



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: (Post)memorias de un ratón: la representación de la Shoá en Maus de Art Spiegelman

Autores (en el caso de tesistas y directores):

María Agustina Cegarra Corral

Laura Vazquez, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina presentada para obtener el título de Licenciada en Ciencias
de la Comunicación

(Post)Memorias de un ratón: La representación de la
Shoá en *Maus* de Art Spiegelman

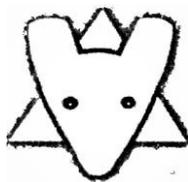
Tutora: Dra. Laura Vazquez

Tesista: María Agustina Cegarra Corral

DNI: 35.067.914

Correo electrónico: agustinacorrall89@gmail.com

Diciembre de 2017



ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1. <i>Maus</i>: Testimonio, (auto)biografía y relato dibujado.....	6
1. Nuestro objeto de estudio: <i>Maus</i> de Art Spiegelman.....	7
2. ¿Por qué una historieta?.....	10
3. Autobiografía y enunciación	12
3.1 La enunciación en la historieta.....	12
3.2 Enunciación y autobiografía en <i>Maus</i>	13
4. Un recorrido por el campo de la historieta.....	16
4.1 Art Spiegelman: del <i>underground</i> al circuito <i>mainstream</i>	16
4.2 El campo de la historieta.....	18
5. El debate latente: alta y baja cultura.....	22
5.1 La historieta y su interminable lucha por la legitimidad.....	22
5.2 El caso de <i>Maus</i>	23
Capítulo 2. Contar el horror: Fórmulas de representación, (post)memoria y autorreflexividad.....	26
1. El debate sobre la representabilidad de la Shoá.....	26
2. Las fórmulas de representación.....	30
La fórmula cinegética.....	32

La fórmula del martirio.....	35
La fórmula infernal.....	38
3. Representar la postmemoria.....	41
3.1 Postmemoria e imágenes fotográficas.....	42
3.2 La autorreflexividad narrativa en <i>Maus</i>	45
Capítulo 3. La metáfora animal: Racismo, distanciamiento e hiperbolización.....	49
1. Antecedentes de la metáfora animal.....	49
1.1 Gatos y ratones en la cultura y el imaginario colectivo.....	49
1.2 Animalizar al enemigo: la propaganda antisemita durante el nazismo.....	52
1.3 La inversión de roles entre gatos y ratones.....	55
2. Evolución y funcionamiento de la metáfora animal.....	59
3. Una metáfora imperfecta.....	63
Conclusiones.....	68
Imágenes.....	71
Bibliografía.....	109

INTRODUCCIÓN

La presente tesina tendrá como objetivo el análisis de las particularidades que hacen que la historieta *Maus* de Art Spiegelman se destaque como una aproximación innovadora dentro del conjunto de producciones existentes sobre la Shoá. Principalmente, nos interesa estudiar las razones por las cuales una obra perteneciente a lo que por mucho tiempo fue considerado por ciertos sectores sociales como un “arte menor”, ha logrado constituirse como uno de los testimonios más reconocidos y apreciados de esta gran tragedia del siglo XX.

Nuestra hipótesis de trabajo será que el cómic en cuestión utiliza las características propias del lenguaje historietístico para elaborar una representación del Holocausto signada por una profunda autorreflexividad narrativa y por la utilización de metáforas visuales que cumplen funciones distanciadoras y críticas, sin por ello impedir la identificación del lector con los personajes y su historia.

El corpus de trabajo estará constituido por los dos volúmenes que conforman *Maus: Relato de un superviviente; Mi padre sangra historia* (1986) y *Aquí comenzaron mis problemas* (1991). A su vez, haremos amplio uso de *MetaMaus* (2012), libro en el que el autor comenta en detalle el proceso de producción de su historieta y sus avatares.

Estos materiales serán abordados desde un análisis crítico que tomará elementos de la sociología de la cultura, la semiótica, las artes visuales, la comunicación y los estudios sobre historieta, humor gráfico y memoria.

El capítulo uno estará centrado en las características de *Maus* como historieta. Para su realización serán fundamentales los trabajos de pioneros en el estudio de este medio, como lo son Oscar Steimberg y Oscar Masotta, así como los análisis de Laura Vazquez, Pablo Turnes y Federico Reggiani sobre el estatuto artístico de la historieta, su posicionamiento cultural y sus particularidades enunciativas. Finalmente, nos centraremos en las teorizaciones de Roberto Von Sprecher para tratar la estructuración del campo historietístico.

El capítulo dos versará sobre cómo *Maus* se posiciona dentro del extenso compendio de representaciones de la Shoá, las dificultades a las que debió enfrentarse

Art Spiegelman a la hora de afrontar una temática tan polémica y delicada y los mecanismos que el mismo utilizó para superar estos obstáculos. Recurriremos a autores como Andreas Huyssen, Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatowski para abordar el complejo debate suscitado en torno a la representabilidad del Holocausto y a las diversas fórmulas de representación que se han utilizado para hacer referencia a este acontecimiento. A su vez, emplearemos el concepto de postmemoria de Marianne Hirsch para analizar los aspectos de *Maus* que la vinculan y diferencian de las obras realizadas por otros integrantes de la segunda generación de supervivientes de la Shoá.

El tercer capítulo se basará en el análisis de lo que llamaremos la “metáfora animal”, elemento central en *Maus* que implica la caracterización de los personajes como animales de distintas especies. Aquí, será fundamental el aporte de Raquel Crisóstomo Gálvez, quien identificó las principales influencias socioculturales intervinientes en la configuración de esta metáfora, permitiéndonos rastrear sus antecedentes y el papel que la misma juega en la estrategia representacional de Spiegelman.

Por último, se expondrán algunas consideraciones finales sobre el análisis realizado, las cuales no serán concluyentes, sino que estarán abiertas a la crítica y la reelaboración posteriores.

CAPÍTULO 1

***Maus*: Testimonio, (auto)biografía y relato dibujado**

A través del tiempo y de mucha investigación, se ha documentado una enorme cantidad de material sobre la Shoá. La historieta *Maus*, objeto de estudio de esta tesina, encarna un testimonio muy particular: el de un superviviente de esta tragedia. En esta obra, Art Spiegelman, hijo del protagonista de este relato, cuenta en formato cómic las vivencias de su padre Vladek, desde su captura por parte del ejército alemán al comienzo del conflicto armado hasta su escape luego de ser trasladado desde Auschwitz a Dachau.

Además del hecho de tratarse de una historieta, lo que distingue a esta obra de tantas otras representaciones del Holocausto es que *Maus* funciona en torno a lo que llamaremos “metáfora animal”, en tanto presenta a sus personajes como animales antropomórficos. Así, por ejemplo, los judíos son ratones, los alemanes gatos, los polacos cerdos y los estadounidenses perros.

El primer volumen de *Maus* fue editado por Pantheon en 1986, el mismo año de publicación de otros dos grandes exponentes del medio: *The Dark Knight Returns*¹ de Frank Miller y *Watchmen*² de Alan Moore y Dave Gibbons (CRISÓSTOMO GÁLVEZ, 2016). Estas tres grandes obras significaron el retorno del cómic al foco de la industria cultural y el comienzo de su venta en librerías bajo el polémico término “novela gráfica”, denominación a la que nos referiremos más adelante.

En este capítulo, abordaremos las especificidades de *Maus* en tanto historieta. En primera instancia, introduciremos un resumen de su argumento, haciendo foco en las temáticas, conflictos y personajes presentados; en el segundo apartado hablaremos de las razones por las cuales la historieta fue el medio elegido por Spiegelman para contar su historia; luego nos referiremos a las características enunciativas de la historieta en general y de *Maus* en particular; en cuarto lugar, trabajaremos con el concepto de campo desarrollado por el sociólogo Pierre Bourdieu para ver cómo se aplica al caso de nuestro objeto y, por último, retomaremos el debate entre alta y baja cultura que, si bien

¹ MILLER, F. (1986). *Batman: The Dark Knight Returns*. EE. UU: DC Comics.

² MOORE, A. y GIBBONS, D. (1986). *Watchmen*. EE. UU: DC Comics.

académicamente ha sido saldado hace tiempo, continúa operando en torno al estatuto artístico de la historieta.

1. Nuestro objeto de estudio: *Maus* de Art Spiegelman

En *Maus* caben distinguirse tres grandes ejes narrativos, que se correlacionan con hechos de la realidad histórica. El primero de ellos refiere a las vivencias de Vladek Spiegelman en tanto que superviviente del Holocausto. Este eje abarca desde los años previos a la Shoá hasta la liberación y el reencuentro de Vladek y su esposa Anja.

Un segundo eje aglutina hechos correspondientes a la compleja dinámica familiar en la que Artie (el personaje que representa a Art Spiegelman en la historieta) está involucrado desde su nacimiento. Aquí predomina el conflictivo vínculo de Spiegelman con su padre.

Por último, los dos ejes anteriores se entrecruzan con un tercero en el que se representa el proceso de producción de *Maus*. Este arco comprende elementos metadiscursivos: la representación del representador en el acto de representar. Se manifiestan los obstáculos en la progresión de la tarea; se expresan las dudas de Art, sus convicciones y una amplia gama de sentimientos concomitantes que ameritaron la inclusión de un terapeuta. Aquí también se hace presente la intencionalidad de mantenerse fiel al relato del padre y registrar con una grabadora las entrevistas, pero también la necesidad de contrastar esos dichos con otras fuentes.

Las primeras muestras de *Maus* aparecieron inicialmente en una versión simplificada de tres páginas que fue publicada en 1972 en una revista de historietas de animales antropomórficos llamada *Funny Animals*. A fines de los años setenta, Spiegelman retomaría la idea de contar la historia de su padre y comenzaría a editarla de manera irregular durante los ochenta en la revista de cómics *underground RAW*, que dirigía con su esposa François Mouly.

La primera parte de la historia fue recopilada y editada por Pantheon de forma exclusiva en 1986 bajo el título *Maus, Relato de un Superviviente: Mi Padre Sangra*

Historia. La segunda parte, *Y Aquí Comenzaron Mis Problemas*, se publicó cinco años después, en 1991. [Fig. 1].

En el primer tomo del cómic (*Mi Padre Sangra Historia*), la temporalidad del relato alterna entre el período que va desde mediados de la década de los treinta hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en Polonia y las entrevistas de Art a Vladek durante la década de los setenta en Rego Park. En la segunda parte (*Y Aquí Comenzaron Mis Problemas*), la muerte de Vladek en 1982 constituye un hito, en tanto el relato que Art recibe de boca de su padre le abre un camino o destino. El hijo recibe una herencia, la asume, pero también la recrea al plasmar su obra a partir de la materia prima de las grabaciones de las entrevistas a su padre.

Finalmente, en 1994 se publicó una versión digital, *Maus completo: relato de un superviviente*, aunque en un formato CD ROM multimedia que, debido a problemas de compatibilidad de software y al veloz avance de la tecnología, quedó rápidamente fuera de circulación. Sin embargo, en 2012 salió a la venta *MetaMaus*, libro recopilatorio del trabajo de Spiegelman en el que este incluyó bocetos y otros materiales inéditos y contestó a las preguntas que, según él, más le habían hecho con respecto a *Maus*: ¿Por qué el Holocausto?, ¿por qué ratones? y ¿por qué un cómic? [Fig. 1]

Volviendo a los ejes narrativos enunciados al comienzo, diremos que en el primer eje del relato -que es el central- la historia se ubica en Polonia y narra cómo se conocieron Vladek y Anja, la madre de Art. Aquí se refiere la juventud de ambos padres antes de conocerse, el comienzo de su relación sentimental, la boda, el apogeo económico de la pareja, la invasión alemana y la defensa polaca en la que Vladek participa como combatiente del ejército, los progresivos abusos de los nazis, la reclusión de los judíos en el gueto, la muerte de su hijo Richieu, las persecuciones, la captura, la deportación, las peripecias para sobrevivir en los campos de Auschwitz-Birkenau, el final de la guerra y el inicio de la posguerra. En este eje *Maus* opera construyendo representaciones esenciales sobre el Holocausto. Sus imágenes posibilitan una aproximación novedosa a este fragmento de la historia de la humanidad y permiten reflexionar sobre los horrores de los que somos capaces los seres humanos.

En el segundo eje, el que corresponde a la dinámica familiar, la historia transcurre en Nueva York y cuenta la relación de Art con su padre, un sobreviviente que ha quedado

esculpido por el sufrimiento, que vive con Mala, otra superviviente con la que se casó tiempo después del suicidio de Anja, acaecido en 1968. Aquí, Art aparece atestiguando unas desavenencias que rozan la violencia doméstica: Vladek se muestra tiránico, rígido, posesivo, miserable, tacaño y tiende a proyectar sobre Mala sus propias mezquindades, a la vez que teme que ella lo abandone y lo despoje de sus bienes. Tanto Vladek como Mala se sienten víctimas y triangulan a Art transmitiéndole sus quejas sobre el otro cónyuge.

En el tercer eje, que atraviesa los anteriores y da cuenta de la producción de la obra, se consignan avances y obstáculos; por ejemplo, cuando se descubre que Vladek se deshizo de los diarios de Anja, en los que la madre de Art consignó sus vivencias en el campo de concentración. Cuando Artie se entera de que su padre ha quemado estos documentos, lo llama “asesino”. La tensión dramática de este segmento determinada por el repudio al padre condensa en el acto de destruir las anotaciones de la madre el espanto del olvido, el profundo temor de que los horrores padecidos se pierdan y también abre los desafíos de cómo recuperar la historia, cómo conservarla y cómo representarla sin deformaciones, malentendidos o distorsiones tendenciosas.

Hay en *Maus* un proceso de transformación. Se parte de un relato oral en el que se va procesando la identidad de los personajes que a la vez guardan correspondencias cifradas con personas reales. En los intercambios familiares ya traspuestos al medio, fluye un relato en el que los personajes han sido modificados, modifican a otros y se modifican a sí mismos -y al lector junto con ellos-. En este sentido se opera una suerte de resignificación que libera a los personajes de la historieta y de la historia, y tal vez también al lector que se ha identificado con ellos.

Es mucho lo que revelan las páginas de este cómic sobre las elaboraciones de los traumas, tanto de los supervivientes, como de sus hijos y hasta de sus nietos. En *Maus*, Artie transita exitosamente crisis importantes. Incluso antes de nacer, había quedado instalado bajo la sombra de su hermano mayor Richieu, uno de tantos santos inocentes muertos durante la ocupación alemana, de manera que cargaba por delegación con un duelo sin final. También lo rondaba la muerte de una madre demandante que intenta despedirse de él antes de suicidarse. Pero, por sobre todo y de manera determinante, está

instalado el conflicto con su padre, a quien ama profundamente y a la vez de quien intenta diferenciarse.

Spiegelman parece haber logrado asimilar e integrar la figura de Vladek en *Maus* - o gracias a *Maus*-. Esto puede verificarse en las últimas viñetas en donde, junto con el cómic, también finaliza la vida de Vladek. En esta escena, Vladek dirige unas últimas palabras a su hijo: “Estoy tan cansado de hablar, Richieu. Basta de historias por hoy...” (SPIEGELMAN, 2014:296) [Fig. 2]. La poética forma en que el autor comparte este lapsus tan íntimo y personal revela aceptación y generosidad: Spiegelman perdona que hasta el último instante él siempre fue el hijo faltante. La viñeta final presenta la imagen de la tumba de Vladek y Anja con la firma de Spiegelman debajo, como un intento de cerrar una historia que no puede terminar realmente, en tanto la memoria de los vivos la mantenga presente.

2. ¿Por qué una historieta?

Es habitual comenzar una investigación intentando definir el objeto de estudio. En el caso del presente trabajo, esta tarea resulta particularmente difícil ya que la historieta es un objeto incómodo en tanto se redefine constantemente, negándose a permanecer enmarcado en categorías cerradas. Sin embargo, esta característica del medio es justamente lo que le permite ser tan voluble y poseer tantos recursos.

Partiendo de la idea de la complejidad intrínseca de la historieta, esta puede ser caracterizada como una estructura híbrida de significación en tanto se trata de un lenguaje en el que conviven distintas materialidades significantes (BERONE, 2006). Así, la historieta, considerada como un arte secuencial o una narrativa dibujada, es un medio artístico-comunicacional y un lenguaje que combina dos órdenes de significación contrapuestos -y hasta podría decirse que contradictorios- como lo son la palabra y la imagen, para contar una historia en sus propios términos.

La historieta plantea una triangulación del significado por medio de la dinámica combinada de las palabras, las imágenes y el ojo del lector, lo que resulta en una suerte de “narrativa tridimensional” (YOUNG, 1998). En realidad, en tanto estos elementos se

combinan para formar una historia en la imaginación del lector, puede decirse que el relato *per se* se crea en el espacio entre viñetas, el llamado espacio intersticial o *gap* (TURNES, 2012). Podemos ver, entonces, el potencial de los cómics en el campo de los estudios comunicacionales y literarios, en tanto evidencian las relaciones de tensión y solidaridad entre el signo lingüístico y el icónico en una construcción narrativa.

En relación con lo anterior, SPIEGELMAN (2012) afirma que una de las preguntas que le han hecho hasta el hartazgo desde la publicación de *Maus* es “¿Por qué una historieta?”, a lo que responde lo siguiente:

Jamás se me habría ocurrido contarlo de otra manera. El cómic es el idioma natural de intentar cumplir un mandato que no era consciente de estar acatando cuando retomé *Maus* en 1978: el deseo de mi madre de que contara su historia. [...] Lo más interesante de los cómics para mí tiene que ver con la abstracción y las estructuraciones que implica la página del cómic, el hecho de yuxtaponer momentos temporales. En una historia que trata de convertir en cronológico y coherente lo incomprensible, la yuxtaposición de pasado y presente insiste en que el pasado y el presente están siempre presentes: uno no desplaza al otro como ocurre en las películas (p. 165).

Al abordar la temática de la representación del Holocausto en formato cómic, Spiegelman incursionó en un terreno hasta ese momento prácticamente inexplorado en este medio. Podemos concluir que su elección se debió a que otros medios artísticos, como la literatura o el cine, no le hubieran dejado moverse con la libertad estructural tan característica de la historieta, en tanto esta le ofreció al autor la oportunidad de trabajar con diferentes secuencias de imágenes y metáforas visuales (como, por ejemplo, la utilización de animales para representar a seres humanos), a la vez que le permitió yuxtaponer distintas secuencias temporales, evidenciando así la relación esencial que existe entre el pasado y el presente, entre las vivencias de Vladek y las de Art.

3. Autobiografía y enunciación

3.1 La enunciación en la historieta

La historieta como medio construye una enunciación que está siempre a la vista y que carece tanto de la naturaleza analógica de la imagen fotográfica, como del movimiento y el sonido del cine y de la instancia unificadora de la lengua y que expresa su continuum temporal en la espacialidad de la página, por lo que parece siempre condenada a exhibir las marcas de su enunciación, aunque se esfuerce en ocultarlas (REGGIANI, 2009a). Sin embargo, lejos de ser un obstáculo o una debilidad, esta característica del medio amplía notablemente sus potencialidades latentes, como veremos a continuación.

Conviene, en este punto, recordar algunos postulados básicos de la llamada teoría de la enunciación. Esta teoría surge en el campo de los estudios lingüísticos como una forma de señalar y estudiar las marcas de la subjetividad al interior del discurso, por lo que se centra en el análisis del modo en que el texto constituye al sujeto que enuncia, es decir, el enunciador, y al destinatario de ese enunciado, esto es, el enunciatario. Es necesario aclarar que esta teoría se refiere siempre a sujetos textuales, es decir, no a los sujetos de carne y hueso sino a los papeles que se cumplen al interior del texto. La presencia de estos actores se hace visible en el caso del sistema de la lengua a través del uso de los deícticos de tiempo, lugar y persona, los modalizadores y los subjetivemas (KERBRAT ORECCHIONI, 1997).

Es decir, que la construcción de una subjetividad en la enunciación no se limita a las marcas lingüísticas o deícticos (entendidos como aquellas palabras que señalan a la persona gramatical y las circunstancias espacio temporales en que se produce el enunciado), sino que puede extenderse a la construcción ideológica de un texto, a todas las formas de modalización del discurso (es decir, la actitud o grado de adhesión del enunciador con respecto a su enunciado, la cual se hace visible sobre todo por medio del modo verbal y la utilización de adverbios y verbos evaluativos), y al uso de subjetivemas (que son los sustantivos, adjetivos y verbos que evidencian alguna valoración o estado emocional del enunciador respecto al objeto de su enunciación).

Volviendo a nuestro objeto de estudio, Federico REGGIANI (2007) distingue dos características principales de la enunciación en la historieta: la multiplicidad de superficies en las que esta se hace presente (el dibujo, el texto narrativo, la relación entre ambos y el diseño de la superficie de la página) y la imposibilidad de lograr una ilusión de transparencia enunciativa.

Con respecto a la primera característica (la variedad de superficies en las que se manifiesta la enunciación en la historieta), debemos partir de la premisa de que en este medio contamos no solo con una serie de imágenes fijas que se suceden unas a otras en el plano de la página, sino también con una serie de recuadros y globos de diálogo que contienen textos explicativos y descriptivos y conversaciones entre los personajes. Esta diversidad enunciativa es, justamente, la que da origen al carácter polifónico de la historieta y a su facilidad para jugar con la ironía y el planteo de contradicciones (REGGIANI, 2012). A su vez, la diagramación de las viñetas y su disposición espacial en la página aportan también a una suerte de enunciación gráfica.

En cuanto a la segunda característica enunciativa que mencionamos, es decir, la imposibilidad de transparencia, esta ya había sido señalada por distintos analistas y teóricos de la historieta, como Oscar Masotta y Oscar Steimberg, pioneros en los estudios sobre este medio en nuestro país. Al respecto, STEIMBERG (1977) afirma:

En la historieta, se ha dicho, los mecanismos de producción del sentido salen a la superficie en la línea nunca del todo normada del dibujo y de la secuencia gráfica; nunca puede pasarse en la historieta, seriamente, “al contenido”, como sucede en la literatura [...] leer historietas es leer mensajes que se muestran a sí mismos en su contingencia, en su historicidad; mensajes en los cuales el lenguaje nunca puede ocultar del todo sus trucos, sus ensamblajes... (p.14).

Por su parte, MASOTTA (2010) señala un “espesor” en el signo historietístico, al que describe como “un medio inteligente y estético al nivel mismo del contacto” (p.264), ya que exhibe los elementos constitutivos de su narración.

3.2 Enunciación y autobiografía en *Maus*

Al abordar la cuestión de la enunciación en *Maus* es importante comenzar por señalar la diferencia entre Art Spiegelman como autor de la historieta en cuestión y la

representación gráfica del mismo: el personaje Artie (como lo llamaban cariñosamente sus padres), el ratón dibujante hijo de Vladek. Si bien este personaje está, sin duda, inspirado en los propios pensamientos y sentimientos de Spiegelman, el autor exacerbó deliberadamente algunas de sus reacciones frente a las conductas de su padre con el objetivo de esquematizar la dinámica de su conflictiva relación. Pese a que la diferencia entre referente y representación puede parecer obvia, Spiegelman se ha referido a la sorpresa que le produjo encontrarse con lectores del cómic (algunos incluso conocidos dibujantes) que lo criticaron por la forma en que supuestamente maltrataba a su padre y se mostraba indiferente frente a sus necesidades (SPIEGELMAN, 2012).

Además de esta distinción entre creador y personaje, debemos tener en cuenta el fuerte contenido metadiscursivo de *Maus*, en tanto en esta obra nos encontramos con lo que se denomina metarrelato, es decir, un relato dentro de un relato que, en nuestro caso, narra dos historias reales.

A su vez, la tensión entre el relato marco y el relato interior se refleja en temporalidades enunciativas diferentes. Por un lado, tenemos el relato marco que abarca desde las entrevistas que Spiegelman le hace a su padre durante la década de los setenta en Nueva York para conseguir sonsacarle su historia -proceso durante el cual vemos al personaje Artie discutiendo con Vladek constantemente y viéndose envuelto en las disputas entre este último y su esposa Mala-, hasta el período posterior a la muerte de Vladek, acaecida en 1982, en el que Spiegelman trabaja en la creación de *Maus* y se ve atormentado por las dudas en torno a cómo llevar adelante su obra y la culpa que le produce la explotación comercial de las vivencias de su padre. Por otro lado, en el interior de este relato marco nos encontramos con la historia de Vladek y de Anja en Polonia desde mediados de la década de los treinta hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

A partir de esta distinción entre relato marco y relato interior, podemos señalar la existencia de dos voces narrativas principales en *Maus*. Por un lado, la voz del padre que le cuenta al hijo sus vivencias y que está encarnada en el personaje de Vladek como narrador autodiegético de la historia en tanto es su protagonista. Y, en segunda instancia, la voz de Spiegelman hijo como narrador metadiegético que entrevista a su padre y le cuenta al lector su proceso creativo y sus reflexiones y sentimientos en torno

a su labor y en la que debe diferenciarse, como mencionamos anteriormente, entre el “yo” del Spiegelman autor del “yo” del Spiegelman personaje. La inclusión en la obra de esta multiplicidad de puntos de vista es otro de los principales atractivos de *Maus* y la razón de su polifonía enunciativa.

Otra cuestión a tener en cuenta al referirnos a la enunciación en *Maus*, y que se desprende de lo abordado anteriormente, es su fuerte contenido autobiográfico. Esta obra intenta representar las memorias de un superviviente de la Shoá y cómo esta tragedia marcó a los miembros de la llamada “segunda generación”, por lo que el autor utiliza este género en tanto el mismo cumple un rol esencial en la preservación y comunicación de la memoria. En efecto, la autobiografía constituye un esfuerzo por reactualizar y enfrentar al pasado con la finalidad de comprender y transitar el presente, lo que se adapta a los objetivos de Spiegelman al crear su historieta.

