

Análisis de Maus de Art Spiegelman, historieta de guerra de final abierto

Autor:

Ravelo de Goldzamd, Livia Carolina

Tutor:

Steimberg,

Oscar

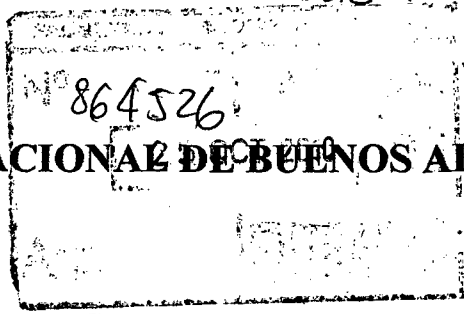
2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

Tesis
18.2.4

Tesis 18-2-4



UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES



Análisis de *Maus* de Art Spiegelman, historieta de
guerra de final abierto

Tesis presentada para obtener el título de Magíster en Análisis del
Discurso

Maestranda: Lic. Livia Carolina Ravelo de Goldzamd

Tutor: Prof. Oscar Steimberg

Noviembre de 2010

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

RESUMEN

Esta tesis se propone analizar desde una perspectiva semiótica la historieta *Maus* de Art Spiegelman, que es la historia de Vadlek Spiegelman (padre de Art Spiegelman, sobreviviente del Holocausto judío) antes, durante y después de la Alemania nazi. Los personajes son seres antropomórficos, con cabeza de animal y cuerpo humano: los judíos son ratones, los alemanes son gatos, los estadounidenses están representados como perros y los polacos, como cerdos. La elección de animales híbridos puede tener múltiples significados, por ejemplo, la ausencia o negación de todo tipo de sentimentalismo y de la clásica confrontación víctima-victimario.

El producto terminado debe ser leído como una posible interpretación de *Maus* que hará reflexionar al lector sobre cómo un tema tan complejo como el del Holocausto puede ser representado en viñetas de una manera seria y original, muy a pesar de que el cómic presupone la existencia de un relato ficticio.

Palabras claves: historieta, perspectiva semiótica, personajes antropomórficos, relato ficticio, Holocausto judío.

ABSTRACT

This thesis proposes a semiotic analysis of *Maus*, a comic made by Art Spiegelman, which is about Vladek Spiegelman's life (Art's father and survivor of the Jewish Holocaust) before, during and after the Nazi Germany. The characters are anthropomorphic creatures (with an animal head and a human body): the Jews are mice, the Germans are cats, the Americans are depicted as dogs while the Polish are shown as pigs. The choice of hybrid animals might offer multiple readings, for example, the absence or denial of sentimentalism and of the classic confrontation: victim- murderer.

The analysis of this thesis should be interpreted as one possible reading of *Maus* that will allow the reader to reflect on the Jewish Holocaust, a complex topic which can be developed and discussed in comic strips in a serious and original way, despite the fact that the comic presupposes the existence of fiction.

Key words: comic, semiotic perspective, anthropomorphic characters, fiction, Jewish Holocaust.

ÍNDICE

RESUMEN.....	ii
ABSTRACT.....	iii
DEDICATORIA.....	vii
AGRADECIMIENTO.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	ix
1. Presentación del tema.....	ix
2. Estructura de la tesis.....	ix
2.1 Organización de los contenidos.....	ix
2.2 Objetivos del trabajo.....	x
2.2.1 Objetivo general	x
2.2.2 Objetivos específicos.....	xi
3. Corpus analizado.....	xi
4. Metodología.....	xi
1. RASGOS CONSTITUTIVOS DE LA HISTORIETA COMO LENGUAJE.....	1
1.1 La imagen y la palabra.....	1
1.2 La gramática del encuadre.....	10
1.3 Dibujo e ilustración	15
1.3.1 El rol de la línea en el dibujo y en la ilustración.....	17
1.3.2 El relleno en el dibujo y en la ilustración	21
1.3.3 El signo del color	22
1.4 Diferencias entre imagen y fotografía.....	23
1.5 La caricatura como forma de representación de personajes y objetos.....	26
1.6 La historieta como transmisora de ideologías.....	34
1.7 La historieta como posible representación de un hecho real y complejo.....	35
1.8 La construcción del relato: su articulación con otros posibles niveles del relato.....	40
1.8.1. La narrativa y el relato.....	41
1.8.2 Los posibles niveles dentro del relato.....	43
1.8.3 La posición de los personajes en el relato.....	49

