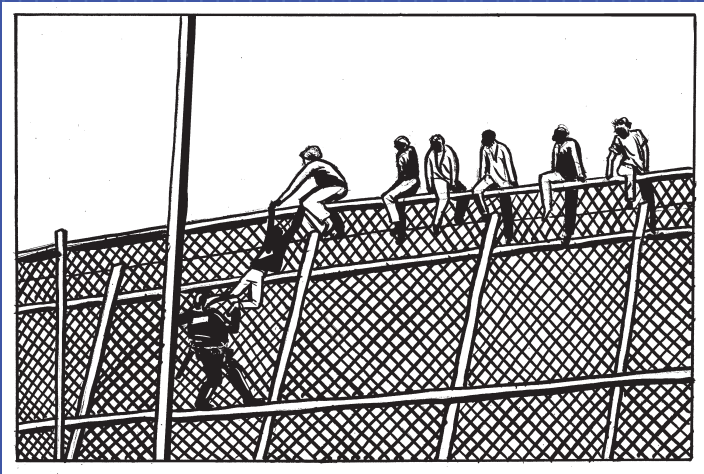


Berit Callsen / Mariana Simoni /
Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania



PETER LANG

Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania

Der vorliegende Band erforscht Bewegungen der Verrückung, Querung und Grenzüberschreitung in romanischen Kulturräumen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Aufsätze widmen sich der interdisziplinären Verhandlung von Grenz- und Körperdiskursen in Literatur und Bildmedien. Überschreitungen rücken dabei nicht nur in physisch-räumlicher Perspektive, als Migrationsbewegungen, in den Fokus, sondern ebenso in genderspezifischer, gattungstechnischer und medialer Hinsicht. Auch in diesen transpositiven Dynamiken erscheinen Körperlichkeit und Materialität häufig zugleich als Dispositiv und Movens der *Überschreitung*, *Überschreibung* und *Überzeichnung*.

Die Herausgeberinnen

Berit Callsen ist Juniorprofessorin für Romanische Kulturwissenschaft an der Universität Osnabrück. Sie forscht u.a. zu Körperlichkeit im Rahmen von Disability Studies und Body Studies. Im Jahr 2023 war sie Thematic Research Fellow im Rahmen von Mecila in São Paulo (USP/Cebrap).

Mariana Simoni ist Juniorprofessorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas mit Schwerpunkt Brazilianistik an der Freien Universität Berlin und assoziierte Forscherin des Centre Marc Bloch Berlin. Seit 2022 co-leitet sie das Teilprojekt *Postautonome künstlerische Interventionen in Brasilien und Argentinien* (1512 SFB Intervenierende Künste).

Jasmin Wrobel ist Juniorprofessorin für Iberoromanische Kulturwissenschaft m. Schwerpunkt Lateinamerika an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie u.a. an einem Buch zu lateinamerikanischen Comics arbeitet. Zw. 2022 und 2023 forschte sie als Marie Curie Postdoctoral Fellow an der University of Manchester, vorher war sie an der Freien Universität Berlin beschäftigt.

ISBN 978-3-631-90040-6



www.peterlang.com

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania

ROMANIA VIVA 53

Texte und Studien zu Literatur,
Film und Fernsehen der Romania

Herausgegeben von

Prof. Dr. Ulrich Prill †
Prof. Dr. Uta Felten
Dr. Anna-Sophia Buck
Prof. Dr. A. Francisco Zurian Hernández

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

Paolo Bertetto (Università La Sapienza Roma)
Giulia Colaizzi (Universidad de Valencia)
Chris Perriam (University of Manchester)
Veronica Pravadelli (Università Roma 3)
Volker Roloff (Universität Siegen)
Tanja Schwan (Universität Leipzig)
Francesco Cotticelli (Università Federico II Napoli)

Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Cover Image: © Nacha Vollenweider - Los monstruos de la razón (2023)

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und –Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Die Publikation wurde durch eine Ko-Finanzierung des Lateinamerika-Instituts der Freien Universität Berlin und der Universität Osnabrück ermöglicht.



ISSN 2194-0371

ISBN 978-3-631-90040-6 (Print)

E-ISBN 978-3-631-90041-3 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-90042-0 (E-PUB)

DOI 10.3726/b20731

© 2024 Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Publicado por Peter Lang GmbH, Berlín, Alemania

info@peterlang.com - www.peterlang.com

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

“El sueño de la razón produce monstruos”

En la obra de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, el artista quiere expresar que cuando se duerme la razón... aparecen los monstruos de la ignorancia, las supersticiones, los errores. El aguafinta de 1799, creada diez años después de la Revolución Francesa, se relaciona con un momento de la historia europea en el cual surgían nuevos ideales. La educación, la ciencia y el pensamiento humanista serían las claves que nos llevarían a la “felicidad”.

En mi dibujo “Los monstruos de la razón”, creado más de 200 años después, me pregunto qué fue de aquella “Razón” de Goya cuando el avance “civilizatorio”, lamentablemente vinculado a una creencia dogmática en la acumulación de ganancias y el juego de “suma cero”, no ha llevado más que a tremendas desigualdades a nivel global y como resultado podemos visualizar que vivimos en un estado de guerra y catástrofe permanente.

Es decir, ¿qué se ha hecho con la ciencia, con la educación? ¿A dónde está el pensamiento humanista hoy?

Nacha Vollenweider, septiembre de 2023

Inhalt

Berit Callsen, Mariana Simoni, Jasmin Wrobel

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania.

Eine Einführung 11

Otredad, alteridad, ambivalencia: cuerpos dis/conformes 21

René Ceballos

Hostilidad y hospitalidad del cuerpo en *Cobra* de Severo Sarduy y

El huésped de Guadalupe Nettel 23

Jorge Estrada Benítez

La poética paranoica de “Ningún Lugar Sagrado” de Rey Rosa: mimesis

postcolonial reflejada en cuerpos discursivos 33

Matthias Hausmann

Das absolut Fremde im eigenen Körper? Zum Einsatz des Grotesken in

Jean-Pierre Jeunets *Alien Resurrection* 51

Körper, Aus-/Ein-Grenzung, (posthumane) Materialität 69

Miguel Rivas Venegas

El futuro era esto: *Alt-Right*, cuerpos “otros” y narrativas de lo

monstruoso en tiempos de pandemia 71

Florian Gödel

Schließungsversuche und Systemkritik. Zur Darstellung des

Dolmetschens in Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* (2011) .. 91

Jenny Haase

„La tierra es un cuerpo vivo.“ Mensch-Umwelt-Verhältnis, indigene

Epistemologien und ökokritische Affinitäten bei Elicura Chihuailaf 107

Diaspora, (kollektives) Trauma und *embodiment* 127

Joanna M. Moszczyńska

Fremde Körper, Migrationsgeschichten und kollektives Trauma im zeitgenössischen lusophonen Roman 129

Lea Hübner

Aus politischen Gründen – Simón Radowitzkys Erfahrung mit Migration und Misshandlung. Zum Umgang mit Merkmalen eines Traumataxtes beim Comicübersetzen 145

Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes

Memoria, archivo y ausencias en *Dora* de Ignacio Minaverri 167

Identidades/cuerpos/sexualidades itinerantes 191

Cintia Daiana Garrido

Transposiciones: sobre la liminalidad del cuerpo travesti 193

Janek Scholz

Körper und Nacht als Dispositive globaler Sexarbeit am Beispiel von Fernanda Farias de Albuquerque Roman *Princesa* 205

Philipp Seidel

Orgia(s) sob o sol: Os diários brasileiros de Tulio Carella 223

Irene Stütz

„[J]e suis Si Mahmoud ould Ali, jeune lettré tunisien qui voyage de zaouiïa en zaouiïa pour s'instruire...“ Intersektionales Cross-Dressing bei Isabelle Eberhardt 239

Cuerpo, (trans-)frontera, violencia 253

María Teresa Laorden Albendea

Agresión y trasgresión: cuerpos traspasados por exilios, fronteras y violencias en Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya 255

Minerva Peinador

Nombrar el hedor del baldío. La literatura de no ficción como *médium*
del feminicidio en *Chicas muertas*, de Selva Almada 269