Sin embargo, este género presenta una serie de problemáticas. La primera tiene que ver con la vaguedad de las fronteras que lo constituyen: auto (sujeto) – bio (vida) – grafía (texto) (CRISÓSTOMO GÁLVEZ, 2016). En este caso, al tratarse de la narración de una historia de supervivencia a una terrible tragedia como es la Shoá, el desafío es aún más grande, ya que se pone en juego el dilema de la apropiación de vivencias traumáticas que, si bien no son estrictamente propias, son interiorizadas por la generación subsiguiente en tanto pasan a formar parte de lo que se conoce como postmemoria y que abordaremos con más detalle en el siguiente capítulo.

Por último, la segunda problemática tiene que ver con qué tan bien funciona el relato autobiográfico en la historieta. Sostendremos que este medio constituye un lenguaje favorable para vehiculizar este tipo de narraciones, debido justamente a cómo construye su instancia enunciativa.

Como mencionamos en el apartado anterior, en la historieta la enunciación nunca puede ser transparente ya que esta exhibe marcas personales tanto en el nivel textual como en el gráfico. A su vez, esa instancia enunciativa en la historieta es siempre polifónica, en tanto no se puede asignar un único yo al dibujo, a la enunciación textual, a la articulación de viñetas y a su proyección sobre el plano de la página.

Podemos concluir, entonces, que esta opacidad enunciativa intrínseca del medio y su carácter polifónico heredado de la multiplicidad de sus materialidades significantes

marcan el potencial metadiscursivo de la historieta y, en consecuencia, la convierten en el lenguaje ideal para que Art Spiegelman presente el metarrelato que es *Maus*.

4. Un recorrido por el campo de la historieta

4.1 Art Spiegelman: del *underground* al circuito *mainstream*

Art Spiegelman nació en 1948 en Estocolmo, donde sus padres Anja y Vladek, se habían establecido tras escapar de los nazis. La familia se mudó tres años después a Nueva York, más exactamente a Rego Park, en Queens.

Atraído por las historietas desde muy temprana edad, Spiegelman estudió dibujo primero en la Escuela de Arte y Diseño de Manhattan y, posteriormente, en la Universidad de Binghamton, en Nueva York, llamada en aquellos tiempos Harpur College.

En la década de los setenta, Spiegelman participó en publicaciones como *Roxy Funnies*, *Bizarre Sex* y *Funny Animals*, en la se editaría en 1972 la primera versión de tres hojas de *Maus*. Estos fueron los años más productivos de la carrera de Spiegelman, en los que creó numerosas historietas como *The Viper Villainy and Wickedness*, *Ace Hole* y *The Complete Mister Infinity*, dirigió diferentes proyectos editoriales *underground* y codirigió la revista *Arcade* junto con Hill Griffith entre 1975 y 1976. En 1977 el autor publicó *Breakdowns*, una obra recopilatoria de sus primeros trabajos.

Otro hito en su carrera -que analizaremos con detenimiento en el siguiente capítulo- fue *Prisionero en el Planeta Infierno* (*Prisoner on the Hell Planet*), dibujado por Spiegelman tras el suicidio de su madre Anja en 1968 y en el que aborda esta experiencia traumática utilizando técnicas expresionistas. Esta historieta, publicada originalmente en 1973, y que luego fue incluida en *Maus* como intraobra, se convirtió en uno de los exponentes más notables del cómic alternativo de aquellos años.

En 1977 Spiegelman se casó con François Mouly y juntos diseñaron en 1980 una revista de cómics *underground* conocida como *RAW*, que pasaría a ser sinónimo de vanguardia en el campo de la historieta [Fig. 3]. La publicación se editaba en un

formato de 28 x 35,5 cm. para que pudieran apreciarse mejor los dibujos y fomentar una atención minuciosa y sofisticada por parte de los lectores (DANNER y MAZUR, 2014). A su vez, *RAW* inspiró la creación de otras revistas alternativas, como *Escape* y *Weirdo*.

Según Alexander DANNER y Dan MAZUR (2014), pese a que *RAW* incluyó a varios de los artistas *underground* que habían aparecido previamente en *Arcade*, esta revista se centró en las obras vanguardistas de dibujantes que probablemente no hubieran sido publicados en otro sitio, tales como Jerry Moriarty, autor de *Jack's Survives*. Spiegelman entró en contacto con algunos de estos jóvenes historietistas (entre los que se destacan Mark Newgarden, Drew Friedman, Chris Ware y Dan Clowes) en las clases que impartía en la Escuela de Artes Visuales. Cabe destacar que el hecho de que Spiegelman tuviera a su cargo cursos de bellas artes delata una mayor aceptación institucional hacia la historieta, por lo menos en comparación con los períodos precedentes.

Como mencionamos con anterioridad, fue en *RAW* donde empezó a aparecer por entregas la primera parte de *Maus*, que luego sería publicada en dos volúmenes recopilatorios editados por Pantheon en 1986 y 1991 respectivamente. Fue con esta obra que Spiegelman alcanzó niveles de fama y reconocimiento hasta ese momento impensados para un historietista *underground*, llegando a ser protagonista de una muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), a ganar un premio Pulitzer en 1992 y a ser galardonada con una beca de la fundación Guggenheim.

La influencia de Spiegelman, tanto por sus obras como por su trabajo como editor, es innegable, al punto que es seguro decir que este se ha convertido en una figura clave para la generación más joven de autores norteamericanos (CRISÓSOTOMO GÁLVEZ, 2016). Como dato de color que denota el reconocimiento y la fama de Spiegelman luego de *Maus*, mencionaremos que el dibujante Matt Groening lo hizo aparecer como estrella invitada junto con Alan Moore y Dan Clowes en *Maridos y mujeres*, el séptimo episodio de la decimonovena temporada de *Los Simpsons* (FOX, 2007) [Fig.4].

La producción del autor después del éxito de *Maus* no ha sido muy extensa. En palabras del propio SPIEGELMAN (2012):

Maus me aportó seguridad económica y reconocimiento, me abrió más puertas de las que jamás habría cruzado, pero lo que nunca podría haber previsto es la carga de intentar no estorbar a la obra en la que había trabajado tanto tiempo. Había contraído una obligación con los muertos (p. 80).

Así, la permanente comparación de todos sus trabajos posteriores con *Maus*, y la necesidad de Spiegelman de separarse de esta historieta y afrontar otros proyectos, obstaculizaron, en cierta medida, su proceso creativo.

Tras *Maus*, Spiegelman ilustró el poema *The Wild Party* de Joseph Moncure, tuvo a su cargo durante varios años el diseño de las portadas de la reconocida revista norteamericana *The New Yorker* y editó *Little Lit*, una antología de historietas infantiles. Probablemente, su obra más destacada luego de *Maus* ha sido *In The Shadow of No Towers* (2004), un cómic en el que el autor retrata su experiencia y sus reflexiones en torno al ataque terrorista a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001.

4.2. El campo de la historieta

La carrera de Art Spiegelman es relevante para nosotros no solo porque es el autor de nuestro objeto de estudio, sino también porque nos permite introducir una temática que consideramos por demás interesante: la estructuración y funcionamiento del campo de la historieta.

Según la teoría desarrollada por el sociólogo Pierre Bourdieu, un campo es una estructura externa objetiva que constituye un sector específico de la actividad social, dentro del cual los agentes –individuales y colectivos– ocupan posiciones y compiten entre sí por la obtención de un capital específico. El conjunto de campos, el modo en que estos se influyen y las relaciones de dominación entre ellos constituye la estructura social (GUTIÉRREZ, 2002).

Roberto VON SPRECHER (2012) introduce una modificación a la teoría bourdiana al plantear que una delimitación clara y definitiva de los campos no siempre es posible en tanto estos suelen solaparse entre sí. Esto conduce a que ciertos campos tiendan a dominar a otros, lo que vuelve inestable la distinción entre capitales específicos. A su vez, este autor afirma que, para analizar el campo de la historieta, debemos considerar

que este se encuentra dividido en regiones que se diferencian por el grado de dominación o autonomía con respecto a otros campos.

Basándonos en la investigación de Von Sprecher, intentaremos ahora analizar la estructuración del campo de la historieta refiriéndonos, en primer lugar, a los campos que lo dominan o influyen sobre él y que determinan los tipos de capitales por cuya obtención luchan los agentes de ese campo en función de sus habitus (entendidos como esquemas generativos a partir de los cuales estos perciben el mundo y actúan en él) y, en segundo lugar, a sus criterios, mecanismos y agentes de consagración.

La historieta nace como un campo dominado por lo económico, específicamente lo que se conoce como el campo empresarial capitalista, ya que se trata de un producto de la industria cultural que se reproduce masivamente con la intención de ser vendido. Esta influencia del campo económico determina que muchos -si no la mayoría- de los agentes (guionistas, editores y dibujantes) orienten su actividad en función de la obtención de ganancias.

Pero sucede que el campo de la historieta también puede estar dominado por otros campos, como el del Estado gobierno en el caso de una dictadura, el cual ejerce un fuerte control y censura sobre los agentes y, por lo tanto, sobre sus producciones culturales. A su vez, los agentes de un campo, por más que este se encuentre dominado por tal o cual capital, pueden ver configurada su *illusio* (es decir, su libido socializada) en función de otros intereses.

Vemos entonces que las influencias entre los campos y la configuración de la *illusio* de los agentes es múltiple, incluso al interior de un mismo campo. Existen, por ejemplo, productores culturales que buscan crear historietas y publicarlas por el interés de la obra misma y no con el objetivo primordial de generar un lucro y que, por lo general, cuentan con ingresos económicos que le permiten subsistir por fuera de este campo.

Otro caso es el del productor cultural cuyo objetivo es la profesionalización y que, directa o indirectamente, está avalando la dominación del campo de la historieta por el campo económico ya que, si bien inicialmente puede no estar obteniendo mayor rédito

por su trabajo, pretende escalar posiciones dentro del campo y obtener el prestigio que le permita vivir de ello más adelante.

En el caso de Art Spiegelman, este comenzó realizando proyectos en el circuito *underground*, en el cual la meta principal es la creación artística y no el lucro económico. Con el paso del tiempo y gracias principalmente a *Maus*, Spiegelman entra en la escena *mainstream* y obtiene prestigio y capital económico. A partir de ese momento, el autor comienza a manejarse en función del campo empresarial-capitalista en tanto empieza a trabajar para grandes publicaciones como *The New Yorker* y, si bien continúa comprometido con la creación artística, piensa sus obras en función de la reproducción y, por ende, aunque sea indirectamente, del nivel de ventas (SPIEGELMAN, 2012).

Otra cuestión a tener en cuenta al referirnos a los campos sociales en general y al campo de la historieta en particular, son los mecanismos, criterios y agentes de consagración, es decir, aquellos que realizan una apreciación, ya sea de las historietas o de sus productores, que se traduce en un reconocimiento -que constituye lo que se conoce como capital simbólico- y que permite mejorar la posición del agente al otorgarle legitimidad dentro del campo. Cabe señalar que hoy en día gran parte de las luchas por la consagración se han desplazado al ámbito digital, en tanto los intercambios y la competencia por el reconocimiento se hacen presentes en redes sociales, páginas web y blogs.

Ahora bien, los agentes y criterios de consagración determinantes dentro de un campo en un momento dado nos hablan de su grado de dependencia o autonomía. Por ejemplo, si la cantidad de ventas alcanzada por una historieta es el factor determinante para otorgarle un premio en tanto que *best seller*, esto delata que el campo -o al menos esa región del mismo- está determinado por lo económico y, en consecuencia, sus mecanismos de consagración son heterónomos ya que se encuentran determinados desde fuera de dicho campo.

Otro criterio de legitimación heterónimo es cuando se consagran historietas como obras de arte, como ocurrió, por ejemplo, en la Muestra del Louvre en 1967 y con la Bienal Internacional de la Historieta de Buenos Aires en 1968 (VAZQUEZ, 2010).

Por último, la utilización de ciertas etiquetas como la de “novela gráfica” recurre al campo de la literatura para legitimizar a la historieta, es decir, que se está volviendo al eterno debate entre alta y baja cultura, tema que abordaremos en detalle en el siguiente apartado. Además, a la vez que se recurre a otro campo para la obtención de capital simbólico, se le otorga al campo empresarial la posibilidad de intervenir sobre el de la historieta para vender sus productos en lugares donde habitualmente no son vendidos, editándolos en formato libro de tapa dura (como, por ejemplo, aquellos que reproducen obras de arte pictóricas) (REGGIANI, 2009b).

En el caso de Spiegelman, sabemos que gracias a *Maus* obtuvo infinidad de premios, títulos y reconocimientos, siendo el más destacado el Pulitzer de 1992. Pese a esto, muchos de sus logros fueron un tanto amargos para el autor, ya que este consideraba que en múltiples ocasiones su obra era incluida en categorías como “juvenil” y “de ficción” por tratarse de una historieta. A su vez, Spiegelman fue contactado por diversas galerías y museos para exponer *Maus*, entre los que se cuenta al Museo de Arte Moderno de Nueva York [Fig.5]. Sin embargo, posteriormente el autor entabló una serie de discusiones con el MoMA por considerar que el museo no entendía a la historieta y no le otorgaba el lugar que realmente se merecía (SPIEGELMAN, 2012).

Para concluir, y en función de todo lo expuesto anteriormente, diremos que en el campo de la historieta nos encontramos con distintas regiones que gozan de diferentes grados de dominación o autonomía con respecto a otros campos. Las regiones más autónomas priorizan el hacer obra frente a la obtención de lucro. Internet ha promovido el desarrollo de estas regiones, en tanto les permite a sus agentes publicar sus trabajos en la red, contactarse unos con otros con mayor facilidad y establecer redes de influencia dentro de las cuales obtener un cierto renombre por fuera del circuito *mainstream*; todo esto con un sacrificio económico un tanto menor con respecto a otras épocas. Por otro lado, las regiones con mayor dependencia del mercado económico tienden a renegar de las herramientas multimediales y a guiarse por modos de producción más tradicionales y estereotipados. Sin embargo, no hay que perder de vista que cada modo de producción implica relaciones dinámicas entre los agentes que ocupan distintas posiciones en el campo, por lo que nada está definido de una vez y para

siempre, sino que estas estructuras se encuentran en un constante proceso de cambio y reconstrucción.

5. El debate latente: alta y baja cultura

5.1 La historieta y su interminable lucha por la legitimidad

La historieta, como mencionamos al comienzo de este capítulo, es un objeto de estudio complejo en tanto intenta reconciliar dos órdenes de significación diferentes y, en ocasiones, hasta contradictorios: la imagen y la palabra. Este tironeo constante entre ambos lenguajes es lo que convierte a la historieta en un “arte intermedio” que se encuentra posicionado al margen del canon cultural.

Este carácter marginal de la historieta en torno a la cultura establecida provoca que esta se encuentre en una constante búsqueda de legitimación que pide prestados recursos de otras artes, como la literatura. Esta tendencia puede rastrearse hasta los comienzos de los estudios sobre el medio. Según Oscar MASOTTA (1982) “Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana, en cambio, a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada” (p.10). Vemos aquí un claro intento de buscar la tutela del arte para reivindicar el estatuto estético de la historieta (VAZQUEZ, 2012).

Lejos de ser un vicio de los primeros estudios sobre el tema, esta necesidad de la historieta de probar su valor cultural sigue presente hasta nuestros días. Si bien el debate entre alta y baja cultura fue saldado a nivel teórico hace mucho tiempo y puede considerarse una temática “vetusta”, sus implicaciones continúan operando al nivel de imaginario social contemporáneo. Así, la historieta sigue luchando constantemente por legitimarse y probar que puede ser “seria” y no un medio meramente destinado al consumo juvenil y a la búsqueda de la evasión.

Federico REGGIANI (2009b) llamó la atención sobre un constante proceso de “estantificación” en torno a la historieta, que puede observarse claramente en el caso local de la conocida “Biblioteca Clarín de la Historieta” (2004) y la “Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta” (2006) , en las que, para promover el consumo de las publicaciones de estas colecciones, se recurrió a un formato libro y a “prólogos

legitimadores” escritos por distintos personajes destacados de la cultura (escritores, periodistas, filósofos, etc.) que avalaban la lectura de los títulos que se presentaban. En otras palabras, la alta cultura venía a decir que leer historietas estaba bien, y eso debía servir para acallar cualquier resquemor por parte de los potenciales lectores.

Dentro de esta misma línea, la edición de historietas en formato de libro de tapa dura y la venta de cómics en librerías, apunta a modificar el contrato de lectura de la historieta para moldearla a imagen y semejanza de la literatura, considerada como el más legítimo de los lenguajes, en tanto el libro y la librería son vistos como el lugar de la cultura distinguida y la compra en librerías -en lugar de en los tradicionales quioscos- funciona como un ritual de distinción (REGGIANI, 2008).

Otra tendencia que demuestra esta búsqueda de legitimación es la ya mencionada utilización de la etiqueta “novela gráfica” que, bajo la excusa de separar contenidos “adultos” y diferenciar a estos productos de los cómics de superhéroes, es, en realidad, un claro intento de llevar a la historieta hacia formas y significados más refinados y elitistas y alejarla de su origen como objeto producido por y para el consumo masivo (TURNES, 2009).

Por último, el realizar exposiciones de historieta en museos busca cederle la legitimidad del arte culto y sacarla de su lugar marginal, como en el caso de la Bienal Internacional de la Historieta en el Di Tella, organizada por Oscar Masotta en 1968.

5.2 El caso de *Maus*

Pese a contar hoy con un nivel de reconocimiento cultural pocas veces visto en el medio, *Maus* también sufrió inicialmente los embates de esta tensión latente entre alta y baja cultura. De hecho, Spiegelman debió hacerse camino entre constantes prejuicios, rechazos y malinterpretaciones de su obra hasta que, finalmente, comenzaron a reconocer su trabajo. Por ejemplo, cuando el autor presentó su cómic en 1988 en un encuentro de supervivientes del Holocausto celebrado en Los Ángeles, el desagrado de la concurrencia fue evidente:

Un anciano me preguntó: “¿No podías esperar a que estuviéramos todos muertos para hacer algo así?”. Entonces intenté explicar que el nombre “cómic” no hacía justicia al

medio porque implicaba humor [...] Y luego intenté explicar la sobriedad del proyecto, las cuestiones con las que lidiaba, por qué había elegido el formato cómic y demás, pero de todos modos seguían mirándome mal, con hostilidad impenetrable (SPIEGELMAN, 2012:99-100).

Podría pensarse que esta reacción de hostilidad se debía a que se trataba de un público formado por personas mayores con una mentalidad más conservadora y que se encontraban a la defensiva por tratarse de un tema que los tocaba tan de cerca como es el Holocausto. Sin embargo, los equívocos en torno a *Maus* pueden rastrearse hasta las esferas especializadas de la cultura letrada. Así, poco después de la publicación de *Maus*, Spiegelman escribió al editor de *The New York Times*, exigiéndole que retirara a su obra de la lista de *best sellers* de ficción ya que se trataba de una historia de claro contenido autobiográfico (CRISÓSTOMO GÁLVEZ, 2016). Al parecer, los encargados de la sección cultural del diario consideraban que el hecho de ser un cómic de animales antropomórficos le otorgaba a *Maus* un carácter ficcional sin importar su contenido y no estaban dispuestos a que una historieta les hiciera reformularse su sistema de clasificación.

En una línea similar, SPIEGELMAN (2012) menciona en *MetaMaus* cuánto le fastidió que el primer volumen de *Maus* recibiera un premio a “mejor libreto de un autor joven” ya que, en su opinión, le habían otorgado ese galardón por un prejuicio contra el medio, presuponiendo que los cómics son un producto exclusivamente orientado a un público joven, sin importar las temáticas abordadas ni la forma de hacerlo.

Por último, como mencionamos en el apartado anterior, *Maus* fue expuesto en distintas galerías y museos, siendo el más destacado de ellos el MoMA. Sin embargo, esta “distinción” resultó de los más problemática para Spiegelman quien, si bien accedió a realizar una exposición en este museo a fines de 1991, se negó a venderle originales en 1997 debido al tratamiento que el mismo hacía de las historietas.

La razón de esta reticencia se originó en el año 1990, cuando el MoMA realizó una muestra titulada *High/Low* en la que se expusieron viñetas de artistas reconocidos como Miró, junto con varias historietas sumamente populares, como *Krazy Kat*. El resultado fue decepcionante a los ojos de Spiegelman, ya que la ampliación de las viñetas y su exposición junto a cuadros famosos generaba un contraste que más que equiparar ambos

medios, marcaba más aún sus diferencias en perjuicio de la historieta, cuya finalidad es la reproducción y no la exhibición.

Tratando de evitar que errores similares se repitieran en el futuro, Spiegelman le propuso al MoMA realizar una muestra titulada *Low/Low*, la cual tardó varios años en hacerse realidad debido a la reticencia del museo:

Quería pedirles que corrigieran la exposición *High/Low* del MoMA montando otra titulada *Low/Low* que explicase que, si se consideraba la obra en sus propios términos en lugar de compararla con cuadros, podía comenzarse a entender que los cómics no intentaban ser pintura y fracasaban, sino que son dibujos con otro propósito (SPIEGELMAN, 2012: 205).

Como vemos, la puesta en valoración de la historieta siguiendo parámetros válidos para otras artes implica sacrificar las capacidades expresivas del medio en función de un encasillamiento planteado a partir de la distinción latente entre alta y baja cultura. Darle a la historieta el espacio que requiere para poder expresarse en sus propios términos es, en nuestra opinión, un requerimiento urgente para el análisis de la comunicación y la sociedad contemporáneas.

CAPÍTULO 2

Contar el horror: Fórmulas de representación, (post)memoria y autorreflexividad

En este capítulo analizaremos los elementos por medio de los cuales *Maus* elabora su representación de la Shoá. Para ello, primero nos detendremos en el debate que se ha desarrollado en los círculos académicos y artísticos en torno a la posibilidad o imposibilidad de retratar el Holocausto. Luego, rastreamos la presencia, en nuestro objeto de estudio, las fórmulas que han sido utilizadas a lo largo de la historia para representar masacres y genocidios: la cinegética, la martiriológica y la infernal. Por último, abordaremos el concepto de postmemoria de la segunda generación de supervivientes para mostrar cómo esta actúa en *Maus* y los recursos utilizados por Spiegelman para retratarla, particularmente a través de la inclusión de tres imágenes fotográficas específicas y del ejercicio de una narratividad autoconsciente y reflexiva, que vuelve sobre el proceso creativo para señalar tanto sus carencias como sus posibilidades.

1. El debate sobre la representabilidad de la Shoá

Las teorías y discusiones acerca de la posibilidad de representar un hecho de tal magnitud y crueldad como lo fue la Shoá comienzan inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y continúan hasta nuestros días.

Quizás una de las declaraciones más citadas respecto a este tema es la famosa frase del filósofo Theodor ADORNO: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (1984:248). Pese a la contundencia de esta afirmación, que ha sido eje de acalorados debates entre historiadores, filósofos y demás especialistas durante décadas, es necesario relativizarla en tanto son las representaciones del Holocausto elaboradas desde prácticamente todas las esferas del campo cultural las que permiten, hoy en día, mantener viva la memoria del horror y el recuerdo de las víctimas para las generaciones nacidas luego del hecho.

De todas formas, no puede negarse la dificultad de abordar esta masacre histórica, que en sí misma implicó la introducción de una nueva figura legal: el genocidio³, término impulsado por el abogado polaco-estadounidense Raphael Lemkin en 1944. En efecto, se trata de un hecho tan extremo que pone a prueba las categorías habituales de la conceptualización.

Según BURUCÚA y KWIATKOWSKI (2014) existen dos argumentos principales que son esgrimidos por quienes cuestionan la representabilidad del Holocausto. El primero, sostenido por los llamados negacionistas, implica afirmar que este hecho escapa a las posibilidades de todo lenguaje y soporte para dar cuenta de él. La segunda postura, si bien no niega esta posibilidad, sostiene que la única forma de lograrlo es de una manera literal y objetiva, tratando de reducir al mínimo la distancia entre el objeto representado y su representación mediante la utilización de construcciones lingüísticas exclusivamente. Para este segundo posicionamiento la cuestión no sería si se puede o no representar, sino cuál es el “modo correcto” de hacerlo.

La tesis de la existencia de una única forma correcta de representar la Shoá fue refutada por numerosos autores, entre los que destacamos a Georges DIDI-HUBERMAN (2004), quien postuló la importancia de las imágenes fotográficas para abordar la tragedia en tanto constituyen instantes de verdad. Según el autor, la sola existencia de esas fotos impide la referencia a Auschwitz en términos absolutos, tales como “indecible” o “inimaginable”: el genocidio fue pensado, por lo tanto, es pensable y representable.

Este planteamiento provocó una fuerte crítica por parte de quienes consideran al Holocausto un tema tabú, cuyos límites de representación son radicales y ontológicos y que es, en consecuencia, imposible de imaginar o ver, y para quienes el hecho de intentarlo constituye una tremenda afrenta moral.

Por el contrario, consideramos al aporte de Didi-Huberman profundamente enriquecedor para el debate en torno a la representabilidad de la Shoá, en tanto rescata el carácter crucial del establecimiento de cierta distancia al enfrentar esta tarea, y da

³ Estos actos comprenden la “matanza y lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo, sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial, medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo y el traslado por la fuerza de niños del grupo a otro grupo”, según lo establecido en la *Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio* de la ONU (1948).

cuenta de la posibilidad de un acceso al pasado que no es lineal, sino complejo y fragmentario. Cualquier tentativa de reconstruir lo aniquilado por el genocidio debe saltar el terror frente a la presunta irrepresentabilidad del trauma. Más adelante volveremos sobre la importancia de las imágenes fotográficas para la representación del Holocausto en general, y su utilización en *Maus* en particular.

