

# **Narrativas visuales recientes: archivos de memorias traumáticas en *Dora* de Ignacio Minaverri y *Heimat* de Nora Krug**

Gabriela Muñoz (*Universidad Nacional de La Plata*)

## **Introducción**

El campo de la historieta, más específicamente el de los ensayos-historieta y la novela gráfica, se ha ocupado en las últimas décadas del vínculo entre los autores y su realidad circundante junto con su historia personal y familiar. En este artículo se analizarán obras de dos referentes de este tipo de historieta: Ignacio Minaverri, dibujante argentino, y Nora Krug, dibujante y *comic journalist* germano-estadounidense. Más específicamente, se pondrá el foco en cómo aparece el archivo histórico en las obras seleccionadas para echar luz sobre los recursos narrativos y gráficos utilizados en la integración de documentos históricos en un medio como la historieta.

En primer lugar se visitarán las categorías de análisis relevantes para la aproximación a narraciones sobre sucesos traumáticos en el pasado reciente tomando en cuenta obras narrativas visuales que son referentes en el campo de la historieta y posmemoria. En segundo lugar, se dedican dos apartados para un desglose de las obras a comparar. En tercer lugar, en el análisis comparado se hará foco en cómo aparece el archivo en estas historietas, qué función cumple en la puesta en página visualmente y, finalmente, cómo esto incide en un nivel macro para generar un enlace del relato de la historieta con el ejercicio de la memoria traumática. A partir de este análisis comparado, proponemos categorías diferenciadas de los recursos utilizados al integrar el archivo a las viñetas. Nuestro propósito general es marcar diferencias y coincidencias entre estos autores contemporáneos que están produciendo obras fuertemente ligadas a la memoria y la identidad de las generaciones posteriores a traumas históricos.

### Consideraciones teóricas

En los años ochenta se advierte un cambio de perspectiva en torno al ejercicio de la memoria, señala Aleida Assmann. Anteriormente el enfoque estaba puesto en el futuro, la redención a futuro de la historia, pero a partir del 40 aniversario de la Segunda Guerra Mundial el enfoque se coloca en el pasado, específicamente en la revisión de lo sucedido durante el régimen nacionalsocialista y la Shoá. Es de especial interés la definición que esta autora hace de la memoria y la identidad colectiva, desde la perspectiva de las memorias transnacionales:

Si buscamos hablar sobre la memoria social y colectiva, no podemos llegar a estas sin la memoria individual. ¿Cómo se interconectan estas formas de la memoria? Personalmente comienzo con la premisa de que si bien es cierto que como individuos queremos ser “indivisibles”, de ninguna manera somos unidades autosuficientes. Siempre hemos sido parte de contextos más grandes, formamos parte de ellos y sin ellos no podríamos existir. Cada “yo” está vinculado con un “nosotros” (Assmann 2006, 1; traducción propia).<sup>1</sup>

Esta necesidad de volcar la mirada hacia el pasado está ligada a una crisis de identidad provocada por el trauma colectivo y el silencio generado tras los eventos violentos. Es en ese punto que las generaciones posteriores interrogan a sus antecesores testigos y agentes de la historia, y se genera lo que categorizamos como obras de posmemoria. En otras palabras, se define a las obras que se agrupan en la categorización de posmemoria como aquellas que buscan representar sucesos pasados usualmente vinculados con eventos coyunturales en la historia que no fueron vividos por sus autores. Las historietas de Minaverry y Krug pertenecen a la posmemoria y cumplen con estas características mencionadas; una de las maneras en las que se construyen estos relatos y esta mirada sobre el pasado es a través del uso del archivo histórico. En este sentido, cobra mucha importancia la perspectiva desde la cual se conforman las imágenes en los relatos de posmemoria o, en palabras de Jan Assmann, el marco de referencia en el cual la obra es producida (Assmann y Czaplicka 1995, 130), ya que con la creación de

---

1 “Wenn wir über das soziale und kollektive Gedächtnis sprechen, kommen wir dabei nicht ohne das individuelle Gedächtnis aus. Wie hängen diese Gedächtnisformen zusammen? Ich beginne mit dem Hinweis, dass wir als Individuen zwar ‘unteilbar’ sein mögen, aber dennoch keineswegs selbstgenügsame Einheiten sind. Sie sind immer schon Teil größerer Zusammenhänge, in die sie eingebettet sind und ohne die sie nicht existieren könnten. Jedes ‘Ich’ ist verknüpft mit einem ‘Wir’ [...]” (Assmann 2006, 1).

estas obras se buscan “las herramientas para pensar y analizar las presencias y sentidos del pasado” (Jelin 2002, 2).