Über die Autor*innen 287

Amadeo Gandolfo¹ y Pablo Turnes²

Freie Universität Berlin/Universidad de Buenos Aires

Memoria, archivo y ausencias en *Dora* de Ignacio Minaverri

*Whenever anything is conserved and reappears in a representation, we are in the presence of a memory effect. Memory thus complicates the rationalist segmentation of chronology into “then” and “now”. In memory, the time line becomes tangled and folds back on itself. Such a complication constitutes our lives and defines our experience. The complex of practices and means by which the past invests the present is memory: memory is the present past.*³

Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (1993: 8)

Introducción

Dora, de Ignacio Minaverri, sigue las “aventuras” de Dora Bardavid, hija de una pareja de sobrevivientes de un campo de concentración, quién, a finales de los años 1950, se involucra en la caza y persecución de criminales de guerra nazis. *Dora*, en primer lugar, cuestiona un ejercicio de la memoria demasiado simplista. Al concentrarse en la etapa de olvido voluntario de los crímenes nazis por parte de la población europea, desarticula una narrativa construida a partir de los juicios de Nuremberg y del gesto de arrepentimiento de Willy Brandt en Varsovia que subraya las acciones por parte del Estado alemán que tendieron a la reconciliación y la búsqueda de justicia post-Segunda Guerra.

Esta temática se suma a una presentación gráfica muy cuidadosa de Minaverri, quien dedica una parte importante del tiempo que le lleva hacer cada uno de los volúmenes a una pesquisa bibliográfica que busca reproducir con fidelidad

1 UBA/Fundación Alexander von Humboldt/Freie Universität Berlin.

2 IIGG-UBA/Fundación Alexander von Humboldt/Freie Universität Berlin.

3 Las cursivas pertenecen al texto original.

la arquitectura y el espíritu de las ciudades y los espacios por los que circula la protagonista. Pero también el espíritu del mundo circundante, de la cultura visual de la época: portadas de revistas, pintadas en las paredes, carteles de neón, libros, envoltorios de comida. Minaverri incluso piensa cada una de las portadas de la serie para evocar el diseño gráfico de la época que, por supuesto, va cambiando y modernizándose a medida avanzan los sesenta.

En segundo lugar, Dora es un personaje desarraigado por definición. Su condición de segunda generación de sobrevivientes le impone una extrañeza en la cual su única patria es la búsqueda de memoria y justicia. Es sintomático que cada volumen tenga como escenario diversos lugares de Europa y del mundo, los cuales Dora atraviesa movida por su objetivo único. Dora es una historieta de aventuras atípica.

En tercer lugar, la historieta hace hincapié en la relación entre su protagonista y su cuerpo al vincular la misma con su sexualidad: es también una historia sobre el despertar lésbico de su protagonista. Finalmente, Dora plantea cuestiones sumamente pregnantas acerca de la identidad, particularmente en relación a Lotte, la mejor amiga de Dora, quien descubre en el tercer volumen que fue una bebé polaca apropiada por padres alemanes.

Aquí nos concentraremos en la condición itinerante de Dora para discutir de qué modo la historieta trata el exilio interior de una sobreviviente de segunda generación del Holocausto, y en la identidad de Lotte para analizar de qué modo la memoria se conecta con el cuerpo y cómo esto también se vincula con el despertar sexual de Dora.

Antes de sumergirnos en el trasfondo teórico y conceptual que *Dora* ejemplifica de manera tan apropiada, creemos que una pequeña historización de su publicación y contexto es necesaria. *Dora* surge en un momento particular de la historia argentina reciente, tanto si nos referimos a los acontecimientos políticos como a la situación del campo de la historieta.

1. Contextualizando a Dora

Ignacio Minaverri comenzó a publicar historieta a finales de la década de 1990. Su *juvenilia*, realizada mientras estudiaba historieta con Pablo Sapia y Luis Scafati, está vinculada a la situación del campo de la historieta argentina a finales de los 90s. Su primera obra se llamó *El Regreso de Daigar*, publicada por Comiqueando Press en 1999, y vendida desde su portada como “el primer *manga* argentino”. Sin dudas, algo muy significativo en esa década de irrupción del anime de forma masiva en Argentina, un fenómeno cuyas consecuencias de

largo plazo terminaron modificando profundamente las audiencias y el mercado de la historieta local (Labra 2019: s/p).

Simultáneamente a esta primera historieta larga, Minaverri publicó una pequeña tira de prensa, titulada “Niño Zorro”, en la revista *Comiqueando*, la nave nodriza alrededor de la cual se organizaba la editorial homónima. Esta tira, que apareció un puñado de veces, seguía las aventuras de un zorro japonés, un *kit-sune*, animal mitológico capaz de modificar su forma.⁴ En estas primeras obras vemos a un Minaverri que pone en primera plana sus influencias japonesas, que luego se irán diluyendo en su obra para combinarse con otros elementos. Como menciona Diego Labra, algunos de estos primeros trabajos fueron firmados con ligeras variaciones de su nombre, como Ignacio Rodríguez e Ignacio Rodríguez Minaverri (Labra 2019: s/p).

Con el tiempo, el trazo de Minaverri ha incorporado un potente y variado arsenal de influencias y referencias: Jaime Hernandez, Hayao Miyazaki, Monkey Punch [Katō Kazuhiko]; la línea clara franco-belga de la vertiente de Hergé [Georges Remi]; Jeff Smith. Y también de las artes plásticas argentinas: Ricardo Carpani, Rogelio Polesello, Delia Cancela y Jorge de la Vega. En síntesis, en Minaverri confluyen tres grandes tradiciones: el cómic europeo de aventuras, el manga fantástico y la gráfica argentina.

La que él considera, sin embargo, su primera obra con la que estuvo plenamente satisfecho fue el primer volumen de *Dora*, que comenzó a serializarse en el número 13 de la segunda época de la revista *Fierro*, publicado en noviembre de 2007. Mucho se ha escrito acerca de esta revista legendaria para la historieta argentina, en particular sobre su primera época (1984–1992). La segunda época aún está poco historizada. O, mejor dicho, está poco historizada en cuanto propuesta estética conjunta, pero sí ha sido objeto de diversos análisis vinculados a su rol dentro de la “industria”, su contenido político y el sinfín de polémicas de la cual fue objeto, cuyo estudio serviría para escenificar las principales luchas dentro del campo historietístico argentino en las dos primeras décadas de este siglo. Disputas por el pago a los autores, por la selección autoral, por la serialización de las obras, por la pervivencia de ciertos nombres vinculados al período de los ochenta que fueron muy cuestionados, por la representación femenina y por la desconexión de la *Fierro* de la escena de editoriales y productores

4 Es interesante observar, en el plantel de las tiras de *Comiqueando*, un grupo de nombres que estarían llamados a hacer carrera en la historieta argentina. Entre quienes compartían con Minaverri esta sección se encontraban Liniers (Ricardo Siri), Ángel Mosquito, Fede Pazos y J. J. Rovella.

independientes.⁵ Algunos autores llegaron a exhibir la no publicación en sus páginas como una medalla de honor. Como menciona Diego Labra:

Una suerte de relación simbiótica se formó en la industria, en la cual Fierro se nutría del talento independiente que venía germinando por fuera de sus páginas, los autores ganaban reconocimiento y mayor difusión gracias a la publicación, y las editoriales indie se beneficiaban editando en formato libro obras ya serializadas y, por lo tanto, con mayor perfil entre los consumidores de historieta nacional. (Labra 2019: s/p)

Este circuito es mencionado también por Diego Agrimbau, quien destaca la financiación por parte de la revista del trabajo creativo de muchos autores que a menudo no hacían referencia al hecho de que su obra había sido previamente serializada en la revista (Agrimbau 2017: s/p). Justamente, muchas de estas obras sí han sido analizadas, pero sin conectarlas necesariamente con su contexto original de publicación, sino como obras independientes, casi que concebidas directamente como novelas gráficas.

Esta segunda época de la revista duró entre los años 2006 y 2017. Se publicaba como suplemento del diario *Página/12*, un diario de orientación de centro-izquierda fundado por el periodista Jorge Lanata y los escritores Osvaldo Soriano y Alberto Elizalde Leal en 1987. Para 2007, los fundadores estaban desvinculados del diario, el cual había establecido una alianza estratégica con el gobierno de Néstor Kirchner (2003–2007). La línea editorial valoraba positivamente las iniciativas del gobierno, de la misma manera que lo continuaron haciendo durante los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner (2007–2015).