2. CONOCIENDO <i>MAUS</i> , LA OBRA DE ART SPIEGELMAN.....	53
2.1 <i>Maus</i> y <i>Master Race</i> : dos historietas que reflejan la complejidad de la Shoá, algunos puntos de encuentro.....	57
2.2 Esquematismo y experimentación en la historieta de Spiegelman: la simplicidad de una complejidad.....	61
3. CÓMO ART SPIEGELMAN ELIGE TRANSMITIR LA EXPERIENCIA DE SU PADRE A TRAVÉS DE LOS LENGUAJES DEL CÓMIC Y DE LA IMAGEN. LECTURA DE LAS TAPAS, CONTRATAPAS, FOTOS E ILUSTRACIONES DE LOS CAPÍTULOS.....	66
3.1 Cómo Spiegelman narra la historia de su padre a través de las ilustraciones de las tapas, contratapas, capítulos y fotos de la obra.....	66
3.2 Análisis de las ilustraciones de los capítulos.....	75
3.2.1 Capítulo uno: “El Sheik”.....	75
3.2.2 Capítulo dos: “La luna de miel”.....	77
3.2.3 Capítulo tres: “Prisionero de Guerra”.....	78
3.2.4 Capítulo cuatro: “El nudo se ajusta”.....	80
3.2.5 Capítulo cinco: “Ratoneras”.....	82
3.2.6 Capítulo seis: “La trampa”.....	83
3.3 Análisis de las carátulas de los capítulos del volumen dos, “Y aquí comenzaron mis problemas”.....	84
3.3.1 Capítulo uno: “Mauschwitz”.....	89
3.3.2 De “Mauschwitz” a “Auschwitz (el tiempo vuela)” : de la ficción a la realidad.....	90
3.3.3 Capítulo cuatro: “Y aquí comenzaron mis problemas”.....	93
3.3.4 Capítulo cuatro: “Salvado”.....	94
3.3.5 Quinto y último capítulo, “La segunda luna de miel”.....	97
4. REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA DE LA SOCIEDAD JUDÍA, POLACA Y ALEMANA.....	99
4.1 Personajes híbridos en <i>Maus</i> : cuerpo humano y cabeza de animal.	99
4.2 La representación de la sociedad judía: el mundo de los seres con cabeza de ratón.....	101
4.2.1 Posibles implicancias del uso de la “máscara de ratón” y de “la máscara de cerdo”.....	104
4.3 Representación de la sociedad polaca: cuerpo humano con cabeza de cerdo.....	109
4.4 Representación de la sociedad alemana: un gato corpulento y bello como símbolo de la pureza aria. La teoría de la “sangre aria” representada en las imágenes de Spiegelman.	110
4.4.1 Ausencias y presencias de “gatas” en <i>Maus</i>	113

4.5 Cómo Spiegelman instaura una nueva forma de pensamiento y reflexión a través de la imagen	118
5. LA REPRESENTACIÓN DE LO TRÁGICO.....	125
5.1 La simpleza del dibujo y la complejidad de la configuración visual....	125
5.2 La gramática del encuadre en la representación de lo trágico.....	133
5.3 El tramado y el color en la representación de situaciones trágicas.....	140
6. LOS POSIBLES NIVELES DEL RELATO EN <i>MAUS</i>	144
6.1 El relato marco y otros posibles niveles del relato.....	144
6.2 Cómo se evidencian los distintos niveles del relato en las imágenes de Spiegelman.....	146.
6.3 El rol de los personajes en <i>Maus</i>	161
CONCLUSIÓN.....	164
BIBLIOGRAFÍA.....	167
1. Del corpus analizado.....	167
2. Fuentes citadas.....	167
3. Fuentes de consulta.....	169
3.1 Sobre el género de la historieta, análisis de imágenes y sobre el relato.....	169
3.2 Sobre <i>Maus</i>	170
NOTAS AL FINAL.....	171,172,173

Para Serena y Melisa Goldzamd (mis pequeñas hijas), por ser fuentes de
inspiración constante, y para Rony Goldzamd, mi esposo, por toda su paciencia,
acompañamiento y amor.

AGRADECIMIENTOS

Escribir esta tesis sobre *Maus* me ha llevado a descubrir ciertos aspectos de mi persona que verdaderamente desconocía, y me ha hecho experimentar todo tipo de sensaciones, como así también desarrollar una verdadera pasión por la temática de la Shoá y el lenguaje de la historieta. Arduo ha sido el esfuerzo, pero el producto final (tan sólo una posible propuesta de análisis semiótico de la obra de Spiegelman), me llena de orgullo y satisfacción.

Sin la ayuda de ciertas personas la realización de mi tesis no hubiese sido posible. Primeramente, quisiera agradecerle a mi tutor, Oscar Steimberg, por la buena disposición y la lectura atenta de mi trabajo. La precisión de sus comentarios y las sugerencias bibliográficas me han hecho profundizar y reflexionar de manera constante, y la confianza que depositó siempre en mí fue uno de los factores determinantes para que pudiese, finalmente, cumplir con el sueño de completar el presente trabajo.

También mi sincero agradecimiento a los profesores de maestría Lic. Elda Cerrato y al Doctor Ralph Buchenhorst por prestarme material imprescindible de lectura.

Destaco, además, el esfuerzo y la dedicación de mi amiga y colega Giselle De Titta, que hizo posible la entrega de esta tesis en tiempo y forma. Por último, quisiera agradecerle a mi esposo, Rony, por el acompañamiento sincero y profundo en todo este camino académico recorrido, y por alentarme a seguir en todo momento.

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema

Se dice que toda historieta presupone la existencia de una historia ficticia, pero con *Maus* de Art Spiegelman sucede otra cosa completamente diferente. *Maus* es la historia de Vladek Spiegelman, padre de Art, sobreviviente del Holocausto judío, cuyos dos volúmenes revelan en detalle no sólo la experiencia de Vladek sino también el padecimiento de Art, su segundo hijo. “Maus” en alemán significa “ratón”, significado que señala la metáfora animal que hace de esta historieta una obra muy particular. Todos los personajes tienen cuerpo humano con cabeza de animal: los judíos tienen cabeza de ratón; los alemanes, cabeza de gato; los polacos, cabeza de cerdo. Los estadounidenses son seres híbridos con cabeza de perro y los franceses, con cabeza de sapo.