A partir de estas palabras podemos aproximarnos a las narraciones visuales analizadas, y a las relaciones que entretienen entre las memorias individuales y colectivas. En ellas se evidencian dinámicas de la rememoración y búsquedas de identidad que son estructurales en los relatos de posmemoria. En este tipo de relatos se exploran las fronteras entre lo íntimo y lo social, lo propio y lo familiar, lo personal y lo colectivo; y señalan así una especie de espacio liminar en el que se disputan sentidos. En particular, los relatos de/sobre migrantes o descendientes de migrantes añaden disputas adicionales en este espacio donde los límites entre lo individual y colectivo se difuminan y confunden: el lugar del origen y el lugar habitado se funde con las culturas dominantes en su locus.

En este contexto, no podemos dejar de mencionar el *Maus* de Art Spiegelman y *Persépolis* de Marjane Satrapi, que funcionan como referentes para las novelas gráficas autorreferenciales y autoficcionales en los que se puede destacar la existencia de un vínculo estrecho entre los sucesos traumáticos históricos tanto vividos (Satrapi), como no vividos y pertenecientes a cierta memoria colectiva familiar o cultural (Spiegelman y Satrapi). Estas novelas gráficas de historia íntima y familiar abordan temáticas crudas y sucesos traumáticos violentos, en contraste con las historietas seriales más tradicionales y los denominados *toons* que estuvieron relacionados por mucho tiempo con lo infantil, cómico y ligero. El éxito de estas obras puede resumirse en esta contradicción que hizo los relatos propuestos más abordables y atractivos para el público lector:

La cercanía de la historieta como una forma dibujada a mano se presta para la autobiografía, como demuestra el inmenso éxito de *Maus* de Spiegelman y *Fun House* de Bechdel y otras memorias gráficas. En particular, las narrativas gráficas sobre vidas particulares se han corrido a representar eventos traumáticos que resisten las formas convencionales (Schmid 2020, 318; traducción propia).<sup>2</sup>

Sin embargo, de ninguna manera esto implica una simplificación o infantilización de la temática. Podríamos decir que la llegada de autores con relatos particulares para contar sobre los vínculos y contradicciones

---

2 “The intimacy of comics as a hand-drawn form lends itself to autobiography, as the immense success of Spiegelman’s *Maus*, Bechdel’s *Fun Home*, and other graphic memoirs attests. In particular, graphic life narrative has been drawn to traumatic events that resist conventional representational means” (Schmid 2020, 318).

en el marco de su búsqueda de identidad personal con un pasado familiar/colectivo añadió otra dimensión: las imágenes reapropiadas de lo histórico, la del *framing* de estas imágenes y su propuesta sintáctica en una narrativa visual acompañada de la palabra. Gracias a esta coparticipación de imagen/palabra Art Spiegelman imaginó y representó identidades colectivas de su obra como animales, construyendo ahí un potente significado que es accesible a simple vista. Adicionalmente, representa los sucesos de una forma similar a la que su propia subjetividad interpreta: con una distancia inabarcable o como un mero testigo entre el relato de su padre y lo que ofrece la historia. El autor se apropia de esta historia por medio de su narración y sus dibujos; construye significados, despliega una estética y ordena dentro de su propia búsqueda de identidad.

Por este motivo, hacer sentido de la historia familiar relacionada a eventos históricos (que usualmente son traumáticos e implicaron migraciones/desplazamientos) es un recorrido usual para el abordaje de un relato autobiográfico o autoficcional. Este es el caso particular de la obra de Krug, que se adentra en una investigación sobre su historia familiar para indagar sobre su propia identidad, y en otra medida también la de Minaverri, que despliega un mosaico de historias ficcionales en torno a personajes que se encuentran en una búsqueda activa de las huellas de un pasado perdido debido a la violencia ejercida por el nazismo. Por un lado, Krug ordena y documenta la búsqueda de dos ramas de su historia familiar y, por otro, Minaverri no investiga sobre su historia familiar sino sobre el pasado reciente argentino. Pero en ambos recorridos hacia el pasado encontramos un elemento transnacional que motoriza la búsqueda: Krug explicita en la entrevista realizada por Wagner (2019) que como extranjera en Estados Unidos se encontró reflexionando acerca de su historia familiar e identidad cultural desde otro punto de vista que habilitó la producción de su obra *Heimat*. Mientras que Minaverri recurre, por ejemplo, a testimonios de personas que recuperaron su identidad tras haber sido secuestradas por la última dictadura militar argentina como base para hablar de las historias de bebés secuestrados por la Lebensborn en el tercer tomo.