Asimismo, el diario se beneficiaba de la recepción de una porción de la pauta oficial que brindaba el gobierno, la cual le permitía sostenerse y sostener publicaciones satélites, entre las cuales se encontraba *Fierro*. Durante gran parte de su historia, *Fierro* se sostuvo (además de las ventas directas en los kioscos), gracias a una página de publicidad oficial que se publicaba en su contratapa.

5 Al respecto, Facundo Saxe hace hincapié en la cuestión de la representación del cuerpo y la sexualidad femenina en *Dora* como factor de tensión con la tradición de la historieta argentina: “[...] Dora es un personaje que construye un camino que podríamos señalar como subversivo o contra-hegemónico para lo que fueron los relatos tradicionales de historieta argentina en gran parte del siglo XX y parte del XXI [...] *Dora* es parte de una época en la que comienzan a aparecer creadoras, personajes y producciones feministas, sexo-disidentes y antipatriarcales en la historieta argentina, que disputan y tensionan con la tradición muchas veces heterosexista y patriarcal” (Saxe 2019: 96).

La alianza de *Página/12* con el gobierno no se debía a motivos simplemente económicos, sino que también tenía que ver con su orientación de centro izquierda y con su recuperación de algunas políticas defendidas por el matutino previamente, particularmente la política de derechos humanos. El 21 de agosto de 2003, el Senado anuló las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que impedían el enjuiciamiento de los militares involucrados en la represión ilegal de la última dictadura militar. El 24 de marzo de 2004, Néstor Kirchner participó de un acto en el cual el Estado Nacional recibió la cesión del predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el centro clandestino de detención más grande de Argentina, que se convirtió en un espacio de memoria administrado por organizaciones de derechos humanos. En esa ocasión, el presidente Kirchner dijo ante un público formado por organizaciones de Derechos Humanos, familiares de víctimas del terrorismo estatal y sobrevivientes de la represión: “como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón [de parte] del Estado Nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia... de tantas atrocidades” (Ginzberg 2004: s/p). El 14 de junio de 2005, la Corte Suprema de Justicia declaró ambas leyes inconstitucionales, con lo cual pudieron reabrirse cientos de procesos judiciales contra jerarcas y ejecutores de la represión que habían quedado frenados desde finales de la década de 1980.

En este contexto se inserta la publicación de *Dora*. Como hemos mencionado, esta se inicia en el número 13 de la revista y, con interrupciones, se continúa hasta el número 59, de septiembre de 2011. Luego, Minaverry colaboró con la revista con otros proyectos: “Noelia en el País de los Cosos”, que se había comenzado a publicar en el Suplemento de Historietas de *Télam* y se republicó en *Fierro* durante 2014; y “Matar al Tirano”, con guiones de Lautaro Ortiz y Pablo Túnica, durante 2015.⁶ Minaverry también ilustraría (o sus ilustraciones serían utilizadas en) cinco tapas de la revista (números 27, 41, 87, 89 y 94), que se encuentran entre las más icónicas de la misma.

Al poco tiempo de terminada la publicación de las dos primeras historias, *20874* y *Rat Line*, estas serían publicadas en formato libro por La Editorial

6 Una lista completa de los números de *Fierro* en los cuales aparecieron historietas de Minaverry: “20874”: 13 a 19 (noviembre de 2007-mayo de 2008); “Rat Line”: 23 a 27 (agosto a diciembre de 2008); 29 a 32 (febrero a mayo de 2009); “El Próximo Año en Bobigny”: 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 59 (marzo de 2010 a septiembre de 2011); “Noelia En El País De Los Cosos”: 87 (tapa), 89 (tapa), 91, 93, 94 (tapa), 95, 100 (enero de 2014 a febrero de 2015); “Matar Al Tirano”: 103, 104, 105, 107, 108, 110 (mayo a diciembre de 2015).

Común, dirigida por Angie Erhart del Campo y Liniers. Esta editorial, de corta vida, pero grandes aspiraciones, tenía por principio una presentación, diseño y papel elegantes y el deseo de entrar en las grandes cadenas de librerías, cosa que logró a través del nombre de Liniers y su peso en el campo de la historieta argentina. Una generación de hombres y mujeres que no leían cómics descubrieron a Minaverry primero de la mano de una revista con distribución en kioscos, y luego a través de una editorial boutique. Editorial Común publicó también el segundo volumen, *El último año en Bobigny*. Cuando el proyecto editorial encontró su fin, *Dora* continuó siendo publicada por Hotel de las Ideas, una de las editoriales independientes más importantes de Argentina.

Los siguientes dos libros de *Dora* (*Malenki Sukole y Amsel, Vogel, Hahn*), fueron realizados en primera instancia para el mercado francés. Esto significó la posibilidad para Minaverry de concentrarse en un ritmo más pausado de producción, en pensar los libros de una manera integral, y, además, su salida en uno de los principales mercados del mundo. Sin embargo, el quinto volumen, *Beit Mishpat*, volvió a su hogar original: la revista *Fierro*, esta vez relanzada como una publicación digital, y fue recopilado al poco tiempo por Hotel de las Ideas en el marco de la colección “Libros de Fierro”.⁷

Dora explícitamente establece un mecanismo pendular entre una memoria europea vinculada al Holocausto pero también a otros episodios de violencia poco explorados, como la masacre de argelinos en las calles de París en el año 1961. Por otro lado, hay una memoria argentina que se vincula con la proscripción del peronismo, con la búsqueda de memoria, verdad y justicia por parte de los grupos de derechos humanos, y con la apropiación de bebés en manos de militares y miembros de la sociedad civil durante la última dictadura militar.

Minaverry pareciera decir que los paralelismos entre sucesos separados en espacio y tiempo permiten pensar la historia de países y continentes desde lo que Michael Rothberg ha llamado “memoria multidireccional”:

7 Esta persistencia en la relación entre Minaverry y *Fierro* pone en cuestión la perspectiva de Saxe (2019), el cual parece adjudicar a *Dora* una potencia subversiva de la tradición de la historieta argentina (de la cual *Fierro* sería la representante y rémora de un pasado en vías de superación), sin problematizar el hecho que Minaverry haya elegido publicar su saga en la revista. De hecho, la presentación de la revista *Clitoris* – bajo la conducción de Mariela Acevedo – como la anti-*Fierro* parece insuficiente ya que 1) Minaverry ha colaborado con dicha revista feminista, pero de manera concreta y breve (una portada y una entrevista); 2) la misma Acevedo era columnista regular de la revista *Fierro*.

Against the framework that understands collective memory as competitive memory – as a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative. (Rothberg 2009: 3)

Minaverri generalmente escapa a las acusaciones de politización y panfletismo. Su público es amplio, diverso, compuesto también en gran medida por mujeres y por diversidades sexuales. Su obra es leída en partes iguales como una obra consciente, una obra divertida y una obra bella. Una potencial hipótesis: quizás la belleza de la presentación de Minaverri, su maestría a la hora de narrar, y su impactante diseño de personajes prevalece por encima de las lecturas políticas.

Asimismo, el recorrido de *Dora* como objeto comercial es singular y atraviesa varios universos de publicación los cuales, en un mundo perfecto, funcionarían en conjunto pero que, en la situación en la que se encuentra el campo de la historieta argentina, muestra a *Dora* más bien como la excepción que la regla. Comienza su andadura como una historia serializada, en la última gran revista de antología de distribución nacional de nuestro país. Luego, llega al libro de la mano de un proyecto que tiene como cabeza a uno de los autores más exitosos por fuera del mundo de la historieta, Liniers, quién acumuló gran parte de su capital económico y cultural a través de la publicación de sus tiras en un diario de gran tirada nacional como *La Nación*.