En este punto, quisiéramos referirnos a otro caso en el que la tesis de la irrepresentabilidad de la Shoá se ve refutada: el de los testimonios de las víctimas. Estas se ven atrapadas entre la necesidad visceral de contar su historia y la inadecuación de las formas de expresión para alcanzar esa meta. Sin embargo, el imperativo de evitar que se olvide lo acontecido y los padecimientos personales de los supervivientes los lleva a expresarse, aún de manera fraccionaria, incompleta, imperfecta e imprecisa. El poder liberador del arte es, en estos casos, mayor que cualquier temor.

Al respecto, Raquel CRISÓSTOMO GÁLVEZ (2016) se refiere al *horresco referens* y a su superación. El *horresco referens* se vincula a la imposibilidad de la narración frente a la percepción del horror, elemento que suele ir acompañado del miedo a la *delectatio morbosa*, es decir, el placer obtenido, ya sea por el artista o por su público, ante los detalles particularmente viles y cruentos. Según la autora, muchos supervivientes experimentan este miedo, lo que suele llevar en primer lugar a una “amnesia voluntaria”, es decir, una necesidad de intentar olvidar lo ocurrido y evitar hablar de ello. Este primer momento suele seguirse de una segunda etapa en la que los testigos y supervivientes desean volcar sus experiencias en alguna forma de representación artística. Esto puede observarse claramente en el caso de Vladek Spiegelman, quien, tras guardar silencio durante décadas y llegar incluso a quemar los diarios de su difunta esposa por los dolorosos recuerdos que le producían, decide contar su odisea a su hijo. Curiosamente, Art (“arte” en inglés) es el encargado de darle forma a ese relato a través de la historieta que es nuestro objeto de estudio.

Volviendo a la cuestión del debate sobre la representabilidad de la Shoá, Andreas HUYSEN (2001) afirma que en la década de los ochenta se reavivaron las discusiones teóricas en torno a este tema, dándosele particular importancia a las tesis sobre la universalidad del Holocausto y, al mismo tiempo, el carácter único del mismo. Si bien ambas posturas parten de un núcleo de verdad definido por la dificultad de expresar el horror, el llevarlas al extremo constituye siempre un equívoco.

La teoría de la universalidad de la Shoá parte del postulado postmoderno del fracaso y las promesas incumplidas de la Modernidad, a la que se considera, en consecuencia, una catástrofe que es sinónimo de genocidio, imperialismo y racismo. El principal problema de esta postura es que despoja al Holocausto de su especificidad histórica, amalgamándolo a todas las demás masacres precedentes.

Por su parte, insistir sobre el carácter único de Auschwitz impide desde el inicio cualquier forma de representarlo, en tanto nada podrá jamás acercarse o compararse siquiera a este acontecimiento. Sin embargo, existe otra posible interpretación de esta tesis, la cual implicaría volver sobre la cuestión anteriormente abordada de la búsqueda de una única “forma correcta” de representar el genocidio.

Nos oponemos a ambas tesis y en su lugar planteamos que, debido justamente a que Auschwitz se resiste a toda representación unívoca, necesita de toda una multiplicidad y variedad de representaciones para lograr mantener vivo su recuerdo:

Lo que está en cuestión es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos. Solo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. [...] Por lo demás, la inconmensurabilidad siempre constituyó un motor, no un obstáculo, de la representación artística...” (HUYSEN, 2001: 123-124).

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado podemos referirnos, por último, a otro factor que opera en el debate sobre “la manera correcta” de hablar del Holocausto: quién está autorizado a referirse al tema y quién no lo está. Así, puede advertirse una permanente desconfianza y animosidad hacia cualquier representación proveniente de los Estados Unidos en general y de Hollywood en particular, mientras que los discursos europeos son más fácilmente aceptados (HUYSEN, 2000). En efecto, en el fondo de estas discusiones se encuentra, una vez más, la oposición que planteamos en el capítulo anterior entre alta y baja cultura, entre arte e industria cultural.

Es en este contexto que *Maus* cobra particular importancia, en tanto viene a romper con muchas de las concepciones dicotómicas, cerradas y fundamentalistas que suelen plantearse al abordar la representabilidad del Holocausto. Como sabemos, esta es la obra de un autor norteamericano que, si bien se basa en las experiencias de su padre

polaco, se plantea en formato de historieta, un producto clave de la cultura de masas. Con todo, hemos visto en el capítulo precedente cómo *Maus* ha logrado superar prejuicios en torno tanto a su creador como a su origen y al medio elegido para llevar adelante su tarea, subvirtiendo los parámetros establecidos y resistiéndose a cualquier tipo de categorización.

A su vez, *Maus* nos devuelve al tema de la importancia de establecer cierta distancia al momento de abordar la representación de la Shoá. Es, justamente, en un intento de lograr este distanciamiento que Spiegelman introduce lo que llamaremos “metáfora animal” (es decir, la representación de los distintos personajes de su historieta como animales):

No sé exactamente cómo lucía un alemán en un pueblito específico realizando una tarea específica. Mis nociones surgen de un par de fotografías y un par de películas. Necesariamente voy a hacer algo inauténtico. [...] Usar esas cifras, los gatos y los ratones, en realidad es una manera de permitir a la gente que está pasando por esa experiencia que vaya más allá de esas cifras. En realidad, es una manera mucho más directa de manejar el material. (en HUYSSSEN, 2000:75).

Así, si bien Spiegelman admite la inautenticidad intrínseca de su representación de la Shoá dentro de los parámetros realistas, logra generar un efecto de verosimilitud e identificación en el lector mediante la utilización de la historieta como un medio que le permite plantear un complejo entramado de imágenes y textos vehiculizados por la voz legitimadora de su padre.

2. Las fórmulas de representación

Según el semiólogo Charles Sanders PEIRCE, representar significa “estar en lugar de, es decir, encontrarse en relación tal con otro, que para ciertos fines es tratado por alguna mente como si fuera ese otro” (1987: 261). Este concepto puede aplicarse a aquellos objetos culturales como textos, imágenes y pinturas, entre otros, que exhiben una dimensión transitiva, por la cual se refieren a una realidad externa a ellos, y una dimensión reflexiva, mediante la que hablan y se presentan a sí mismos (MARIN, 2009). A su vez, una representación puede definirse, en un sentido más general, como

un conjunto de prácticas culturales que pertenecen al universo social y se encargan de darle forma, tanto develándolo como disfrazándolo (BURUCÚA y KWIATOWSKI, 2014).

Para la realización de este apartado nos basaremos principalmente en la investigación realizada por BURUCÚA y KWIATKOWSKI (2014), en la que estos autores identifican fórmulas específicas para la representación de masacres y genocidios y realizan un recorrido histórico de la gestación, la evolución y los cambios que estas han experimentado a lo largo de los siglos. Luego, rastreamos la presencia de estas fórmulas en *Maus* y las analizaremos a partir de las viñetas más representativas de cada una de ellas.

Definiremos a las fórmulas de representación como una serie de dispositivos que se han gestado históricamente y que, si bien han experimentado cambios que les permiten comunicar nuevos sentidos, son lo suficientemente estables como para ser fácilmente reconocidos por el público. Precisamente debido a esta relativa flexibilidad de las representaciones, podemos afirmar que cuando nos encontramos ante una situación en la cual los nuevos hechos no pueden adaptarse o encasillarse en las fórmulas establecidas, estamos frente a lo que se conoce como límites de la representación.

Burucúa y Kwiatowski identifican tres fórmulas de representación predominantes a lo largo de la historia de la humanidad (la cinegética, la martiriológica y la infernal), pero plantean que las mismas han aparentemente encontrado su límite ante el horror de los genocidios contemporáneos. Sin embargo, quienes intentaron representar estos hechos han tenido que basarse necesariamente en las fórmulas existentes, lo que explicaría, en cierta medida, las dificultades para referirse satisfactoriamente a estas masacres y los debates en torno a la representabilidad que abordamos en el apartado anterior. La hipótesis de estos autores es que, desde fines de la Primera Guerra Mundial, podría estar gestándose una nueva fórmula, pero que esta aún no se ha definido del todo, por lo que, en este apartado, nos enfocaremos únicamente en las tres fórmulas tradicionales.

La fórmula cinegética implica la utilización de metáforas que refieren a escenas de cacería, lo que lleva a la animalización, a veces ambivalente, tanto de las víctimas como de los victimarios.

Por su parte, la fórmula martiriológica hace referencia, como su nombre lo indica, a episodios de martirio colectivo, tales como la masacre de los santos inocentes, a la que nos referiremos en detalle más adelante. Esta fórmula es la única que no se presta a ningún tipo de ambivalencia en tanto su eje está puesto en la inocencia de las víctimas.

Por último, la fórmula infernal compara los hechos de extrema violencia que constituyen la base de todas las masacres y genocidios con los castigos del Averno. Esta fórmula, al igual que la cinegética, presenta ciertas ambivalencias en tanto puede ser utilizada tanto por las víctimas como por los perpetradores, quienes en ocasiones han intentado justificar sus actos afirmando que los sufrientes se encuentran en esta situación debido a sus pecados.

Si bien la cinegética es la fórmula predominante en nuestro objeto de estudio, debido precisamente a la estrecha relación entre la misma y la metáfora animal que funciona como el hilo conductor de *Maus*, las otras dos fórmulas también hacen su aparición en ciertas viñetas, como veremos a continuación.

- **La fórmula cinegética**

La fórmula cinegética tiene su eje en la imagen de la cacería que fue empleada desde la Antigüedad clásica para la representación de matanzas de distinta índole, desde las guerras religiosas y la conquista de América hasta masacres modernas como la Shoá o el genocidio ruandés.

Esta fórmula comenzó a utilizarse debido al prestigio otorgado a la cacería en muchas sociedades antiguas, para las cuales la habilidad en la práctica de esta actividad era un indicio de la capacidad del monarca o las clases dominantes para ejercer el gobierno. En las monarquías del Cercano Oriente se denominaba *phonou pollou* (“gran cacería”) a la acción política de fomentar la deportación y el asesinato en masa con el objetivo de debilitar demográficamente a los pueblos rivales.

También pueden verse atisbos de esta fórmula en las representaciones religiosas. Para el cristianismo, Jesús es considerado el *Angus Dei* (“el cordero místico” o “el cordero de Dios”) que es sacrificado para la salvación de los hombres. Por su parte, el

judaísmo adoptó en ocasiones la figura de la liebre perseguida por el águila para referirse al pueblo de Israel y sus desgracias.

A partir del siglo XIX, asistimos a la animalización virulenta de las víctimas por parte de los perpetradores, quienes intentaron en ocasiones justificar sus crímenes alegando que estaban protegiendo la supuesta pureza de su raza mediante la eliminación de seres que, más que humanos, eran comparables a insectos, alimañas, virus y bacterias. En el capítulo siguiente veremos en detalle cómo este discurso funcionaba activamente en la propaganda antisemita de los nazis.

Por último, antes de pasar a la aplicación de esta fórmula a nuestro objeto de estudio, quisiéramos volver sobre lo enunciado anteriormente acerca del carácter oscilante de la misma. En efecto, la metáfora cinegética puede ser utilizada tanto por las víctimas y sus partidarios para referirse a la ferocidad animal de los perpetradores y así remarcar su estado de completa indefensión e inocencia, como por los victimarios para animalizar a las víctimas y así justificar su eliminación. Esto puede apreciarse claramente en el caso de la Shoá, en el que los judíos fueron representados por el gobierno alemán como alimañas de distinta índole, a la vez que los oficiales nazis fueron comparados con perros de caza y otros animales feroces en numerosos testimonios.*

La fórmula cinegética es central en *Maus* y aparece a lo largo de toda su historia, en tanto se encuentra íntimamente vinculada con lo que denominaremos “metáfora animal”, es decir, la representación de los personajes de la historieta como distintas especies animales. Así, los judíos son dibujados como ratones, los nazis como gatos, los

* Como un ejemplo sumamente significativo en tanto se trata de un caso local y reciente, consideramos pertinente en este punto hacer una referencia a la desaparición (y posterior aparición sin vida) de Santiago Maldonado, hecho acaecido el pasado 1° de agosto en Cushamen en el marco de la violenta represión de una protesta mapuche a manos de efectivos de Gendarmería. Los mapuches equipararon la persecución con una cacería, a la vez que los mismos gendarmes se hicieron eco de esta figura y la utilizaron durante el operativo. Un miembro de la comunidad Pu Lof, testigo clave en el caso, declaró ante los medios: “Nos mandamos para el río. Los gendarmes nos seguían corriendo. Y nos tiraban de ahí arriba. Nos tirotearon. Nos vinieron a cazar, eso fue lo que dijo Pablo Noceti: ‘Vamos a cazar a todos’” (“Testigo mapuche”, 2017). Como puede verse, la fórmula cinegética, lejos de haber caducado, sigue utilizándose aún en nuestros días.

polacos como cerdos, los norteamericanos como perros, los ingleses como peces, los franceses como ranas, los gitanos como polillas y los suecos como alces.

Si bien analizaremos en detalle esta metáfora, sus límites y contradicciones en el tercer capítulo, abordaremos a continuación algunas de las razones por las que Spiegelman decidió utilizarla en su obra. Entre los múltiples factores determinantes de esta elección, cabe mencionar el deseo del autor de llevar al límite el racismo biologicista de los nazis con el objetivo de ridiculizarlo y evidenciar así su carácter absurdo. Esto se ve claramente en la decisión de dibujar a los judíos como ratones, en tanto la propaganda nazi, como mencionamos, solía representarlos como una plaga. A su vez, es clara la referencia a las fábulas animales de autores como Esopo y La Fontaine y a las sátiras políticas realizadas por los medios gráficos a lo largo de la historia.

Asimismo, afirmaremos que Spiegelman emplea esta metáfora con el objetivo de apelar al lector y generar empatía por los personajes principales, en tanto se trata de pobres ratones aterrorizados y perseguidos por los nazis. Sin embargo, a la vez que se busca generar este acercamiento, también se asegura el mantenimiento de una distancia que previene la trivialización de las imágenes más cruentas de la obra, al evitarse mostrar a seres humanos siendo torturados y asesinados masivamente. El dibujo depurado y cuasi minimalista de Spiegelman se revela así contra la *delectatio morbosa* a la que nos referimos en el apartado anterior.

Pese a que la fórmula cinegética se hace presente, como mencionamos, en prácticamente todas las viñetas de *Maus*, destacaremos unas pocas que son sumamente representativas de la misma en tanto hacen hincapié en la relación entre gatos y ratones, siendo los primeros los cazadores y los segundos las presas indefensas. Esto puede apreciarse claramente en las viñetas en las que Vladek le cuenta a Artie acerca del escondite que construyó en el gueto de Srodula, a donde fue trasladada la familia Spiegelman en 1943 [Fig. 6]. Allí, hacinados en un espacio de poco más de un metro de ancho, los ratones aguardaban periódicamente a que los nazis, asistidos por perros feroces que intentaban detectarlos mediante el olfato, dejaran de buscarlos. Esta experiencia se repitió en tres ocasiones más, pero los padres de Art lograron mantenerse a salvo y evitar a sus perseguidores, gracias a la suerte y al ingenio práctico de Vladek

para la localización y construcción de “ratoneras”, como llama Spiegelman a estos búnkeres, en otra clara referencia a la metáfora cinegética.

Otra ocasión en la que esta fórmula aparece de manera destacada es cuando Anja y Vladek logran escapar del gueto de Srodula para buscar refugio en Sosnowiec. Allí, primero piden la ayuda de la polaca que había sido niñera de Richieu (el primer hijo del matrimonio), pero esta les cierra la puerta en la cara. Sin un lugar donde esconderse, los Spiegelman, ataviados con máscaras de cerdo que ocultan su condición de ratones-judíos, vagan sin rumbo por el pueblo hasta que son rescatados por un conocido de Anja [Fig. 7]. La utilización de estas caretas es un recurso que utiliza Spiegelman para mostrar el absurdo del racismo nazi, según el cual cada pueblo tenía rasgos específicos que delataban su pertenencia étnica y su “pureza racial”. Se trata, en definitiva, de una máscara que a la vez que oculta, revela una lógica siniestra e irracional.

Por último, quisiéramos destacar la escena en la que Vladek cuenta cómo asesinaron a sangre fría a uno de los prisioneros judíos luego de la evacuación de Auschwitz hacia el final de la guerra [Fig. 8]. Tras afirmar haber escuchado disparos toda la noche, Vladek recuerda cuando era niño y uno de sus vecinos mató a un perro rabioso de un tiro, y comenta: “Alguien salta, gira, rueda 25 o 35 veces. Y se detiene. ‘Oh’, me dije: ‘habrán matado un perro’ [...] Y entonces pensé: ‘Qué sorprendente que un ser humano reaccione igual que el perro del vecino’” (SPIEGELMAN, 2014: 242). Aquí la metáfora animal vuelve a quebrarse para mostrar la diferencia entre los animales “puros” y los antropomórficos. El hecho de morir “como un perro” implica una degradación incluso para al estatus de ratón al que ya se encontraban subyugados los judíos. En efecto, es un escalón más abajo en el proceso de deshumanización propulsado por los nazis e ilustra el intento de animalizar a los prisioneros de los campos, mecánica frecuente en la fórmula cinegética.

- **La fórmula del martirio**

Esta fórmula tiene su eje en la figura del mártir, palabra derivada del griego *martus* que funciona como un equivalente de “testigo”. Sin embargo, el mártir no es un testigo común, sino aquel que pone su vida en riesgo con tal de contar su historia.

Este término fue empleado inicialmente en escritos religiosos, principalmente aquellos pertenecientes a la tradición cristiana, para denominar a los creyentes que fueron perseguidos, torturados y asesinados por profesar su fe. Luego de la matanza de San Bartolomé⁴ se transformó la retórica del martirio aplicada a la representación de masacres para incluir no solo la inocencia, el sacrificio y el sufrimiento de las víctimas sino también cuestiones vinculadas a la militancia política y al compromiso social.

Aunque existieron diversos martirios colectivos que fueron utilizados para representar genocidios, en este apartado nos concentraremos en el episodio conocido como la masacre de los santos inocentes, basada en una historia bíblica según la cual el rey Herodes, en un intento de asesinar al recién nacido Jesús, mandó a matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en sus alrededores.

Si bien la historia de los santos inocentes se convirtió en la forma prototípica para representar masacres reales, surgieron dudas respecto del verdadero carácter de mártires de las víctimas, en tanto se trataba de niños que habrían muerto por una fe que aún no existía y que no eran capaces de atestiguar por ninguna causa o creencia. Sin embargo, en la Edad Media se realizaron modificaciones al concepto de mártir que permitieron incorporar a los santos inocentes en esta categoría, en tanto no eran mártires por voluntad propia pero sí de hecho, al haber sido asesinados por causas religiosas.

La fórmula martiriológica aplicada a la representación de masacres y genocidios implica la exaltación de la inocencia y la completa indefensión de las víctimas, a la vez que se hace eje en sus padecimientos a manos de los perpetradores, destacándose así, de manera simétrica, la crueldad y malignidad de los mismos. En consecuencia, esta fórmula no sufre de la ambivalencia presente en las otras dos, en tanto es utilizada pura y exclusivamente para reivindicar, recordar y defender a las víctimas y su uso le está totalmente vedado a cualquier estrategia justificatoria de los victimarios.

Aunque esta fórmula es la menos visible en *Maus*, seleccionamos dos ejemplos que se vinculan con lo expuesto anteriormente sobre la masacre de los santos inocentes, en tanto sus protagonistas son niños pequeños.

⁴ Se conoce como la matanza de la noche de San Bartolomé al asesinato en masa de protestantes franceses acaecida en París en la noche del 23 al 24 de agosto de 1572.

El primer momento que podemos relacionar con la metáfora del martirio es cuando Vladek le cuenta a Artie acerca de cómo los nazis asesinaban a los infantes que lloraban demasiado cuando intentaban llevarse a sus familias del gueto de Srodula a Auschwitz [Fig. 9]:

Esa primavera, en un día, los alemanes trasladaron de Srodula a Auschwitz a más de mil personas. La mayoría eran niños, algunos de solo 2 o 3 años. Algunos lloraban todo el tiempo. No podían parar. Así que los alemanes los levantaban por una pierna y los estampaban contra la pared. Y ya no volvían a llorar nunca más. Así trataban los alemanes a los pequeños que habían conseguido sobrevivir (SPIEGELMAN, 2014: 110).

Esta forma de deshacerse brutalmente de los niños es recurrente en los relatos sobre masacres y genocidios. Se trata de un método expeditivo y cruel, cargado de desprecio y saña contra pequeños que, como los santos inocentes, no tienen forma alguna de defenderse y quienes ni siquiera pueden comenzar a comprender las razones detrás de su persecución y confinamiento en los guetos y campos de concentración. La retórica nazi del odio les es totalmente ajena.

Quisiéramos señalar ahora algunas cuestiones vinculadas a cómo Spiegelman aborda un tema tan delicado. El autor evita hacer afirmaciones sobre acontecimientos que Vladek no recuerda correctamente o no observó de manera directa, actitud que mantiene a lo largo de la obra. En este caso, en tanto Vladek no fue testigo presencial de los hechos, el autor incluye un bocado en el que su padre afirma “Esto no lo vi con mis propios ojos, pero alguien me lo contó al día siguiente” (SPIEGELMAN, 2014: 110). Queda demostrado así el deseo de Spiegelman de ser lo más fiel posible al relato de su padre, sin dar nada por supuesto y cotejando en ocasiones su testimonio con otras fuentes documentales. A su vez, puede observarse que el globo de diálogo en el que se incluye este comentario es utilizado para tapan la mancha de sangre dejada por el ratoncito al morir aplastado. Esto confirma la negativa de Spiegelman a regodearse en imágenes cruentas, concentrándose en que los elementos que conduzcan a un impacto emocional en el lector sean las relaciones entre los personajes y la empatía con los mismos.

Por último, el segundo momento en que detectamos vestigios de la fórmula martiriológica es cuando Vladek habla de la muerte de su primer hijo, Richieu [Fig. 10]. Los Spiegelman habían confiado la seguridad del pequeño a su tía Tosha, quien gozaba

de cierta protección en Zawiercie debido a la influencia de un familiar suyo. Sin embargo, a los pocos meses, los nazis comenzaron a evacuar el gueto y a trasladar a todos sus habitantes a campos de concentración. Tosha, consciente del destino que les aguardaba, usó un frasco de veneno que llevaba siempre con ella para matar a Richieu y a sus hijos y suicidarse. Una vez más, asistimos a la muerte de pequeños que nada tienen que ver con la guerra, evocando así a la masacre de los santos inocentes.

- **La fórmula infernal**

La fórmula infernal es, al igual que la cinegética, ambivalente, en tanto ha sido utilizada a lo largo de la historia tanto por las víctimas como por los perpetradores de distintas masacres y genocidios. En el caso de las primeras, el uso de esta metáfora busca exaltar la naturaleza inhumana de los tormentos padecidos y el carácter demoníaco de los torturadores. Por su parte, los victimarios la han empleado en un intento de justificar su accionar, en tanto los sufrientes eran considerados pecadores que merecían estar en el infierno y ser castigados por sus supuestos crímenes.

El empleo de esta fórmula ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo de la historia, debido principalmente al debate acerca de la naturaleza y la existencia misma del infierno y del diablo, el cual continúa hasta nuestros días.

Si bien los elementos constitutivos tanto de la imagen de Satanás como del infierno datan de los inicios del cristianismo, es a partir de la Edad Media que estos comienzan a plasmarse en representaciones autónomas plagadas de descripciones del Averno y de las torturas específicas a las que serían sometidos los condenados. A partir del siglo XIV el infierno y el demonio dejaron de ser considerados simples metáforas y adquirieron el carácter de una amenaza real que buscaba atemorizar a los fieles y fomentar así la obediencia religiosa y el respeto por el orden social. En el siglo XVI, con los enfrentamientos religiosos entre católicos y protestantes, ambos bandos utilizaron esta fórmula para señalar los pecados de sus antagonistas y fomentar la imaginería de una guerra entre el bien y el mal en función de la cual el infierno mismo invadía la Tierra.

A partir del siglo XVII comenzaron a aparecer tímidos ataques contra la doctrina ortodoxa del infierno que lentamente evolucionaron y llevaron a un debilitamiento de las representaciones más detallistas del Averno y sus tormentos en el siglo XVIII. Esta

transformación es probablemente un síntoma del desencantamiento del mundo asociado a la doctrina racionalista y científica y al desarrollo del Iluminismo. Del mismo modo, empezó a cuestionarse la existencia del diablo y se planteó que, más que una figura real, el demonio era una metáfora de la maldad que existe en el interior de todos los hombres. Así, la imagen de Satanás tendió a abandonar el campo de las prácticas sociales para refugiarse en mitos, símbolos y diversas expresiones artísticas como, por ejemplo, el *Fausto* de Goethe. Esta tendencia hacia la alegorización de la metáfora infernal se consolidó definitivamente en el siglo XIX.

La fórmula infernal ha sido utilizada para describir distintas matanzas de la Edad Media, como las guerras de religión en Francia, la conquista de América y la guerra entre Irlanda e Inglaterra a comienzos del siglo XVII. En la Modernidad, esta metáfora ha sido empleada para describir genocidios como la Shoá, haciendo hincapié en las condiciones inhumanas de los campos de concentración y sus hornos, y remarcando la naturaleza demoníaca de la llamada “solución final”.

Finalmente, cabe mencionar el uso de esta fórmula en el caso de la desaparición sistemática de personas durante última dictadura militar en nuestro país. En el famoso prólogo del *Nunca Más*, el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en la Argentina, Ernesto SÁBATO describió los centros clandestinos de detención como “el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: ‘Abandonad toda esperanza, los que entráis’” (2003[1985]:8).