Por último, hay que tener en cuenta las unidades de análisis para las historietas: la viñeta, la página y la totalidad de la historieta. Estas son las unidades con las cuales vamos a pensar la historieta en relación a su configuración. En este sentido, vamos a pensar que el historietista hace una “puesta en página” que, como define Mariela Acevedo (2012), es la forma de enunciación dentro de una historieta (en ciertos casos incluso una gran

página constituida por dos páginas consecutivas, haciendo un efecto de “libro abierto”). Además, Acevedo sostiene que las viñetas se configuran y ordenan para conformar la unidad más grande de la página.

### **Krug: trazos y archivos enmendados con Hansaplast**

La obra *Heimat: lejos de mi hogar* de Nora Krug se configura como un ensayo visual con muchas incidencias textuales que, junto con las viñetas, van narrando en formato ensayístico una búsqueda familiar y personal de la identidad y memoria. A lo largo de la obra tenemos puestas en página que evidencian diversas estrategias y niveles de textualidad, instancias de *collage* y dibujo, que serán analizadas más adelante.

Krug se adentra en su historia familiar y busca tanto en fuentes históricas como en los testimonios de sus familiares las huellas del pasado familiar que han sido cubiertas. Es evidente ya en la primera parte que la culpa juega un rol importante, impulsando a la autora a encontrar algún tipo de expiación para su familia o, en su defecto, una condenación absoluta. Así, Krug nos hace parte de este viaje de descubrimiento y de sus propias reflexiones en torno a su identidad como migrante en Estados Unidos. Por ello, se presenta como un desafío extraer un argumento lineal de esta obra que fue pensada como una búsqueda interna por parte de la autora, por medio de los dispositivos de la memoria y los archivos tanto familiares como públicos sobre el pasado de sus abuelos que fue encontrando.

Sin embargo, se puede reconocer que algunos relatos principales en esta especie de álbum familiar<sup>3</sup> están enmarcados en la experiencia que Krug nos relata al inicio. Nos introduce a objetos de la nostalgia, o en sus palabras “objetos de una emigrante con nostalgia”, que le hacen recordar la Alemania que conoció en su infancia. El primer objeto que recibe este tratamiento es el Hansaplast, una marca alemana de banditas adhesivas para lastimaduras, que se nos presenta en un formato similar al cuaderno escolar en el que se describen objetos. Este formato, junto con la escritura manuscrita, contribuye a una estética escolar que alude a su infancia en Alemania. Además, en la entrevista *Nora Krug: Who I Am as German* explicita que uno de los momentos que la influenciaron en su interés sobre el tema fue la época es-

---

3 En la traducción del título de la obra al inglés se utiliza *Heimat: A German Family Album* que parece evidenciar esta calidad de documento histórico familiar que buscamos subrayar.

colar, en la que aprendió sobre la Shoá, aunque la autora utiliza el término Holocausto. En ese periodo participó junto con sus compañeros en visitas educativas a los antiguos campos de concentración convertidos en museos conmemorativos. En esta primera parte, la obra continúa con la experiencia de cómo la autora fue encontrándose desde sus ojos infantiles con un campo minado de significados históricos y culturales que no podía comprender pero se encontraba repitiendo, como por ejemplo: decirle “Ami-Schickse” a las mujeres estadounidenses de la base militar en su pueblo; creer que el pueblo judío solo existía en la Biblia; pensar que eran “los malos” por los dichos de su maestra de religión y recibir una reprimenda por parte de su madre.

El pasado familiar se explora más explícitamente en la tercera parte, en la cual se narra en el formato de historieta con paneles, cuando el padre de Krug busca la tumba de su hermano mayor en Italia, un joven soldado del régimen nacionalsocialista. La autora nos muestra páginas de su cuaderno escolar adornado con banderas del Tercer Reich. En este punto se abre el camino de cuestionamiento sobre la familia paterna y el rol que desempeñaron en ese capítulo de la historia.

En la siguiente parte, vuelca el foco sobre su familia materna, en particular sobre los abuelos Willi y Ana, que sí conoció brevemente. Muchos de los relatos que aparecen en forma de historieta son representaciones a partir de las entrevistas que les hizo a su madre y su tía Karin. En sus viajes por Alemania buscó confirmar los relatos familiares y encontrar huellas del pasado de su abuelo para responder a la pregunta que muchos familiares no quisieron hacerse: ¿avalaba el abuelo Willi al régimen nazi? ¿Fue funcional a su represión y violencia?