Su camino como colección de novelas gráficas continúa en una doble dirección: primero proyectándose al extranjero, a un mercado tan seductor y decisivo como el francés; luego, replicando esa publicación a través de una de las editoriales independientes de mayor éxito y sustentabilidad del campo argentino. Finalmente, el último volumen de la obra se publica serializado, pero en un medio diferente, digital. De este modo, *Dora* surca y trasciende los formatos: la antología, el libro, la novela gráfica, lo digital. En ese sentido, construye su mercado aprovechando en los resquicios de un período magmático para la historieta argentina como es el siglo XXI.

Finalmente, es interesante también señalar las confluencias estéticas que Minaverri produce en *Dora*, una obra que seduce simultáneamente a aquellos que aman el cómic europeo, con sus líneas diáfnas y su diseño de personajes elegante, que atrae a aquellos que leen manga, a aquellos que aprecian el cómic independiente norteamericano y a aquellos que crecieron con la historieta de aventuras argentina. El estilo de Minaverri representa una de las mejores conjunciones entre diversas tradiciones estéticas que es el siglo XXI de la historieta argentina. Así, “[m]emory’s anachronistic quality—its bringing together of now

and then, here and there—is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones” (Rothberg 2009: 5).

2. Estéticas de la post-memoria en *Dora*

Marianne Hirsch ha acuñado el término “postmemoria” para dar cuenta de los procesos de transmisión que va de la generación de sobrevivientes que experimentaron personalmente el proceso de exterminio y sus descendientes, que no lo han experimentado pero que a su vez llevan una identidad y una historia profundamente marcada por esas experiencias no vividas, en buena parte hecha de silencios y de una carga emocional sumamente pesada. La transmisión de la memoria necesita de mediaciones que involucran la técnica, la narrativa y la imaginación.⁸ Si bien para Hirsch la técnica fundamental es la fotografía, nosotros quisiéramos discutir la centralidad de la fotografía desde el caso de *Dora*, en particular la primera parte titulada *20874*, que sirve como prólogo al resto de la saga.

Una de las claves es la hibridación de diferentes recursos que en la historieta son parte constitutiva del relato. La pureza de un medio y un lenguaje sería un obstáculo para la transmisión de la memoria respecto a hechos sumamente traumáticos. Tanto Hirsch (2008; 2012) como Didi-Huberman (2004) y Rothberg (2000), entre otros y otras, hablan de la necesidad de la intermediación apelando a la figura del escudo, algo que nos proteja y al mismo tiempo nos permita enfrentar relatos con una gran carga emocional. El escudo de Medusa, siguiendo a Didi-Huberman (2012: 222–224), es aquello que nos permite aproximarnos de manera oblicua a lo que, de otra forma, nos dejaría congelados ante el horror que se nos presenta. En los términos del escritor, poeta y periodista soviético que conoció el campo de concentración de Majdanek en 1944, Konstantin Simonov, es “algo demasiado espantoso para ser asimilado por completo de una sola vez” (Hicks 2013: 246–247). Necesitamos del fragmento, del desvío, de la sinécdoque, para poder acercarnos al relato del horror sin ser expulsados antes de entrar.

8 “The ‘post’ in ‘postmemory’ signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. [...] Like the other ‘posts,’ ‘post memory’ reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a consequence of traumatic recall but [...] at a generational remove” (Hirsch 2012: 5–6).

La primera página de *Dora* (Fig. 1) es excepcionalmente reveladora de la manera en que Minaverry construye el relato a través de toda esa primera parte: en principio, es sumamente enigmática: vemos un cuerpo codificado como femenino (la falda, las botas) caminando por la nieve; un diagrama con la organización jerárquica de las SS, y finalmente dos nombres y dos cifras: uno, Dora-Mittelbau, campo de concentración anexo a Buchenwald, construido para albergar a los prisioneros que trabajaban en la construcción de los misiles V1 y V2, en Turingia, y la fecha 1943 (cuando el campo fue oficialmente separado de Buchenwald); por otro lado, el nombre Iakó Bardavid, padre de Dora, y el número de prisionero, que da título al volumen: 20874. Desde ya, estos datos son desconocidos por el lector, y serán revelados posteriormente.

Lo interesante es la superposición de discursos coexistentes en la página entre documentos oficiales nazis, fragmentos de discursos, y testimonios de prisioneros y verdugos con el momento en que se desarrolla la historia: el Berlín de fines de 1959 y el trabajo de Dora como archivista organizando los documentos secuestrados por los americanos al finalizar la guerra. En esa coexistencia compartimentada podemos encontrar aquello que ya había señalado Maurice Halbwachs en su trabajo pionero sobre la memoria colectiva: la diferencia entre memoria e historia, entre lo individual y lo colectivo (2004 [1939]). En síntesis: el recuerdo individual siempre se da en un marco colectivo que codifica, reconstruye y resignifica lo que debe ser recordado y de qué manera debe serlo, así como aquello que queda afuera de ese marco y es sujeto del olvido.

Sin embargo, la manera en que se recuerdan las cosas para un grupo particular no necesariamente coincide con la historia oficial, ni con los tiempos de lo que puede ser entendido como significativo para la historia oficial. Dora trabaja en un archivo estatal, pero a su vez ella va construyendo – apelando al espionaje – su propio archivo, su propia memoria. No es un espionaje para alguna fuerza, sino para la reconstrucción de su propia identidad.⁹ Como ha notado Rothberg, si bien hay una relación tensa entre estos campos (el particular y el oficial) que construyen la memoria, no por eso dichos campos dejan de proveer un acceso a las verdades que permiten construir un sentido tanto individual como colectivo (Rothberg 2009: 14).

9 El mismo Halbwachs murió en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, es decir, en el sitio adyacente a donde en la ficción muere el padre de Dora.

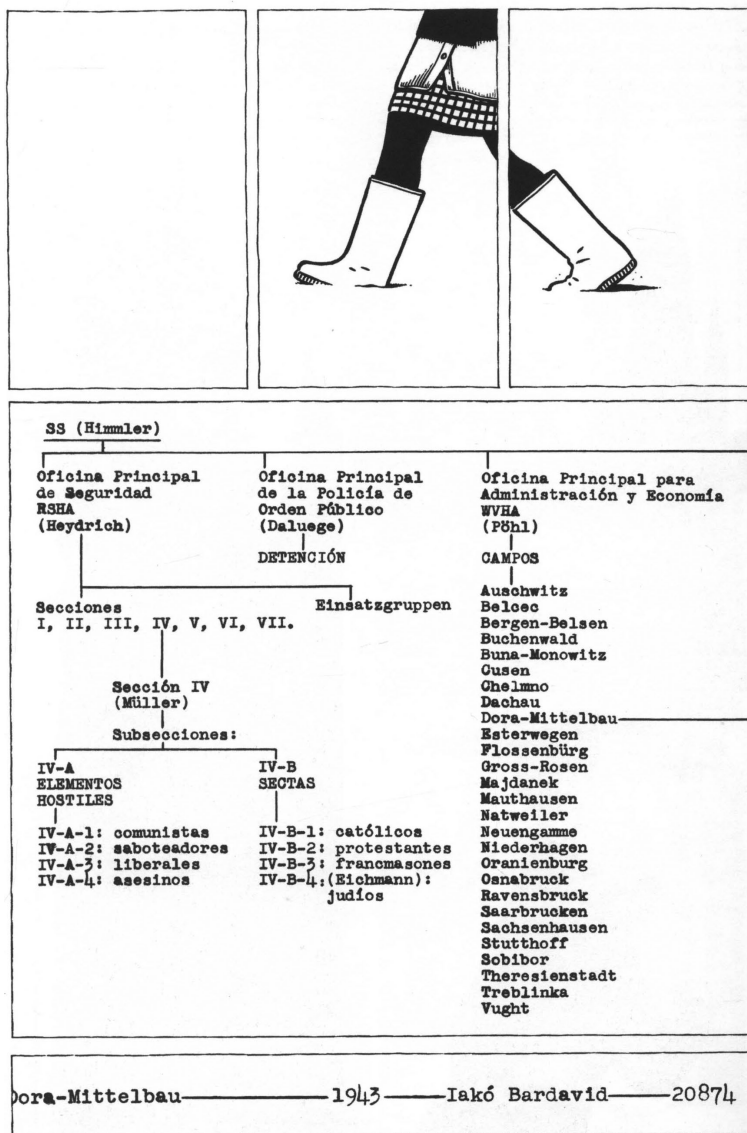


Fig. 1: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 9.