Como se ha señalado, con esta obra nos enfrentamos a un uso muy particular de la historieta como lenguaje, una suerte de autobiografía narrada en palabras e imágenes. *Maus* adquiere, entonces, cierto valor documental a pesar de que sus protagonistas no sean humanos. La metáfora roedora de Spiegelman ilustra la supuesta irrepresentabilidad del Holocausto, pero la historia verídica de Vladek nos enfrenta con un contrasentido: *Maus* es ciertamente una posible representación de la Shoá aún cuando sus personajes no sean humanos. Este contrasentido y otros que se encuentran en la obra hacen de *Maus* una obra digna de ser estudiada en detalle.

2. Estructura de la tesis

2.1 Organización de los contenidos

Además de la introducción, este trabajo de tesis presenta seis capítulos y una conclusión.

En la introducción se realiza una presentación general del tema y se explica cómo el trabajo está estructurado. El capítulo uno es el marco teórico de la obra, donde se describen y explican los rasgos constitutivos de la historieta como lenguaje, herramientas teóricas que han permitido el análisis presentado en el resto de los capítulos. El capítulo dos tiene como objetivo presentar de manera detallada la obra de Spiegelman, sus particularidades y sus puntos de encuentro con *Master Race*, otra historieta que trata el tema del Holocausto y que, al igual que *Maus*, se ha considerado una obra muy valiosa. Además, también se reflexiona sobre cómo podrían aplicarse en *Maus* los conceptos de esquematismo y experimentación de Gombrich. El capítulo tres presenta los análisis de las tapas, contratapas, fotos, e ilustraciones de la obra. El cuarto capítulo trata sobre una posible representación semiótica de las sociedades judía, polaca y alemana para concluir en una sección (4.5) cuyo objetivo es argumentar la razón por la que Spiegelman, a través de su obra, instauraría una nueva forma de pensar y reflexionar sobre el Holocausto. El quinto capítulo nos permite leer acerca de una posible representación de lo trágico. Finalmente, el capítulo seis describe el relato marco y su articulación con otros niveles del relato, como así también indaga cómo se ilustran estos posibles niveles en las imágenes de Spiegelman. También estudia el rol de los personajes en *Maus*. Finalmente, la conclusión, que nos alienta nuevamente a concebir la obra como una nueva forma de entender y conocer la complejidad de la Shoá.

2.2 Objetivos del trabajo

2.2.1 Objetivo general

El objetivo de esta tesis es analizar la obra de Art Spiegelman desde una perspectiva semiótica (entendiendo como signo a todos aquellos elementos constitutivos del lenguaje del cómic) estableciendo posibles relaciones entre el lenguaje verbal e iconográfico.

2.2.2 Objetivos específicos

Explorar marcas en el corpus, que se leen como huellas de discursos subyacentes.

Indagar la continuidad o variación de las marcas presentes en el corpus, que permitirá la posterior construcción de hipótesis respecto de posibles interpretaciones emergentes.

3. Corpus analizado

Se ha analizado la totalidad de la obra de manera exhaustiva, viñeta por viñeta. Con un fin meramente ejemplificador, se han incluido sólo algunas de las viñetas (las que se consideraron con mayor potencial ilustrativo de los puntos tratados). No obstante, las conclusiones son producto del análisis del corpus en su totalidad.

4. Metodología

Se ha realizado una lectura crítica de la obra, en otras palabras, una exploración minuciosa de marcas en el corpus. Luego se procedió a realizar un análisis interpretativo

de las marcas identificadas con el propósito de registrar la continuidad o variación de las mismas, lo que facilitó, a su vez, la construcción de hipótesis de diversa índole.

Específicamente, se analizaron las tapas y contratapas de ambos volúmenes, las ilustraciones que presentan cada uno de los capítulos de la obra, la inclusión de fotografías, y un corpus compuesto por tiras cómicas que ilustran con claridad la representación de la sociedad judía, polaca y alemana, la representación de lo trágico y la construcción del relato en *Maus*, como así también su posible articulación con otros niveles del relato. También se ha reflexionado sobre cómo podrían entenderse e interpretarse los conceptos de *esquematismo* y *experimentación* de Gombrich en la historieta.

El producto terminado deberá ser entendido como una propuesta de análisis semiótico de la obra, y no como la única interpretación posible de la misma. Variados son los análisis que pueden encontrarse, pero el presente se destaca por vislumbrar una nueva forma de entender a *Maus*: una invitación a un nuevo pensar y aprender sobre la Shoá.

1. RASGOS CONSTITUTIVOS DE LA HISTORIETA COMO LENGUAJE

A continuación se describirán las principales características de los rasgos constitutivos de la historieta como lenguaje focalizados en la lectura de las imágenes y fotografías desarrollada en los próximos capítulos.

1.1 La imagen y la palabra

Cuando se leen historietas las imágenes y las palabras establecen una serie de relaciones que se naturalizan en la lectura; a medida que leemos, se entremezclan de tal forma que podemos llegar a leer textos a través de los dibujos. Las palabras pueden aparecer en forma de leyenda explicativa o dentro de “globos” (*balloons*) -que salen de la boca del personaje para representar un diálogo o de la cabeza, en forma de nube, para representar el pensamiento. El texto y la imagen pueden complementarse, o bien el texto puede no existir.

Eco (2005[1968]) sostiene que la historieta, lenguaje híbrido entre la narrativa y la gráfica, es un exponente típico de la cultura de masas, que establece su propia semántica. Las historietas emplean como significantes no sólo los términos lingüísticos sino también elementos iconográficos que le son propios. Steimberg (1977, 24) señala que las palabras son, en ciertos casos, reemplazadas por imágenes mentales simplificadas con distintos grados de convencionalización. Todo rasgo de humor, todo sentimiento de base puede ser traducido a través de un simple accesorio de esencia

simbólica, como lo fue el corazón atravesado por flechas de las tarjetas postales. Otros ejemplos de estos elementos figurativos ya canónicos con estatuto iconológico preciso son la lamparita eléctrica encendida que representa la idea luminosa y las estrellitas que denotan dolor, entre otros.