Así, la obra se desarrolla con relatos fragmentarios seguidos de reflexiones y preguntas que, a su vez, se vinculan con el presente y con los objetos del propio pasado. Para sintetizar en palabras de la autora:

Al mismo tiempo que esta es una inquisición sobre mi propia familia y un intento de tratar de averiguar quiénes fueron mis abuelos, qué hicieron y qué no hicieron durante el régimen nazi, también es una pregunta sobre la identidad cultural de Alemania. Porque siento que la Segunda Guerra Mundial y el régimen nazi todavía definen, en gran medida, nuestro entendimiento sobre quiénes somos como alemanes y nuestra generación. [...] lo que la guerra le hace a las personas en el transcurso de generaciones (Wagner 2019, min. 0:30; traducción propia).<sup>4</sup>

---

4 “At the same time that it is a search into my own family and into trying to find who my grandparents were, what they did or didn’t do under the nazi regime, it’s also a

### **Minaverry: Dora, la espía trasnacional del archivo**

Hasta la fecha, el historietista argentino Ignacio Minaverry ha publicado cinco libros que constituyen la saga de Dora Bardavid y sus amistades en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, con un quinto libro que está bien encaminado a su publicación. Las historias que se desprenden de las búsquedas y luchas de Dora y el resto de los personajes nos llevan por países de Europa, específicamente Alemania y Francia, y también Argentina. Minaverry trae a las viñetas su propia perspectiva acerca de la posguerra; las luchas y búsqueda de justicia, más vinculada con los desafíos cotidianos de personajes entrañables que con persecuciones o enfrentamientos contra villanos titánicos. Asimismo, el historietista logra con sus enigmáticos trazos y tramas en blanco y negro ilustrar estas historias, elaborando varias alusiones al momento histórico, la arquitectura y sus elementos representativos. El primer libro, *Dora: Rat-line (1959-1962)*, publicado en 2009, se inicia en Alemania, mientras Dora empieza un trabajo fichando documentos para el Berlin Document Center impulsada por su deseo de comprender qué le sucedió a su padre tras ser detenido y llevado a un campo de concentración; es decir, entender su propia historia familiar. Nos enteramos de que la protagonista fue nombrada por su madre en referencia al campo de concentración Dora Mittelbau, sitio que ahora es un museo conmemorativo de la Shoá, donde su padre fue víctima del exterminio nazi. Esto subraya el profundo vínculo de aquel trauma familiar en el presente del personaje, ya que Dora busca encontrar la verdad de lo que le sucedió a su padre, pero en el trayecto también se está buscando a sí misma.

En estas páginas nos centraremos en el primer y tercer libro de la serie, titulado *Dora: malenki sukole*, ya que en estos es donde vemos desplegadas las estrategias que nos interesan para nuestras consideraciones. En el tercer tomo la protagonista trabaja en la búsqueda de archivos que registren los crímenes del nazismo para llevar a juicio a sus perpetradores, en este quehacer se encuentra con la evidencia de que su amiga y excompañera de piso

---

search for Germany's cultural identity. Because I feel that the Second World War and the nazi regime still defines our understanding of who we are as Germans and our generation to a great degree. [...] what war does to people over the course of generations" (Wagner 2019: min. 0:30).

había sido secuestrada en Polonia por la *Lebensborn*<sup>5</sup> cuando era infante y luego había sido apropiada por una familia cómplice. En este punto la protagonista ya no trabaja en el Berlin Document Center, sino que une sus esfuerzos a los de Beatrice Roubini, personaje introducido en el volumen anterior. Junto con el equipo de Roubini, Dora realiza entrevistas para reunir testimonios que le permitan llevar a los oficiales nazis ante la justicia. Este desarrollo es de especial interés más adelante porque, si bien la ficción de Minaverry se inserta en el contexto de posguerra y se enfoca en personajes que buscan justicia social y memoria, estos son personajes ficcionales. En este sentido su obra se distingue de la de Krug, cuyo vínculo con su relato es más íntimo. A pesar de ello, en ambos trabajos se exhiben estrategias similares para traer el archivo histórico a las viñetas, como veremos a continuación.