La fórmula infernal es introducida en nuestro objeto de estudio con *Prisionero en el Planeta Infierno*, el cómic en el que el autor cuenta el suicidio de su madre y que fue publicado primero en *Short Order Comix* en 1973 para luego reaparecer en *Maus* a modo de “intra-historieta” [Fig. 11].

Este cómic viene a romper la continuidad del relato de *Maus* en varios puntos, siendo el primero y más evidente el dibujo: los personajes, que momentos antes eran ratones, aparecen ahora retratados como seres humanos con una estética claramente inspirada en el expresionismo alemán. Artie, atrapado en un estado depresivo, sin rumbo y lleno de culpa, se encuentra ataviado con las ropas a rayas utilizadas por los prisioneros de los campos. Además, las páginas de *Prisionero* destacan claramente

dentro del resto de la historieta al estar impresas sobre negro, resaltando el luto que conlleva esta historia.

Otro elemento disruptivo puede observarse al comienzo mismo de *Prisionero*: junto al título, una mano sostiene una fotografía de Art junto a su madre, tomada durante unas vacaciones familiares. Esta es la primera de las tres fotografías que aparecen en *Maus* y que vienen a señalar el lugar clave de la postmemoria en el relato, como veremos en el siguiente apartado. En efecto, el peso del pasado sobre el presente es abrumador, puesto que la tragedia del Holocausto no pudo ser olvidada ni superada. Los efectos devastadores de la Shoá siguen cobrándose vidas mucho después de la desaparición de los campos y afectan no solo a los supervivientes, sino también a sus hijos y a los hijos de estos. Spiegelman demuestra en esta historieta que él también se siente un superviviente, ya que ha sobrevivido al trauma de sus padres. En este sentido, *Maus* no es solo la historia de Vladek, sino la de la lucha de Art Spiegelman por comprender qué sucedió con su familia y cómo esto marcó definitivamente toda su existencia.

Por último, hay otras dos viñetas en las que observamos elementos de la metáfora infernal. La primera es la imagen en la que Artie aparece trabajando sobre su tablero de dibujo, a los pies del que se extiende una montaña de cadáveres [Fig. 12]. Los cuerpos, desnutridos y rodeados de moscas (insecto asociado al inframundo y al diablo) son los vestigios de las pobres almas que fueron injustamente condenadas al infierno de los campos de concentración. El dibujo hace una clara referencia a las pocas imágenes que pudieron rescatarse de Auschwitz, en las que pueden verse a los prisioneros muertos amontonados de la misma manera.

La segunda de estas viñetas es aquella en la que aparecen ratones gritando al ser quemados vivos en fosas comunes [Fig.13], recurso al que acudieron los nazis hacia el final de la guerra, cuando los hornos no alcanzaban para matar a todos los judíos a su disposición. La imagen muestra a un grupo de ratones desnudos y envueltos en llamas y es uno de los pocos casos en los que Spiegelman explicita el horror y sufrimiento de los mismos. El texto que acompaña a la escena explica que muchos “tenían que saltar a la tumba todavía con vida. Prisioneros que trabajaban allí rociaban a los vivos y a los muertos con gasolina.” (SPIEGELMAN, 2014: 232). La similitud entre esta ilustración y la representación dantesca de los condenados consumiéndose en las llamas del

infierno es evidente, solo que aquí no son los pecadores, sino las víctimas inocentes las que son castigadas.

3. Representar la postmemoria

En este apartado analizaremos dos elementos constitutivos de *Maus* que, en nuestra opinión, contribuyen a su eficacia representacional a la hora de abordar un fenómeno tan terrible y complejo como lo es la Shoá: la inclusión de imágenes fotográficas y lo que identificaremos como su autorreflexividad narrativa. Ambos elementos están íntimamente relacionados con lo que Marianne Hirsch denomina “postmemoria”:

La postmemoria describe la relación que la generación posterior a aquellos que presenciaron un trauma cultural o colectivo tiene con las experiencias de aquellos que vinieron antes, experiencias que ellos “recuerdan” solamente por medio de historias, imágenes y comportamientos entre los cuales crecieron. Pero estas experiencias fueron transmitidas a ellos tan profunda y afectivamente como para parecer constituir memorias por derecho propio. En consecuencia, la conexión de la postmemoria con el pasado no se encuentra realmente mediada por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, la proyección y la creación (HIRSCH, 2008: 106-107)⁵.

En efecto, los hijos de los supervivientes, conocidos como “la segunda generación”, heredaron una memoria de los eventos traumáticos que se encuentra moldeada por las narrativas de sus padres y que, en ocasiones, llega al extremo de desplazar sus vivencias personales. La necesidad de entender estos acontecimientos que, pese a haber sucedido largo tiempo atrás, tienen una influencia descomunal en el presente, llevó a muchos de los integrantes de esta generación a intentar representar la Shoá mediante distintas expresiones artísticas, como la literatura, el cine o la pintura. Estos testimonios se encuentran irremediablemente atravesados por el deseo de dar cuenta de los efectos de vivir con los supervivientes y experimentar de primera mano los traumas psicológicos y emocionales derivados de su estadía en los campos de concentración y cumplen, en consecuencia, una función terapéutica a la vez que representacional.

Según MC GLOTHLIN (2008), *Maus* “Ha tenido un impacto profundo y duradero no solo en nuestra percepción del legado del Holocausto, sino también en nuestro entendimiento de cómo los eventos traumáticos de gran escala resuenan en la

⁵ La traducción es nuestra.

imaginación de las generaciones subsiguientes” (p.96)⁶. En este sentido, la historieta de Spiegelman es considerada, tanto por la crítica como por la academia, como una obra paradigmática de la segunda generación que aborda las limitaciones y posibilidades de la representación de la Shoá por parte de personas que la experimentaron solo de manera indirecta.

3.1 Postmemoria e imágenes fotográficas

Según Marianne HIRSCH (1992), fueron las tres fotografías que pueden encontrarse intercaladas en *Maus* las que la llevaron a desarrollar sus teorizaciones acerca de la memoria heredada de la segunda generación. A partir de allí, la autora afirmará que las fotografías son un medio fundamental para la construcción y representación de la postmemoria, en tanto vinculan a los supervivientes de la Shoá con los nacidos después.

Siguiendo la definición tripartita del signo del semiólogo Charles Sanders Peirce, HIRSCH dirá que “La promesa de la fotografía de ofrecer acceso a un evento en sí mismo, y la fácil presunción de su poder icónico y simbólico, la hace un medio particularmente poderoso para la transmisión de eventos que permanecen inimaginables” (2008, 107-108)⁷. Así, a la indicialidad (contigüidad con el objeto representado) e iconicidad (similaridad mimética) del signo fotográfico (PEIRCE, 1987) puede agregársele también un estatus simbólico, lo que permite que un pequeño grupo de imágenes moldee nuestra concepción de ciertos eventos, como sucede en el caso del Holocausto. Por su parte, DIDI HUBERMAN (2004) afirma que las fotografías relacionadas con la Shoá establecen tanto una aproximación como un distanciamiento con respecto a los eventos que retratan, en función de su “haber estado allí” (BARTHES, 1990) y de su indefectible carácter mediatizado.

Las fotografías que aparecen en *Maus* son imágenes sacadas del álbum familiar de los Spiegelman, que rompen con la continuidad narrativa de la historia de Vladek y que se diferencian, en este punto, de las fotografías protagonizadas por ratones dibujados, en

⁶ La traducción es nuestra.

⁷ La traducción es nuestra.

tanto estas últimas pueden ser incorporadas al relato sin necesidad de generar un quiebre [Fig. 14]. En las fotografías seleccionadas aparecen, respectivamente, Anja y Art de vacaciones, Richieu (el hermano fallecido del autor) y, finalmente, Vladek. Juntas, estas fotos reúnen a una familia mutilada por el Holocausto y conectan al pasado con el presente, a la memoria con la postmemoria y al padre con el hijo.

A su vez, HIRSCH afirma que la presencia misma de estas fotografías funciona como una declaración de principios por parte de Spiegelman:

Al incluir esas tres fotografías en su narrativa dibujada, Art Spiegelman no solo plantea la pregunta de cómo, cuarenta años después de la frase de Adorno, el Holocausto puede ser representado, sino también sobre cómo diferentes medios -comics, fotografías, narrativas, testimonios- pueden interactuar entre sí para producir un texto más permeable y múltiple que pueda reformular las problemáticas de la representación del Holocausto y erradicar definitivamente cualquier distinción excluyente entre lo documental y lo estético (HIRSCH, 1992:11)⁸.

Efectivamente, la inclusión de estas fotografías en medio de una historieta dominada por la metáfora animal, nos señala el deseo de Spiegelman de aceptar, potenciar y utilizar las mediaciones de la imagen y del lenguaje historietístico para la construcción de una representación del Holocausto que pivotea constantemente, y de manera consciente, entre la rigurosidad documental y la creación artística, sin decidirse nunca por ninguna y desafiando, con este accionar, al mandato que las señala como incompatibles.

La primera de las tres fotografías que aparecen en *Maus* es la que se encuentra al comienzo de *Prisionero en el Planeta Inferno* [Fig. 15], en la que puede verse a Art y a Anja de vacaciones. Art, de aproximadamente 10 años, se encuentra en cuclillas, mientras que Anja posa una mano maternal sobre su cabeza. Ambos sonríen a la cámara (tras la cual, presumiblemente, se encuentra Vladek) y parecen relajados y felices. Sin embargo, Spiegelman interrumpe abruptamente este momento familiar al afirmar, en la viñeta siguiente: “En 1968, cuando yo tenía 20 años, mi madre se suicidó. No dejó ninguna nota” (SPIEGELMAN, 2014: 102). La carga del pasado es omnipresente e insostenible, y así lo hace notar el autor.

⁸ La traducción es nuestra.

Podemos ver cómo Spiegelman utiliza esta imagen como un vínculo entre el trágico pasado y el presente de la historieta, en el que Art se encuentra aprisionado por la culpa y la desesperación de no saber cómo escapar de las memorias heredadas de sus padres y del peso devastador que el Holocausto tiene sobre su vida. En este sentido, *Prisionero* funciona como un claro intento de representar la postmemoria y buscar una forma de elaborarla terapéuticamente a través de la creación artística.

En este punto, quisiéramos rescatar el planteo de HIRSCH (1992) acerca del carácter plenamente masculino de la narración planteada en *Maus*. En efecto, la historia es contada por el padre y representada por el hijo, mientras que el testimonio de Anja se ha perdido junto con sus diarios. A su vez, otras voces femeninas, como la de Mala (la segunda esposa de Vladek) y Françoise (la esposa de Art) también son ignoradas. Esto es particularmente llamativo en el caso de Mala, ya que ella también sobrevivió a los campos de exterminio. Sin embargo, Art nunca recurre a ella para conocer su historia, ni le presta particular atención cuando esta se lamenta del maltrato psicológico que sufre a manos de su esposo. Por su parte, Françoise aparece únicamente como un contrapunto necesario para las constantes quejas de Art sobre su padre y sus dudas acerca de su propia capacidad para llevar adelante el proyecto de *Maus*.

La siguiente fotografía es la que aparece al comienzo del segundo volumen de *Maus*. En ella puede verse al pequeño Richieu, el hermano al que Spiegelman nunca llegó a conocer y que murió con tan solo tres años de edad [Fig.16]. Por arriba y por debajo de la imagen se encuentra la dedicatoria de SPIEGELMAN “Para Richieu y para Nadja y Dashiell” (2014:165). Originalmente, *Maus II* estaba dedicado solo a Richieu y a Nadja, la primera hija de Spiegelman, pero en versiones más recientes se ha incorporado también a Dashiell, el segundo hijo del dibujante.

Al dedicar este volumen a su hermano y a sus hijos, Spiegelman está marcando un vínculo directo entre el pasado y el presente, entre el niño que murió y los niños que vivieron. Así, la fotografía de Richieu nos habla del dolor de la pérdida y de la irracionalidad destructiva de la Shoá, pero también de la esperanza de un futuro diferente y mejor, que no se deshace de los recuerdos dolorosos, sino que los honra y los actualiza.

Finalmente, la tercera fotografía que aparece en *Maus* nos muestra a un Vladek joven y regordete, ataviado con el uniforme a rayas que vestían los prisioneros en los campos [Fig. 17]. La imagen, tomada fuera de contexto, puede parecer chocante y hasta contradictoria, ¿cómo puede un superviviente de Auschwitz mostrarse tan saludable y sereno? El artilugio es rápidamente puesto al descubierto: Vladek se tomó esta fotografía tiempo después de escapar de los nazis y el traje de prisionero es solo un disfraz de una casa de fotos que este se encontró mientras viajaba para reencontrarse con Anja en Sosnowiek.

El valor testimonial de esta imagen es clave: efectivamente, Vladek estuvo en Auschwitz, logró sobrevivir y le envió esta fotografía a su esposa para que ella supiera que se encontraba vivo y que pronto se verían. Así, de la misma manera que la foto de Richieu señala a la muerte irremediable e injusta, la fotografía de Vladek simboliza a la vida que se niega a ser exterminada: Vladek se reencontrará con Anja y juntos tendrán un segundo hijo, Art, quien se encargará de contar la historia de su padre y buscará elaborar el trauma del Holocausto a través de la creación artística. Nosotros, los lectores, somos a la vez observadores y parte de esta cadena testimonial.

3.2 La autorreflexividad narrativa en *Maus*

Siguiendo los análisis de teóricos como HUYSEN (2000) y PETERSEN (2011), utilizaremos el término “autorreflexividad narrativa” para referirnos a los momentos en los que Spiegelman interrumpe el relato de las desventuras de su padre para mostrarnos los escollos y las problemáticas surgidas en torno a la producción de *Maus*.

Al no poseer recuerdos propios de lo acontecido, el autor tiene necesariamente que basarse en las historias y testimonios de su padre. Sin embargo, Spiegelman es plenamente consciente de que su concepción de los hechos se encuentra mediada por lo que hemos llamado postmemoria y, por esta razón, intenta retratar su proceso creativo de la manera más transparente y honesta posible. En consecuencia, en *Maus* nos encontramos con distintas escenas que describen la complicada relación entre Vladek y Art, y otras que buscan evidenciar el constante sentimiento de culpa, las dudas y los

cuestionamientos que el propio autor experimenta con respecto a su trabajo y a su capacidad -o incapacidad- para representar fielmente las memorias de su progenitor.

En concordancia con nuestra hipótesis, afirmaremos que las características y recursos propios del lenguaje historietístico le permiten a Spiegelman incluir estos momentos dentro de su obra sin generar confusión en el lector, y trascender los límites del hecho mediante la utilización de figuras y metáforas, ofreciendo así una perspectiva única del proceso de creación de postmemoria de la segunda generación.

El primer ejemplo que hemos seleccionado para analizar la autorreflexividad narrativa de *Maus* es la escena en la que Artie y Françoise conversan mientras viajan en auto a ver a Vladek, quien acaba de ser abandonado por Mala y demanda que la pareja lo visite y pase unos días con él [Fig. 18]. Durante el viaje, Artie manifiesta sus dudas con respecto a *Maus*:

“Pensaba en el libro... Es tan pretencioso de mi parte... Es decir, ni siquiera consigo darle un sentido a la relación con mi padre... ¿Cómo voy a dárselo a Auschwitz? ¿Al Holocausto? [...] No me siento capacitado para reconstruir una realidad que es peor que mis sueños más funestos. ¡Y además en una historieta! Creo que apunto demasiado alto. Quizá debería dejarlo todo. Hay demasiadas cosas que nunca entenderé ni visualizaré. La realidad es demasiado compleja para los cómics... Hay que omitir o distorsionar demasiado. (SPIEGELMAN, 2014: 174 -176).

En este soliloquio, Spiegelman hace una clara referencia no solo a las dudas que lo aquejan, sino también al debate acerca de la posibilidad de representar el horror del Holocausto, los prejuicios existentes en torno a la historieta y las críticas que recibió durante y tras la creación de *Maus*. Pese a que el autor no tiene la respuesta a las preguntas que se plantea, de todas maneras, necesita continuar con su trabajo para entender mejor la relación con su padre y el Holocausto. Mostrar la existencia de esas dudas y encomendar al lector la tarea de decidir si se equivocó o no al seguir adelante con su proyecto, es una estrategia para lidiar con una situación que, de otra forma, habría obturado el proyecto creativo.

El segundo momento seleccionado es el segmento titulado “El tiempo vuelta” (“Time flies”), en el que se ve a Art sentado en su mesa de trabajo, la cual se encuentra posicionada sobre una pila de cadáveres [Fig. 12]. En esta escena, un grupo de empresarios y periodistas rodean al conflictuado autor, que oculta su rostro tras una

máscara de ratón, y lo bombardean con preguntas incómodas acerca del “mensaje” y los objetivos de su obra, ofreciéndole incluso la posibilidad de sacar una línea de *merchandising* oficial de *Maus*.

Frente a esta embestida de la industria cultural y de los medios de comunicación, y en rechazo a su encasillamiento como un autor *best seller*, Art se transforma en un niño pequeño que llora desconsoladamente pidiendo por su madre [Fig. 19]. Así, Spiegelman utiliza figuras y metáforas propias del lenguaje historietístico y apela a la flexibilidad narrativa propia del medio para comunicar sus sentimientos de culpa y angustia por estar logrando reconocimiento y éxito a través de la comercialización de la historia de su padre, a la vez que vuelve a admitir no tener todas las respuestas a los cuestionamientos que se le plantean.

El último ejemplo elegido se encuentra inmediatamente a continuación de esta regresión de Art a la infancia. Todavía en su forma de niño, el dibujante se baja de su silla y va a visitar a Pavel, su terapeuta, quien también fue superviviente del Holocausto [Fig. 20]. Una vez en la casa del psicólogo, Art comienza a contarle sus problemas para manejar las propuestas de negocios que se le presentan, a la vez que aborda el tema de su depresión, los conflictos no resueltos en su relación con su padre, su constante sentimiento de culpa y las complejidades de representar la supervivencia.

El momento más significativo de esta secuencia se produce, en nuestra opinión, cuando Pavel plantea que quizás se debería dejar de escribir sobre el Holocausto, en tanto las víctimas nunca llegan a contar su lado de la historia. En respuesta, Art afirma “Ya. Samuel Beckett dijo una vez: ‘Cada palabra es una mancha innecesaria en el silencio y la nada’” (SPIEGELMAN, 2014: 205). Luego de una pausa, Art responde a su propia pregunta: “Por otra parte, lo dijo” (SPIEGELMAN, 2014: 205). Finalmente, Pavel le sugiere que incluya esto en su libro, lo que Spiegelman hace, demostrando una vez más que no es él, sino en todo caso el lector, quien juzgará si *Maus* es o no “una mancha sobre el silencio”. De la misma manera que Beckett necesitó pronunciar palabras para referirse a la necesidad del silencio, Spiegelman necesita de su representación para hacer frente a lo incommensurable.

En conclusión, es en función de estos episodios metadiscursivos que *Maus* evidencia su naturaleza autoconsciente y reflexiva y se enfrenta abiertamente a las

problemáticas surgidas durante su proceso creativo. El lenguaje historietístico permite intercalar estos momentos con el resto de la historia, logrando así un todo orgánico que no tiene deudas pendientes con los textos canónicos sobre la representación de la Shoá.

CAPÍTULO 3

La metáfora animal: Racismo, distanciamiento e hiperbolización

Este capítulo estará dedicado al abordaje de la metáfora animal en *Maus*, es decir, la utilización de animales antropomórficos de diversas especies para representar a los distintos personajes de la obra. Para ello, comenzaremos por investigar la presencia de los elementos constitutivos de esta metáfora en otras producciones socioculturales, en particular, en el imaginario colectivo moderno, en la propaganda antisemita desarrollada durante el Tercer Reich y en el campo de la historieta y de la animación infantil del siglo XX. Luego, nos dedicaremos a analizar la evolución y las características de la metáfora de Spiegelman: su origen, las modificaciones que sufrió a lo largo del camino, su funcionalidad dentro de *Maus* y las repercusiones y críticas que generó. Por último, nos detendremos a estudiar aquellos momentos en los que la hiperbolización de la metáfora lleva a su rompimiento e intentaremos comprender la lógica tras la estrategia representacional del autor.

1. Antecedentes de la metáfora animal

Para la realización del presente apartado, nos basaremos principalmente en la investigación llevada a cabo por Raquel CRISÓSTOMO GÁLVEZ (2016), la cual se encuentra estructurada en torno a tres ejes principales: las connotaciones asignadas socioculturalmente a gatos y ratones, la representación de los judíos en la propaganda del régimen nazi y la presencia de gatos y ratones en la historieta y la animación.

1.1 Gatos y ratones en la cultura y el imaginario colectivo

Los gatos y los ratones han convivido con los seres humanos desde los comienzos de la civilización y tienen asociadas, en consecuencia, toda una serie de connotaciones que definen su posicionamiento dentro de nuestro imaginario colectivo. Si bien Spiegelman afirma haber desarrollado su metáfora animal basándose principalmente en el racismo biologicista de los nazis, es indudable que estas significaciones sociales han influido, aún de manera inconsciente, en sus elecciones a la hora de retratar a los

personajes de *Maus*. En este apartado abordaremos las representaciones socioculturales más comúnmente vinculadas a estas criaturas.

Los gatos son animales domésticos por excelencia, sumamente apreciados como mascotas de compañía y caracterizados por su independencia, higiene, agilidad, inteligencia y naturaleza curiosa. En tiempos recientes, se ha llegado a afirmar que estos felinos poseen ciertas propiedades curativas, como la absorción de “energías negativas” y la capacidad de regenerar tejidos mediante las vibraciones producidas durante el ronroneo.

Pese a que los gatos aparecen como figuras mitológicas en numerosas culturas tanto orientales como occidentales, se estima que fueron domesticados por primera vez en el Antiguo Egipto, alrededor del año 4000 a.C. Los egipcios consideraban a los gatos animales sagrados, los veneraban y en ocasiones los momificaban cuando morían. De hecho, Bastet, diosa de la armonía y la felicidad y protectora del hogar y la familia, era retratada como una mujer con cabeza de gato. Se cree que la fascinación de los egipcios por estos animales proviene de su utilidad, debido a que los ayudaban a mantener los granos a salvo de ratas y ratones.

A su vez, los gatos son figuras prominentes en el budismo tibetano, en el que se los considera acompañantes en el tránsito entre esta vida y la siguiente, y para el islamismo, debido principalmente a la supuesta predilección que el profeta Mahoma sentía por estos felinos.

Por el contrario, en la Edad Media los gatos sufrieron persecuciones debido a que se los relacionaba con el diablo y la brujería. Este rechazo también puede haberse originado en que inicialmente se pensó que estos animales eran los responsables de transmitir la peste bubónica (lo que más tarde se reveló como una falacia). En la actualidad, todavía se observan resabios de esta animosidad, que se evidencia principalmente en la asociación de los gatos negros con la mala suerte. De hecho, Art Spiegelman fue criticado por algunos grupos protectores de animales por su supuesta contribución a la mala reputación de los gatos: “[...] al zoológico no le gustaba que representara a los nazis como gatos, opinaba que *Maus* daba argumentos a los ailuróforos que se remontaban mil años atrás, hasta la Edad Media, cuando los gatos se consideraban parientes de brujas.” (SPIEGELMAN, 2012: 128). Pese a esto, el autor

considera que los gatos son los animales estéticamente más agraciados del zoo de *Maus*, lo que agrega otro nivel de complejidad al relato, puesto que los lectores deben hacer un esfuerzo por atenuar su preferencia natural por estos felinos.

Además de ser los antagonistas principales en *Maus*, los gatos han protagonizado numerosas obras literarias como *El Gato con Botas* (1697), conocido cuento popular europeo recopilado por Charles Perrault; *El Gato Negro* (1843), relato corto del célebre Edgar Allan Poe; *el Gato con Sombrero* (1957), historia infantil de Theodor Seuss Geisel (conocido mundialmente como Dr. Seuss); y *Oda al Gato* (1959), poema de Pablo Neruda, por nombrar solo algunos ejemplos.

Por su parte, a lo largo de la historia, las ratas y los ratones han sido vinculados a representaciones mayoritariamente negativas y catalogados como transmisores de enfermedades y suciedad. A ellos también se los acusó de ser los principales causantes de la peste negra y solo en tiempos recientes se descubrió que el verdadero responsable era un tipo particular de pulga conocida como *Pulex Irritans*.

Sin embargo, esto no es aplicable a todas las culturas: en el horóscopo chino la rata es una figura caracterizada por la generosidad, la creatividad y la fertilidad y en el hinduismo se venera a las ratas por su vinculación con la diosa Karni Mata, cuyo templo en India se encuentra íntegramente poblado por estos animales.

Pese a estas excepciones, en el mundo occidental los roedores son ampliamente rechazados y temidos, siendo utilizados en diversas producciones culturales para inspirar asco y horror en los receptores. A su vez, su presencia es protagónica en numerosos anuncios publicitarios que recalcan su naturaleza nociva y los caracterizan como plagas y alimañas [Fig. 21]. En cuanto a la literatura, estos animales aparecen, entre otras obras, en el *Flautista de Hamelín* (1812), un cuento popular alemán que fue recopilado por los hermanos Grimm, en el que un pueblo asediado por ratas contrata a un misterioso músico para que las encante con su flauta y las haga ahogarse en el río.

Otro elemento altamente significativo de la valoración negativa de las ratas y los ratones puede detectarse en la utilización de la figura de estos animales en el lenguaje coloquial. Así, ser “una rata” involucra un comportamiento avaro o ruin; “hacerse la rata” o “ratearse” implica faltar sin autorización al colegio o al trabajo; mientras que “hacerse los ratones” o “ratonearse” puede ser considerado un comportamiento

reprobable en determinados círculos al estar vinculado con las fantasías sexuales. Un “ratón de biblioteca” es alguien que se la pasa encerrado leyendo, ser como una “rata de laboratorio” es verse sujeto a la manipulación o la experimentación por parte de otros sujetos y huir “como rata por tirante” señala una actitud cobarde. En ciertos países de habla hispana también se vincula la rata a la corrupción, sobre todo en el ámbito policial o gubernamental.