3. El uso del archivo en *Dora*

El archivo mismo es un campo en disputa, con una serie de observaciones muy lúcidas por parte de Minaverry: el detalle de la máquina de escribir nazi al que le ha sido quitada la tecla del número 5 porque era la tecla que llevaba el logo de las SS (*Schutzstaffel*) es una metáfora magnífica: la máquina de escribir sigue siendo la misma, y la tecla faltante solo revela lo ambivalente del proceso de desnazificación en una Alemania que pretende volver a la “normalidad” (Fig. 2). Hay otros dos momentos claves en *Dora*: uno, cuando descubre la ficha de su propio padre, víctima de los nazis. La otra, cuando entre las fichas encuentra la de su propio jefe, Ernst Zillmann, un exoficial de las SS.

El archivo es entonces símbolo también de la memoria, una memoria que está en tensión, cambio y lucha, como ha propuesto Elizabeth Jelin (2017): la construcción social de la memoria es dinámica, la memoria nunca puede ser total ni completa y siempre está en disputa entre los diferentes grupos que luchan por ocupar lugares más o menos hegemónicos en ella. La manera en cómo la memoria se transmite y se reconstruye es una evidencia histórica, material, concreta y siempre presente de esos procesos:

A central methodological problem and opportunity concerns the constitution of the archive for comparative work. Far from being situated—either physically or discursively—in any single institution or site, the archive of multidirectional memory is irreducibly transversal; it cuts across genres, national contexts, periods, and cultural traditions. (Rothberg 2009: 18)

Claire Latxague ha tomado como referencia a la figura mítica de Pandora (que aparece en el cómic en el cartel del film de G. W. Pabst) y la idea del tejer y destejer, para asociar a Dora con la función de develar la verdad desde su trabajo en el archivo:¹⁰

10 Facundo Saxe nota que originalmente, *Die Büchse der Pandora* está basada en dos obras de teatro del dramaturgo alemán Frank Wedekind, donde se tematizaba la representación de las mujeres en un contexto de avance del movimiento feminista en Alemania y Europa (Saxe 2019: 106). También nota que la actriz que personifica a Pandora en el film de Pabst, Louise Brooks, “es una de las primeras mujeres fatales del cine, pero también es un personaje cuya sexualidad no responde a la norma y configura tanto en la obra teatral como en la adaptación libre cinematográfica la representación de un personaje femenino que confronta contra los disciplinamientos del mundo heteropatriarcal y visibiliza derivas culturales lesbianas” (Saxe 2019: 100).

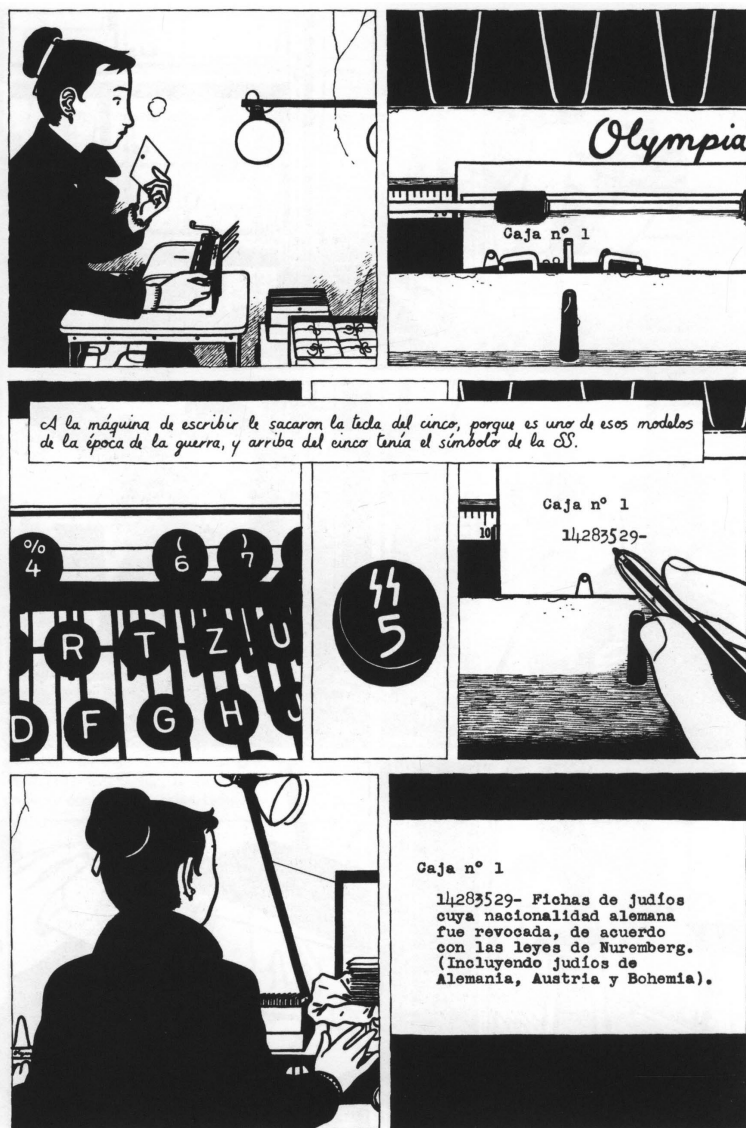


Fig. 2: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 28.

La función otorgada a este personaje consiste, entonces, en liberar de estas cajas los males del pasado para catalogarlos y así evitar que caigan en el olvido. Esto no sólo le permite realizar su duelo personal, sino que también le va a dar acceso a la memoria colectiva de la Shoah e incitarla a juntar documentación más allá de los datos relativos a su familia [...] Pero si Pandora y sus hermanas terminan sacrificadas juntas, en cambio en *Dora*, el motivo de la caja salva a las heroínas. En el mito original, una vez liberados todos los males, lo único que queda en la caja es la esperanza. Asimismo, la caja en la que Dora conserva las fotografías y las grabaciones que ha ido acumulando durante esos años contiene la esperanza de sus amigas. (Latxague 2018: s/p)

Otra figura recurrente es la de las ruinas de la iglesia luterana Kaiser Guillermo, cercana a donde se ubica el archivo donde trabaja Dora, en las inmediaciones a la estación de trenes del zoológico de Berlín. Minaverri elige mostrar una fotografía al inicio del libro, la cual no tiene un significado claro, pero ya se muestra ominosa (Fig. 3). En un momento, Dora señala las ruinas del edificio quemado por las bombas y dice: “Es como un agujero negro que nos traga a todos. Está en el medio de la plaza, pero igual nadie lo ve” (Minaverri 2012: 42). En otra escena, Dora camina sola por las calles de Berlín, llena aún de ruinas. Piensa para sí: “A lo lejos, el Reichstag parece un fantasma” (Minaverri 2012: 68). En el sentido de Hirsch, esta documentación que ha utilizado el autor es deliberadamente presentada para la reconstrucción de una ciudad que es en sí misma algo espectral, que pretende mostrarse viva y activa, en reconstrucción, pero no deja de existir entre los escombros de un pasado aún demasiado cercano.¹¹

Otra cuestión notable es la del género en *Dora*. Hirsch ha cuestionado la visión centralizadamente masculina en *Maus*, donde los personajes femeninos son silenciados y sus voces minimizadas de una forma u otra. Podría señalarse que, en *Dora*, el autor es un hombre, por lo cual la idea de una voz femenina queda relativizada. Sin embargo, creemos que esta crítica no solo es banal, sino que además es conservadora al pensar la idea de “voz” desde un binomio femenino/masculino biológicamente determinado.

Dora reconstruye su pasado y su identidad entre dos oposiciones: la del literalmente frío archivo, pero en solidaridad y colaboración con otras mujeres

11 “Los espacios urbanos en los que se desarrolla la acción son todos espacios en mutación, que conservan los restos de un pasado a medio ocultar. Minaverri reproduce su arquitectura de manera hiperrealista, a partir de fotografías, poniendo de realce su propio trabajo de documentación en paralelo al que realiza su personaje de ficción. A pesar del hiperrealismo del dibujo, las elecciones de perspectiva y de trazado de los edificios permiten jugar con las formas para proyectar la subjetividad de la protagonista” (Latxague 2018: s/p).