### **Análisis comparado de las estrategias visuales y textuales del trabajo del archivo en las obras**

En ambas historietas, los autores trabajan con documentos reales y los integran en sus narrativas visuales, en ocasiones en forma de *collage* y en otras reproduciéndolos de su mano. Aquí nos interesa puntualmente cómo es el tratamiento de los documentos en estas historietas contemporáneas influenciadas por las obras mencionadas anteriormente y muchas que les siguieron. Comenzaremos por reflexionar sobre la construcción de sentido ligada al medio de la historieta y sus recursos. Es evidente que la historieta es de naturaleza doble, ya que utiliza tanto un lenguaje verbal en las descripciones, narraciones y diálogos y, a su vez, construye significados de forma gráfico-visual. Por un lado, la palabra se relaciona con la voz y la subjetividad, mientras que la imagen es interpretada más usualmente como una realidad. Schmid (2020) reflexiona sobre esto en su artículo “Cómics as Memoir and Documentary” y destaca el uso de determinados recursos de la cámara en los medios visuales para ocultar su encuadre interpretati-

---

5 Programa del régimen nacionalsocialista fundado en 1935 que tenía como objetivo principal aumentar la población considerada “valiosa racialmente”, en otras palabras “aria”, por el gobierno. Entre sus actividades contaba con la creación de hogares donde se buscaba generar familias que reflejasen estos ideales al emparejar personas idóneas en una búsqueda eugenésica, pero además en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial se involucró en el secuestro sistemático de niños y niñas “valiosos biológicamente” para otorgarlos a familias alemanas cercanas al régimen (Holocaust Encyclopedia, s.f.).



vo de los eventos documentados: “Combinar palabras con imágenes, los cómics hacen esto y más. Aún más, los cómics exhiben sus mecanismos de enmarcamiento/encuadre de manera literal y metafórica” (Schmid 2020, 317; traducción propia, resaltado del original).<sup>6</sup>

Entonces, al llevar documentos históricos al medio de la historieta se está exponiendo también su encuadre y plasticidad, aunque diferentes artistas lo hacen en diferente medida y mediante diversos recursos. A partir de las obras aquí analizadas, estas apariciones del archivo pueden tipificarse en las siguientes categorías:

1) Archivo como fuente: La presencia del archivo no es gráfica, el archivo o documento específico es mencionado o narrado en forma de texto. En estas páginas nos centraremos en las estrategias visuales, así que nos limitaremos a mencionar que el archivo como fuente aparece por ejemplo en los agradecimientos de Minaverry en *Dora: malenki sukole*, donde agradece a los testimonios de personas que recuperaron su identidad, como Ángela Urondo Raboy, que sirvieron de inspiración para la historia de Lotte. En *Heimat* hay archivos y documentos mencionados por Krug que no llevan a ninguna representación gráfica.

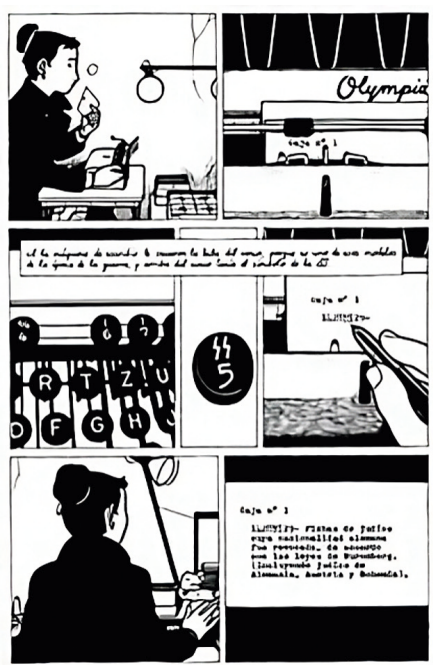
2) Archivo insertado como *collage*: El documento histórico proveniente de un archivo, tanto histórico como familiar o íntimo, es integrado en la puesta en página a manera de una reproducción que pretende ser fiel al formato original. Es decir, se evidencia un mínimo tratamiento estético pero conserva gran parte de su formato. En este sentido, es importante analizar con qué elementos está vinculado para construir sentido y en qué página está insertado.

3) Archivo transpuesto: Este es el archivo dibujado, pasado a la estética del artista. De esta forma, el archivo es apropiado y pasa a formar parte de la narrativa visual, donde funciona como dispositivo que activa el diálogo entre la producción del artista y la memoria traumática a la que hace referencia.

---

6 “Combining words with images, comics do all of these things and more. Moreover, comics literally and metaphorically exhibit their framing mechanisms” (Schmid 2020, 317).

Figura 1. Minaverri, Ignacio. 2023. *DORA 1959-1962*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 28.