Pese a que los roedores en general son despreciados por los seres humanos, puede observarse en lo antedicho que las ratas son las que se llevan la peor parte. Probablemente esta sea una de las razones por las que Spiegelman decidió dibujar a los judíos de su historieta como ratones, pese a que en la propaganda nazi estos aparecían más comúnmente retratados como ratas. A esto se suma, como veremos más adelante, la popularización del binomio gato-ratón en las caricaturas y los cómics, y el hecho de que, en realidad, los gatos no suelen cazar ratas debido al tamaño y la agresividad de las mismas.

Por último, cabe mencionar que Spiegelman fue también criticado por su utilización de los roedores, ya que ciertos grupos proteccionistas se oponen a la caracterización de los mismos como alimañas. Al respecto, Richard DE ANGELIS (2005) afirma:

Por supuesto, los judíos no son alimañas. Pero entonces, tampoco lo son los ratones o las ratas. “Alimaña” es un término socialmente construido, no científico. Se aplica a cualquier animal para el que los humanos no tienen un uso o, peor aún, contra el que los humanos deben competir por recursos. Etiquetar a animales como alimañas es el primer paso para justificar su erradicación (p.231)⁹.

En este extracto se refleja el carácter artificial de los significados asociados a un grupo animal, los cuales son trasladados a un colectivo social al que se pretende estigmatizar y deshumanizar.

1.2 Animalizar al enemigo: la propaganda antisemita durante el nazismo

La segunda fuente de inspiración de Spiegelman para la creación de la metáfora animal en *Maus* proviene, como él mismo afirmó en reiteradas oportunidades, de la

⁹ La traducción es nuestra.

abundante propaganda antisemita diseñada por el Partido Nacional Socialista Obrero Alemán desde comienzos de los años treinta hasta fines de la Segunda Guerra Mundial:

La deshumanización es básica para el proyecto de aniquilación [...]. La idea de los judíos como algo tóxico, como portadores de enfermedades, como peligrosas criaturas subhumanas, era un requisito necesario para matar a mi familia. A medida que avancé en una investigación más detallada y filtrada para el proyecto largo de *Maus*, descubrí que los judíos eran representados como ratas a menudo. Las caricaturas de Fips (seudónimo de Philippe Rupprecht) llenaban las páginas de *Der Stürmer*: simioscos judíos morenos y mugrientos en un dibujo, criaturas ratoniles en el siguiente. Los posters sobre aniquilar plagas y espantarlas formaban parte de la metáfora global. Sorprende ver con qué frecuencia en la actualidad la misma imagen sigue apareciendo en dibujos antisemíticos de países árabes (SPIEGELMAN, 2012: 114-116).

En esta cita, Spiegelman hace referencia a la “metáfora global” empleada para justificar el deseo de erradicar a los judíos de la faz de la Tierra. De hecho, la influencia de la animalización de los judíos por parte de los nazis fue de tal importancia para *Maus*, que el autor colocó una frase del mismo Adolf Hitler como epígrafe del primer tomo: “Sin duda los judíos son una raza, pero no humana” (SPIEGELMAN, 2014: 10).

En efecto, el núcleo de la retórica nazi consistía en proclamar que los judíos no eran humanos en pleno derecho, sino más bien un subproducto de la raza humana, un parásito que se alimentaba de la sangre aria y complotaba en secreto para contaminarla y llevarla a la ruina. Así, resultaba lógico intentar deshacerse de esta peste, en tanto no se trataba de un genocidio, sino de un mero acto de defensa de un pueblo asediado por el mal.

Este tipo de discurso ha sido utilizado en numerosas oportunidades para justificar la erradicación de un determinado grupo social o étnico. En nuestro país experimentamos una situación similar durante el autodenominado Proceso de Reorganización General (1976 - 1983). Durante la última dictadura, la Junta Militar sostuvo que todo el accionar represivo (es decir, el secuestro, la tortura y el asesinato de civiles por parte del Estado), estaba destinado a erradicar el “cáncer” que aquejaba a nuestro país. Así, la única manera de “curar” a la Argentina, dependía de la capacidad de los dictadores de realizar una cirugía mayor en el cuerpo social y deshacerse de las partes contaminadas y enfermas.

Volviendo a la retórica del nazismo, cabe agregar que el método de exterminio elegido para llevar adelante la llamada “solución final” se encuentra en plena

concordancia con esta comparación del pueblo judío con una plaga maligna: el Zyklon B, gas con el que se asesinaba masivamente en los campos de concentración, era, en realidad, un pesticida a base de cianuro que se utilizaba para eliminar pulgas y cucarachas y que había sido testeado con antelación en ratas.

Si bien los nazis no fueron los ideólogos de esta metáfora ya que la misma forma parte de una larga tradición antisemítica en Europa, sí fueron ellos los que la extendieron y naturalizaron hasta límites insospechados mediante la implementación de un aparato propagandístico de dimensiones sin precedentes.

Uno de los principales medios de difusión de este discurso fue, como es de esperar, la prensa. De todos los periódicos alemanes de la época, el más relevante era *Der Stürmer*, debido tanto a su línea editorial en clara concordancia con los ideales del Partido Nacional Socialista como por su empleo de ilustraciones marcadamente racistas. Esta publicación estuvo a cargo del dirigente nazi Julius Streicher, quien contrató a Phillip Rupprecht (conocido bajo el seudónimo Fips) para que se encargara de las caricaturas que acompañaban al diario y en las que solían caracterizarse a los judíos como serpientes, arañas, ratas, hongos, gusanos y murciélagos, entre otros [Fig. 22]. Estos dibujos son de principal importancia para nuestro estudio, puesto que suponen la introducción de toda una serie de imágenes antisemíticas que pasarán a formar parte del imaginario colectivo occidental y de las que Art Spiegelman se nutrirá para llevar adelante el proyecto de *Maus*.

Otro de los medios predilectos del nazismo para expandir su mensaje de limpieza racial fue el cine. De las muchas películas realizadas durante el período en que Joseph Goebbels estuvo a cargo del Ministerio de Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, la más relevante para nuestra investigación es *El Judío Eterno* (*Der Ewige Jude*, 1940), escrita por Eberhard Tauber y dirigida por Fritz Hippler [Fig.23]. En este largometraje se hace hincapié en la inexorabilidad de la raza y se muestra a los judíos como seres sucios y mezquinos, estableciéndose una comparación directa entre estos y las ratas. Al respecto, SPIEGELMAN (2012) comenta:

La obra antisemítica que más me chocó fue *El Eterno Judío*, un “documental” alemán de 1940 que retrataba a los judíos como barbudos con caftán apiñados en los barrios atestados del gueto, y luego saltaba y los presentaba como ratones -mejor dicho, ratas- pululando en una cloaca, con un cartelito que decía “Los judíos son ratas” o “Las

alimañas de la humanidad”. Lo cual me dejó claro que la deshumanización era crucial para el proyecto de aniquilación (pp. 114-115).

Para finalizar, quisiéramos retomar brevemente lo observado en el capítulo anterior en relación con la utilización de la fórmula cinegética para la representación de genocidios (BURUCÚA Y KWIATOWSKI, 2014). Esta fórmula es la que se encuentra más íntimamente ligada a la metáfora animal, debido a que implica la comparación de una masacre con una escena de cacería, en la que los perpetradores serían los cazadores y las víctimas serían las presas. En el caso de la Shoá, los nazis persiguen a los judíos como los depredadores persiguen a su alimento y en ese accionar puede observarse la animalización tanto de los perseguidores como de los perseguidos.

Es justamente en este punto en donde radica la ambivalencia de la metáfora: podría pensarse que, al emplear gatos y ratones, Spiegelman está, de alguna manera, auto invalidando su crítica hacia el nazismo, en tanto los gatos persiguen ratones por naturaleza y no por maldad. Sin embargo, esta metáfora funciona no solo porque queda prontamente evidenciado que es utilizada para llevar al extremo, romper y ridiculizar la prédica racista de los nazis, sino también, como veremos a continuación, porque se sustenta en una alteración de la pareja gato-ratón que fue dándose paulatinamente a lo largo del siglo XX en el campo de los cómics y los dibujos animados.

1.3 La inversión de roles entre gatos y ratones

La tercera gran influencia en la construcción de la metáfora animal en *Maus* proviene del protagonismo que cobró el binomio gato-ratón en la historieta y la animación y la progresiva inversión de los roles entre ambos. Así, si bien en las primeras décadas del siglo XX los gatos eran los héroes indiscutidos de varias de las historias presentadas en dichos medios, estos fueron paulatinamente desplazados por sus antagonistas, los roedores, y presentados cada vez más a menudo como los villanos.

A continuación, haremos un breve repaso de los gatos y ratones más famosos del mundo de los cómics y los dibujos animados, para ilustrar la inversión de los papeles desempeñados por los mismos. No pretendemos agotar la totalidad de los casos disponibles, sino solamente señalar los ejemplos más significativos.

El primer gato que mencionaremos es el protagonista de la tira cómica *Krazy Kat*, creada en 1913 por George Herriman. Esta historieta fue publicada durante un período de 20 años ininterrumpidos en el periódico estadounidense *The New York Evening Journal*, a cargo del empresario Randolph Hearst. Además de contar con un héroe gatuno, este cómic se caracterizó por introducir otros dos personajes fundamentales: el ratón Ignatz y el perro Offissa Pupp, todos ellos representados como figuras antropomórficas. A diferencia de lo que ocurriría en años posteriores, en esta tira es el ratón el que acosa al gato, mientras que el perro es el encargado de encarnar a la ley y el orden -lo que se condice con la utilización que hace Spiegelman de los canes, quienes reemplazan a los norteamericanos dentro de su metáfora-.

Otro gato de gran influencia ha sido Félix, protagonista de la caricatura de 1919 *Félix El Gato*, trabajo del dibujante Pat Sullivan. Este dibujo fue extremadamente popular en su tiempo, aunque, con el advenimiento del cine sonoro, perdió gran parte de su convocatoria a manos de los cortos animados de Mickey Mouse. Sin embargo, Félix mantiene la imagen positiva del gato como personaje principal.

Si bien el protagonismo indiscutido de los ratones llega con Mickey Mouse -ejemplo que analizaremos más adelante- en 1940 aparece otra figura importante en las caricaturas: *Mighty Mouse* (*Super Ratón* en castellano), contraparte ratonil de Superman diseñada por Paul Terry. Pese a que este personaje no gozó de gran popularidad en su época, tuvo un resurgimiento como ícono cultural durante los años ochenta, al punto que el animador Ralph Bakshi decidió revivirlo en 1987 en una serie destinada al público adulto.

Es también en 1940 donde asistimos al nacimiento de un clásico indiscutido entre las parejas gato-ratón: *Tom y Jerry*, creado por William Hanna y Joseph Barbera. En este caso, ya puede detectarse la alteración de los roles entre los animales protagonistas: Tom (el gato) es quien intenta cazar a Jerry (el ratón) constantemente, pero fracasa debido a su torpeza. Por el contrario, Jerry emerge siempre victorioso y es presentado como un personaje querido por todos. Tal es el carisma de este ratón, que en ocasiones ha logrado conquistar incluso a las novias de Tom, quienes parecen considerarlo tierno y encantador. Otro personaje importante es el perro bulldog Spike, amigo y defensor de Jerry que golpea y castiga a Tom por querer cazarlo.

Esta fórmula se repite en la caricatura de 1945 *Sylvester the Cat and Tweety Bird* (conocida en nuestro país como *Silvestre y Piolín*), obra del dibujante Friz Freleng. En este caso, el papel del ratón es ocupado por un canario parlante, Piolín, constantemente asediado por el poco habilidoso gato Silvestre. Tanto en la versión original como en la de doblaje latino, Silvestre cecea notablemente, acentuándose así la función cómica del personaje, quien nunca podrá ser el héroe. A su vez, la dueña de estos animales muestra un claro favoritismo por Piolín por sobre Silvestre. Si bien aquí no contamos con la presencia de un ratón protagonista, este ejemplo sirve para señalar la progresiva degradación del rol desempeñado por estos felinos, cada vez más a menudo relegados al papel de bufones e, incluso, villanos.

Por el contrario, la popularidad de los roedores en el mundo de la animación y el cine no ha hecho más que crecer en las últimas décadas. Por mencionar solo algunos ejemplos, hallamos ratones -e inclusive ratas- protagonistas en *Los Rescatadores* (1977); *Basil, el Ratón Superdetective* (1986); *Pinky y Cerebro* (1995); *Stuart Little* (1999); *Ratatouille* (2007) y *El Valiente Despereaux* (2008).

Un caso particularmente curioso porque evidencia hasta qué punto la metáfora animal de Spiegelman se nutre del imaginario compartido en torno a la representación animada de gatos y ratones, es *An American Tail* (conocida en los países hispanohablantes como *Fievel y el Nuevo Mundo*), una película de Steven Spielberg del año 1986. Este largometraje cuenta la historia del ratoncito judío Fievel Mousekewitz y su familia, quienes son constantemente hostigados y perseguidos por gatos cosacos (apodados “Katsacks”), por lo que intentan encontrar una vida mejor en los Estados Unidos.

La coincidencia de la utilización de ratones judíos y gatos antisemitas hizo que Spiegelman tuviera que anticipar la publicación de *Maus*, razón por la que esta obra terminó publicándose en dos volúmenes en lugar de en uno solo como el autor tenía originalmente planeado. Al respecto, Spiegelman afirma:

Lo que me enojaba tanto era que para cuando *Maus* estuviera completo, la gente naturalmente iba a ver mi versión como una reutilización levemente psicótica de la idea de Spielberg, en vez de ver que la obra de Spielberg era una completa domesticación y trivialización de *Maus* (en WRESCHLER, 1998: 6)¹⁰

¹⁰ La traducción es nuestra.

Para concluir, nos referiremos ahora al ratón que cambiaría definitivamente la manera en que los roedores son representados en la historieta y los dibujos animados: Mickey Mouse. Este personaje, creado por Walt Disney y diseñado por Ub Iwerks, apareció por primera vez en el cine en 1928 con *Plane Crazy*, aunque su verdadero éxito llegaría con el cortometraje sonoro del mismo año, *Steamboat Willie* (en español: *El Botero Willie* o *Willie y el Barco de Vapor*). A partir de allí, la popularidad de Mickey no haría más que crecer, llegando a convertirse en la mascota del imperio Disney y en un ícono cultural que, aún hoy, continúa apareciendo en dibujos, historietas y todo tipo de *merchandising*.

Mickey no solo consolida la imagen del ratón bueno, simpático, valiente y heroico, sino que también se enfrenta a un antagonista gato: Peg Leg Pete (Pedro el Malo en Latinoamérica), personaje que fue desdibujándose y perdiendo relevancia con el paso del tiempo. Puede verse, entonces, cómo aquí también se manifiesta la alteración de los roles entre gatos y ratones. En este caso, la influencia es decisiva, ya que no existe dibujo animado que pueda rivalizar con la figura Mickey Mouse.

Otro punto fundamental por el que Mickey cobra vital importancia para comprender los orígenes de nuestra metáfora animal radica en el enfrentamiento directo entre este y el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial. En efecto, durante la primera mitad de la década de los cuarenta, el gobierno norteamericano les encargó a los grandes estudios cinematográficos de aquellos años que produjeran películas para informar y levantar la moral de la población y las tropas durante el conflicto armado, así como para contrarrestar al aparato propagandístico del Tercer Reich. Como resultado, en 1943 Disney produjo cuatro cortometrajes: *Reason and Emotion*, *Chicken Little*, *Education for Death* y *Der Fuehrer's Face*, también conocida como *Donald Duck in Nutzi Land*. Estas caricaturas apuntaban a ridiculizar al régimen nazi y a su líder, y gozaron de extrema popularidad, en particular *Der Fuehrer's Face*, protagonizada por el Pato Donald y ganadora del premio Oscar al Mejor Cortometraje de Animación [Fig.24].

Por su parte, en Alemania ya habían comenzado a asociar a Mickey Mouse con la figura del judío en los años treinta, no solo por su condición de roedor, sino también por considerarlo un enemigo del pueblo ario y representante del capitalismo global.

Sin ir más lejos, SPIEGELMAN (2014) incluye una cita de un artículo periodístico alemán de mediados de la década de los treinta como epílogo del segundo volumen de *Maus*:

Mickey Mouse es el ideal más lamentable que jamás haya visto la luz... Un sentimiento sano indica a cualquier joven independiente y a toda juventud honorable que esa alimaña sucia e inmundada, el mayor portador de bacterias del mundo animal, no puede ser el tipo ideal de animal... ¡Fuera la animalización judía del pueblo! ¡Abajo Mickey Mouse! ¡Luzcan la cruz gamada! (p.164).

Una vez más, vemos cómo el ratón surge a modo de héroe que debe enfrentarse a los villanos de turno, en este caso, los nazis.

Para último, afirmaremos que todo lo mencionado en torno a la adjudicación de los papeles principales a los roedores y el consiguiente desplazamiento de los felinos al rol de malvados antagonistas en los cómics y la animación, permite comprender mejor las razones por las que los lectores de la obra de Spiegelman se compenetraron tan rápidamente con la metáfora que el autor les plantea, simpatizan con los ratones protagonistas y pueden atribuirles a los gatos, animales generalmente queridos y valorados por los seres humanos, las características negativas asociadas a los nazis.

2. Evolución y funcionamiento de la metáfora animal

El proyecto que posteriormente desembocaría en la creación de *Maus* comenzó en 1971, cuando Spiegelman -quien en ese entonces formaba parte de un grupo de artistas *underground*- recibió una propuesta del cineasta Justin Green para colaborar en un cómic de Apex Novelties titulado *Funny Animals* [Fig.25]. La consigna era, en apariencia, sencilla: realizar una historieta cuyos protagonistas fueran exclusivamente animales.

Ese mismo año, Spiegelman había asistido a una clase de su amigo Ken Jacobs en la Harpur College sobre la representación racista de los negros en las caricaturas de las décadas de los veinte y los treinta. En su exposición, Jacobs hizo hincapié en la animalización de los afroamericanos en los dibujos, quienes aparecían como “buenos

salvajes” de rasgos simiescos, eternamente alegres y despreocupados [Fig. 26]. Al respecto, SPIEGELMAN (2012) comenta:

En la misma sesión nos mostró dibujos típicos de Farmer Gray [...] y pensé que podría habernos enseñado *El botero Willie* [...] que había nacido siguiendo los pasos de *El cantante de jazz* y en esencia es un Mickey Mouse *jazzy*, no el Mickey Mouse formal y acomodado de las últimas décadas. Era un listillo de la era del jazz- Al Jolson con un par de orejotas en lo alto de la cabeza- (p.112).

Todo esto llevó al autor a plantearse la idea de realizar una historieta en torno a la opresión racial en los Estados Unidos, en la que los afroamericanos serían ratones y los miembros del Ku Klux Klan serían gatos (los “Ku Klux Kats”). Sin embargo, Spiegelman tomó consciencia rápidamente de su profundo desconocimiento sobre el tema, por lo que decidió trasladar su metáfora animal a un ámbito más familiar: la historia de sus padres durante la Segunda Guerra Mundial.

Bajo esta nueva premisa, en 1972 fue publicada una primera versión de *Maus*, de tan solo tres páginas [Fig. 27]. Esta historieta relata las desventuras de Vladek de manera notoriamente simplificada y posee una estética similar a la de los dibujos de Disney. La metáfora se encuentra, en este punto, en una etapa muy germinal, y no se especifica claramente la asociación judío-ratón/nazi-gato. Los gatos son simplemente “Die Katzen” y los ratones no tienen nombre, a excepción del personaje que representa a Spiegelman, apodado “Mickey”, en una clara referencia a Mickey Mouse. Sin embargo, y pese a sus imperfecciones, este cómic fundaría las bases de la empresa que, trece años después, culminaría en el *Maus* que conocemos hoy.

A continuación, nos referiremos a las características específicas de la metáfora animal e intentaremos reconstruir las razones por las que Spiegelman eligió a cada una de las criaturas incluidas en su historieta.

En el caso de los judíos, mencionamos en el apartado anterior la existencia de una tradición de larga data en torno a su animalización y comparación con ratas y ratones en Europa, en la que se inspiró el nazismo para promulgar su mensaje de pureza racial. Quizás por esta misma razón, Spiegelman no recibió críticas particularmente duras respecto a su elección. De hecho, los judíos reformistas acogieron la metáfora sin mayores dificultades y, para los más ortodoxos, la crítica radicaba en lo que ellos

consideraban una falta de “sesgo sionista” en la obra, cuestión a la que el autor se había resistido conscientemente por sus convicciones ideológicas¹¹.

Con respecto a los gatos, Spiegelman afirma haber seleccionado a estos animales para retratar a los nazis debido a que se destacan como antagonistas lógicos para la figura del ratón, tanto por el comportamiento de estas criaturas en su entorno natural, como por la presencia del binomio gato-ratón en los dibujos animados y las historietas a lo largo de todo el siglo XX.

En esta misma línea, la utilización de los perros para caracterizar a los norteamericanos se inspira en la cadena ratón-gato-perro, también presente tanto en el mundo natural como en el de la animación, en el que la figura del can ha sido comúnmente empleada como símbolo de la autoridad y el orden. Para SPIEGELMAN, “los perros eran los conquistadores heroicos de los gatos” (p.129). Así, de la misma manera que los perros persiguen a los gatos, los norteamericanos -quienes jugaron un papel clave en el triunfo de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial- persiguen nazis.

Sin dudas, la elección de Spiegelman más duramente criticada fue la de dibujar a los polacos no judíos como cerdos. Esto produjo un rechazo tal en Polonia, que *Maus* solo pudo ser publicado allí en el 2001, hecho que generó una protesta frente a la editorial, en la que se quemaron varios ejemplares de la historieta [Fig. 28]. Sin embargo, SPIEGELMAN (2012) niega haber utilizado la metáfora con fines agraviantes:

En otros siglos, los polacos fueron la salvación de los judíos, de modo que no perseguía una imagen peyorativa, sino que buscaba un animal fuera de la cadena alimenticia del ratón y el gato y dí con el cerdito Porky [...] Si pienso en Hitler como mi colaborador, en su plan para el Reich de los Mil Años, las razas eslavas, polacos inclusive, no iban a ser exterminadas como los judíos, sino que trabajarían hasta morir. [...] En mi bestiario, los cerdos de una granja se crían para la carne. Las cebas, los matas y te los comes (p.121).

¹¹ Se conoce con el nombre de sionismo al movimiento político que abogó por la fundación del Estado de Israel. Spiegelman ha declarado en numerosas oportunidades que considera el otorgamiento de estas tierras a los judíos como una estrategia compensatoria internacional tras los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial que no resuelve la problemática de fondo del antisemitismo, sino que ha generado nuevos conflictos, en particular con Palestina. Por esta razón, el autor optó por evitar hacer referencias directas a Israel en *Maus*.

Más allá de las justificaciones esgrimidas por el autor en torno a la elección de un animal “no *kósher*” para diferenciar a los polacos gentiles de los judíos, consideramos que esta decisión esconde una innegable animosidad hacia este grupo, sustentada, probablemente, en la persecución que los padres del autor sufrieron a manos de sus compatriotas cuando intentaban huir de los nazis.

Otros componentes de la metáfora (peces británicos, alces suecos, ranas francesas y polillas gitanas, entre otros), aparecen tardíamente en *Maus* y carecen de un papel significativo. Según el autor, la elección de estos animales obedeció a una imposición de la metáfora que él mismo había creado, más que a una lógica premeditada:

Llegó un momento en que me sentí esclavo de mi propia metáfora. No podía decir sin más: “El resto de los grupos tendrán caras humanas anodinas”. Cada caso exigía una solución diferente. [...] La gente me preguntaba: “¿Cómo nos dibujarías a nosotros, los italianos?”, y nunca sabía qué contestar. Tuve que ir solventando cada caso según se iba presentando (SPIEGELMAN, 2012:129-128).

Para finalizar, consideramos importante volver sobre lo enunciado en el capítulo anterior en torno a la doble función que la metáfora animal desempeña en *Maus*. Por un lado, se trata de un recurso que Spiegelman emplea para generar una identificación por parte de los lectores, en tanto estos no pueden pasar por alto el hecho de que los personajes, si bien poseen cabezas animales, son claramente seres humanos. Esto es particularmente fuerte en el caso de los ratones, debido a que la inclinación natural del público a simpatizar con las víctimas se ve intensificada por la caracterización de las mismas como criaturas débiles e indefensas que no tienen posibilidad alguna de vencer y que son sometidas a todo tipo de vejaciones por parte de los antagonistas.

Por otra parte, y de manera complementaria, la metáfora animal funciona también como un dispositivo de distanciamiento que evita cualquier tipo de regodeo morboso en relación con la violencia implícita en el relato que Spiegelman intenta contar. Así, mediante la utilización de animales antropomórficos en lugar de personas, el autor pretende que los lectores no se concentren tanto en los detalles escabrosos de las escenas más dramáticas, sino que sean las interacciones entre los personajes y la historia en sí misma los elementos que los lleven a involucrarse emocionalmente con la obra.

En una línea similar, la elección de Spiegelman de cambiar la estética más detallada del *Maus* de 1972 por una más sobria, depurada y minimalista, obedece también a esta lógica. Así, todos los animales pertenecientes a una misma especie son ilustrados de manera casi idéntica, diferenciándose entre ellos únicamente por la vestimenta, como los anteojos en el caso de Vladek o el chaleco negro en el caso de Artie.