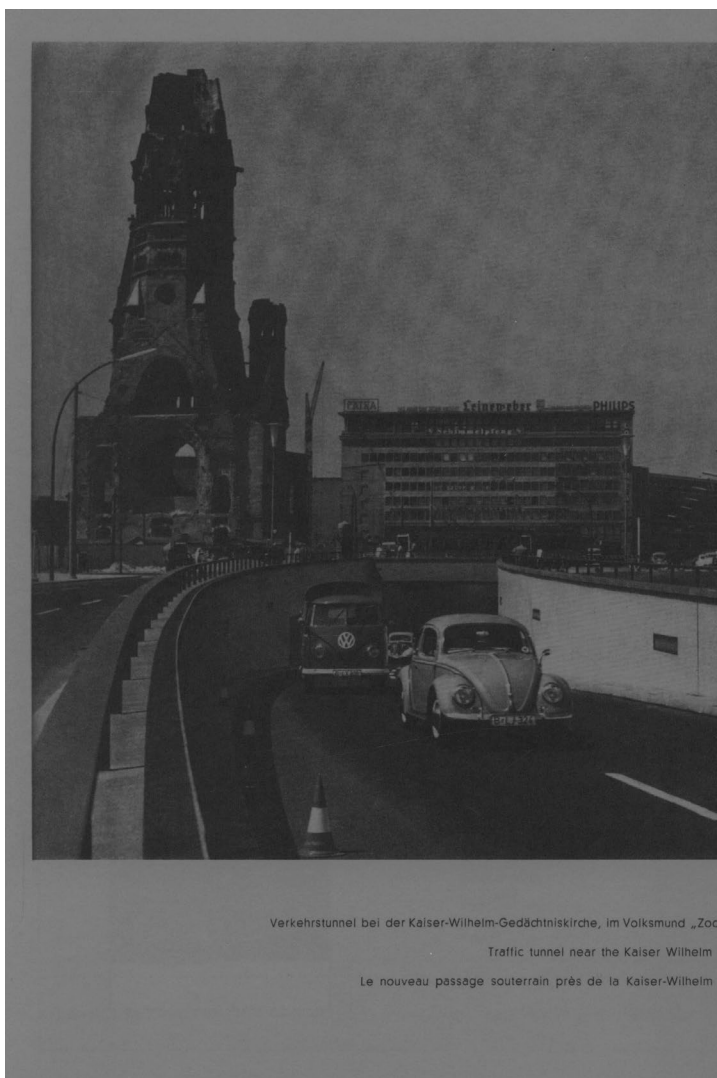


Fig. 3: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 7.

como su mejor amiga y secretaria Lotte; y la fotógrafa con quien trabaja lado a lado. Y luego, la de su despertar sexual, donde descubre que su atracción es por las mujeres y especialmente por Lotte, con quien comparte departamento. La escena de la masturbación presenta al cuerpo siendo reivindicado en el acto sexual como descubrimiento de aquello que estaba allí y que sin embargo aún se mantenía oculto; paralelamente al constante (re)descubrimiento del espacio urbano berlinés (Acevedo 2012: 23). Es una forma de inscribirse en el presente, sin quedar atrapada por ese pasado atroz al que debe enfrentar diariamente, con una figura paterna fantasmagórica y una madre ausente y alejada (Fig. 4).

4. Perspectivas multidireccionales en *Dora*

Hemos mencionado previamente como Minaverry va cambiando su estilo de dibujo para asemejarse al de la época en que transcurren las aventuras de Dora. Esta evolución estilística es profundamente notoria en el tercer volumen, *Malenki Sukole*, el cual trata acerca del verdadero origen de Lotte. En este libro Minaverry compone páginas con cuadros más grandes y con menor cantidad por página. También es un volumen en el cual los textos se encuentran fuertemente reducidos y hay una experimentación con el blanco y negro, produciendo una serie de imágenes de fuerte emocionalidad que están apuntadas a ilustrar el traumático y liberador proceso de recuperar una identidad negada.

Se suceden muchas secuencias en las cuales los cuerpos asemejan caer bajo el agua y luego alcanzar la superficie, emergiendo con un nuevo conocimiento. También aparecen secuencias en las cuales Minaverry emplea el recurso de dibujar burbujas blancas y negras que rodean a Lotte (Fig. 5) y que funcionan como las partículas de la memoria que, tarde o temprano, confluyen en un globo de diálogo que representa las memorias olvidadas surgiendo a la superficie y, finalmente, llegando a la mente de Lotte.

El argumento del libro se dispara cuando Dora descubre que Lotte es una niña polaca apropiada por sus padres alemanes a través de un programa llamado *Lebensborn*, consistente en la apropiación sistemática de niños de los países ocupados por parte de alemanes. En el libro se menciona que este plan se aplicó a 200.000 niños. A través de las averiguaciones de Dora, Lotte puede reencontrar a su madre, quien vive en Varsovia, y recuperar su identidad a través de la pregnancy de una canción de cuna, la que da nombre al libro, que su madre le cantaba cuando era una niña.¹²

12 “*Malenki sukole*” se traduce como “pequeño halcón”, y es parte de una canción de cuna originaria del área de Lublin, en Polonia (Sikora & Żebrowska 2013: 179–180).

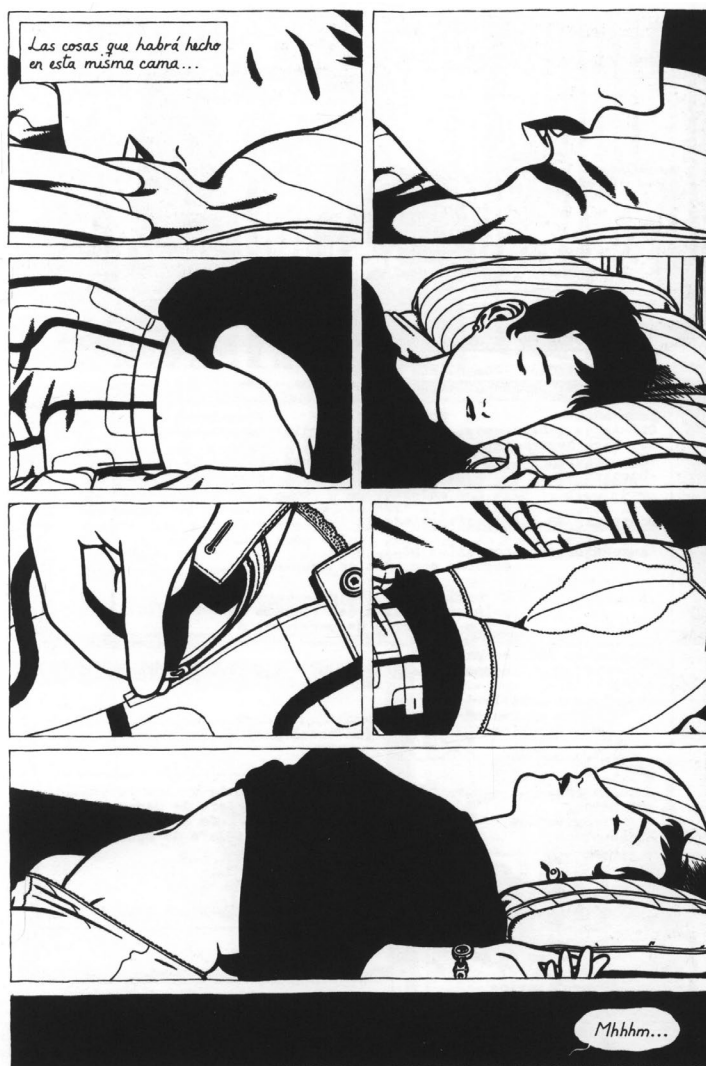


Fig. 4: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 33.



Fig. 5: Ignacio Minaverri. 2020. *Dora: Malenki Sukole*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 52.