A continuación se exhiben ejemplos de estos tres tipos de archivo en las páginas de las obras mencionadas, comenzando por la serie de Minaverri. En las viñetas de la Figura 1 se muestra a Dora en el comienzo de su trabajo, fichando los documentos burocráticos del régimen nazi. Como revela la tecla extirpada con el símbolo de las SS, la máquina de escribir y Alemania exhiben la huella de ese pasado que Dora vislumbra cuando descubre que su jefe tiene un pasado militar nazi y, aun así, se encuentra a cargo de documentos tan sensibles y fuera del radar de la justicia. A partir de su trabajo incansable con los documentos que poco a poco va sistematizando, ordenando y fichando, ella reconoce este como su archivo. Así como Dora se apropia del archivo del Berlin Document Center, Minaverri se apropia de los documentos que encuentra y los integra en su ficción. El archivo es integrado, como se puede observar, respetando la estética de la historieta en sí, pero sin una calidad de dibujo, sino más bien una reproducción más literal o realista. Sin embargo, clasificamos a este documento dentro del tercer tipo, ya que ha sido integrado en la puesta en página sin quiebres de estilo, como sí se puede apreciar en la Figura 2, donde nos encontramos con la ficha del jefe de Dora (quien a su vez es otro personaje

ficcional). En esta ficha se cuida el formato del documento y la similitud de la tipografía con la máquina de escribir. El elemento que sobresale como total integración al estilo de la narrativa visual es la supuesta fotografía de Zillmann, que es un dibujo en el estilo de Minaverry y no una fotografía incrustada. Con este recurso el autor está resaltando que se trata de un personaje perteneciente a su ficción de una forma muy evidente y visual, sin necesidad de ser explícito.


Name: <b>Zillmann,</b>		Vorname: <b>Ernst Rudolf</b>		Prof. · Stt. · Nr.	
Dienstgrad: <b>Sturmbannführer</b>		# · Dienststell			
Beruf:		3 · Stellbeleg			
Dienstort:		Dienstort:			
geboren am <b>30. 3. 14</b>		Privatort:			
Geburtsort: <b>Berlin</b>		Mutter:			
Familienstand: <b>verh.</b>					

Figura 2. Minaverry, Ignacio. 2023. *DORA 1959-1962*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 63.

Se investiga a los "lequitos" como si los "cuerdos" no hubieran tenido nada que ver. Se los juzga como si fueran criminales comunes y no engranajes de una máquina genocida. Los fiscales tienen que probar que los acusados mataron por interés individual, por razones sanguinarias, ¡que se excedieron en su trabajo!



Figura 3. Minaverry, Ignacio. 2018. *Dora: malenki sukole*. Buenos Aires: La Maroma, 18.

El contraste es evidente cuando estamos ante un personaje histórico: en el tercer número, *Dora: malenki sukole*, se incorporan los juicios a nazis que Dora ve por televisión (Figura 3). Minaverri incluye *collages* de fotografías de los juicios con tramas de puntos en blanco y negro que invaden las páginas para formar hilos conectores. En definitiva, estas imágenes pertenecen al tipo 2 ya que se aprecia su diferencia con el estilo de los dibujos. Con esta estrategia, el dibujante separa lo generado por su propia pluma de lo que es extraído de un archivo histórico. ¿Por qué elige el autor una estrategia por encima de la otra en momentos específicos del relato? Podemos responder que en las Figuras 1 y 2 el archivo está intervenido para formar parte de la historia de la protagonista; forma parte de la ficción y por lo tanto su estética está emparejada a esta. Al contrario, en el caso de la Figura 3 Minaverri parece querer llamar la atención sobre la referencia histórica de los juicios. Siguiendo esta línea de reflexión, en *Heimat* se puede apreciar una predilección por el tipo 2, en palabras de la autora:

También pensé que integrar elementos gráficos que encontré en archivos durante mi investigación transmitiría *mayor autenticidad al lector*, ya que creo que es muy distinto leer a alguien escribir sobre haber encontrado algo en un archivo que ver, en realidad, el documento que vio o tuvo en manos la persona que describe el documento. Es por ello que decidí usar esta “sensación de collage” en mi libro y también pensé mucho sobre la naturaleza de la memoria como similar al collage o fragmentaria<sup>7</sup> (Wagner 2019, min. 5:02; mi traducción).

En la décima parte, “Looking for traces”, Krug inserta fotografías a modo de *collage*: la fotografía de su abuelo materno Willi con su hija bebé Karin para ilustrar al hombre que fue durante la Segunda Guerra Mundial (Figura 4). Pero también conectándolo a su rol de padre, en consonancia con la voz de su madre que rememora, correspondiendo a nuestro tipo 2. Por otro lado, más adelante en el capítulo, nos encontramos con fotografías que reunió Krug al visitar mercados de pulgas de soldados en un contexto recreativo. Estas imágenes no tienen nada que ver con su familia

---

7 “I also thought that integrating graphic elements that I found at archives during my research would convey a stronger authenticity to the reader, because I think that it is very different hearing somebody, reading somebody write about finding something at an archive than actually seeing the actual document that the person who describes the document saw or held in their hands themselves. That is why I decided to use this collage-feel in my book and I also thought a lot about the collage like or fragmentary nature of memory” (min. 5:02).

en sí, sino con las preguntas que rondan su identidad cultural y por ello las inserta a modo de álbum familiar o *scrapbook*.