Eco observa otro de los recursos del significante historietístico, el signo gráfico utilizado en función sonora en una libre ampliación de los recursos onomatopéyicos de una lengua. Tenemos, por ejemplo, un “sss” de la pelota al vuelo, el “paf” del puño. En muchos casos se trata de verdaderas onomatopeyas, dotadas de significado en inglés, que se transfieren a textos de otra lengua. Se pierde la inmediata conexión con el significado, pero se leen como signo en el ámbito de las convenciones del cómic (p. 156).

Los elementos semánticos inciden una gramática del encuadre. En este ámbito la palabra y la imagen se complementan de manera constante; la palabra puede explicar y aislar las interpretaciones del lector siendo la imagen disparadora de innumerables connotaciones. Puede suceder que la imagen manifieste significados que no podrían expresarse de manera fehaciente, completa, precisa a través de la palabra. Nos encontramos, entonces, en el terreno de la ilegibilidad de la imagen, noción estudiada por el filósofo Jean-Francois Lyotard.

En *Discurso y Figura* (1979, 219), Jean-Francois Lyotard señala la diferencia que existe entre el espacio textual y el espacio figural¹, que generan dos órdenes del sentido diferentes que comunican, pero que consecuentemente están separados. En principio, el espacio textual es aquel en el que se inscribe el significante gráfico, y el espacio figural es el que ofrece la posibilidad de interpretar la figura como lenguaje.

Este enunciado que resuena como una simple “obviedad” pierde esta condición cuando se realiza el inquietante esfuerzo de comprender la tesis lyotardiana.

Para comprender esta tesis, que define la figura como lenguaje, es imprescindible conocer el significado de “figura”—noción compleja que da lugar a tres elementos no menos complejos aún: la “figura imagen“, la “figura forma” y la “figura matriz“. La primera es la que se ve en la alucinación o el sueño, o que viene dada por el cuadro o el film, es un objeto colocado a distancia y pertenece al orden de lo visible, es el trazado revelador. La segunda está presente en lo visible aunque en general es no vista, es la gestalt de una configuración, la escenografía de una representación, el encuadre de una fotografía, el “esquema”, la nervadura de lo visible. Por último, la figura matriz es invisible por principio, es el objeto de represión originaria, la mezcla inmediata de discurso, el fantasma “originario”, tiene inmersión en el inconsciente, y no es estructura porque es violación del orden discursivo. No sólo no se la ve sino que, además, es poco legible. No pertenece al espacio plástico, ni tampoco al espacio textual. Discurso, imagen y forma carecen de ella por igual, pese a que resida en los tres espacios juntos.

En el corazón de la figura se encuentra el deseo. El filósofo desarrolla el concepto de connivencia de la figura con el deseo, que es la hipótesis que guía a Freud en el análisis de las operaciones del sueño, que facilita la articulación intensa del orden del deseo y el orden de lo figural mediante la categoría de transgresión: el “texto” del preconscious (restos diurnos, recuerdos) sufre conmociones que lo vuelven irreconocible, ilegible. Es esta ilegibilidad lo que permite que la profunda matriz que envuelve al deseo se exprese a través de formas desordenadas e imágenes alucinantes. Para comprender esta connivencia se necesita ahondar en las aguas profundas de la teoría psicoanalítica de Freud.

El sueño es la obra del deseo, que viola el orden del habla. Esta violencia es primordial, pues la realización imaginaria del deseo consiste en esta trasgresión que reitera en el taller del sueño lo que ha sucedido y no cesa de suceder en la fábrica del fantasma llamado originario. La mente contribuye a la producción del sueño en totalidad y en parte. En el pensamiento despierto debe insertarse totalmente lo que Freud llama *traumgedanke*, el pensamiento o lo pensado del sueño, es lo que el sueño dice claramente, su enunciado latente. Lo que dice el sueño en el fondo es plenamente inteligible, el discurso que lo motiva es un discurso inteligente, que está sometido a las mismas reglas que el discurso despierto.

El sueño, explica Lyotard cuando retoma la tesis freudiana, no es más que una forma particular de nuestro pensamiento, posibilitada por las condiciones en que nos sumimos al dormir. El trabajo del sueño es quien fabrica esta forma, y sólo él es esencial en cuanto al sueño, explicación de su particularidad. El discurso que se halla al fondo del sueño es lo que sirve de base para que el trabajo opere, y éste lo usa como materia. El trabajo del sueño no piensa, no calcula, se limita a transformar.

En el trabajo del sueño se ponen en marcha cuatro procedimientos: la condensación (*Verdichtung*), el desplazamiento (*Verschiebung*), la consideración por la figurabilidad (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) y la elaboración secundaria (*sekundäre Bearbeitung*). La condensación se entiende como el proceso físico mediante el cual uno o varios objetos que ocupan un espacio dado quedan reducidos a instalarse en un volumen más pequeño. El producto de este procedimiento es opaco. Puede producirse de varias formas, por ejemplo, un elemento (un objeto, persona, etc.) se conserva sólo por estar presente varias veces en distintas ideas del sueño (“punto nodal”); diversos elementos pueden reunirse en una unidad disarmónica (como un “personaje compuesto”). Además, la condensación de varias imágenes puede hacer que se

esfumen los rasgos que no coinciden, manteniéndose o reforzándose el rasgo o los rasgos comunes. Se entiende que el sueño actúa por condensación, característica del pensamiento inconsciente, para eludir la censura. El deseo inconsciente quedará sometido desde un principio a la condensación, y los pensamientos pre-conscientes lo serán secundariamente a la censura. La condensación resultaría de la acción simultánea de todas las fuerzas y energía que intervienen en la formación del sueño.