Es imposible no vincular esta aventura con el proceso de recuperación identitario iniciado por las Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina. El número de bebés apropiados por la más reciente dictadura cívico-militar argentina se ha calculado en más de 400. De esas personas apropiadas, las Abuelas han restituido su identidad a 133 (hasta 2023). La labor de las Abuelas de Plaza de Mayo es constante desde el año 1977 y uno de los avances más importantes que lograron a lo largo de casi cuatro décadas de lucha fue el desarrollo del “índice de abuelidad”. Este índice genético permite obtener una filiación genética entre nietos y abuelas, saltándose de ese modo la necesidad de obtener material genético de sus padres, algo que en el contexto de desaparición forzada al que fueron sometidos todos los padres de nietos apropiados era prácticamente imposible.

El libro de Minaverri establece, como todo *Dora*, un continuo contrapunto entre los crímenes nazis y los crímenes argentinos. En primer lugar, entre los agradecimientos del libro aparece “A Ángela Urondo Raboy y a tantos otros que recuperaron su identidad y escribieron sobre su experiencia. Sus relatos fueron la inspiración para el viaje de Lotte” (Minaverri 2018: 6). Ángela Urondo Raboy es la hija de Paco Urondo y Alicia Raboy, militantes revolucionarios de la agrupación Montoneros. Urondo, además, fue un poeta y guionista cinematográfico destacado. Alicia Raboy, por su parte, fue periodista y formaba parte de la redacción del diario *Noticias*, financiado por Montoneros y en el cual Paco Urondo oficiaba como Secretario de Redacción. La muerte de Urondo fue uno de los episodios ejemplares de la aplicación del aparato represivo contra militantes revolucionarios, no solo por su notoriedad sino también porque fue presentado como el producto de un “enfrentamiento” cuando en realidad tuvo las formas de una ejecución.

De este modo, Minaverri blanquea ya desde un inicio lo que veníamos mencionando: la inspiración para este libro proviene del proceso argentino, filtrado a través del procedimiento nazi. Pero, simultáneamente, el libro está dedicado a Alfredo Bauer. Bauer fue un militante, historiador y teórico marxista que escapó de la persecución nazi en 1939 y se refugió en Argentina, lugar donde ejerció una intensa actividad cultural expresada en obras de teatro, novelas, ensayos históricos y una militancia continua por los derechos humanos. Bauer representa las dos vertientes sobre las que trata Minaverri en este libro: por un lado, la militancia por los derechos humanos, por otro, la militancia socialista. Y es un puente entre Argentina y Alemania, porque también ejerció como presidente de la asociación socialista *Vorwärts*, que introdujo el marxismo en Argentina y que tiene un rol destacado en la fundación del Partido Socialista Argentino. Esta exploración de las raíces del antifascismo también aparece cuando descubrimos que Wirginia Kowalewa, la verdadera madre de Lotte, fue una luchadora de la

resistencia polaca en contra de los nazis. Minaverri también se toma la libertad de destacar el derecho al aborto en pie desde 1956 en Polonia y el contrapeso necesario para la Iglesia Católica que representa el Partido Comunista. No llega a ninguna conclusión ni propone una lectura unívoca de la situación en los países del este, pero es interesante observar este sutil destaque de elementos progresistas que han quedado sepultados en la narrativa oficial después de la disolución de la Unión Soviética. Saxe ha notado que “[...] se podría señalar que hay algo de valor histórico/testimonial, no porque *Dora* sea una historieta histórica, es una ficción pero su recreación de temas históricos puede convertirse en una forma de representar lo que muchas veces no aparece en la historia o en los relatos oficiales” (Saxe 2019: 105).

Minaverri piensa continuamente en dos públicos para su libro. Esto es claro en una *splash page* en que vemos a Dora con cara de preocupación rodeada del símbolo conocido como “runa de la vida” (*Lebensrune*, también llamado Elhaz o Runa de Algis); y *Lebensborn* escrito en letra gótica. Dora exclama “No sabía que los nazis también hacían eso...” (Fig. 6). En esa pequeña y aparentemente inocente frase se cifra el cruce de caminos realizado por el autor. Para alguien que lo lee sin conocimiento de los crímenes argentinos se puede leer como “no sabía que los nazis habían cometido este tipo de crímenes” y sumar la apropiación de bebés a su larga lista de iniquidades. Para alguien que lo lee desde Argentina, la conclusión es “no sabía que los nazis también habían ejercido la apropiación de bebés, como la más reciente dictadura militar”.¹³ Eso destaca dos cosas: por un lado, la presencia del trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo en la memoria histórica argentina; por otro, lo ignorantes que aún somos al respecto de toda la profundidad de los crímenes nazis.¹⁴

13 “Against the alternatives to comparison—an intense investment in the particularity of every case or the promulgation of absolutely neutral and universal principles—I offer the multidirectional option: an ethical vision based on commitment to uncovering historical relatedness and working through the partial overlaps and conflicting claims that constitute the archives of memory and the terrain of politics” (Rothberg 2009: 29).

14 Esta exploración se continúa en el siguiente volumen de la obra, *Amsel, Vogel, Hahn*. En el mismo, Dora tiene que encontrar evidencia en contra de los tres jefes nazis que dan título a la obra. Esto le permite a Minaverri explorar otros aspectos menos conocidos del avance nazi en Europa: la situación en Finlandia, contradictoria y compleja por las tensiones entre Alemania y la Unión Soviética que produjeron efectos tan peculiares como la lucha de judíos a la par de nazis; el caso de aquellos condenados por el parágrafo 175, que penalizaba la homosexualidad en Alemania; y también la supervivencia de criminales nazis en el marco de la nueva Alemania Federal, reconvertidos

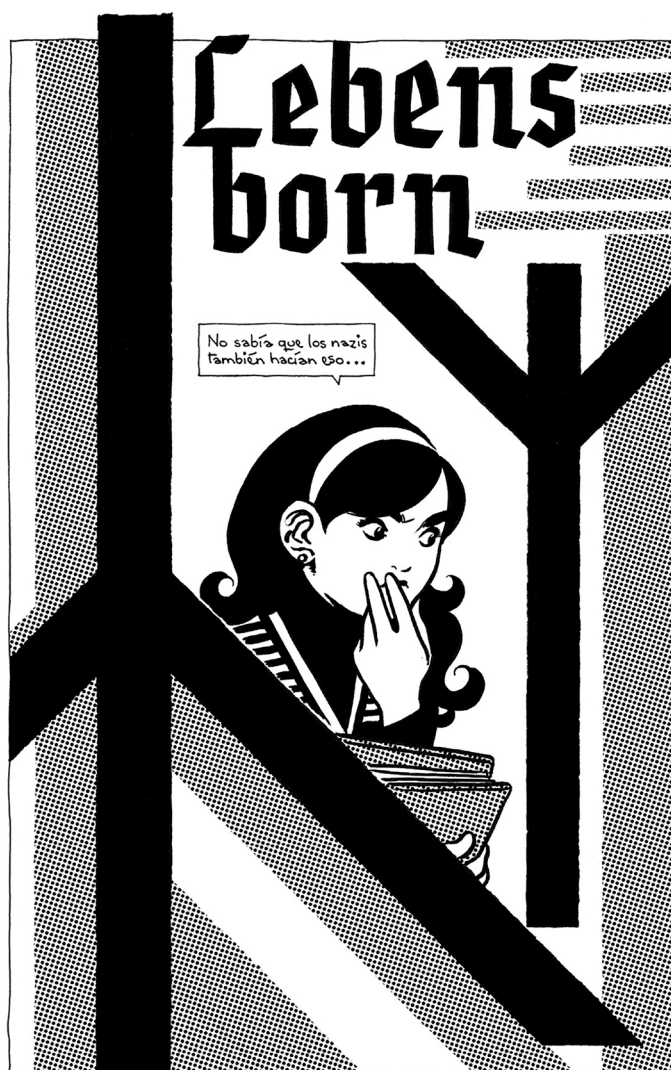


Fig. 6: Ignacio Minaverri. 2020. *Dora: Malenki Sukole*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 15.

a traficantes de armas e industriales cuyo pasado no se cuestiona y cuyas acciones permiten el rearme del estado alemán.