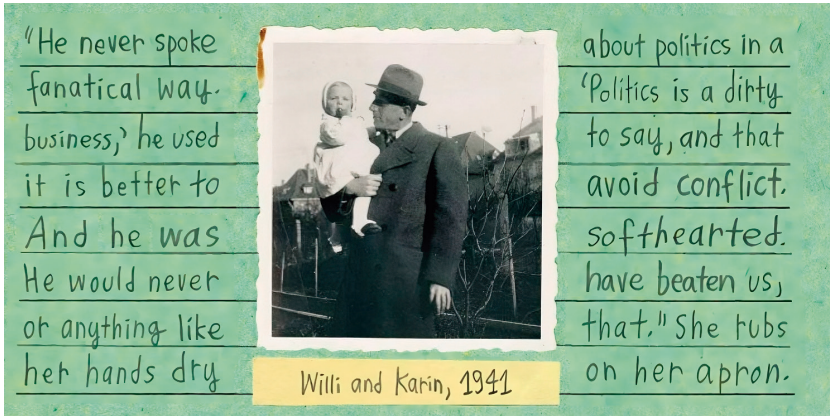


Figura 4. Krug, Nora. 2018. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Simon & Schuster, s/p, Parte 7.

Como mencionamos anteriormente, la obra de Krug se estructura como un *collage* y es de calidad fragmentaria. Allí aparecen reflexiones de la autora sobre su identidad, relatos anecdóticos, documentos históricos reunidos como un álbum o inserción de archivos para fortalecer la autenticidad de lo que relata Krug (Figura 4) y narraciones en paneles asociados con el sentido más tradicional de lo que es una historieta.

Al poner el foco sobre las instancias de uso de la estrategia del tercer tipo en *Heimat*, se encuentra que no abundan y que aquellas detectadas exhiben diferencias fundamentales con las realizadas por Minaverry. Si la ilustración de la ficha de Zillmann se evidenciaba como ficción y el documento histórico solo se utilizaba como base para su ilustración, en el caso de Krug los documentos evidencian la intervención de su mirada sobre ellos. En una puesta en página perteneciente a la cuarta parte<sup>8</sup> Krug le agrega color a Carl Benz, un personaje en la historia de su abuelo, en la fotografía y lo marca con una "x" roja. Lo que genera este accionar de la autora, además de focalizar nuestra atención sobre el elemento que le interesa del archivo, es evidenciar su enfoque subjetivo en el archivo. Luego, lo que relata a continuación ya se presenta visualmente en formato de viñetas

8 No podemos proporcionar números de página porque trabajamos con una edición que no ofrece numeración, por este motivo nos guiamos por las partes.

dibujadas ya que es lo que está reconstruyendo de los sucesos y le interesa representar narrativamente, a pesar de no contar con archivo para sostener su autenticidad.

