

Trauma y Paratraducción: un abordaje histórico del Holocausto en el cómic “El testamento de Magneto”

Trauma and Paratranslation: A Historical Approach to the Holocaust in the Comic “The Testament of Magneto”

Karl Schurster*,¹

Óscar Ferreiro-Vázquez**,²

RESUMEN

Esta contribución tiene como objetivo estudiar la relación entre la historia del personaje Magneto de los X-Men, la historia del Holocausto y el método paratraductivo creado por la Escuela de Vigo. Consideraremos los cómics como fuentes históricas, porque representan el pasado y utilizan el relato ficcional como forma de pensar y problematizar la realidad histórica. Presentaremos la noción de paratraducción para demostrar cómo esta herramienta es fundamental para la investigación sobre este tema. El análisis se realizará a través de los cómics de los X-Men que buscan reconstruir el recorrido biográfico del personaje Magneto, pasando por la vivencia del trauma social colectivo de la Shoah. Así, nuestra intención es mostrar cómo la sacralización de un tema ya tan banalizado por el “exceso de lenguaje y representación” acaba induciendo narrativas que serían más “apropiadas” que otras para representar el trauma social colectivo.

Palabras clave: Paratraducción; trauma; cómics; Holocausto.

ABSTRACT

This contribution aims to study the relationship between the history of the character Magneto from the X-Men, the history of the Holocaust, and the paratranslational method created by the School of Vigo. We will consider comics as historical sources because they represent the past and use fictional narratives as a way of thinking and problematizing historical reality. We will present the notion of paratranslation to demonstrate how this tool is fundamental for research on this topic. The analysis will be carried out through the X-Men comics that seek to reconstruct the biographical journey of the character Magneto, passing through the experience of the collective social trauma of the Shoah. Thus, our intention is to show how the sacralization of a subject already so trivialized by the “excess of language and representation” ends up inducing narratives that would be more “appropriate” than others to represent the collective social trauma.

Keywords: Paratranslation; trauma; comics; Holocaust.

* Universidade de Vigo, España. karl.schurster@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0002-1363-119X>>

** Universidade de Vigo, España. offerreiro@uvigo.gal <<https://orcid.org/0000-0002-8442-8930>>

INTRODUCCIÓN

El nacionalsocialismo como fenómeno sociopolítico se basó en una liturgia, sacralización y fetichismo de los objetos y símbolos. Fernández Lerma apuntó que, en la era nazi, esa sobrevalorización de iconos funcionó como un reemplazo a los conceptos (Lerma, 2015). Todas esas imágenes construidas como representación del odio estaban vinculadas a una concepción de refundación de un mundo perdido por la civilización occidental, mostrando la necesidad de una profunda destrucción para regenerar la sociedad. El genocidio perpetrado por el régimen alemán fue responsable de convertir la brutalidad en una de las fronteras del propio concepto de civilización. El Estado y gran parte de la sociedad civil actuaron como normalizadores de la barbarie y ejecutores de una violencia física y simbólica permanente. Fue la era de la imagen como pornografía, como algo degenerado y brutalizado. Todo ese esfuerzo estaba justificado por la necesidad de creación de un mundo ario, perfecto en su concepción estética.

El asesinato de millones de individuos mediante métodos crueles e industriales no representaba la destrucción para el nacionalsocialismo, sino el primer paso para la construcción del futuro. No veían en la violencia y en el exterminio el fin, sino el principio. Incluso los famosos carteles de propaganda sobre la *Volksgemeinschaft* o sobre las familias arias, caracterizados por la búsqueda de lo “bello”, de un ideal de “belleza pura”, estaban cargados de mensajes acerca del miedo y terror de lo que se podría perder si el “otro conveniente” (Gay, 1993), el enemigo de la comunidad, no fuese aniquilado. Las banderas, los uniformes, los cánticos militares ufanos y la arquitectura hicieron del Tercer Reich y de su comunidad imaginada (Anderson, 2008) una religión y un dogma (Mosse, 1966). La vida solo existía como una composición estética e ideológica. Según el pensamiento de Lerma, existía en el nazismo un deseo “pornográfico y exhibicionista”, una entrega salvaje a la belleza fría, descarnada e intolerante. Una servidumbre del hombre al ritual, al canon, a las formas que debería servir. Según este principio, la destrucción estaría a cargo de la construcción y todos los actos de violencia serían responsables de edificar la nueva civilización, incluso si para ello esta tuviera que empezar de cero.

La introducción de ese texto dialoga firmemente con la memoria pública de los lectores de los cómics de los X-Men, o en el subtítulo de la primera versión de 1963, *¡Los superhéroes más extraños de todos!* Miedo, destrucción, guerra permanente y dominio del homo superior sobre la especie humana. Esos eran los temas que rondaban las primeras historias del profesor Xavier y sus alumnos. Fue-

ron ellos quienes volvieron a relacionar la historia del vínculo entre los mutantes y los humanos con el tiempo presente de la creación del cómic. Memoria de la Segunda Guerra Mundial, descolonizaciones, guerras de baja intensidad y la propia Guerra Fría fueron el contexto presente en gran parte de las historias iniciales de los X-Men. En ese sentido, la idea de destrucción de un mundo para la construcción de otro donde los dominados se convierten en dominantes de una especie, la humana, estigmatizada por ser intolerante, violenta y capaz de cometer genocidios como el Holocausto y actos brutales como las bombas atómicas. Relacionan en gran medida la historia de ese cómic con el pasado reciente de su tiempo. La estética del cómic, con trazos más sucios y con un lenguaje que aludía a un vocabulario propio de la época de los fascismos, como la idea del *homo superior*, de poseer algo que las “personas comunes” no poseen, establece un diálogo con una concepción estética brutalizada de los fascismos. No estamos queriendo decir con esto que los cómics tengan algún contenido fascista, pero sí se apropian, como una parte significativa de la sociedad de posguerra, de un lenguaje y de una estética que es oriunda del régimen nazi. La estética y el lenguaje brutalizados fueron los mecanismos que convirtieron a los fascismos, parafraseando a Umberto Eco, en eternos (Eco, 2018).

Este texto tiene como finalidad el estudio de la relación entre los cómics, pero más precisamente la historia del personaje Magneto de los X-Men, la historia del Holocausto y el método paratraductivo. Para ello, partiremos de la argumentación de que los cómics son fuentes históricas, en la medida en que realizan una operación de representación del pasado y se utilizan en la narrativa ficcional como un camino para pensar y problematizar la realidad histórica. Discutiremos, secuencialmente, sobre la paratraducción, oriunda de la Universidade de Vigo, para mostrar a través de medios prácticos cómo esta herramienta es fundamental para quien se inclina por dicha temática. En la última parte, vamos a problematizar sobre la representación del Holocausto por medio de la obra *El testamento de Magneto*, que reconstruye su recorrido biográfico desde la infancia hasta la vida adulta pasando por la experiencia del trauma social colectivo de la Shoah.