En el desplazamiento, visto como la fase preparatoria de la condensación, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta y pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno se halla en el trabajo del sueño y también se observa, de un modo más general, en toda la formación del inconsciente. El desplazamiento constituye el indicador más seguro del proceso primario. Por el proceso del desplazamiento, una representación puede ceder a otra todo el quantum de su carga.

La censura es un concepto que siempre se asocia con este procedimiento: sólo provoca el desplazamiento en la medida en que reprime ciertas representaciones preconscientes, las cuales, atraídas al inconsciente, se hallan regidas entonces por las leyes del proceso primario. La censura utiliza el mecanismo del desplazamiento al conceder notable importancia a representaciones indiferentes, actuales o susceptibles de integrarse en contextos asociativos muy alejados del conflicto defensivo. En la teoría freudiana, este proceso no implica ninguna preferencia por un determinado tipo de ligazón asociativa, como la asociación por contigüidad o por semejanzaⁱⁱ.

El tercer procedimiento, el de la figurabilidad: A nivel de la estilística, la figura se sumerge en las palabras para sostener y regir la articulación de las grandes

unidades del relato donde lo visual atosiga la narración. Hay figuras que reemplazan partes de un texto dado y otras que lo ilustran. Sea cual fuese su función, la noción de figura nos lleva a la noción de figura imagen, figura forma, figura matriz que nos conduce, a su vez, a entender la imposibilidad de traducir la figura: ésta es el producto del deseo, totalmente ininteligible por residir en el inconsciente.

Por último, la elaboración secundaria, cuya función es convertir lo ininteligible en inteligible (o bien, legible) pasando de lo energético o lo lingüístico. Según Freud, la elaboración repite una constitución profunda, y por eso se halla, a la vez, en la superficie y en el corazón del sueño. En el fondo todo es violencia, torbellino. En el texto del fondo (no legible) se da la figura; ya figura siempre. En la figura del fondo, texto. El deseo no trabaja un texto con claridad, tampoco permite que entre el texto. Lo único que se obtiene es texto trabajado, que es una mezcla de legible y visible. La ensoñación, el sueño y el fantasma son mezclas que permiten leer y ver. Por lo tanto, se deduce que el trabajo del sueño no es un lenguaje, sino el efecto del lenguaje ejercido por el figural (como imagen o forma). Lyotard, entonces, habla de la existencia de dos funciones contrariadas en esta elaboración; la primera introduce texto en la figura y la segunda salvaguarda la figura aferrada al texto. El texto de la inscripción es falso y engaña, aunque también certifica. Además, la misma imagen comenta (agravando aún más el panorama).

Aquí nos hallamos ante lo “figural”, que se opone a lo discursivo mediante la relación del trazo con el espacio plástico. Se podría decir que cuanto menos reconocible sea una línea, más visible es; de esta manera, logra escapar más a la escritura y se alinea más del lado del figural. Pero ¿qué se entiende por figural? Lyotard (p.22) entiende por “figura” la representación del discurso mismo, no simplemente la figura como algo que sugiere la representación de las cosas. El

discurso llama al ojo porque la figura es concebida como “matriz fantasmática”ⁱⁱⁱ y “puesta en escena”. La figura lyotardiana tiene su punto de partida en la definición de Freud acerca de los procesos primarios del inconsciente, que se caracterizan por la producción de imágenes que permanecen, sin la palabra que pueda acompañarlos a la conciencia a los procesos “secundarios” determinados por el lenguaje^{iv}, como una reserva “energética” o “libidinal” que, según Lyotard, está en perpetua presión sobre lo verbal–textual– y sobre lo visible, pues en la medida en que se subvierten la designación y la significación del lenguaje y, en la medida en que se devalúa el valor del significante y se acentúa el de la designación exterior, esa energética “figural” atraviesa imágenes y palabras, interioridad y exterioridad y franquea el espacio abismal entre las palabras y las cosas^v.

El filósofo agrega que únicamente dentro del discurso mismo se pasa a la figura. Cabe la posibilidad de pasar a y dentro de la figura entendiendo que todo discurso tiene un interlocutor, el objeto de que habla, que está allí, que bordea el discurso. También existe la posibilidad de pasar dentro de la figura sin prescindir del lenguaje porque ésta se halla inserta en él. La figura está fuera y dentro de él, por eso posee el secreto de la connaturalidad, aunque pueda presentarla como un engaño. El lenguaje no es un medio homogéneo, es escindente porque exterioriza lo sensible como interlocutor, objeto, y escindido porque interioriza lo figural en lo articulado. El ojo se halla en la palabra puesto que no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un “visible”, pero además está porque hay una exterioridad al menos gestual, “visible”, en el seno del discurso, que es su expresión.

Según Scolari (p. 20) la ausencia de la palabra escrita potencia la polisemia de las imágenes, que obliga al lector a un arduo trabajo interpretativo; el espacio que el

texto deja vacante debe ser llenado por la fantasía del lector, que completa estos vacíos significantes con su propia imaginación.