El carácter distanciador de la metáfora es mencionado por numerosos autores, entre los que destacamos la reflexión realizada por James YOUNG (1998), quien interpreta la utilización de las cabezas y caretas de animales como una mediación necesaria que permite retratar lo absolutamente profano, es decir, aquello demasiado horrible como para ser presentado de forma directa, sin ningún tipo de velo.

Vemos, entonces, cómo la metáfora animal desarrollada por Spiegelman se convierte en un elemento central en *Maus*, no solo por su original empleo de la inversión de los roles entre gatos y ratones de la animación del siglo XX, sino también porque constituye el núcleo de la estrategia representacional del autor, en tanto le permite aproximarse al horror de la Shoá evitando un dramatismo excesivo, pero promoviendo, a su vez, la identificación del público con los personajes y la historia. Se trata, en definitiva, de la explotación de un recurso propio del lenguaje historietístico con el objetivo de intentar representar lo irrepresentable desde un lugar de profundo respeto y compromiso con el testimonio del superviviente.

3. Una metáfora imperfecta

Otra de las características fundamentales de la metáfora animal es su función crítica. Así, a la vez que actúa como un dispositivo estético que permite abordar el “tema tabú” de intentar representar la Shoá en formato de historieta, establece también claramente el posicionamiento del autor con respecto a la prédica racista de los nazis. Según Spiegelman:

Habiendo encontrado una metáfora, sin embargo, quise también subvertirla. [...] Quería que se volviera problemática, que confundiera e implicara al lector. Incluí todo tipo de paradojas en el texto [...] Todos esos momentos están destinados a romper la metáfora, a señalar su absurdo, a forzar una especie de caída libre (en WRESCHLER, 1998:17)¹².

¹² La traducción es nuestra.

Por medio del recurso de la metáfora animal, Spiegelman es capaz de generar una reconstrucción gráfica del discurso racista del nazismo, debido a que las especies animales funcionan de manera similar al concepto de raza. Así, por ejemplo, un ratón es un ratón y no podría dejar de serlo por más que lo intentara. Sin embargo, no debe olvidarse que *Maus* es, en realidad, una historieta protagonizada por seres humanos que se esconden tras cabezas y máscaras de animales y, en consecuencia, estas categorizaciones raciales no tienen forma de sostenerse en el tiempo. Para señalar este hecho, Spiegelman pone a prueba su propia metáfora mediante la hiperbolización de la misma, introduciendo toda una serie de situaciones en las que esta no puede sostenerse, lo que lleva a su resquebrajamiento y posterior ruptura.

A continuación, abordaremos los momentos más significativos en los que la metáfora animal se quiebra, los cuales serán divididos en seis grupos diferentes.

El primer grupo está constituido por los episodios en los que las figuras humanas aparecen retratadas como tales. Este es el caso de la intra-historieta *Prisionero en el Planeta Inferno* [Fig.11], en la que hacen su aparición versiones humanas de los personajes principales de *Maus* (Vladek, Anja y Artie), sin que esto genere ningún tipo de reacción en sus contrapartes ratoniles. El segundo y último momento en el que vemos personas de forma directa en *Maus* es en las tres imágenes fotográficas de Anja, Vladek y Richieu abordadas anteriormente [Figs. 15-17], las cuales tampoco producen efecto alguno en los protagonistas. La misma Anja se ve más sorprendida por el descubrimiento de que su esposo está con vida, que por el hecho de que este aparece en la imagen como un hombre y no como un ratón.

El segundo grupo se caracteriza por la autorreflexividad narrativa a la que nos referimos en el capítulo dos, y se evidencia claramente en la escena en la que Artie y Françoise hablan acerca de cómo debería ser representada esta última en *Maus* [Fig. 29]. Aquí, la pareja discute porque Artie no sabe qué animal utilizar para dibujar a su esposa, ya que esta es francesa de nacimiento, pero se convirtió al judaísmo para casarse con él. Pese a esto, el dibujante no está seguro de asignarle el estatus de ratón, y realiza una serie de borradores en los que Françoise aparece retratada como un perro *poodle*, una rana, un conejo, un alce y un ratón con abundantes rulos, similares a los de la mujer, pese a que los ratones de *Maus* no poseen cabello más allá de su pelaje natural. Una vez

más, Spiegelman utiliza el lenguaje historietístico para introducir sus dudas y problemas durante la creación de su obra sin generar una ruptura en la continuidad narrativa.

El tercer grupo se destaca por la aparición de animales “puros”, en contraposición con los seres antropomórficos que representan a las personas en la historieta. Esta distinción lleva a escenas cómicas que juegan con el absurdo, como el momento en el que los padres de Spiegelman están escondidos en un sótano y Anja se muestra completamente aterrada por la presencia de ratas en el lugar, a pesar de ser ella misma un ratón [Fig. 30]. Otro ejemplo es cuando Art va a visitar a su psicólogo, Pavel, quien vive en una casa atestada de gatos y perros que rescata de las calles. Allí, el autor se sorprende notablemente cuando encuentra la foto enmarcada de un gato que el terapeuta tiene sobre una cómoda [Fig. 31]. Vemos aquí a un ratón superviviente del Holocausto que no solo convive con su enemigo natural, el gato, sino que le tiene un tremendo aprecio. Por último, mencionaremos la viñeta analizada previamente en la que se observa a un grupo de nazis acompañados por perros que intentan hallar a los judíos escondidos en los búnkeres [Fig. 32]. En este caso, tenemos a un grupo de perros furiosos que no se ven alterados en los más mínimo por los gatos que los tienen sujetos con correas, ni intentan atacarlos.

El cuarto grupo está conformado por lo que llamaremos “metamorfosis secuenciales”, es decir, aquellos momentos en los que aparece un personaje de una determinada especie, la cual cambia abruptamente en la viñeta contigua. Hemos detectado dos oportunidades en las que esta mecánica se hace presente. El primer caso es el de un prisionero de Auschwitz que pide ser liberado y explica que él no es un judío, sino en realidad un alemán condecorado por el Káiser [Fig. 33]. Mientras habla, el ex combatiente pasa de ser un ratón a un gato vestido como prisionero. Sin embargo, este cambio es puramente estético, ya que sus “compatriotas” no le creen y terminan asesinandolo. El otro ejemplo es la escena en la que Vladek escucha disparos y gruñidos durante la noche y piensa que los nazis han matado a un perro, para luego descubrir que se trata de un judío que había intentado huir [Fig. 34]. Cuando Vladek cae en cuenta de su error, el cuerpo inerte del perro se transforma en el de un ratón.

El quinto grupo involucra un evento singular en *Maus*: la introducción de un personaje “híbrido”. En realidad, se trata de una contradicción absoluta, debido a que el

ser en cuestión es el hijo que un amigo superviviente de Vladek tuvo con una alemana, por lo que se trataría del cruce imposible de un gato con un ratón [Fig. 35]. El mensaje de Spiegelman es claro: un judío podría tener hijos con cualquier mujer sin importar su pertenencia social o étnica; no obstante, en el contexto de la metáfora animal que imita la prédica del nazismo, el resultado es una criatura fantástica.

Por último, el sexto grupo se distingue por la utilización de máscaras propiamente dichas, las cuales son empleadas ocasionalmente por los personajes de la historia para hacerse pasar por miembros de otra especie, recurso que delata el carácter artificial de las distinciones raciales. Así, cuando los padres del autor intentan encontrar refugio en Sosnowiec luego de escapar del gueto de Srodula, ambos portan caretas de cerdo para aparentar ser polacos gentiles, aunque Anja tiene mayores dificultades que Vladek para ocultar su “judeidad”, en tanto la cola de ratón se le escapa constantemente por debajo del tapado [Fig. 36]. En otra ocasión, unos niños identifican a Vladek como judío y corren a contarles a sus padres, aunque el ratón es capaz de engañarlos gracias a su disfraz [Fig.37]. La farsa es finalmente descubierta cuando un grupo de soldados de la Gestapo aborda el tren en el que los protagonistas intentaban huir hacia Hungría y les arrancan las máscaras [Fig. 38].

Dentro de este mismo grupo, existe un caso que merece una mención especial, ya que se trata de la única vez en la que presenciamos la aparición de humanos con caretas de animal. Esto puede verse en el segmento titulado “El tiempo vuela” (“Time flies”), al que nos referimos anteriormente por ser la secuencia en la que la autorreflexividad narrativa de *Maus* se vuelve más evidente. La naturaleza metadiscursiva de estas viñetas se ve remarcada por la introducción de un narrador y una temporalidad diferentes a las del resto de la obra. Así, el personaje sentado ante la mesa de dibujo ya no es Artie, el ratón dibujante, sino otro personaje -lo llamaremos, simplemente, Art-, un hombre atormentado por el éxito de su obra que se esconde tras la máscara de ratón en un intento desesperado por encontrar el rumbo perdido tras la muerte de su padre [Fig.39]. El tiempo del relato también se modifica, en tanto nos hallamos con lo que MC GLOTHLIN (2013) denomina el “super presente”, momento en el que el autor retrata su proceso creativo y reflexiona sobre su obra y que se diferencia del “pasado” de Vladek en Polonia y del “presente” de las entrevistas entre padre e hijo. Así, vemos cómo la introducción de las máscaras animales genera una complejización de los niveles

diegéticos y temporales abordados en el primer capítulo y aporta a la polifonía enunciativa de *Maus*.

Juntas, las seis categorías desarrolladas evidencian el tremendo esfuerzo realizado por el autor para mostrar las contradicciones subyacentes en su metáfora, las cuales no son, bajo ningún concepto, un error; sino que forman parte de una elección artística que denuncia las inconsistencias del discurso nazi y revela al concepto de raza como lo que realmente es: una construcción social en nombre de la cual un grupo de personas persiguió, torturó y asesinó por millones a sus compatriotas, despojándose, en el camino, de su propia humanidad.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, hemos intentado analizar las características representacionales de *Maus* basándonos en tres ejes principales: su estatuto de historieta, su abordaje de la Shoá y su utilización de la metáfora animal.

La historieta como medio artístico-comunicacional siempre ha ocupado un lugar relegado dentro del campo cultural, en tanto se la ha considerado un producto que promueve la evasión y que es incapaz de generar cualquier tipo de reflexión. *Maus* viene a romper con estos prejuicios al presentar una historia cruda e intimista, a la vez que plagada de momentos de autocrítica y metadiscursividad que la diferencian de todas las demás representaciones existentes sobre el Holocausto.

En el capítulo uno, se ha evidenciado que *Maus* es un objeto complejo que combina la utilización del signo icónico y el lingüístico y crea una instancia enunciativa polifónica mediante la incorporación de múltiples figuras narrativas y la yuxtaposición de momentos temporales diferentes. Estas características, propias del lenguaje historietístico, son las que permiten que la obra retrate no solo la historia de supervivencia de Vladek Spiegelman en los campos de exterminio nazi, sino también el proceso de recolección de este testimonio bajo el formato de las entrevistas entre padre e hijo y las experiencias de Art Spiegelman al momento de intentar incorporar estos momentos en su cómic.

Por su parte, el capítulo dos se ha centrado en la problemática de cómo narrar lo inenarrable, cómo darle forma a aquello que escapa a la comprensión. Al proponerse contar un relato centrado en el Holocausto, Art Spiegelman se posiciona dentro del debate en torno a la representabilidad de esta tragedia. Para el autor, tanto la historia de su padre como la suya propia merecen ser dadas a conocer, aún con todas sus limitaciones, imprecisiones y defectos, justamente porque son sus experiencias, sus versiones de los hechos, sus aportes a la preservación de la memoria y, en definitiva, su forma de elaborar las situaciones traumáticas que ambos han experimentado.

Una vez más, son los recursos propios del lenguaje historietístico los que permiten vehicular estos testimonios mediante la incorporación de referencias gráficas y

lingüísticas a las tres fórmulas tradicionales para la representación de masacres y genocidios (la cinegética, la martiriológica y la infernal), la inclusión de imágenes fotográficas y la aparición de una serie de momentos signados por lo que hemos llamado “autorreflexividad narrativa”, en los que el autor cuestiona sus decisiones artísticas y su propia capacidad para llevar adelante su obra. Sostendremos que son precisamente estos episodios los que facilitan la generación de la distancia necesaria para tratar un tema tan delicado como lo es la Shoá y los que autorizan y legitiman a *Maus* como representación de la memoria heredada por los hijos de los supervivientes.

Por último, en el capítulo tres se analizó la doble función desempeñada por la metáfora animal en *Maus*. Por un lado, observamos cómo esta facilita la identificación de los lectores con los personajes y sus padecimientos, a la vez que genera un distanciamiento para evitar una dramatización excesiva que distraiga de los hechos relatados. Por otro lado, la hiperbolización de esta figura constituye el centro alrededor del cual se articula la crítica de Spiegelman al racismo biologicista de los nazis, el cual no puede sostenerse sin llevar a equívocos y contradicciones insalvables.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, la utilización de especies animales para hacer referencia a seres humanos no es exclusiva de *Maus*, sino que tiene antecedentes antiguos y variados que se estructuran en torno al posicionamiento que estas criaturas tienen en nuestro imaginario colectivo. En el caso de los gatos y los ratones, mientras que los primeros son queridos y valorados por los seres humanos, los segundos son categorizados como plagas y alimañas, al igual que las ratas. A su vez, estas connotaciones negativas de los roedores se convirtieron en un elemento central de la propaganda antisemita desarrollada bajo el Tercer Reich, en la que los judíos eran presentados como un mal que era necesario erradicar. Sin embargo, en *Maus* asistimos a una inversión de los roles entre estos animales que permite presentar a los ratones como los héroes y a los gatos como los villanos. Esta nueva premisa es aceptada rápidamente por los lectores de la obra en tanto se apoya en una tendencia presente en los cómics y los dibujos animados del siglo XX.

Daremos por concluido este trabajo con la esperanza de haber presentado un análisis de las características que, en nuestra opinión, hacen de *Maus* una obra excepcional que ha contribuido a los intentos de representación del Holocausto y, entre otros logros, ha permitido el acercamiento de toda una nueva generación de lectores a

uno de los acontecimientos más oscuros de la historia de la humanidad, revitalizando y reactualizando su memoria.

IMÁGENES¹³

Figura 1: Portadas de las ediciones norteamericanas de *Maus I* (1986), *Maus II* (1991) y *MetaMaus* (2012)

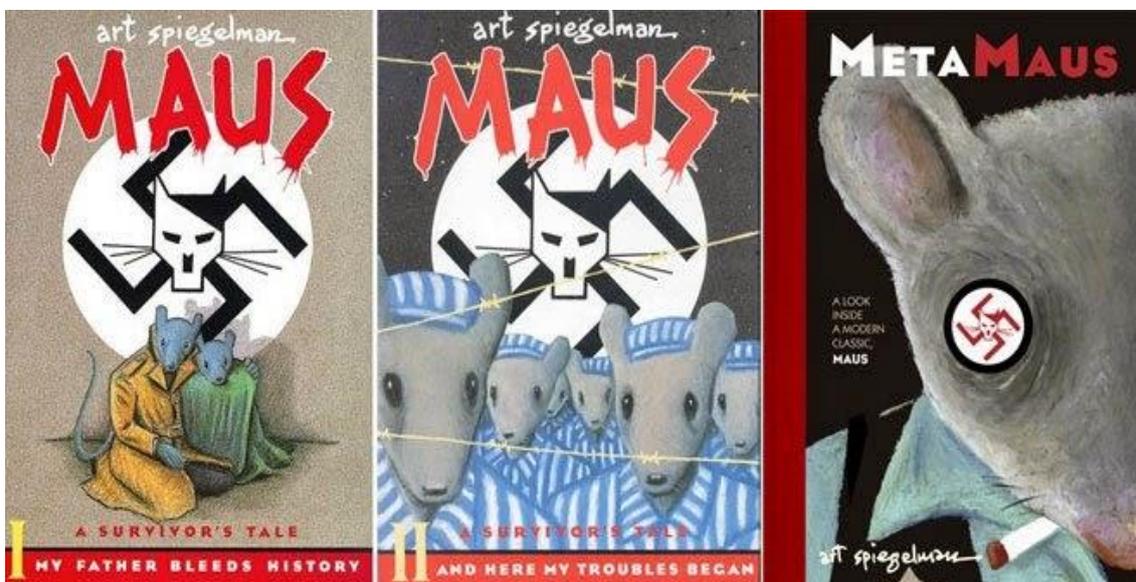


Figura 2: Viñetas finales de *Maus* (SPIEGELMAN, 1994: 136)



¹³ Con el objetivo de incluir imágenes de la mejor calidad posible, las viñetas de *Maus* presentes en este anexo fueron tomadas de:
SPIEGELMAN, Art (1994). *Maus II*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
SPIEGELMAN, Art (2001). *Maus, relato de un superviviente*. Barcelona, España: Planeta - De Agostini.

Figura 3: Selección de portadas de RAW

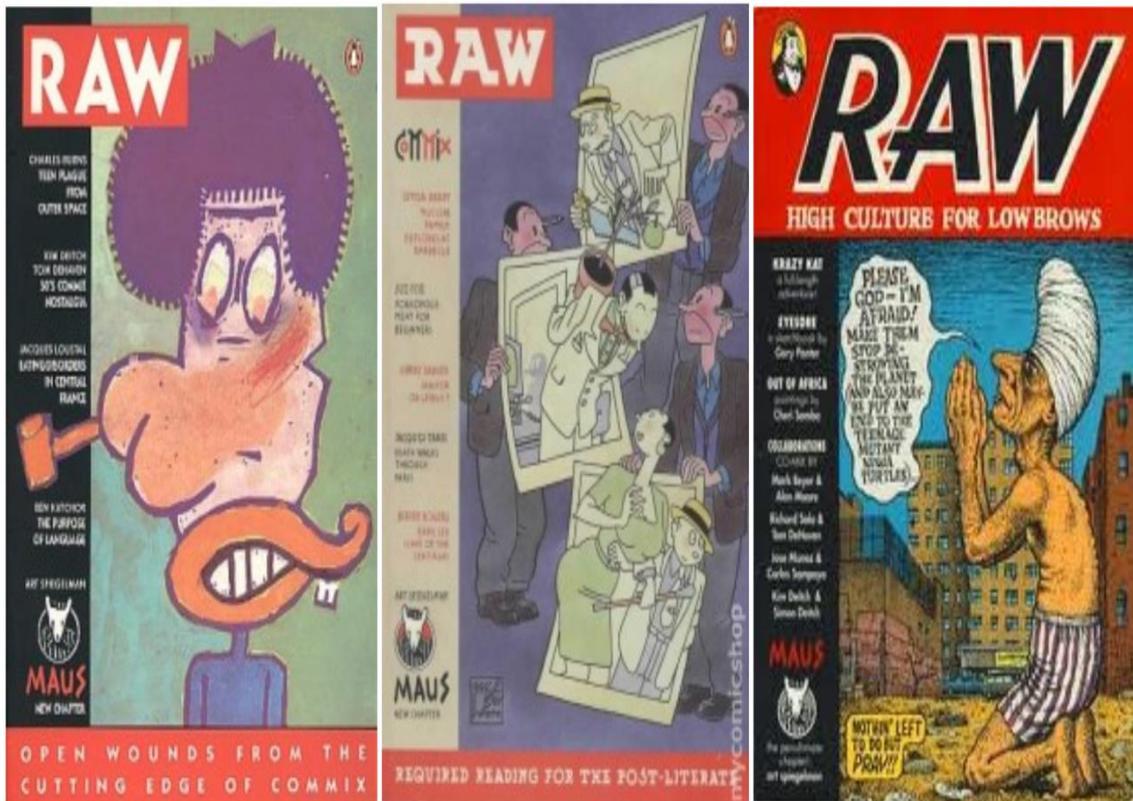
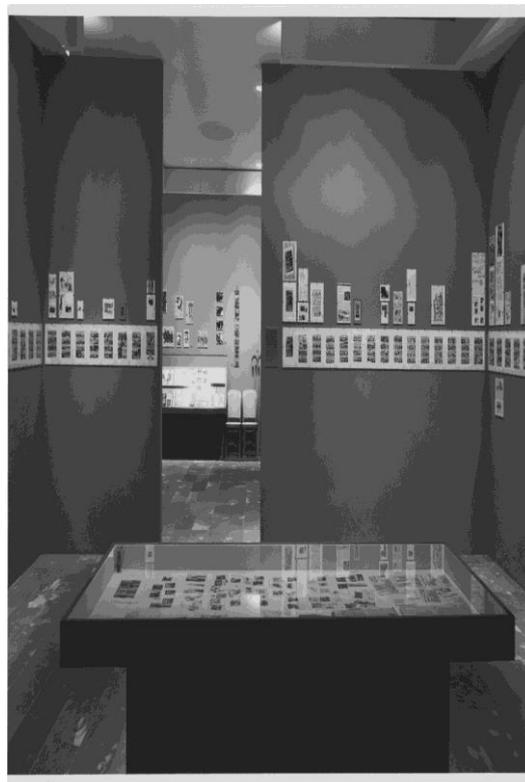


Figura 4: Art Spiegelman en *Los Simpsons* (FOX, 2007)



Figura 5: Exposición *Project 32: Art Spiegelman* (Museo de Arte Moderno de Nueva York, 17 de diciembre de 1991-28 de enero de 1992)



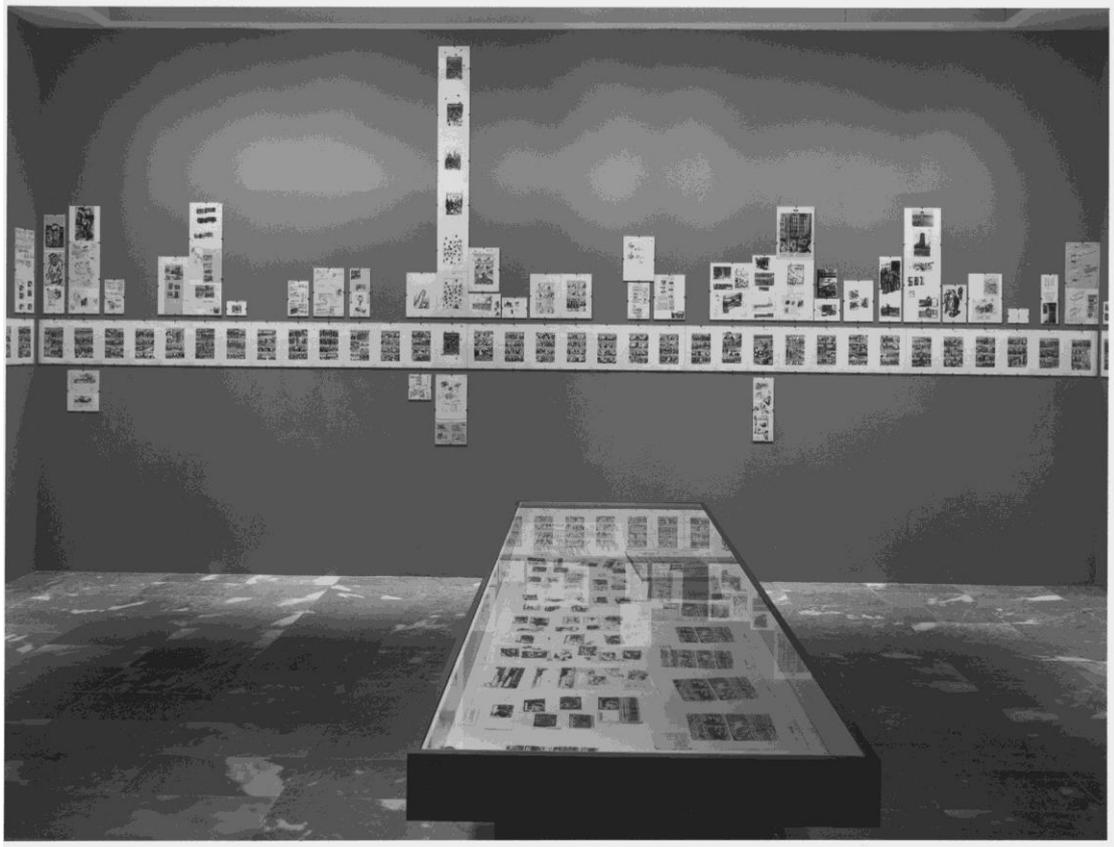


Figura 6: Nazis buscando judíos con la ayuda de perros (SPIEGELMAN, 2001:113)



Figura 7: Los padres de Art usando máscaras de cerdo (SPIEGELMAN, 2001:138)



Figura 8: Prisionero judío asesinado “como un perro” (SPIEGELMAN, 1994:82)



Figura 9: Asesinato de niños judíos a manos de los nazis (SPIEGELMAN, 2001: 110)