LOS CÓMICS Y EL ENFOQUE HISTÓRICO: BREVES CONSIDERACIONES

La apertura conceptual y metodológica de un campo disciplinar está pautada por diversas luchas dentro de la esfera académica y no implica solo la cuestión científica de estar o no realizando procedimientos con el debido rigor. Pero también pasa por una esfera de amplio debate sobre el espacio dentro de esas grandes áreas y de las formas a través de las cuales consiguen avanzar hacia otras formas de

representación de las dinámicas de funcionamiento de la sociedad. El caso de la incorporación de las historias en tiras cómicas, cómics, revistas para fanáticos, novelas gráficas o todas las demás terminologías que hicieron de este género un galimatías de nombres no fue distinto. Hizo falta un largo periodo de tiempo para obtener una definición conceptual que le diese a ese campo de representación simbólica, visual y narrativa de realidades inventadas la autonomía que lo caracterizaba.

Cuando los cómics – término empleado para designar todos los tipos de historietas de viñetas, pues constituían el origen del género e iban más allá de la concepción de comedia presente en las primeras narrativas – empezaron a ser consumidos por un público infantil y juvenil suscitaron una especial atención en los investigadores, sobre todo en aquellos que se centraban en los campos de la pedagogía y de la psicología. En 1994, en la Universidad de Pittsburgh, el profesor William Sones llegó a defender su uso en sus clases – lo que demostró la popularidad de las revistas entre el público infantil en EE.UU. Los cómics no fueron analizados por su contenido y forma, sino como herramienta para el desarrollo intelectual. Esto se convirtió en objeto de una lluvia de críticas por parte de los profesores e intelectuales de la época que afirmaban que los cómics alejarían a los niños de los “objetivos más nobles” del conocimiento, como los libros y la comprensión de asuntos más serios que debían ser tratados en la escuela y sus libros de texto (Vilela, 2012).

Fredric Wertham, un psiquiatra alemán afincado en los Estados Unidos, fue uno de los críticos más combativos de los cómics e incluso publicó un libro que relacionaba la lectura del género con el aumento de la delincuencia juvenil (Wertham, 1954). Su argumento era que las imágenes de violencia, predominantes en los medios de comunicación de masas como los cómics, tenían un gran efecto en el desarrollo de los niños. El impacto de sus textos y conferencias, como la de 1948, titulada *Psychopathology of Comic Books*, provocó, según la revista *Time*, que se quemaran gacetas en algunas ciudades norteamericanas.

La persecución de la industria del cómic no concluyó con la crítica intelectual, sino que desencadenó una investigación en el Congreso norteamericano y la posterior creación de la “Autoridad del Código de Cómics” (*Comics Code Authority*). La *Comics Magazine Association of America* era la organización encargada de que se cumpliera el código que aplicaban los editores como una “autocensura” en el contenido de los cómics. Este reglamento cambió radicalmente el contenido de las revistas, la elección de colores, los temas e incluso las palabras que se utilizaban. La identificación era fácil de reconocer, pues se en-



Imagen 1: Primera Edición de los X-Men 1963.

contraba siempre en el borde superior de las portadas de los cómics y garantizaba que su contenido había sido supervisado por la Comisión de la CMAA.

Según nuestra fuente de investigación, los cómics de los X-Men no fueron inmunes a esta censura previa, producto de la batalla de Wertham contra este género narrativo, como podemos observar en la imagen 1. Este elemento paratextual que modificó los contenidos de las revistas solo desaparecería en 1971, después de mucha presión política por parte del propio Stan Lee, creador de *Marvel Comics*. El hecho de que la *Comics Code Authority* hiciese que el género fuese mal visto por la sociedad provocó que grandes personajes e historias cayesen en el olvido hasta la década de los 70, cuando gran parte de los cómics que habían sido creados años atrás recibieron un nuevo impulso en términos de guion e imagen y se hicieron populares, convirtiéndose en un éxito del mercado editorial; como ocurrió con los X-Men.

Lo que se puede ver aquí es que el tratamiento de los cómics no tiene su origen en el campo de la investigación académica por su forma de representar la sociedad o incluso proyectar aspectos de la imaginación de los mundos creados como una distopía, en la mayoría de los casos. Se trata, sin embargo, de una preocupación de índole social por el impacto que causarían al romper con las estructuras de una sociedad que llevaba consigo una tradición inventada (Hobsbawm; Ranger, 2012). En ese sentido, se podría decir que Umberto Eco supuso para la investigación del cómic lo que Marc Ferro para la comprensión del cine como fuente para los estudios de la historia. Por mucho que Eco aportara un análisis desde el punto de vista semiótico, su interpretación no solo fue pionera, sino que terminó, aunque tardíamente, siendo aceptada por los estudios históricos y, sin duda, le dio a esa área de estudio la preocupación y el rigor científico que necesitaba para consolidarse como investigación académica. Enfatizamos

los estudios publicados en 1968, en especial la obra *Apocalípticos e integrados* (Eco, 1998), donde esboza un análisis sobre la cultura de masas, su relación con el mundo *kitsch* y la producción de sus símbolos para el consumo.

Dicha obra sirve de inspiración para la construcción de un modelo de análisis que tiene por objeto los cómics. En ella, Eco argumenta que los elementos iconográficos acaban componiendo una amplia gama de convenciones de un repertorio simbólico que nos permite hablar de una “semántica de cómics” (Eco, 1998, pp. 169-170). En dicho texto se crea la noción de gramática del encuadre, donde se puede ver que el cómic busca obtener la atención de sus lectores mediante recursos muy sofisticados, casi cinematográficos. En realidad, aquí es posible percibir el cómic como un término medio entre la fotografía y el cine, por muy obvia que parezca esta afirmación, ya que un cómic no es una imagen estática y única de un objeto o realidad, ni tampoco son imágenes yuxtapuestas en movimiento como el cine. En los cómics reside lo que el intelectual italiano acuñó como “sentido complementario” en la relación palabra-imagen. En ellos, la palabra expresaría una postura que la imagen no sería capaz de explicar en todas sus implicaciones (Eco, 1998, p. 171).

A lo que Eco llamó “sentido complementario” no elimina ese “entre”, existente en medio de la palabra y de la imagen. Allí se localiza un umbral que debe y que solo puede ser traducido por los artefactos oriundos de la paratraducción. Aun reconociendo la independencia y la interdependencia de la palabra y de la imagen presente en los cómics, todavía nos faltaría entender dónde está ese medio y cuáles son los mecanismos para traducirlo y paratraducirlo. Lo que queremos decir aquí, desde el punto de vista teórico-metodológico, es que hay dos relaciones dentro de los cómics donde el lector se transforma en traductor y paratraductor. Estas son: I. La relación palabra-imagen; II. La continuidad y la discontinuidad del flujo temporal.