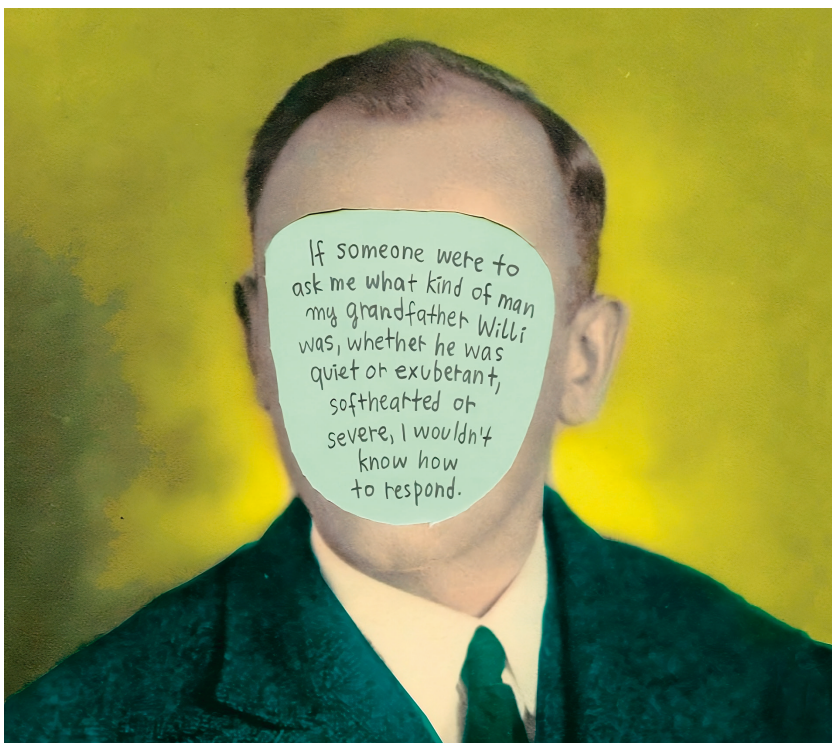


Figura 5. Krug, Nora. 2018. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Simon & Schuster, s/p, Parte 4.

Más adelante en la cuarta parte, también pone en cuestionamiento la información que se puede obtener de los archivos históricos, tales como la fotografía de su abuelo Willi en la Figura 5. En esta intervención sobre la fotografía familiar se suma una fragmentación, se hace presente un vacío en el rostro de Willi que se llena con la certeza de no tener una respuesta ante la pregunta de la identidad de su abuelo materno.

## Conclusiones

En esta breve consideración de las estrategias utilizadas por ambos autores en sus narrativas visuales se buscó la aproximación al entendimiento de

los lugares que ocupan los documentos históricos en las obras contemporáneas de posmemoria en el medio de la historieta. Los diferentes grados de integración y apropiación del archivo en la estética de los autores en las categorías aquí propuestas echan luz sobre la relación de estos con los sucesos traumáticos del pasado y cómo construyen obras narrativas visuales de posmemoria. Aquí se realizó un ejercicio de categorización y análisis de dichas categorías a modo de ensayo para su posible utilización a futuro en un conjunto de obras más extenso, donde pueden aportar profundidad a las consideraciones en torno a las referencias históricas presentes en las historietas abordadas.

Se deja entrever que los diferentes grados de inserción, apropiación e intervención sobre los elementos del archivo en las historietas reflejan la mirada ambivalente de los autores con respecto a los eventos traumáticos del pasado reciente; de forma particular los silencios y huecos hallados, las contradicciones, las ficciones, las imposibilidades y sus lecturas activas al respecto al adueñarse del archivo en sus viñetas.

## Referencias bibliográficas

- Acevedo, Mariela. 2012. “Una aproximación a las *geografías imaginarias* en la obra de Ignacio Minaverri. Cultura”. *Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation* 10: 15-34.
- Assmann, Aleida. 2006. “Panel 2: Kollektives und soziales Gedächtnis”. *Bundeszentrale für politische Bildung*. [https://www.landtag.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Downloads/Artikel\\_Dokumente/Aleida\\_Assmann\\_-\\_Soziales\\_und\\_Kollektives\\_Gedaechtnis.pdf](https://www.landtag.sachsen-anhalt.de/fileadmin/Downloads/Artikel_Dokumente/Aleida_Assmann_-_Soziales_und_Kollektives_Gedaechtnis.pdf) (25 de julio de 2024).
- Assmann, Aleida. 2014. “Transnational Memories”. *European Review* 22: 546-556.
- Assmann, Aleida. [HumanitiesUU] (2017). *NITMES - Cultural Memory*. [https://www.youtube.com/watch?v=Hjwo7\\_A--sg&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=Hjwo7_A--sg&feature=youtu.be) (28 de junio de 2024).
- Assmann, Jan y John Czaplicka. 1995. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* 65: 125-133.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Krug, Nora. 2018. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Simon & Schuster, Inc.
- Minaverri, Ignacio. 2009. *Dora: 20874/Ratline*. Buenos Aires: Común.
- Minaverri, Ignacio. 2012. *Dora: 1962 El año próximo en Bobigny*. Buenos Aires: Común.
- Minaverri, Ignacio. 2018. *Dora: malenki sukole*. Buenos Aires: Maroma.
- Minaverri, Ignacio. 2023. *Dora 1959-1962*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas.
- Spielgelman, Art. 1991. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon Books.

United States Holocaust Memorial Museum. (s.f.). “Lebensborn Program”. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/lebensborn-program> (última actualización 29 de septiembre de 2020) (27 de julio de 2024).

Wagner, Marc-Christoph. 2019. *Nora Krug Interview: Who I Am as German*. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. <https://youtu.be/ajO39wGKKDs> (27 de julio de 2024).