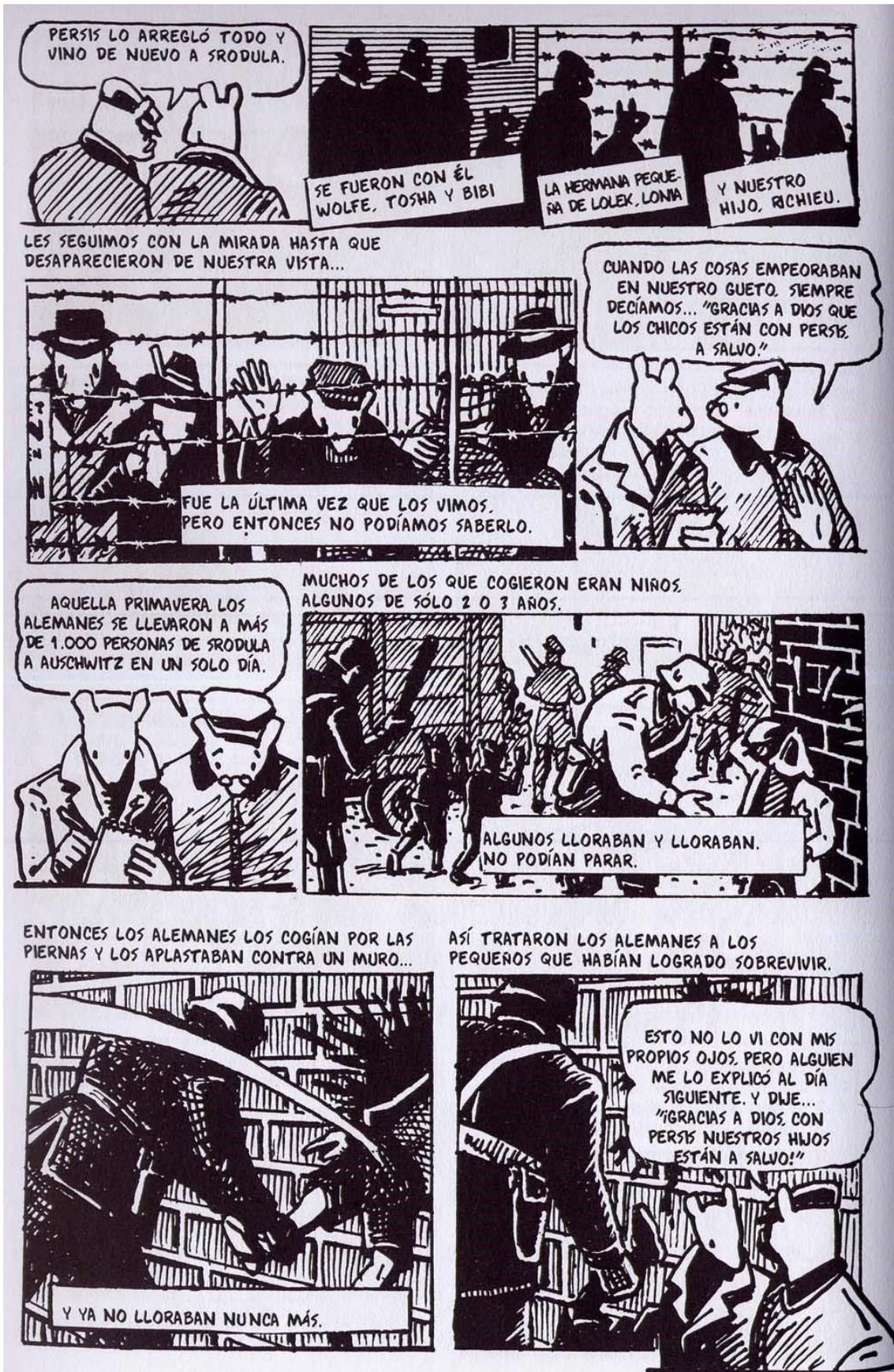
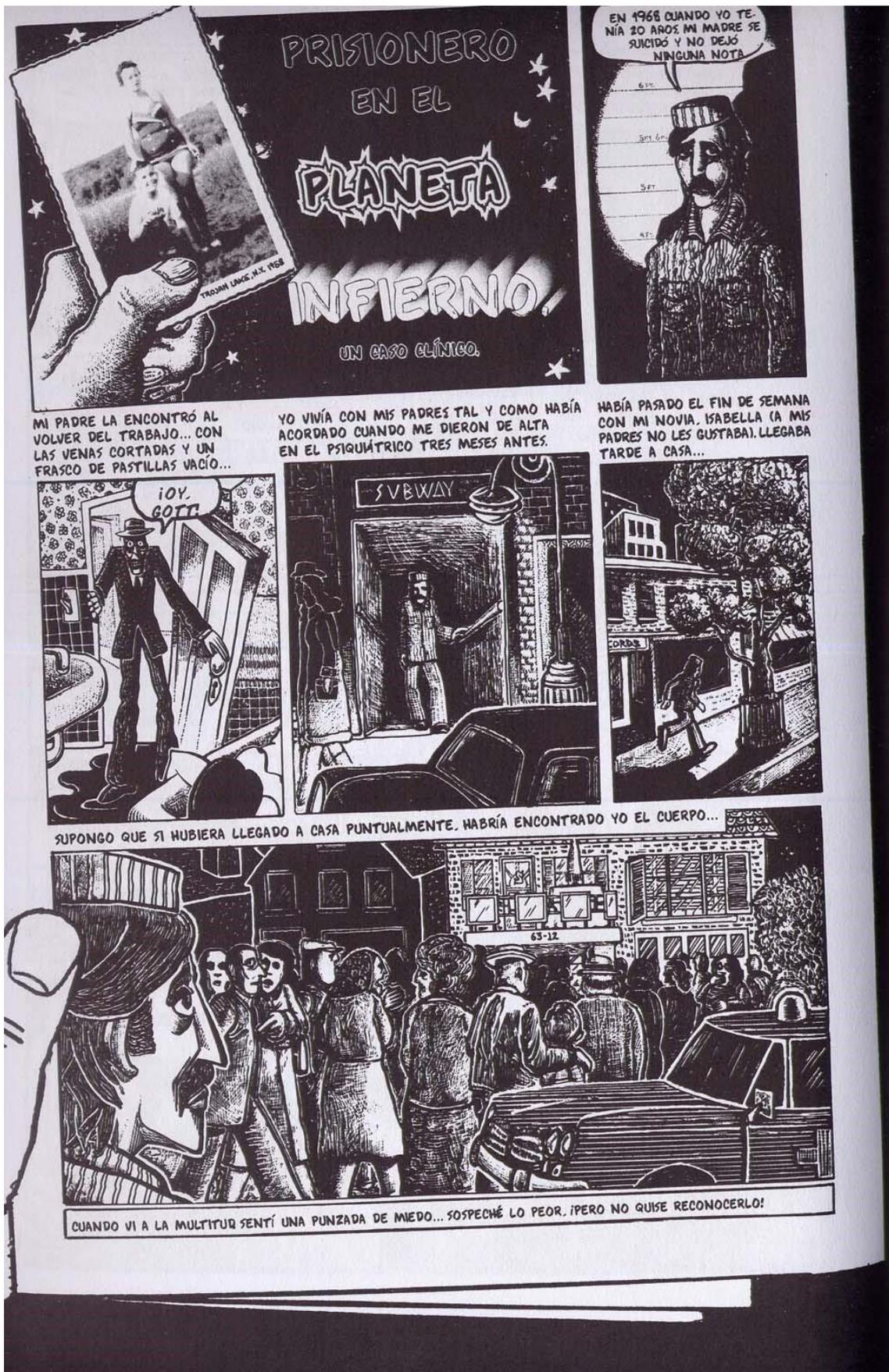


Figura 10: Muerte de Richieu (SPIEGELMAN, 2001: 111)



Figura 11: Prisionero en el Planeta Inferno (SPIEGELMAN, 2001:102-105)



UN PRIMO ME APARTÓ DE LA ESCENA. EL DR. ORENS VIVÍA CERCA...

TU MADRE SE HA SUICIDADO. ¡ESTÁ MUERTA!



VAMOS AL MÉDICO... TU MADRE ESTÁ... EE... ¡ENFERMA!... ÉL TE LO EXPLICARÁ...



SIÉNTATE ARTHUR... CREO QUE DEBO SER YO QUIEN TE LO DIGA...



YA NO PODÍA IGNORAR LA VERDAD. LAS PALABRAS DEL MÉDICO ME MARTILLEABAN POR DENTRO... ME SENTÍ CONFUSO, FURIOSO, ENTUMECIDO... NO SENTÍA GANAS DE LLORAR. PERO SUPUSE QUE DEBÍA HACERLO...



VAMOS VAMOS MUCHACHO...

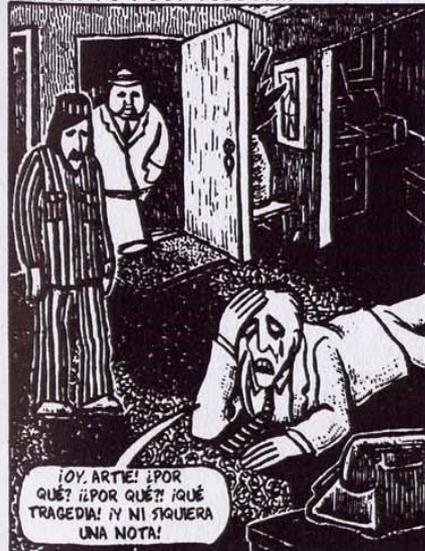
NO. ¡DÉJELE LLORAR LE HARÁ BIEN!



FUIMOS A CASA... MI PADRE ESTABA POR LOS SUELOS...

¡SE SUPONÍA QUE YO DEBÍA CONSOLARLO!

DE ALGUNA MANERA SE ARREGLO LO DEL FUNERAL...



¡OY, ARTE! ¡POR QUÉ? ¡POR QUÉ?! ¡QUÉ TRAGEDIA! ¡Y NI SIQUERA UNA NOTA!



MADRE... MADRE...



...Y POR 950\$... TENEMOS UN ATAÚD DE BRONCE CON TERCIOPELO COLOR BRONCE... POR SUPUESTO POR 2.000\$... ¡PODEMOS...

PROTEJA LO SUYO

MI PADRE INSISTIO EN QUE DURMIERAMOS EN EL SUELO. UNA VIEJA COSTUMBRE JUDIA. SUPONGO. ME ABRAZO Y ESTUVO GIMIENDO TODA LA NOCHE. ESTABA INCÓMODO... ¿ESTÁBAMOS ASUSTADO?!

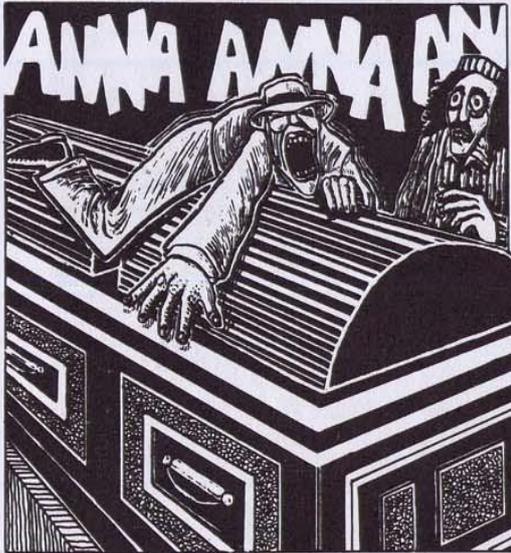


EL DÍA SIGUIENTE EN LA FUNERARIA FUE PEOR...



MI PADRE INTENTABA CONTROLARSE Y REZABA... YO ESTABA IDO EN AQUEL TIEMPO... ¡RECITABA A MI MADRE FRAGMENTOS DEL LIBRO DE LOS MUERTOS TIBETANO!

די ברא כרעותה וימליך...



ERA DEMASIADO. TENÍA QUE IRME...



UN AMIGO DE LA FAMILIA VIÑO A VERME A LA ENTRADA...



SENTÍ NÁUSEAS... ¡LA CULPA ERA ABRUMADORA!



LA SEMANA SIGUIENTE FUE DE LUTO... LOS AMIGOS DE MI PADRE ME DIERON TODOS EL PÉSAME MEZCLADO CON HOSTILIDAD...



ARTHUR LO LAMENTAMOS MUCHÍSIMO...

ES CULPA SUYA, ¡BASURA!

¡¡CREEN QUE ES CULPA MÍA!!

...PERO EN GENERAL ME DEJARON A SOLAS CONMIGO MISMO.



RECORDABA LA ÚLTIMA VEZ QUE LA HABÍA VISTO...



VINO A MI CUARTO... ERA DE NOCHE TARDE...



...ARTIE... TÚ... ME... QUIERES... ¿VERDAD?...

ME DI LA VUELTA, RESENTIDO POR LA FORMA EN QUE ELLA TIRABA DEL CORDÓN UMBILICAL...



BIEN, MAMÁ, SI ME ESTÁS ESCUCHANDO...



¡ENHORABUENA! HAS COMETIDO EL CRIMEN PERFECTO...



...ME HAS METIDO AQUÍ... ¡ME HAS QUEMADO TODOS LOS CIRCUITOS, CORTADO LAS TERMINACIONES NERVIOSAS Y CRUZADO LOS CABLES!...



...ME HAS ASESINADO, MAMÁ, ¡¡¡Y ME HAS DEJADO AQUÍ PARA PAGAR LAS CONSECUENCIAS!!!

¡CIERRA EL PICO TÍO! ¡ALGUNOS INTENTAMOS DORMIR!

© art spiegelman, 1972

Figura 12: Montaña de cadáveres bajo el tablero de dibujo de Spiegelman (SPIEGELMAN, 1994:41)



Figura 13: Judíos quemados en fosas comunes (SPIEGELMAN, 1994:72)



Figura 14: Dibujos de fotos familiares (SPIEGELMAN, 1994:115)



Figura 15: Foto de Anja y Art (SPIEGELMAN, 2001: 102)



Figura 16: Foto de Richieu (SPIEGELMAN, 1994:5)

P A R A R I C H I E U



Y P A R A N A D J A

Figura 17: Foto de Vladek (SPIEGELMAN, 1994:134)



Figura 18: Art habla con Françoise sobre sus dudas respecto a *Maus* (SPIEGELMAN, 1994:14)



Figura 19: Art se convierte en un niño ante el acoso de periodistas y empresarios (SPIEGELMAN, 1994:42)



Figura 20: Art habla con su psicoanalista acerca de *Maus* (SPIEGELMAN, 1994:45)



Figura 21: Anuncios publicitarios contra ratas y ratones.

you Can't Ignore
the RAT

He's a *menace* to
HEALTH
HE CARRIES GERMS
HOME
HE DESTROYS PROPERTY
INDUSTRY
HE CAUSES WASTE

KILL HIM!

LET'S KEEP ALBERTA RAT-FREE

THE DIVISION OF ENTOMOLOGY, DEPARTMENT OF PUBLIC HEALTH, EDMONTON

THE SATURDAY EVENING POST April 6, 1940

"WHAT...
MATCHES AGAIN!"

Mice start fires by chewing matches
TRUE? . . . FALSE? . . .

you vote? To test this popular belief, mice were half-starved and turned loose on a pile of matches. No action. The hungry mice ate the matches. . . .

of fires throughout the country are received daily and studied. Progressive measures of fire prevention resulting from these studies have . . .

Your local insurance Agent or a distinctive feature of capital company fire insurance policy for your financial safety . . .

Figura 22: Selección de ilustraciones antisemitas de Fips

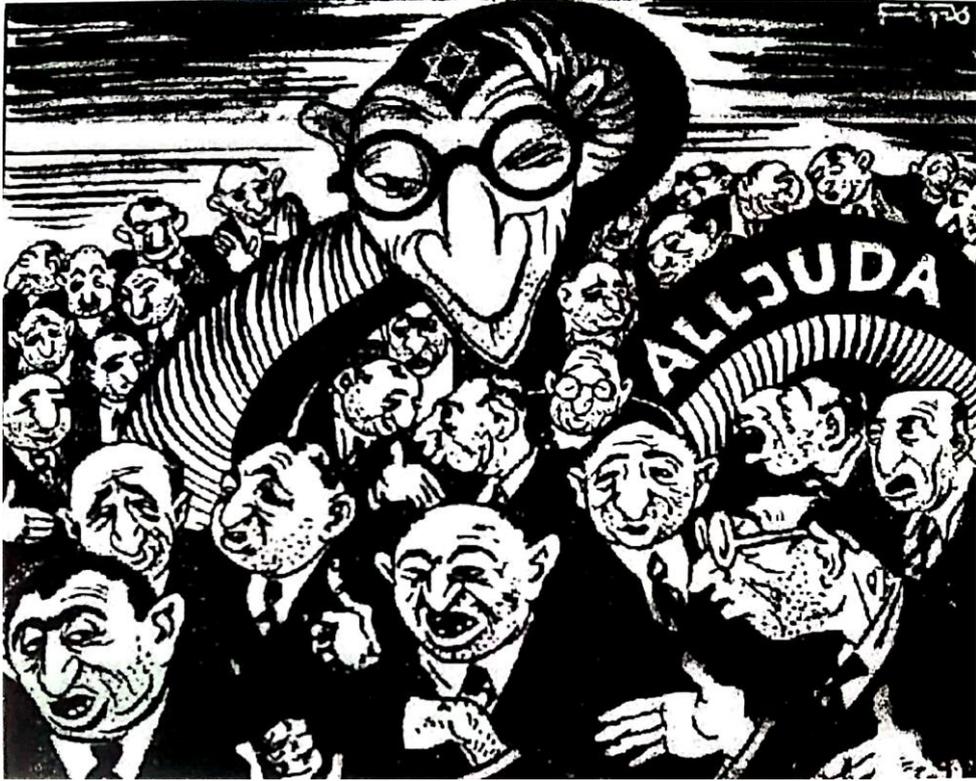


Die Ausgefangten

Der Wurm

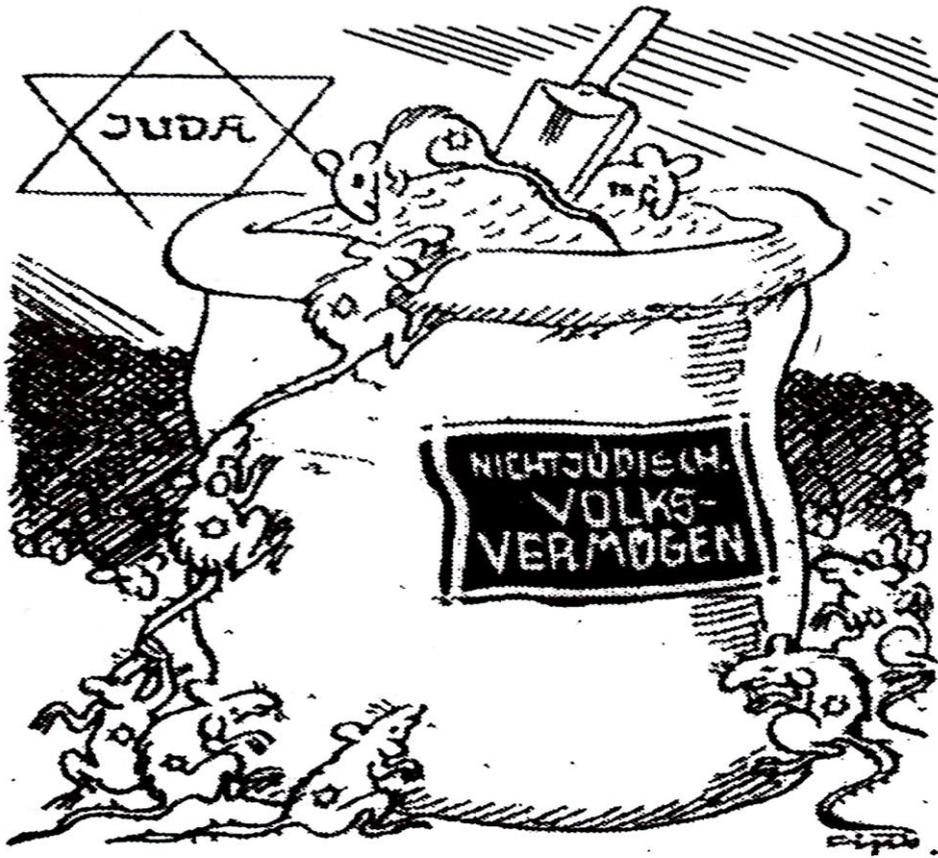


Wo etwas faul ist, ist der Jude die Ursache



Das Angezieler





Der Vampyr



Vom Teufel in die Welt gesetzt er stets die Völker quält und heßt

Die Spinne



Manch Opfer blieb im Netz hangen / Von Schmeicheltönen eingefangen
Berreicht das Netz der Heuchelei / Ihr macht die deutsche Jugend frei



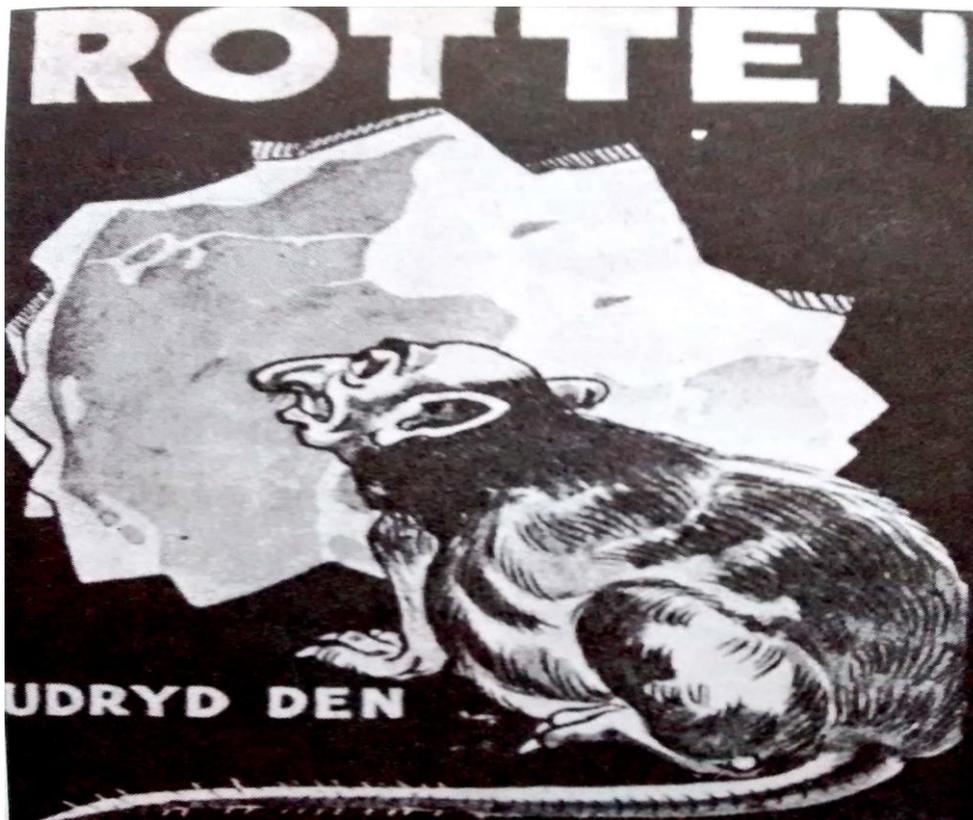
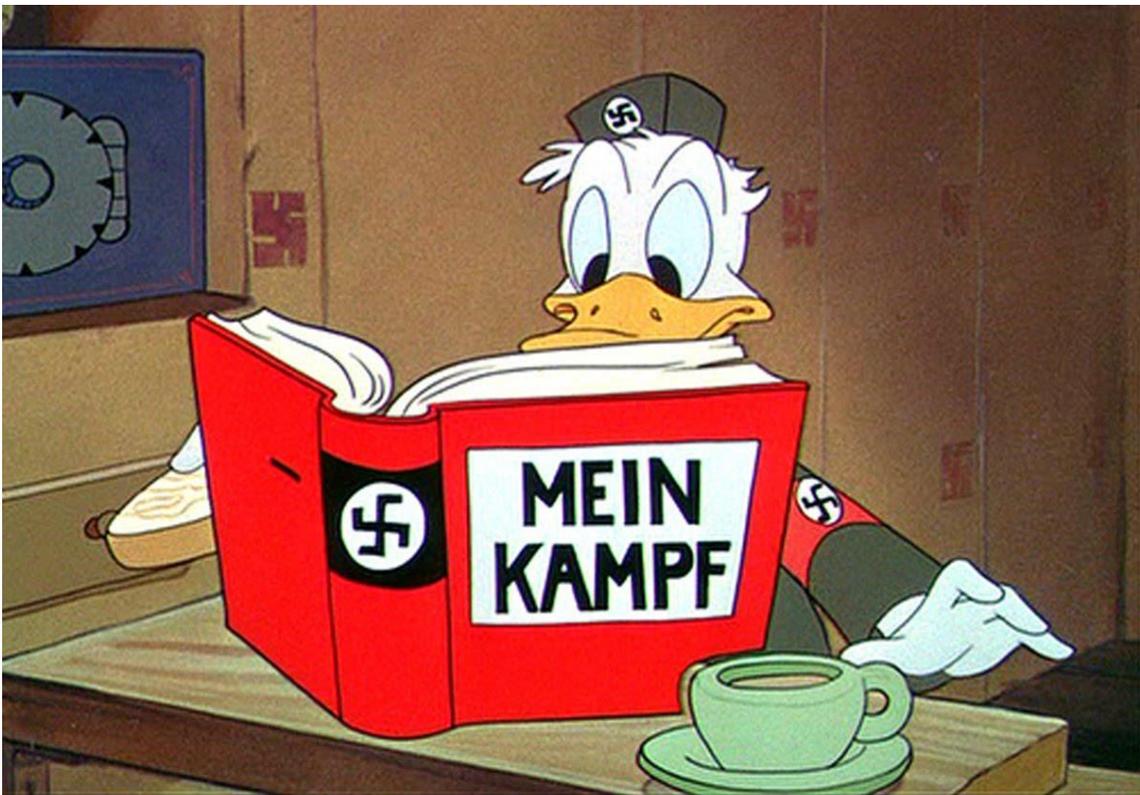


Figura 23: Póster de *El judío eterno* (versión holandesa) (1940)



Figura 24: *Donald Duck in Nutzi Land* (1943)



