cuento que permanece inmutable en los relatos, permite pensar en encadenamientos de las historias sin sucesiones; los cuentos pueden modificar las cronologías hasta el punto de suprimirlas. Es necesario, entonces, un modelo móvil, con la suficiente plasticidad para moverse en el espesor del sistema; un aparato de lectura para explicar el espesor, para volver audibles en un mismo relato los conflictos, las tensiones y los ocultamientos de los "trabajos de la memoria". El lector extraño y vacilante representado por Cercas es el que abre otra puerta de entrada, más plural, en el espesor de la literatura testimonial. Es precisamente él quien puede imaginar una síntesis de lo heterogéneo y dar cuenta de las distintas mediaciones del relato. Corta el circuito de lo familiar en tanto sujeto ajeno al régimen de la representación testimonial. El lugar de Sánchez Mazas es políticamente menos tranquilizador y puede sostener posiciones contrarias a los presupuestos "rojos" esperables del lugar de autor. No escribir sobre García Lorca le permite alejarse de las identidades narrativas de los personajes unitarios y pensar en héroes disonantes. El héroe de los cuentos de guerra puede mezclar los dos términos de la identidad postulada por Ricoeur en la potencia de los conceptos de "ipseidad" y "mismidad", el término de la identidad de lo semejante y la identidad de su otro.<sup>5</sup>

Un relato centrado en el personaje antes que en la persona puede desvincular al género testimonial de los protocolos iniciales. En este sentido, *Soldados de Salamina* abre preguntas sobre el género testimonial y sus ambigüedades. Creo que la peligrosidad de la palabra guerra interpela fuertemente los presupuestos de la forma del testimonio y funda un espacio en el que la "antinaturalidad" es la ley. Hay infinidad de huellas diseminadas en los lugares, en los pueblos, en los relatos. Es imperativo, entonces, recopilar ese inventario de palabras dadas. Las múltiples verdades se inscriben en el ejercicio de "contar el cuento" porque, como dice Josefina Ludmer, ese contar funda el ejercicio de la diferencia y construye una escucha que, a la distancia, ilusionista e ilusoria, puede pensar las múltiples

---

<sup>5</sup> "Nos encontramos con un problema, en la medida en que 'idéntico' tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*) 'idéntico' quiere decir sumamente parecido (...) y por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*) 'idéntico' quiere decir propio (...) y su opuesto no es 'diferente', sino *otro*, *extraño*. Este segundo concepto de 'identidad' guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática. Mi tema de estudio es la propia identidad como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante del sí mismo" (Ricoeur, 1999:216)

modulaciones de la guerra.

### **Bibliografía**

Ludmer, Josefina (1977), *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Una cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ricoeur, Paul (1999), *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

Pollak, Michael (2005), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al margen.