En esas dos relaciones está la noción de medio, de umbral, donde opera la imaginación como herramienta capaz de completar, traducir y paratraducir lo que no está dicho, pero con innumerables elementos paratextuales que posibilitan el ejercicio de la imaginación como forma complementaria de entender las brechas en el tiempo, espacio y lenguaje dejadas intencionalmente o no por los cómics. Lo que se consideran elementos formales en la construcción de la narración de un cómic, encuadre, montaje, letra, colores, tipo de papel y formato funcionan, de hecho, como las condiciones de acción para activar la imaginación que está en el umbral temporal y la palabra y la imagen presentes en cada una de las historias. Todos estos elementos en conjunto hacen posible

pensar en la naturaleza de la trama y complejidad del proceso de elaboración de un cómic.

Los cómics sacan al lector de la condición de espectador y lo hacen parte integrante de la historia cuando lo convierten en un paratraductor por medio de la imaginación. Es la lectura del “entre”, como afirmó el teórico Yuste Frías, que condiciona al lector en el oficio de paratraductor y eso lo hace, también, un autor y guionista de la propia historia que tiene a mano (Yuste-Frías, 2011).

Otra perspectiva apuntada por Umberto Eco es la “declaración ideológica” presente en los cómics a través de la representación de un universo de valores presente en las historias y en las trayectorias de sus personajes. Resulta factible leer la historia de X-Men abordando cuestiones como la resiliencia, la superación, la resistencia, la indiferencia, la negación de la alteridad, los derechos humanos, la inclusión, el resentimiento, etc.

El último aspecto destacado por Eco es el estilo, que se concibe como un factor para, además de la estética, actuar como un “modificador de costumbres” y, con eso, cumplir un papel de confirmación y propagación de estos, pero sin dejar de actuar como un “autorizador”, “degenerador” o incluso “recuperador” (Eco, 1998, p. 179). En resumen, un tercer umbral aparecería aquí, aún en una zona gris, que haría de la “estilización” una posibilidad de recuperar aspectos de esa “obra abierta” que parecen no caber en una noción cerrada de “forma” (Eco, 2016).

Todos los elementos explicitados por Eco, que componen un cómic, trabajan con la perspectiva de construir una manera de ver y, en cierto sentido, de guiar al lector a un universo que, por más que posibilite la imaginación, está repleto de indicios que nos señala el camino. En este sentido, tanto el enfoque histórico con sus supuestos teóricos, en cuanto a la paratraducción como lugar metodológico, provocan una desnaturalización del acto de ver. Observar las condiciones de producción, los lugares del habla, los límites de lo que se dice y los silencios de lo que no se dice son fundamentales para entender las intencionalidades de la narrativa, de los encuadres, de las imágenes e incluso de lo que hizo posible que esa “obra abierta” fuera creada y esté dispuesta de esta forma y no de otra. Según el autor italiano, la concepción de “obra abierta” puede entenderse como un “campo de posibilidades interpretativas”, como configuración de estímulos dotados de una “substancial indeterminación”, de manera a inducir una “serie de lecturas” siempre variables (Eco, 2016). Por lo tanto, entender los cómics como una obra abierta cargada de una multiperspectiva intrínseca a lo que se propone ser, haría posible explicar cómo el propio *leitmotiv* perduraría durante tantas décadas adaptándose a la realidad de

su propio tiempo. Esa es exactamente la pregunta planteada por cómics sobre la historia de *Magneto*.

(PARA)TRADUCIR MAGNETO: EL PRINCIPIO DE AUSCHWITZ

Bajo el título de *¡La fiebre del oro!* (Lee et al., 1982), el tomo publicado en 1982 se acabaría convirtiendo en un marco para la historia de la saga de los jóvenes mutantes X-Men, dado que no solo presenta de forma más clara la vida del antagonista Magneto, sino que también expone cómo se forjó su relación con el profesor Charles Xavier. En el n. 148 (1975) se contaba, por encima y sin ninguna explicación, que el personaje de Max Eisenhardt, Magneto, era un superviviente de Auschwitz y que había sido allí donde había perdido a su gran amor, Magda, de origen *rom* o, lo que es lo mismo, parte del colectivo vulgarmente conocido como gitanos, una de las minorías perseguidas por los nazis.



Imagen 2: primera página del capítulo n. 161.

“La expresión estática en el rostro de Charles Xavier no deja entrever el mundo de terror y odio en el que se encuentra su mente” (Lee et al., 1982). En la imagen 2, es posible observar cómo el cómic intenta establecer una relación con esta expresión que aparece en primer plano, entre el título del capítulo – que en la versión portuguesa es *Pesadelos do pasado*, “pesadillas del pasado”–, el peso de la historia que se va a contar y la frase que se acaba de citar y que abre la narrativa. El concepto de “*pesadelo do passado*” es una referencia directa al trauma y, mediante las ilustraciones – imágenes caóticas, con expresiones de conflicto –, se muestra como hace alusión a lo que se conoce como *kriegs-*

neurose o neurosis de guerra. La idea de “pesadilla del pasado” se ha utilizado, con frecuencia, en los testimonios de la Shoah para designar la vida en los campos de concentración y casa a la perfección con el periodo histórico en que aumenta el número de víctimas del Holocausto que empiezan a hacer pública su experiencia.

Creada por Stan Lee en 1963, la saga de los jóvenes mutantes, conocidos como X-Men por sus “poderes extra”, no fue un gran éxito editorial y, de hecho, se interrumpió su publicación mensual en diversas ocasiones en el periodo hasta la década de 1970. Con la llegada del guionista Chris Claremont, que escribió historias para los X-Men hasta 1991, la saga de los jóvenes y del profesor Xavier adquiere una mayor relevancia. Varios de los personajes adquieren un pasado y, a lo largo de la trama, es evidente que muchos de ellos están interrelacionados. Aunque por el lenguaje y la forma obsesiva en la que se trataba la cuestión nuclear en la edición de 1963 deja claro que eran individuos que habían vivido, al menos, el periodo de la Segunda Guerra Mundial – en el caso de profesor Charles Xavier ya se sabía que sus padres eran científicos y que habían trabajado en la creación de bombas nucleares –, no se establece una relación directa con el Holocausto en ninguna de las ediciones previas. Es muy importante destacar que los dos escritores de la saga de los X-Men – Stanley Martin Lieber, también conocido como Stan Lee y Chris Claremont, británico de nacimiento afincado en EE.UU. – son de origen judío. Claremont, que dotó de un pasado al personaje de Magneto, pasó parte de su juventud viviendo en un kibutz en Israel, característica patente en la historia del encuentro entre el profesor Xavier y Magneto, que se produce en el susodicho país. Estos datos son los que constituyen el epitexto detrás de la composición del personaje y su historia.