Respecto de la polisemia de las imágenes, Roland Barthes (1986, 35) sostiene que toda imagen es polisémica dado que implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de las técnicas consiste en el mensaje lingüístico. El mensaje lingüístico parece tener dos funciones: de anclaje y de relevo.

El anclaje es la función más frecuente. Esta función se encuentra en la fotografía de prensa y en la publicidad. La función de relevo es más rara en lo que respecta a la imagen fija. Esta función se encuentra más que nada en el humor gráfico y en el cómic. En estos casos la palabra y la imagen están en relación complementaria. Las palabras son, entonces, fragmentos de un sistema más general, con la misma categoría de las imágenes. En este caso la unidad de mensaje es superior; es el de la historia misma, la anécdota, la diégesis. Además, la palabra-relevo logra gran importancia en el cine porque el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria; contribuye a hacer avanzar la acción disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran

Las dos funciones de mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es indiferente, ciertamente, a la economía general de la obra; cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo la información resulta más trabajosa, ya que tiene que hacer necesario el aprendizaje de la lengua; cuando el valor es el de "sustituto" (de anclaje y de control), la imagen es la que

soporta la carga informativa, y ,como la imagen es analógica, la información es más “perezosa” (Barthes, 1986, 38).

En los cómics destinados a una lectura más acelerada, la diégesis aparece más confiada a la palabra, mientras que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático, por ejemplo, las descripciones se confían a la imagen, es decir, a un sistema menos trabajoso para evitar al lector apresurado el aburrimiento de las descripciones verbales.

Lo señalado por Roland Barthes guarda estrecha relación con la noción de “tiempo ideal” de Barbieri. Este “tiempo ideal” o bien llamada “tiempo medio de lectura” es el tiempo que se estima que el lector tardará en leer un determinado texto. No puede considerarse como algo que debe ser mensurable de manera exacta ya que cada lector tiene su tiempo de lectura (Barbieri, 1993, 243).

A partir de esta noción se pueden hacer algunas hipótesis sobre el tiempo de lectura de una viñeta. Si una viñeta es grande y compleja, requerirá de un tiempo de lectura mayor que el destinado a leer una viñeta de dimensiones y complejidad normales respecto del contexto de la historieta. No obstante, lo mismo puede suceder con viñetas pequeñas cuyos dibujos sean poco claro. Una viñeta con diálogos extensos requiere un tiempo mayor que una viñeta con diálogos breves o sin diálogo.

A veces puede ocurrir que exista una correspondencia directa entre el tiempo de lectura y tiempo relatado, especialmente cuando están presentes los diálogos. Entonces se dice que los diálogos requieren un tiempo mayor que el requerido por las imágenes. Aquí radica la importancia de la longitud de los diálogos para la construcción de ritmo de una historia en cómic. La cantidad de palabras en una viñeta determina el

tiempo de lectura necesario y la duración representada y la contada por la viñeta.

Además, este efecto es determinante para la construcción de las secuencias.

También puede existir una secuencia de viñetas sin palabras, sin diálogos y didascalias. Si bien el tiempo de lectura puede ser relativamente menor, la falta de texto no altera la comprensibilidad de la historia. Lo que cambia es el ritmo ya que la presencia de los diálogos nos haría dedicar mayor tiempo a cada viñeta. Los diálogos tienen en el cómic una función rítmica fundamental ya que pueden ser respiros narrativos; la lentitud de la lectura que imponen tiene como efecto colateral la moderación de la acción relatada.

1.2 La gramática del encuadre

Según Umberto Eco (2005[1968]), la gramática del encuadre permite además leer una sintaxis específica. En el cuadro del montaje la historieta, a diferencia del cine, realiza un continuum, merced a la yuxtaposición de elementos estáticos ya que a través de encuadres fijos, inmóviles, el receptor lee la historieta como un continuo. El lector realiza una continuidad ideal a través de una real discontinuidad (Eco, 2005, 158). Las secuencias de un *cómic* pueden variar desde una sola hilera en un periódico, conocido como tira cómica (*comic strip*), a composiciones más complejas de muchas páginas, que se conoce como “novela gráfica”.

Barbieri (1993,134) sostiene que los cortes espaciales y temporales del encuadre restan y añaden características a las figuras y a los eventos representados y además a través de estos cortes se puede organizar la base de un discurso. El encuadre

subraya las figuras encuadradas, que reclaman nuestra atención, y las demás figuras harán de fondo o ambiente. El encuadre “transforma un fragmento de realidad en un punto del discurso”.

Los encuadres pueden ser tomados desde angulaciones diferentes. Lo más frecuente es la angulación horizontal, en el que el plano de la toma es horizontal, o sea que el punto de vista de aquel que observa y representa la escena (el ojo o la cámara) está aproximadamente a la misma altura de aquello que es encuadrado:



Figura 1.2.1

Son posibles también las angulaciones oblicuas, con enfoques desde arriba mirando hacia abajo, como en la siguiente ilustración:



Figura 1.2.2

o desde abajo mirando hacia arriba:



Figura 1.2.3

Además, están las angulaciones verticales, desde arriba o desde abajo, como la vista del pogromo (desde arriba) y la ilustración de la bandera nazi (desde abajo):