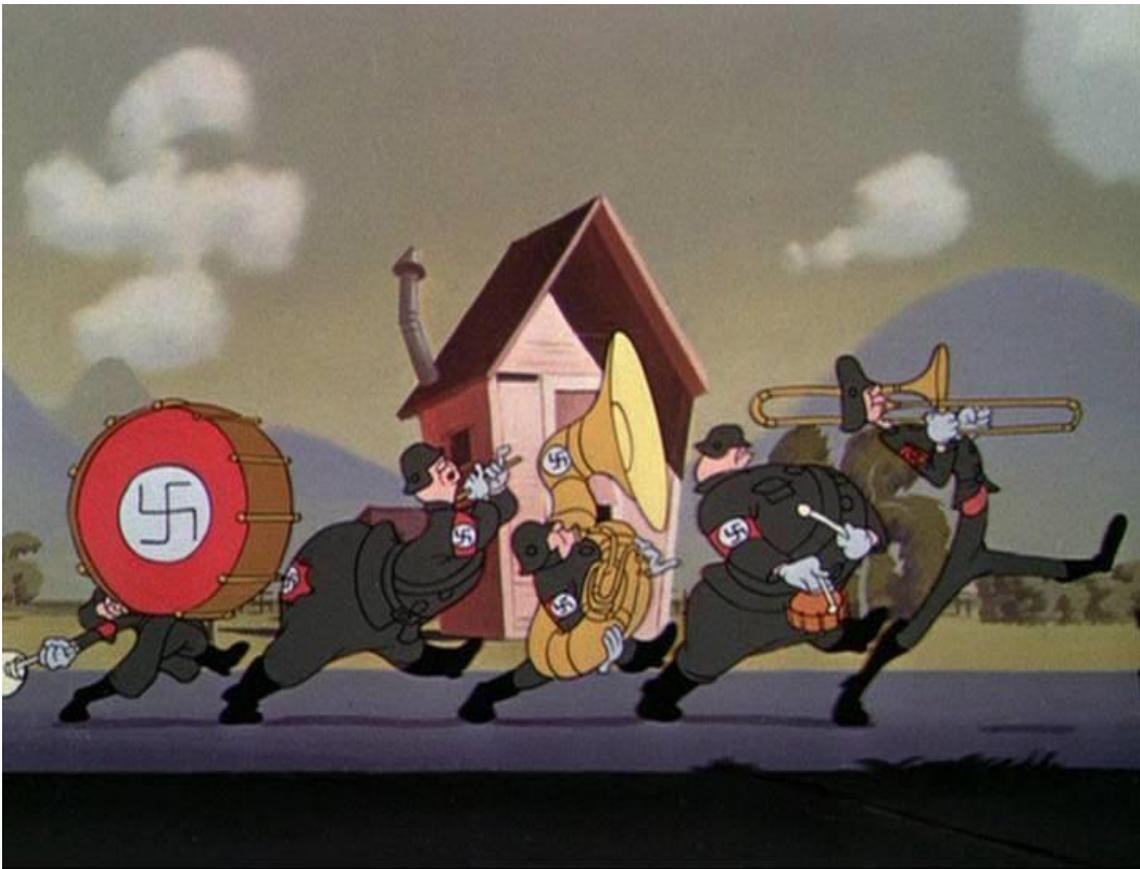


Figura 25: *Funny Animals* (1972)

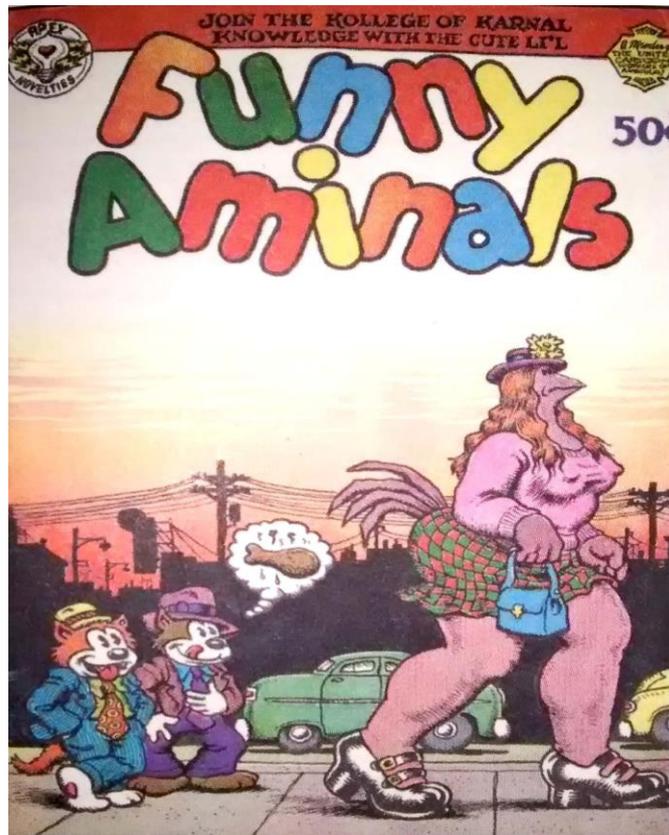


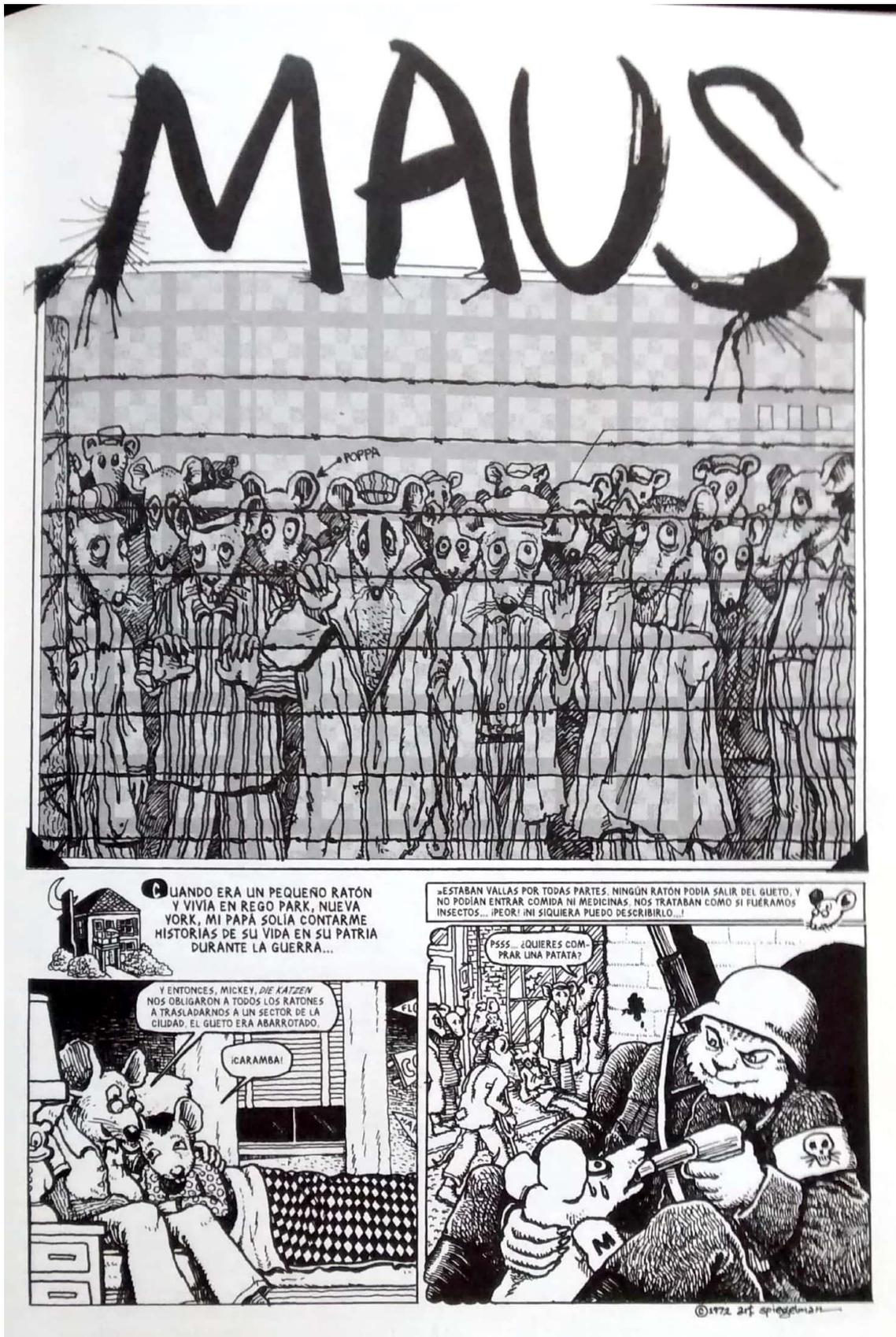
Figura 26: Animalización de los negros en las caricaturas de comienzos del siglo XX

**BECOME A
CARTOONIST**

You can easily earn \$20 to \$200 a week or run your own studio and get first price for your work, when you are competent. I guarantee to qualify you at your home by mail during spare time or refund your tuition money. Let me send my Test Lesson Free to determine your ability and needs. If you can succeed, I will be glad to teach you; if I can't help you, I will tell you so honestly and you pay me nothing. I don't want you to enroll with me if you can't succeed. Acme students become educated artists—not mere copyists. They are taught practical methods and gain knowledge as well as skill. "The Acme Way is the only way," say successful Acme students. Write today and learn your natural tendencies. **DORR ELDRED WOOD, President**
THE ACME School of Drawing, 995 Acme Street, Kalamazoo, Mich.
If interested ask about our Restaurant School.



Figura 27: Maus de tres páginas (1972)

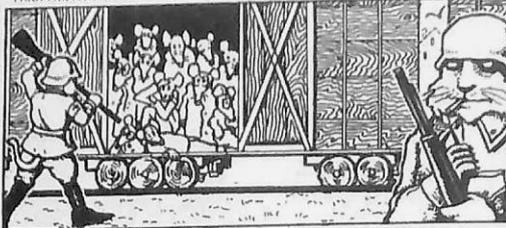


»LOS NIÑOS DE TU EDAD TODAVIA JUGABAN A VECES EN LAS CALLES, JUGABAN A LOS FUNERALES Y AL SEPULTUREO!



»LA PRÓXIMA VEZ YO QUIERO HACER DE GATO!

»PRONTO SE DECIDIÓ LIMPIAR EL GUETO, SOLO DEJARON UNA FÁBRICA DE ARENA PARA GATOS. LA MAYORÍA DE LOS RATONES FUERON LLEVADOS A CAMPAMENTOS PARA PRISIONEROS.



»OÍAMOS LO TERRIBLES QUE ERAN LOS CAMPOS. QUINCE DE NOSOTROS NOS ESCONDIMOS EN UN PEQUEÑO BUNKER, QUE HICE EN UN ÁTICO.



»ALLI NO SE PODIA VIVIR! NO ESTABA QUE COMER!



»¿LO VES? MASTICAR MADERA RECUERDA UN POCO A LA COMIDA.

»POR LA NOCHE, ALGUNOS DESDE NOSOTROS SALIAMOS A ESCONDIDAS EN BÚSCA DE RESTOS.



»UNA NOCHE ESTABA UN EXTRAÑO SENTADO EN LA PARTE DE ABAJO DE LA CASA. TEMIAMOS QUE FUERA UN SOPLÓN.



»ALGUNOS RATONES LLEGARON A UN ACUERDO CON DIE KATZEN, ENTREGABAN A LOS DEMÁS A CAMBIO DE QUE A ELLOS NO LOS MANDARÁN A LOS CAMPOS.

»LO LLEVAMOS A RASTRAS AL BUNKER.



»A LOS POCOS DÍAS NOS COMPADECIMOS DE ÉL Y LE DEJAMOS MARCHAR. ¡DIE KATZEN NOS COGIERON ESÁ MISMA TARDE!



»A LA MAYORÍA NOS TRASLADARON O NOS MATARON. YO TENIA UN PRIMO EN LA POLICIA Y TODAVIA TENIA UN POCO DE DINERO ESCONDIDO, CONSEGUÍ QUE A MAMA Y A MI NOS PUSIERAN A TRABAJAR EN LA FÁBRICA DE ARENA PARA GATOS.



»VO LA ENTERRE, ¿SABES? YO... LA... ENTERRE...



»MI PRIMO LO ARREGló PARA QUE LO MATARAN PERO LA CASUALIDAD DE QUE YO ESTABA HACIENDO TRABAJOS FORZADOS Y LO ENTERRE.

»CON EL TIEMPO, TAMBIÉN ELIMINARON LA FABRICA Y DERRARON TODO EL GUETO. UNA VEZ MÁS, ALGUNOS DE NOSOTROS CONSIGUIMOS ESCONDERNOS EN UN RINCÓN.



»DIE KATZEN HACÍAN GUARDIA PARA IMPEDIR LA ENTRADA DE COMIDA A LOS QUE QUEDABAN EN EL GUETO.



»AL CABO DE UNAS SEMANAS, LOS GUARDIAS NOS DIERON POR MUERTOS.



»LO VIMOS POR UN AGUJERITO QUE HICIMOS EN LA PARED CON UN PEQUEÑO TROZO DE MADERA Y NUESTRAS UNAS.

»NO HABÍA NADA DE COMIDA. SALIMOS DEL BUNKER, PERO ¿ADÓNDE PODÍAMOS IR? ¿ADÓNDE PODÍAMOS IR?!



»TU MAMÁ Y YO FUIMOS A ESCONDIDAS A SU CIUDAD NATAL. LOS GATOS QUE ELLA CONOCÍA DE ANTES DE LA GUERRA TENIAN MIEDO DE ESCONDERNOS.

»CON EL ÚLTIMO DINERO QUE TENÍA, HICE UN TRATO CON UN GATO PARA QUE NOS SACARA A ESCONDIDAS DEL PAÍS.



ESTA BIEN. REUNIOS CONMIGO AQLI MAÑANA POR LA MAÑANA. OS ESCONDERÉ EN MI CARRO.

GRACIAS. ¡GRACIAS!

»A LA MAÑANA SIGUIENTE, ÚNICAMENTE NOS ESPERABAN DIE KATZEN...!



»...NOS LLEVARON A MAUSCHWITZ...

¡LARGAOS! ¡¡RAPIDO!!!



»...MAUSCHWITZ...»



...ASÍ FUE... YA NO TE PUEDO CONTAR MÁS.



...YA NO TE PUEDO CONTAR MÁS... ES HORA DE DORMIR, MICKEY.



VALE... BUENAS NOCHES, PAPA.

Figura 28: Manifestaciones anti-Maus en mayo del 2001 en Polonia

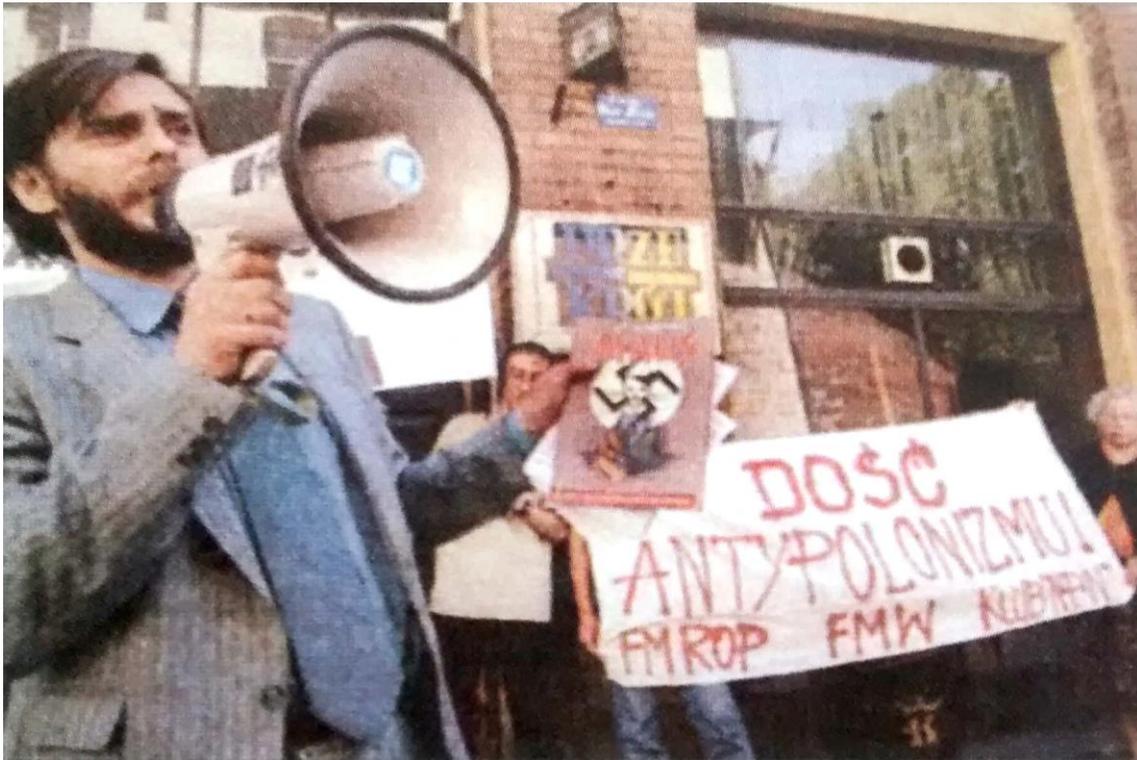


Figura 29: Distintas representaciones de Françoise (SPIEGELMAN, 1994: 11)



Figura 30: Aparición de una rata en el sótano (SPIEGELMAN, 2001:149)

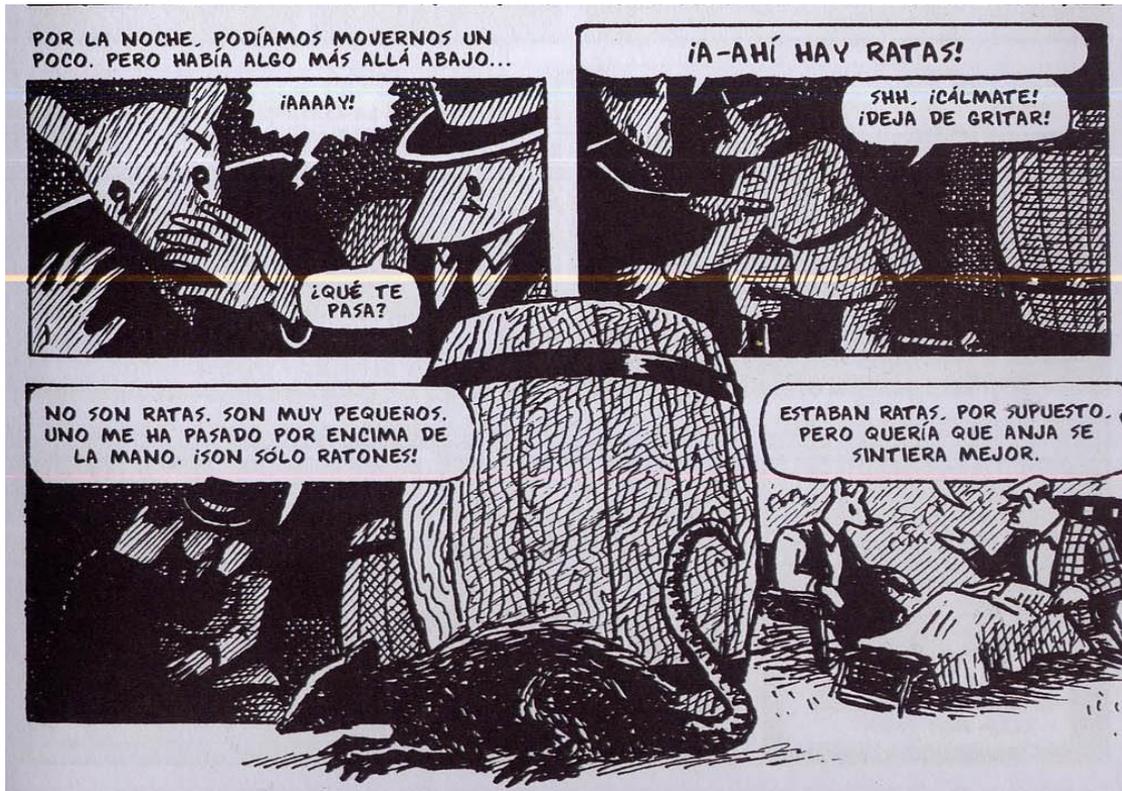


Figura 31: Fotografía enmarcada del gato de Pavel (SPIEGELMAN, 1994: 43)



Figura 32: Gatos nazis utilizando perros para hallar judíos (SPIEGELMAN, 2001:113)



Figura 33: Ratón que se convierte en gato (SPIEGELMAN, 1994: 50)



Figura 34: Perro que se convierte en ratón (SPIEGELMAN, 1994: 82)



Figura 35: El híbrido gato- ratón (SPIEGELMAN, 1994: 131)



Figura 36: Pese a usar máscara, Anja no puede ocultar su cola de ratón

(SPIEGELMAN, 2001:138)



Figura 37: Los niños alemanes descubren a Vladek (SPIEGELMAN, 2001:151)



Figura 38: La Gestapo atrapa a Vladek y a Anja (SPIEGELMAN, 2001:157)



Figura 39: El personaje Art, humano con máscara de ratón (SPIEGELMAN, 1994: 41)



BIBLIOGRAFÍA

Libros

AA.VV. (2003). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

ADORNO, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, España: Sarpe.

BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, España: Paidós.

BURUCÚA, E. y KWIATOWSKI, N. (2014). “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

CRISÓSTOMO GÁLVEZ, R. (2016). *De ratones y héroes. Una Aproximación Cultural a Maus*. Barcelona, España: Ediciones Marmotilla.

DANNER, A. y MAZUR, D. (2014). *Cómics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*. Barcelona, España: Art Blume.

DIDI HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós.

GUTIÉRREZ, A. (2002). *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*. Madrid, España: Tierra de Nadie.

HUYSEN, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

KERBRAT ORECCHIONI, C. (1977). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.

MASOTTA, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

——— (2010). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

PEIRCE, C. S. (1987). *Obra Lógico Semiótica*. Madrid, España: Taurus Ediciones.

SPIEGELMAN, A. (2012). *MetaMaus*. España: Random House Mondadori.

——— (2014). *Maus*. Buenos Aires, Argentina: Literatura Random House.

STEIMBERG, O. (1977). *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

VAZQUEZ, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Capítulos de libros

MC GLOTHLIN, E. (2008). "When time stands still". Traumatic Immediacy and Narrative Organization in Art Spiegelman's *Maus* and *In the Shadow of No Towers*. En: S. Baskind y R. O. Sherman (Eds.), *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches* (pp. 94-110). Nueva Jersey, EE. UU: Rutgers University Press.

——— (2013). Ningún tiempo mejor que el presente: Narración y tiempo en *Maus*, de Art Spiegelman. En: J. M. Trabado Cabado (Comp.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos* (pp.339-373). Madrid, España: Arco Libros.

PETERSEN, L. (2011). "We are story animals": Aesopics in Holocaust Literature by Art Spiegelman and Yann Martel. En: G. Reifarth y P. Morrisey (Eds.), *Aesopic Voices. Re-framing Truth through Concealed Ways of Presentation in the 20th and 21st Centuries*. Newcastle, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.

REGGIANI, F. (2012). Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo. En: A. M. Peppino Barale (Cord.), *Narrativa Gráfica. Los entresijos de la historieta* (pp. 105-119). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

WRESCHLER, L. (1998). Art's Father, Vladek's Son. En: *A Wanderer in the Perfect City. Selected Passion Pieces*. Saint Paul, EE. UU: Hungry Mind Press. Recuperado del CD incluido en *MetaMaus* (SPIEGELMAN, 2012).

Artículos académicos

DE ANGELIS, R. (2005). Of Mice and Vermin: Animals as Absent Referent in Art Spiegelman's *Maus*. *International Journal of Comic Art*, 7(1), 230-248. Recuperado de <http://www.comicbookjustice.com/works-on-comics/of-mice-and-vermin-animals-as-absent-referent-in-art-spiegelmans-maus/>

HUYSSSEN, A. (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*, (81), 65-82. doi: 10.2307/488546.

HIRSCH, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory. *Discourse*, 15(2), 3-29. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/41389264?seq=1#page_scan_tab_contents

——— (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103-118. doi: 10.1215/03335372-2007-019.

MARIN, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, (13), 135-153.

REGGIANI, F. (2009a). Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historietas como lugar de emergencia de la instancia de enunciación. *Diálogos de la Comunicación*, (78), 3-14.

TURNES, P. (2009). La novela gráfica: innovación narrativa como forma de intervención sobre lo real. *Diálogos de la Comunicación*, (78), 122-129.

——— (2012). El mundo según el *gap*. La historieta como filosofía del arte. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 10, 139-154.

VAZQUEZ, L. (2012). Artes Secuenciales entre el margen, el arte y la industria. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 10, 9-11.

VON SPRECHER, R. (2012). El desmontaje de creencias bien fundadas: elementos para una sociología de la historieta. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 10, 175-191.

YOUNG, J. (1998). The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History. *Critical Inquiry*, (24)3, 666-699. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/1344086?seq=1#page_scan_tab_contents

Artículos periodísticos

Testigo mapuche: “Pablo Noceti dijo que nos venían a cazar a todos”. (17 de agosto de 2017). *El Diario 24*. Recuperado de: <https://www.eldiario24.com/nota/argentina/405014/testigo-mapuche-pablo-noceti-dijo-nos-venian-cazar-todos.html>

Ponencias

BERONE, L. (2006). La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos. Ponencia presentada en las VII *Jornadas: Teatro - Cine - Narrativa. Abordajes transdisciplinarios*, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de: https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/04/lahistorietacomoestructurahibrida_ponenciaberone1.pdf

REGGIANI, F. (2007). El espesor del signo: Historietas y enunciación. Ponencia presentada en la V *Jornada de Encuentro Interdisciplinario: “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/02/ponencia-cordoba-2007.pdf>

——— (2008). De la revista al libro: La edición de historietas argentinas después del 2001. Ponencia presentada en el III *Foro de Investigación e Intervención Social*, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de : <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/12/09/de-la-revista-al-libro-la-edicion-de-historietas-argentinas-despues-federico-reggiani/>

——— (2009b). Quisiera ser literatura: El prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en la Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta. Ponencia presentada en el VII *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev3601>