De acuerdo con Umberto Eco, es posible entender los cómics como una metáfora epistemológica si los analizamos como una “obra abierta”. De este modo, es habitual que los autores y artistas que crean un cómic utilicen el vocabulario, la estética, la narrativa o el estilo como herramientas para llevar a cabo sus “declaraciones poéticas”, que contienen en gran medida las influencias culturales de su época, pero también cuestiones que se pretenden negar (Eco, 2016). La edición n. 161 de los X-Men es un ejemplo de este fenómeno: sumido en un profundo sueño, en trance, la mente del profesor Xavier lo traslada a la primavera de 1962, al puerto de Haifa, en Israel. Esto acontece, por casualidad o no, el mismo año en el que se ahorca al criminal de guerra nazi Adolf Eichmann por los crímenes cometidos durante el Tercer Reich. Es en

ese juicio donde la víctima adquiere la categoría de testigo de un crimen contra la humanidad al servir como prueba de lo sucedido.

Durante ese viaje en el tiempo en su mente, Xavier se reencuentra con el psiquiatra Daniel Shomron, que lo informa de que ya no está tratando a los soldados que han sobrevivido a la guerra de Corea (1950-1953), pero sí a “supervivientes de los campos de concentración alemanes”, y le cuenta al profesor que su equipo está formado por profesionales y voluntarios como Max Eisenhardt, también conocido como “Magnus”. En el diálogo de presentación hay dos viñetas muy importantes para el desarrollo de la trama. En la primera, Magneto afirma conocer la capacidad casi milagrosa de Xavier a la hora de tratar cuadros mentales muy graves. Aparece también, expresado en forma de texto, el pensamiento del profesor Xavier, que se dice a sí mismo que las defensas mentales de Magnus son tan fuertes como las suyas y se pregunta si no será también un mutante.



Imagen 3: Imagen de la página 4 de *La fiebre del oro!*, con versión en portugués titulada *Pesadelos do Passado* (n. 161).

La siguiente viñeta presenta un diálogo incompleto, en el que Xavier comienza diciendo con profunda sorpresa: “¡Ese tatuaje, Magnus! ¿Dónde?”. La frase se interrumpe con una respuesta rápida en una imagen ampliada de solo una parte del brazo de Eisenhardt que muestra un número tatuado. En el bocadillo se destaca una palabra: “¡Auschwitz! ¡Crecí allí!”. La respuesta del profesor es inmediata: “¿Y tu familia?”. “No tengo familia. Ya no”, contesta Magneto (Lee et al., 1982). En la versión portuguesa de Brasil esta palabra se resalta en negrita.

El texto y la imagen de la imagen 3 componen la complejidad de una escena que mezcla la realidad de los sucesos retratados durante el progreso de la historiografía en la época sobre el Holocausto. La necesidad de adecuar el tatuaje surge por dos hechos históricos concretos: 1. Los tatuajes para cosificar a los prisioneros siempre se ponían en el brazo izquierdo; 2. Solamente en Aus-

chwitz les hacían este tatuaje con números a los prisioneros, que se convertía en su “nombre” dentro del campo, en un intento de despojar a los individuos de cualquier característica humana. Volvemos a Umberto Eco (Eco, 2016, p. 155) para analizar este fragmento, especialmente cuando advierte de lo complejo que es trasladar elementos científicos e incluso del discurso crítico, propio de los trabajos de investigación académica, a un uso metafórico, o incluso a una narración de obra abierta como pueden ser los cómics. El discurso científico impone una serie de comprobaciones y delimitaciones, que determinan hasta dónde podemos llegar con el uso de metáforas o “invenciones”, que son creaciones imaginarias en la narración. Por otra parte, los cómics no tienen que cumplir estos parámetros, pero en esta historia de los X-Men encontramos una preocupación real por el pasado traumático y el recelo por comprobar la información que se publica acerca del Holocausto.



Imagen 4: imagen de la página 4 de ¡La fiebre del oro! (n. 161).

Con el paso del tiempo, Magneto y Xavier se convierten en amigos y se van a explorar la tierra de Israel, donde tienen largas conversaciones sobre la teoría de la evolución. Sin embargo, la narrativa recoge las heridas que el trauma habría dejado en la formación de la identidad de Magnus. En un diálogo con el profesor, Magneto afirma: “¡Eres demasiado idealista, Charles! Si los mutantes existen realmente, la humanidad los destruirá a todos, porque siempre han temido a lo desconocido” (Lee et al., 1982). Esa conversación es fundamental para mostrar cómo el trauma influyó en la narrativa biográfica del personaje. En este ejemplo, la comprensión filosófica del “otro” como un universo de lo “desconocido” es la perspectiva de cómo se enfrenta a la otredad después del trauma que supuso la guerra. Su idea de que la única forma de sobrevivir para lo que él llama *homo superior* sea tomando el poder hace que toda la trayectoria posterior de la construcción individual de sus acciones sea

controvertida, ya que pasa de víctima a verdugo, transformando su trauma en una manera de explicar su miedo a que la historia se repita.

Su percepción de que la humanidad es incapaz de lidiar con sus diferencias y de que eso puede convertirse en un peligro constante de un “nuevo genocidio” se convierte a lo largo de la trama en una realidad, cuando un antiguo oficial de las SS, el Major Hans Kranz es detenido y se presenta como el líder de HYDRA, una organización ficticia que es, en los cómics, la sucesora de los fascistas históricos. En esta viñeta, el guionista usa las herramientas lingüísticas del Tercer Reich, demostrando el vocabulario y la forma de entender el mundo de los nazis que sobrevivieron a la guerra después de 1945 (imagen 4). El uso del alemán, las expresiones y frases que no se traducen y los términos nazis que fomentaban estereotipos de que los judíos eran cerdos son el pasado hecho presente y la confirmación de que el miedo de Magneto no era una “fantasía”, sino que esa realidad seguía siendo el espectro de una sociedad en la que el fascismo había sobrevivido como filosofía (Schurster, 2016).



Imagen 5: Imagen de la página 04: Capítulo “¡la fiebre del oro!”, n. 161.

Cuando el personaje de Magneto entra en confrontación directa con el líder de HYDRA (imagen 5), del “nuevo fascismo”, afirma lamentar que los poderes “extra” que lo convierten en un superhombre solo llegaron a manifestarse en su edad adulta, después de que la guerra hubiese terminado. Siente mucho no haber desarrollado esos poderes cuando era un niño, pues podría haber acabado con el Tercer Reich. El líder de HYDRA sostiene que Magneto podría matarlo ahora, pero no conseguiría destruir sus ideales porque serían “eternos” (Lee et al., 1982).

Estas palabras se corresponden con las definiciones presentes en el análisis del fascismo de Umberto Eco, el Fascismo *fuzzy* (difuso) y el *Ur-Fascismo*. El autor italiano interpreta el fascismo como un régimen adaptable, pero

al mismo tiempo confuso, impreciso o sin un objetivo claro, que se presenta más como una “combinación de ideas políticas y filosóficas diversas” que como una “ideología monolítica” o un “totalitarismo *fuzzy*” (Eco, 2018). Los historiadores se obcecaron durante mucho tiempo en la idea de que el fascismo representaba regímenes totalmente inmóviles que ejercían continuamente la violencia, sin embargo estas ideas están mucho más relacionadas con la memoria de posguerra de dichos gobiernos que a los hechos en sí. Según Arno Gruen (Gruen, 2019), el nazismo creó un patrón de “adaptación excesiva” y “rebelión latente” mediante el uso de diversos fenómenos sociológicos (que se relacionan con Eco por el patrón simbólico) y psicológicos (que retoma Erich Fromm).