Figura 1.2.4

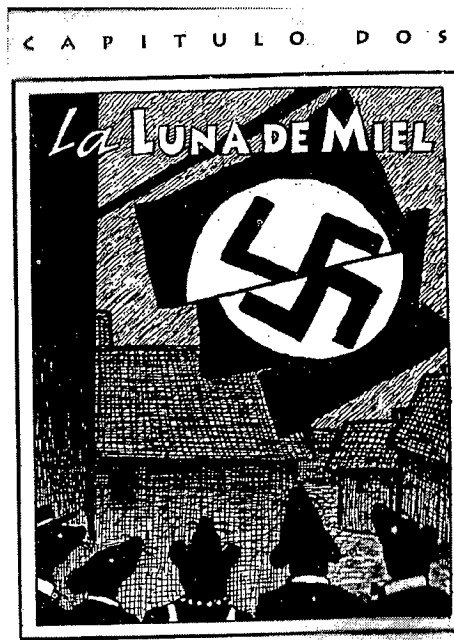


Figura 1.2.5

Respecto del uso de los encuadres, se puede tener una yuxtaposición de planos en una imagen, no siempre el encuadre de una imagen puede ser descrito con un solo nombre. El encuadre horizontal constituiría un grado cero ya que es el más frecuente. Cuando el encuadre no es horizontal ya no se representa la norma. No obstante, un

encuadre oblicuo también puede ser un grado cero si es que esta angulación se hace siempre necesaria y habitual, como es el caso de algunos superhéroes norteamericanos en las escenas de acción.

Si es cierto que, a pesar de que el plano horizontal sea leído como neutro, se pueden obtener encuadres subjetivos perfectamente horizontales. En otras palabras, existe el encuadre subjetivo sin la oblicuidad, pero hay que recordar que el hecho de que los encuadres (cualquiera fuese el tipo) sean subjetivos es sugerido por la situación; hay elementos contextuales que favorecen dicha interpretación.

A veces los encuadres pueden ser descriptos con un solo nombre, como plano panorámico, por ejemplo. Un plano panorámico sitúa a un personaje en una escena determinada (prevalece el fondo sobre el personaje en cuestión), el plano general permite visualizar un personaje de cuerpo entero, el plano americano muestra el cuerpo del personaje hasta la rodilla, el plano medio lo hace hasta la cintura y, el primer plano, enfoca la cara del personaje (puede ser hasta los hombros). También se habla del plano detalle que permite enfatizar elementos concretos.

No todos los encuadres presentan un solo estilo de plano; según Barbieri (p.138) se puede jugar con la yuxtaposición de planos como en la siguiente viñeta:

ASÍ TRATABAN LOS ALEMANES A LOS PEQUEÑOS
QUE HABÍAN SOBREVIVIDO.



Figura 1.2.6

En el plano americano se observa un gato (soldado alemán) en una típica situación de tortura; en un primer plano, Vadlek y Art dialogando sobre el evento descrito. La yuxtaposición de planos es uno de los típicos recursos de Spiegelman para ilustrar los diferentes niveles del relato y sus respectivos anclajes temporales (ver capítulo 6).

1.3 Dibujo e ilustración

Según Barbieri (1993,21) la imagen del cómic *cuenta* y la imagen de la ilustración *comenta*. La ilustración suele ser la ilustración de algo y ese algo puede

existir incluso sin la ilustración. Su papel sería añadir algo al relato (o al texto en sentido general) de partida. En el cómic cada viñeta tiene una función directamente narrativa; incluso en ausencia de diálogos o didascalias o texto narrativo, la viñeta cuenta un momento de la acción que constituye parte integrante de la historieta y prescindir de ella supone perjudicar, en buena medida, la comprensión.

La imagen del cómic es, en consecuencia, una imagen de acción y la imagen ilustrativa no tiene necesidad de serlo. En general, las ilustraciones son más descriptivas que narrativas y comentan el relato haciéndonos ver aquello que en el relato verbal no está escrito, integrándolo, enriqueciéndolo. La viñeta del cómic *es* el relato.

Barbieri (1993,16) sostiene que los efectos de esta diferencia de orden comunicativo se observan en el encuadre, puesto que la ilustración privilegia habitualmente las vistas más generales, más ricas e informativas, mientras que el cómic privilegia lo que le conviene en ese momento. También se observa en la precisión de los detalles más cuidados en la ilustración porque una sola imagen debe decirlo todo, mientras que en el cómic es necesario ser concisos en cada viñeta porque se apoya en otras en la que pueden mostrarse los detalles.

Estos efectos se descubren en el elemento de la ambientación, más profusa en la ilustración que en el cómic porque el estilo de la ambientación puede tener un fin de comentario, y porque resulta mucho más difícil hacer que la ambientación cuente. Se podría sintetizar diciendo que, mientras la concisión parece ser necesaria en el cómic, la ilustración parece preferir la abundancia de signos y remisiones estilísticas. La viñeta tiende a ser una imagen de lectura rápida porque se confronta con viñetas que la siguen y preceden; la ilustración tiende a ser una imagen de lectura recreativa.

1.3.1 El rol de la línea en el dibujo y en la ilustración

Seguidamente, se enumeran algunos rasgos de la línea con tinta china sugeridos por Barbieri (1993, 27). La línea está en la base de cualquier dibujo ya que no hay dibujo sin líneas. La psicología de la percepción nos enseña a distinguir entre funciones diferentes de la línea (o del signo gráfico en general) en el dibujo. La línea (el signo) puede representar ella misma el cuerpo del objeto; como en el caso de una línea que represente un cuerda, o el brazo de una persona en un dibujo infantil; puede representar el contorno de un objeto, por ejemplo, un círculo que representa a una pelota y la línea también puede ser utilizada para recrear un relleno, una retícula que dé una idea de la intensidad luminosa de una superficie.