La secuencia de recuperación de la identidad de Lotte contiene varios de los pasos que a menudo se han destacado en los casos argentinos, ya que un proceso como este no es unívoco ni carente de contradicciones. El shock inicial, la sensación de pérdida de asidero con respecto a la identidad anterior, la confrontación con los apropiadores, quienes reproducen el discurso de que todo lo hicieron por su bien y su supervivencia, el reencuentro con su verdadera familia primero marcado por el desconocimiento y la extrañeza, luego recobrado a través de una pieza de memoria que confirma la identidad; y, finalmente, la pregunta por el nombre: ¿soy aquella que nombraron mis apropiadores o soy quien nombró mi familia de origen?

Finalmente, quisiéramos señalar cómo Minaverri retoma el género de aventuras al estilo *Tintin*, pero subvirtiéndolo (una joven que recorre el mundo metiéndose en aventuras las cuales sin embargo están profundamente marcadas por la política, y los cambios que esto provoca en ella); convirtiendo al género clásico (asociado originalmente a un ideario imperialista), en una “estética de la postmemoria”¹⁵, y por lo tanto, en una intervención política. Pero también podemos pensar en la tradición del género de aventuras de la historieta argentina marcada por esa otra gran figura como es la de Héctor Oesterheld, el gran padre ausente cuya ausencia sin embargo gravita constantemente en el medio historietístico. Minaverri recupera la idea de una relación entre ética y estética y de compromiso a través del género narrativo, pero a su vez supera una de las limitaciones del relato oesterheldiano: el androcentrismo de sus historias, y el rol secundario reservado para las mujeres.

Conclusiones

Minaverri nos muestra al género narrativo y al medio del cómic como forma de compromiso, recuperación y apropiación de un pasado ajeno y compartido a la vez. No es ya una cuestión intergeneracional sino transgeneracional, algo que permite llevar ese peso del pasado más allá del grupo familiar o de los círculos cerrados que se componen como “guardianes de la memoria”, tanto desde una desterritorialización (un autor argentino que compone una historia sobre el

15 “As the images repeat the trauma of looking, they disable, in themselves, any restorative attempts. It is only when they are redeployed, in new texts and new contexts, that they regain a capacity to enable a postmemorial working through. The aesthetic strategies of postmemory are specifically about such an attempted, and yet an always postponed, repositioning and reintegration” (Hirsch 2012: 122).

Holocausto con una protagonista de origen judeo-marroquí que recorre diferentes países y continentes), como desde la hibridación: la historieta como medio híbrido no solo desde el binomio texto/imagen, sino en la incorporación de otros registros visuales y prácticas como el archivismo tanto clásico (las referencias visuales) como innovador (la idea de un trabajo administrativo entendido como descubrimiento y aventura).¹⁶

Dora se llama así porque su madre eligió darle el nombre del campo de concentración donde murió su padre, para que nunca lo olvidara. Semejante peso grafica de manera brillante el peso que suelen soportar los portadores de la postmemoria, cuya identidad parece predefinida por la tragedia de la pérdida y el dolor. ¿Cómo hacer, entonces, para poder otorgarse una identidad propia y al mismo tiempo transmitir esa memoria? Hirsch ha dado una posible respuesta: “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch 2008: 107).

Es decir, volviendo a Jelin, siempre se trata de un esfuerzo colectivo, y no hay dudas que la historieta siempre ha representado no solo un esfuerzo colectivo, sino que, incluso en ejemplos de autores integrales como Minaverry, su objetivo es siempre tener efectos sobre un grupo de personas, sus lectores. Entonces, la historieta puede ser a su vez entretenimiento, compromiso, ética, estética y contribución a la constante lucha por el pasado, que es ni más ni menos que una lucha por el presente. Esta lucha tendría como principio el conocimiento obtenido a través de diferentes estrategias, cuya complejidad no es poca, que están histórica y socialmente determinadas y que presentan un desafío y, por lo tanto, riesgos. Rothberg lo ha definido de la siguiente manera: “Traumatic realism

16 Aquí conviene citar una vez más a Latxague, quien a partir del término *transclasse* utilizado por la filósofa Chantal Jaquet, desarrolla su idea sobre Dora como una “heroína trans”: “Lo transcultural se suma a lo transgenérico: la confesión de la homosexualidad de Dora ocurre mientras está realizando su primera traducción. También es una nueva manifestación de la tensión entre visible e invisible si consideramos que la traducción consiste en hacerse invisible para transmitir un significado de la manera más justa y fiel posible, es decir transmitir un mensaje sin ser vista, como un agente secreto del lenguaje, sin dejar huellas.” (Latxague 2018: s/p). En este sentido, la idea del prefijo *trans* (como el prefijo *post* en el caso de Hirsch), atraviesa una cadena de sentidos que hacen a las múltiples dimensiones que componen un cuerpo: el género, la sexualidad, la nacionalidad, la política, la geografía, etc. Es decir, el término *transgénero* no hace (solo) referencia a la fluidez del género sexual, sino también a la saga misma y sus estrategias narrativas como formas de atravesar y unir simultáneamente diferentes registros narrativos.

produces knowledge, but not consolation” (Rothberg 2000: 156). Al mismo tiempo, si bien el pedido de justicia parece llegar demasiado tarde y de manera insuficiente, la memoria, la verdad y la justicia como tríada ética se transforman en principios ineludibles sobre los cuales reconstruir sobre los escombros de la historia. Aún más: narrar puede impedir que la historia quede limitada a un relato de un horror inmodificable; para encontrar en la resistencia a aquello que nos sobrepasa, una forma de ser y estar en el mundo que aspire a promover vidas que puedan ser vivibles.

Bibliografía

- Acevedo, Mariela. 2012. “Una aproximación a las *geografías imaginarias* en la obra de Ignacio Minaverri”, en: *Cultura, Lenguaje y Representación* 10. Publicacions de la Universitat Jaume I: 15–34.
- Agrimbau, Diego. 2017. “Cinco desmitificaciones y una reflexión, alrededor de Fierro (2006–2017)”, en: *Revista Kamandi*, <http://www.revistakamandi.com/2017/01/23/cinco-desmitificaciones-y-una-reflexion-alrededor-de-fierro-2006-2017/> [13.05.2022].
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*, Lisboa: KKYM.
- Ginzberg, Victoria. 2004. “La verdad es la libertad absoluta”, en: *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33243-2004-03-25.html>. [13.05.2022].
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hicks, Jeremy. 2013. “Too Gruesome to Be Fully Taken in: Konstantin Simonov’s ‘The Extermination Camp’ as Holocaust Literature”, en: *Russian Review* 72 (2): 242–59.
- Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory”, en: *Poetics Today* 29 (1): 103–128.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Jelin, Elizabeth. 2017. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Labra, Diego. 21 de mayo de 2019. “Historieta, política, mercado: el final de la Fierro”, en: *Revista Kamandi*, <http://www.revistakamandi.com/2019/05/21/historieta-politica-mercado-el-final-de-la-fierro/> [13.05.2022].
- Labra, Diego. 2 de diciembre de 2021. “Ignacio Minaverri: toda historieta es política”, en: *Ouroboros World*, <https://ouroboros.world/historieta-argentina/ignacio-minaverri-toda-historieta-es-politica>. [13.05.2022].

- Latzague, Claire. 2018. "Dora de Minaverri. Itinerarios de una heroína trans", en: *Babel. Littératures plurielles*, 37, <https://journals.openedition.org/babel/5305?lang=en>. [13.05.2022].
- Minaverri, Ignacio. 2012. *Dora*, Madrid: Sinsentido.
- Minaverri, Ignacio. 2018. *Dora: Malenki Sukole, 1963–1964*, Buenos Aires: La Maroma/Hotel de las Ideas.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael. 2000. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismo*, Barcelona: DeBolsillo.
- Saxe, Facundo. 2019. "Heroínas feministas en la historieta: Género, memoria y disidencia sexual en Dora de Minaverri", en: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 91: 93–108. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11240/pr.11240.pdf. [08.08.2023].
- Sebald, W.G. 2010. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- Sikora, Kazimierz, and Barbara Żebrowska. 2013. "Traditional Polish Lullabies", en: Liisi Laineste/ Dorota Brzozowska/ Wladislaw Chłopicki (eds.), *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication 2. Perspectives on National and Regional Identity*: Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus: 177–190.
- Terdiman, Richard. 1993. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca: Cornell University Press.