El texto de Umberto Eco y el segundo punto discutido en el libro, *Ur-Fascismo*, están directamente relacionados con la obra de Arno Gruen. Para Gruen el nazismo condujo a los individuos a una renuncia del “yo verdadero y autónomo” que deshumaniza al ser y aún impregna a la sociedad actual. Eco afirma que los fascismos convierten el acto de pensar en una forma de “castración” con la que consiguen designar a toda la cultura como peligrosa porque se identifica como algo capaz de despertar actitudes críticas. Puede que esta sea la principal característica de lo que Eco define como *Fascismo Eterno* o *Ur-Fascismo*. Los fascistas utilizaban expresiones “vacías”, pero capaces de poner bajo sospecha al mundo intelectual. Expresiones como “cerdos intelectuales”, “cabezas huecas”, “esnobs radicales” o “las universidades son nidos de comunistas” siempre estuvieron presentes en la retórica fascista y estos usos contemporáneos corroboran la “eternidad del fascismo”. Es precisamente esta eternidad a la que se refiere el jefe de HYDRA cuando afirma que sus ideales sobrevivirán a su muerte.

El Holocausto acabó por constituir un punto central en la relación entre los cómics y la representación de genocidios, ya que representa, desde hace décadas, dos principios: la irrepresentabilidad y los límites de la representación. Ambos conceptos forzaron la creación de nuevas narrativas, con estilos y estéticas que nos obligaron a replantearnos si realmente existen formas “adecuadas” de tratar los traumas, así como la persecución y muerte de millones de personas. Los cómics acabaron siendo una forma de ayudar a expandir los campos de discurso sobre el Holocausto al otorgar nuevos límites a las discusiones sobre la relación entre perpetrador, víctima y observador pasivo que van mucho más allá de la imaginación histórica o la búsqueda de veracidad de los hechos. Las estrategias narrativas utilizadas en este género generaron el debate de hasta qué punto otros tipos de narrativas, además de las ya consolida-

das por la historiografía en la investigación documental, embellecen, distorsionan o incluso banalizan el Holocausto.

Freud afirmó que el trauma es el resultado de una pérdida o sufrimiento de gran intensidad que es capaz de romper las barreras de protección psicológica frente a estímulos exteriores. Teniendo esto en cuenta, para revivir este acontecimiento traumático es necesario crear un lenguaje que pueda darle una lógica narrativa (Ribeiro, 2019), pero para esto, resulta imprescindible eliminar el tabú con el que se le aborda en la escrita. Usando los términos de silencio y moderación, descritos por Laurike in 't Veld (2019), estos no pueden ser impedimentos para construir un nuevo lenguaje que ayude a comprender la dimensión y el significado del trauma. Aun así, Ribeiro nos alerta de que es necesario encontrar un lenguaje que sea capaz de “hacer justicia al carácter irreductible de la experiencia” y así rescatar a este acontecimiento del olvido (Ribeiro, 2019). Con esto pretende decirnos que nuestra búsqueda de formas para expresar y representar el Holocausto debe tener como límite el hecho de que la propia lengua puede convertirse en un factor de violencia. Ese es el principal riesgo que se corre cuando se traduce un pasado traumático a una narrativa *kitsch*, donde el exceso y la transgresión son parte íntegra de su definición.

La representación de la ruina de la dignidad humana y cualquier coherencia discursiva, como presenta Agamben (2008), convirtió Auschwitz en un concepto, más que en un lugar o un campo de concentración. Durante mucho tiempo los testigos que sobrevivieron a la pesadilla del terrible campo de exterminio fueron considerados como los “verdaderos testigos” del genocidio. Por otro lado, la “paradoja de Levi”, que según describe el filósofo italiano volvió al superviviente, a primera vista, superior a quienes no pudieron narrar su versión de lo ocurrido, será el medio de análisis del pasado integral dado al personaje de Magneto en su “testamento”.

EL OLOR DEL DOLOR Y EL ALIENTO DE LA MUERTE: *EL TESTAMENTO DE MAGNETO*

La nueva saga que cuenta la historia de los X-Men en el cine ganó un nuevo enfoque en los años 2000, siendo la primera y quinta película (2011) que cosechan grandes éxitos entre el público y la crítica. En ambas se abordan el pasado de Magneto y despierta en los espectadores un deseo de saber más sobre el líder de la Hermandad de mutantes. La película del año 2000 tuvo dos ediciones en cómics: una adaptación oficial del guion y otra con más detalles,



Imagen 6: Imagen 01 de la Adaptación oficial de X-Men 2000.

la precuela³. La adaptación del guion oficial de la película, que retrata la lucha de los alumnos del profesor Xavier contra la Hermandad de Magneto, ilustra en menos de una página el pasado de Max Eisenhardt, nombrado aquí como Eric Lehnsherr. En esta representación, el joven Eric posee unos poderes extraordinarios, todavía desconocidos para él.

La historia no deja claro cuál era el campo de concentración, solo indica que era en Polonia a finales de 1944, cuando Alemania había perdido prácticamente la guerra y el asesinato colectivo de los judíos se llevó al extremo. La flecha roja de la imagen 6 intenta establecer una conexión directa entre el texto y la imagen al presentar a las víctimas desfiguradas, deshumanizadas, solo se observan cuerpos que caminan y soldados nazis que no enseñan el rostro. El que está más alejado del plano no tiene ojos, ni boca, ni nariz; únicamente el contorno del rostro de una no-persona, y el que aparece proyectado en el lado inferior izquierdo está cubierto por una gorra militar y una sombra que imposibilita verlo de forma “humanizada”.

Una característica de ese formato era emplear frases generalizadas que servían para más de una viñeta, lo que podríamos llamar “frases genéricas transversales”. La flecha rosa señala uno de esos ejemplos: “estómagos hinchados por el hambre” (Macchio, 2000). La imagen que retrata al niño con la barriga hinchada está al lado del recuadro y no sobre él, como es habitual. La historia destaca que los niños no se libraron de esa “pesadilla”, la misma palabra que utiliza la versión de 1982 que cuenta la historia de Magneto. En la parte destacada por la flecha azul, Eric, aún de niño, es apartado por dos soldados del ejército alemán del medio de la multitud de víctimas desfiguradas. En la conversación entre los militares dicen que lo que pasó es “duro para un crío”, pero era como si algo lo mantuviese atado allí. Está claro que era por su familia. Hay una palabra en polaco en el globo de texto, “MAMUSIU”, mami en polaco. La desesperación y el llamamiento a su madre despiertan el poder incontrolable del futuro Magneto, haciendo que la valla de alambre de espino cobre vida y se deshaga de manera brusca en dirección a los soldados, como una aparente acción del “viento”. Inmediatamente, se le atribuye lo ocurrido al niño, que es estigmatizado como “monstruo”, y los soldados le informan de que su vida le pertenece ahora al “FUHRER” (escrito así, sin *umlaut*, diéresis de las vocales en alemán) y a la “patria”. Sin creer que fuera posible que el alambre de espino cobrara vida, los soldados relacionaron el hecho con el cansancio por el tiempo que llevaban en este tipo de “servicio”.

La imagen horizontal, destacada por la flecha amarilla, apunta a una tentativa de resistencia y es representada en el campo teniendo en cuenta que posee dos características llamativas: un trozo de pijama de los prisioneros atrapado en la alambrada y el cráneo de una persona que posiblemente intentó huir del campo. Algunos especialistas en cómics, como Rebeca Housel, apuntan al hecho de que la popularidad de las películas con temática de superhéroes creció en EE.UU. después del 11 de septiembre de forma progresiva y los eventos que vivieron posteriormente, como las guerras de Afganistán e Irak y las crisis y conflictos geopolíticos en varios países, “les dieron a estos personajes del imaginario social colectivo una nueva vida y un nuevo público” (Morris; Morris, 2013, p. 125). Aunque esta versión de los X-Men es anterior al ataque a las Torres Gemelas, el periodo que comprende el comienzo del nuevo siglo será el del replanteamiento cultural de la representación y el papel social de los superhéroes. En varias partes del mundo, habían nacido niños con mutaciones genéticas que les otorgaron diversos poderes y causaban miedo y odio entre los humanos. Magneto fue uno de ellos y la representación del trauma explica

su pasado; de ahí que sea el punto central de debate del cómic, la aceptación de lo diferente está escrita en su biografía.

La precuela de los X-Men, la película del año 2000 (Pruett, 2000), muestra al detalle el pasado de Magneto en ocho páginas; no obstante, lo hace en forma de *flashback*, ya que el personaje está en lo que Diente de Sable (Sabretooth) llama “el pasillo de la memoria”. Se utiliza la estética de las “imágenes del dolor”. Imágenes sucias, personajes sin rostro o tapados por sombras, un campo de concentración caótico, cubierto de barro. Verdugos y víctimas que carecen de humanidad en un mundo completamente destruido. El sadismo, lo anormal, lo duro, el frío y la falta de humanidad se mezclan en un arte *kitsch* provocador y de forma intencionadamente desagradable a la vista. Las dos primeras páginas están formadas por dos imágenes que se unen en una única viñeta. Están tan cargadas de elementos interpretativos que solamente dos pequeños bocadillos de texto nos dan información, uno en la esquina superior izquierda y otro en la esquina inferior derecha. 1. “Polonia 1944”; 2. “Para algunos la guerra ha acabado” (Pruett, 2000).

Las páginas siguientes están más centradas en la historia del niño, que



Imagen 7: Precuela de X-Men, la película, 2000. Traducción:
 “Él es solo un niño.” “Increíble...”
 “Han pasado décadas, pero el
 hedor aún permanece en mi nariz”
 “...el olor del dolor...”
 “...y el aliento de la muerte”.

afirma que “para algunos la guerra acaba de empezar” y expone a través de los ojos de Max alguno de sus poderes sobrenaturales. Actuó contra los soldados alemanes y consiguió que dispararan sus armas los unos contra los otros. Las imágenes y los textos muestran el odio que sintió con lo que les sucedió a sus padres. Los soldados y el coronel no pensaron que el pequeño Max pudiera ser una verdadera amenaza para ellos. Hasta la quinta página, la historia sucede en una narrativa continua; es en la sexta página cuando el punto de vista pasa a ser el de Magneto adulto volviendo al campo por el “pasillo de la memoria”. La frase del primer texto de la séptima imagen “es solo un niño” podría ser dicha tanto por el coronel nazi, como por Magneto observando a Max de niño. Mientras caminaba por los pabellones de Auschwitz recuerda sentidos que iban más allá del pensamiento: “... pasaron décadas, pero el mal olor aún me quema las fosas nasales”; “– El olor del dolor”; “– y el aliento de la muerte” (Pruett, 2000). La imposibilidad de olvidar este trauma por el recuerdo de sentidos como el hedor y el aliento es una forma de entender que el trauma deja marcas y cicatrices que van más allá de un tatuaje en el cuerpo o el recuerdo de estos acontecimientos.

La interpretación de esta imagen tiene hasta tres posibilidades para utilizar las reflexiones de Paul Virilio (Virilio, 2001): 1. La fascinación que puede producir la contemplación del “espectáculo horroroso”; 2. La posibilidad ética y estética de un tipo de lenguaje para representar el horror; 3. La necesidad de representar en varios tipos de lenguaje los tiempos de violencia y terror. Bajo esa perspectiva, la imagen de Magneto volviendo a su pasado y sintiendo su propia historia, vivida en otros aspectos, denota la dificultad de abordar un tema sensible y doloroso. Muestra la imposibilidad de darle la espalda al Holocausto porque, más allá de los recuerdos, tenía “hedor” y “aliento”. Tiene dimensiones que están fuera de nuestro alcance, pero que tienen narrativas heurísticas que todavía hay que implicar en la disciplina de los cuerpos, no por los nazis, sino por lo que dejaron sus víctimas.

Albert Camus afirmó que el siglo XX fue el siglo de la crueldad y, la crueldad llevada a sus extremos utilizaba todas las técnicas y métodos que la humanidad había alcanzado al servicio de los aparatos burocráticos del odio. Crear un lenguaje que fuera capaz de representar esa crueldad fue y continúa siendo uno de los mayores desafíos de nuestros días. Gabriel Ringlet (Ringlet, 1996) afirmó que humanizar sería universalizar internamente; por consiguiente, como analizó en su momento Virilio, ¿la exterminación de cuerpos humanos de Auschwitz a Chernóbil no habría movilizó nuestras estructuras hasta el punto de poner en duda nuestras referencias éticas y estéticas y nuestra propia

percepción del medio? (Virilio, 2001, p. 17). ¿Finalmente a qué corresponde la creación del personaje de Magneto y la necesidad latente de volver a su pasado traumático? ¿Es una forma de justificar sus acciones, de intentar explicarlas a través de la historia o un aviso de que la civilización occidental se construyó con barreras que ponen límites a la aceptación del otro y a su responsabilidad por ello?

La historia completa de Magneto fue publicada recientemente, entre finales de 2008 y principios de 2009, bajo el título de *El testamento de Magneto* (Pak; Di Giandomenico, 2008/2009). En ella no existen superpoderes, ni aparece el “villano” fundador de la Hermandad de mutantes para protegerse de la humanidad que no soporta lidiar con lo que él denomina como “desconocido”.

Sin embargo, es la historia del joven judío alemán Max Eisenhardt, de su familia y de su amada Magda, perseguida y exterminada por los nazis en Auschwitz. Después del libro autobiográfico y de la quinta película de la nueva saga, se volvió más recurrente el recurso al pasado de Magneto en otras historias que incluían tanto a otros personajes de los X-Men como en otras individuales suyas.

En la imagen 8, donde podemos ver la portada de la edición 017 de 2014, hay muchos elementos que demuestran que la relación del personaje con el trauma individual y colectivo comienza a ser más recurrente cuando se convierte en el centro de la narrativa. Más allá de que en esa edición Magneto llevase el uniforme negro con el que representa luto, la imagen lo muestra en primer plano, enfocando únicamente su rostro, en el que aparece la imagen de un oficial alemán nazi. En esta portada Magneto presenta su rostro, pero al oficial no es posible identificarlo. Detrás del nazi hay una ventana, una alegoría de una grieta al pasado. La cara de espanto de Magneto contrasta con la deshumanización del oficial. El propósito de no personificar al nazi, haciéndolo menos individualizado y más un prototipo militarizado industrial, acaba siendo uno de los métodos utilizados en la narrativa del género para evidenciar la relación dual entre el bien y el mal. A pesar de que Magneto pueda ser considerado un “villano” dentro de la historia de la saga de los X-Men, el mensaje transmitido es que nada sería peor de lo que lo fue el nazismo y su historia en el Holocausto.

En las siguientes páginas, la mente del personaje principal se traslada a Auschwitz y rememora el escenario del momento en el que su amada Magda muere. La página entera está dedicada a revivir el trauma con un mensaje explícito sobre la imposibilidad de alejarse de ese pasado doloroso, el cual funciona como una prisión mental y temporal. La imagen del pequeño Max in-



Imagen 8: portada de la edición 017 de 2014 escrita por Cullen Bunn y diseñada por Gabriel Hernandez Walta.

tentando trepar entre un montón de cuerpos es la expresión de imposibilidad de salir de Auschwitz, incluso una vez terminada la guerra.

La historia de ese niño que se vuelve *sonderkommando* se cuenta en detalle en la edición de *El testamento de Magneto*, después de efectuar una amplia búsqueda en los archivos históricos y con el apoyo de historiadores del Holocausto cedidos por la asociación de Marvel con el Centro Simon Wiesenthal. La edición fue publicada en cinco volúmenes mensuales y contaba la historia del personaje durante el Tercer Reich, únicamente en el marco del “durante” lo ocurrido, utilizando la terminología del Yad Vashem.

El testamento de Magneto mezcla parte de la trayectoria de este personaje, ya creado, con la parte que fue escrita para usarse como material didáctico para enseñar la historia del Holocausto. Los paratextos (Veld, 2019), presentes en esa saga en cinco volúmenes, muestran que la preocupación didáctica y de verificación de la narrativa en el ámbito académico convirtieron esa historia en una herramienta de enseñanza más que en un producto del universo de ficción de los cómics. Los paratextos están directamente relacionados con la idea de que los temas sensibles requieren una alta carga de “responsabilidad social” y los cómics también plasman cuestiones que afectan a su propio tiempo.



Imagen 9: edición 017 de 2017 escrita por Cullen Bunn y diseñada por Gabriel Hernández Walta. Texto: “...serán necesarios sacrificios”. “MM – Magda”. “¿Qué te dije, Max?”. “¡No puedes escapar!”. “¡No importa lo alto que trepes... los cuerpos se siguen acumulando!”. “¡Y tú querido, miserable chico...” “...ya sea vivo o muerto...” “solo eres otro cadáver!”

La primera parte de la historia, el volumen n. 1, que ya empieza, como lo llamamos en la historiografía, “durante” la tentativa de exterminio de los judíos de Europa, nos enseña el proceso progresivo de radicalización (Mommssen, 2012). Empieza con la opresión y el peligro que representa ir a la escuela o a las manifestaciones públicas donde destaca la estética de la propaganda nazi hasta que la vida cotidiana es controlada por la ideología y los actos políticos autoritarios y antisemitas. Resulta llamativo que Max no tenga ni desarrolle ningún superpoder durante toda la historia. Es más bien un mensaje que se encuentra en la periferia del texto. No tener superpoderes es una forma de demostrar que el Holocausto fue real y que ocurrió como un intento de exterminio de un determinado grupo social. Lo que los guionistas están haciendo es encuadrar el tema dentro del campo de la realidad de los hechos, evitando cualquier exceso de interpretación que lleve a pensar que es una creación ficticia.

En las viñetas de Max y su familia dentro del gueto de Varsovia destacan algunos valores como la solidaridad, la empatía, la supervivencia y la resiliencia. El intento de mostrar rigor en las investigaciones para reconfigurar el pasado traumático escapa a la perspectiva de la propia naturaleza del género. Si los cómics pueden ser considerados como una obra abierta o un arte *kitsch*, transgresores, revolucionarios por naturaleza, aquí en este caso se someten al

peso de la historia y de la historiografía. El universo de los superpoderes y de la ficción se rinde al principio de la realidad histórica en un intento de reconstrucción del pasado como era.

Auschwitz es representado como algo tan duro y cruel que incluso los oficiales nazis aparecen sin nombre. Obviamente porque nombrar es humanizar. La historia de *El testamento de Magneto* fue creada para enseñar el Holocausto como un fenómeno humano, sin humanizar a los verdugos y sus acciones. Sin mucha explicación, la narrativa se adhiere al mensaje de que el nazismo es el villano de la historia, más allá de la banalidad. No hay, de forma explícita, ninguna relación entre el mal perpetrado y las razones que lo hicieron humanamente posible.

Figuras deshumanizadas, cadavéricas, expuestas a las más brutales humillaciones físicas y mentales y la transformación de Max, como prisionero común, en *Sonderkommando* aceleran el proceso de brutalidad del individuo. Su inmersión en el mundo de los *Sonderkommando* es una de las acciones más radicales de los nazis que convierten a las víctimas en parte integrantes del proceso. Enterrar a sus propios muertos, cosificar la mirada y borrar cualquier sentimiento frente al otro en el acto repetitivo y diario de recogida de los cuerpos de las cámaras de gas marcan de forma profunda en el personaje principal

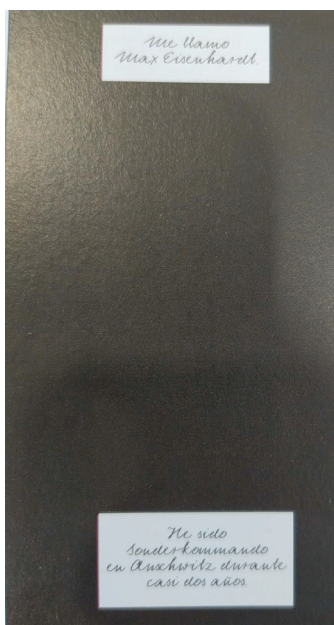


Imagen 10: El testamento de Magneto. “Me llamo Max Eisenhardt. He sido Sonderkommando en Auschwitz durante casi dos años”.

el axioma *never again, nie wieder*; lo que acaba por repetirse en diversos comentarios de Magneto en otras historias de los X-Men.

Cavar fosas comunes y desenterrar los cuerpos para quemarlos era una de las tareas de los *Sonderkommando*. Tarea a la que Max no escaparía, según la narrativa que nos cuenta la historia oficial del Holocausto. Después de observar el robo de las pertenencias de los prisioneros decide escribir una carta para la posteridad en el caso de no salir de ahí con vida. Las memorias poseen palabras, pero no imágenes. Son dos páginas completas de viñetas en blanco y negro con apenas bocadillos. Son los sonidos del silencio. Las imágenes están silenciadas por el trauma, pero las palabras permanecen vivas como un sueño, como una pesadilla de un pasado que no existió. La oscuridad es la barrera psicológica del trauma, del dolor de la experiencia. Al mismo tiempo, actúa como un impedimento al lenguaje. Demuestra que el Holocausto posee límites de representación e interpretación y que el silencio pasa por una prohibición de la memoria traumática, pero también por la canonización del hecho que construye públicamente una forma si no correcta, adecuada en la reconstrucción de los acontecimientos. La elección por la letra cursiva cuando la mente del personaje habla acaba siendo un paratexto que se convierte en escritura personalizada, que causa empatía y da un halo de veracidad a lo que se está contando.

En esta historia, Max Eisenhardt es el único que sobrevive de entre su familia y círculo cercano. Su huida del campo durante un motín de los presos también es el resultado de una investigación histórica que buscó información precisa sobre las revueltas en los campos de exterminio. El cómic representa la revuelta del 7 de octubre de 1944 de los *Sonderkommando* en Auschwitz (Enciclopedia do Holocausto, s.d.). La *Enciclopedia del Holocausto* no reporta ningún superviviente de este hecho. Sin embargo, el cómic cuenta que doscientos *Sonderkommandos* fueron asesinados y doscientos cincuenta consiguieron huir, incluyendo el personaje de Max.

En 1948, Max Eisenhardt vuelve a lo que quedó del campo de Auschwitz-Birkenau y recupera la carta que escribió para que las generaciones futuras conozcan los horrores que se cometieron allí. La historia termina con dos de los axiomas más utilizados por los supervivientes y por los testigos de la Shoah, que son “contarlo a todo el mundo que lo quiera escuchar” y “que eso nunca más se vuelva a repetir” (Pak; Di Giandomenico, 2008/2009). Sin superpoderes, sin una trama basada en una creación solamente ficticia, sin una estética profundamente transgresora, pero con un sentido de la responsabilidad social por el pasado traumático, la historia de *El testamento de Magneto* que describe su biografía

completa es un instrumento repleto de paratextos que transforma el cómic en una herramienta para enseñar la historia del Holocausto. Las recomendaciones de películas, libros, sitios web y archivos presentes al final de la obra muestran que no solo se trata de entretener a un público específico, sino de emplear un lenguaje que, al transmitir el contenido de otra forma, amplíe los horizontes de la representación del dolor y del trauma permitiendo que otras generaciones puedan cuestionarse cómo y por qué el odio se convirtió en una política de Estado para exterminar de forma masiva los grupos minoritarios.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- ECO, Umberto. *O Fascismo Eterno*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.
- ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO. Revoltas nos Campos de Extermínio. s.d. Disponible en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/killing-center-revolts>. Consultado el: 15 jun. 2022.
- GAY, Peter. *The Cultivation of Hatred*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1993.
- GRUEN, Arno. *El extraño que llevamos dentro: el origen del odio y la violencia en las personas y las sociedades*. Madrid: Arpa Editores, 2019.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- LEE, Stan et al. *Os fabulosos X-Men*. Brasil: Panini Brasil, 1982.
- LERMA, Fernando Fernández. *Algo más que belleza: influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2015.
- MACCHIO, Ralph; WILLIAMS, Anthony; LANNING, Andy. *X-Men. Adaptação oficial do filme*. Lisboa: Devir PT, 2000.
- MOMMSEN, Hans. *Die "rote Kapelle" und der deutsche Widerstand gegen Hitler*. Essen: Klartext, 2012.
- MORRIS, Tom; MORRIS, Matt. *Los superhéroes y la filosofía*. Traducción de Cecilia Belza y Gonzalo García. Barcelona: Blackie Books, 2013.
- MOSSE, George L. *Nazi Culture*. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1966.
- PAK, Greg; DI GIANDOMENICO, Carmine. *El Testamento de Magneto*. España: Panini España, 2008-2009.
- PRUETT, Joe; TEIXEIRA, Mark; PALMIOTTI, Jimmy. *X-Men O Filme. Prequelas*. Lisboa, 2000.

- RIBEIRO, António Sousa. Pós-Memória: um conceito (ainda) emergente. In: RIBEIRO, António Sousa (Org.). *A cena da Pós-Memória: o Presente do Passado na Europa pós-colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2019. pp. 15-28.
- RINGLET, Gabriel. *Éloge de la fragilité: l'actualité à fleur d'Évangile*. Bruxelles: Racine, 1996.
- SCHURSTER, Karl. *O Fenômeno Nazi e o impacto na historiografia do tempo presente*. Brasil: Autografia, 2016.
- VELD, Laurike in 't. *The Representation of Genocide in Graphic Novels: Considering the Role of Kitsch*. Nueva York: Springer International Publishing, 2019.
- VILELA, Marco Túlio Rodrigues. *A utilização dos quadrinhos no ensino de história: avanços, desafios e limites*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Humanidades e Direito, Universidade Metodista de São Paulo), São Bernardo do Campo, 2012.
- VIRILIO, Paul. *El Procedimiento Silencio*. Argentina: Paidós, 2001.
- WERTHAM, Fredric. *Seduction of the Innocent*. Nueva York: Rinehart, 1954.
- YUSTE-FRÍAS, José. Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 50, n. 2, pp. 257-280, 2011.

NOTAS

¹ Profesor de la Universidade de Vigo (España), a través del contrato Maria Zambrano de Talento Internacional, New Generation y Libre Docente por la Universidad de Pernambuco. Miembro titular del grupo Traducción & Paratraducción. Becario de Productividad en Investigación del Conselho Nacional de Pesquisa do Brasil CNPq y docente permanente del Mestrado profissional em Ensino de História UPE.

² Profesor de la Universidade de Vigo (España), miembro titular del grupo Traducción & Paratraducción. Responsable de la línea de investigación Memoria, Mestizaje y Migración. Coordinador del Máster en Traducción para la Comunicación Internacional “Máster Universitario Excelente de la Xunta de Galicia” y codirector del Título Propio Universitario de Especialista en Traducción para la Industria del Videojuego (ETIV).

³ Precuela: Narración con elementos conocidos en el mismo universo de ficción. Su principal objetivo es presentar los eventos que tuvieron lugar antes de la obra original. Pueden o no abordar la misma trama de los que se derivan. En muchos casos, explican lo que hizo posible los eventos de la narrativa original y, en algunos casos, cuentan el pasado de los personajes.



Artículo presentado el 14 de noviembre de 2022.

Aprobado el 13 de marzo de 2023.