En lo que respecta a la ilustración y al cómic, la línea-objeto no reviste una importancia particular. La línea objeto se vuelve particularmente importante en el dibujo de diagramas y proyectos, o en gráficas que hacen referencia a imágenes de este tipo. Se dice que lleva consigo una connotación de “hipersimplificación”, pero puede adecuarse muy bien a otras nuevas exigencias. Sí es de gran importancia la línea-contorno y, en particular, aquellos aspectos en que hacen a menudo incierta la distinción entre contorno y textura.

Desde el punto de vista de su espesor, la línea del dibujo ilustrativo o de cómic puede ser pura o modulada. La línea plana es aquella que se obtiene con instrumentos como el “rapidograph” o ciertos rotuladores: es una línea de espesor uniforme. Lo que hace la línea pura es *dibujar figuras*. La línea pura es una línea-contorno adecuada ya que nos permite distinguir aquello que forma parte de la figura y lo que constituye el fondo. La línea modulada proporciona lo mismo con un ingrediente extra. Por ejemplo,

la línea delgada de las hojas de un cuaderno no recuerda que están hechas de papel; la línea espesa del borde de una mesa nos hace entender que ese borde tiene un espesor y una cierta inclinación. En otras palabras, la línea contorno no nos dice solamente dónde acaban las figuras y comienza el fondo, sino que nos informa en muchos casos sobre espesores e iluminación, sobre distancia e importancia. Nótese en la siguiente imagen como se destaca la imagen de dolor por el engrosamiento de las líneas que constituyen las cejas del personaje:



Figura 1.3.1.1

Otra de las diferencias entre la línea pura y la línea modulada es la facilidad para expresar dinamismo. La línea pura es, en general, más inmóvil que la modulada —lo que no implica que no pueda expresar movimiento. No obstante, expresar movimiento le costará mucho más que con la modulación. La modulación permite expresar movimiento con una sola línea quebrada, o con un engrosamiento de puntos. Las líneas breves y fuertemente moduladas hacen la imagen mucho más dinámica que las líneas largas y puras.

En consecuencia, la línea modulada es mucho más informativa que la línea pura no sólo porque nos proporcione más datos sino también porque las informaciones que proporciona una imagen son, en efecto, vividas a nivel de emociones y de implicación. Una imagen puede ser más informativa en el sentido de que nos proporciona una mayor posibilidad de implicación, de que nos aboca a la situación con mayor intensidad.

Es cierto que algunos autores utilizan la línea pura cuenten lo que cuenten. En ocasiones el autor no desea que sus imágenes sean demasiado informativas o muy implicadoras, por lo menos no siempre desea que la información e implicación trasciendan a través de las características gráficas del dibujo. Se puede pensar, por otra parte, que la línea pura corresponde a una ejecución más rápida y menos cuidadosa. Pero también esto comporta un efecto de alejamiento, de distanciamiento del relieve de la imagen y se ponen en evidencia, en consecuencia, otros elementos, como el diálogo o la construcción narrativa. No es verdad ni que todos los cómicos humorísticos utilicen la línea pura, ni que sólo los cómics humorísticos hagan uso de ella. La cuestión es que cada autor, cada cómic tiene su modo de presentar lo cuenta, subrayando algunas cosas y dejando de lado otras.

Lyotard plantea la diferencia entre la línea-letra y la línea plástica. La letra es el soporte de una significación convencional, inmaterial, en todos los aspectos, idéntica a la presencia del fonema. La letra sólo da lugar al reconocimiento rápido, al beneficio de la significación. Es legible, lo que no detiene la carrera del ojo, lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. La línea-letra ya ha sido aprendida; una vez conocida, sólo necesita que la reconozcan en el seno de una nueva combinación (en la palabra y la frase, por ejemplo). El elemento distintivo es invariable. La captación en

este caso es puntual; basta con que el ojo perciba de manera puntual parte de la fisonomía de la palabra o frase para que se genera la significación.

Cuando la captación es global, se produce la aprehensión de la forma gráfica por sí misma, o sea la palpación paciente del sentido plástico que conlleva. Esta palpación implica limitarse a una lentitud, característica de la línea plástica, de lo figural. Esta lentitud requerida por lo figural obliga al pensamiento a abandonar su elemento, que es el discurso de la significación, donde lo trazado es un elemento significativo en el cuadro de las significaciones, y el ojo se ve exigido para dejarse captar por la forma y de la energía que la posee para que se mantengan separados los presupuestos, las interpretaciones y los hábitos de lectura que se contraen con el uso predominante del discurso (p.224).

En consecuencia, dos conceptos se oponen: la legibilidad y la plasticidad (p.223). La diferencia entre ambas es que en la primera el ojo sólo necesita percibir señales, que ya están asociadas a significaciones; poseen un número reducido, pues la riqueza de las significaciones resulta de la combinación de elementos distintivos. El ahorro de tiempo en lectura corriente es el hecho del principio de ahorro que rige el uso de la comunicación lingüística y se encarna de forma ejemplar en el hecho de la lengua en el sentido saussuriano. Por tal motivo, es lícito recusar la visibilidad de lo legible. Leer es oír y no ver, pues el lector ni siquiera registra las unidades distintivas gráficas; su actividad empieza más allá de la inscripción cuando combina estas unidades para construir el sentido del discurso. No ve lo que lee, intenta comprender el sentido de lo que ha querido decir ese locutor ausente que es el autor de lo escrito. En este sentido el texto se asemeja al habla; el habla implica la copresencia del locutor y del receptor. Si se suprime la presencia del locutor se obtiene como resultado la escritura.

1.3.2 El relleno en el dibujo y en la ilustración

Respecto del relleno, Barbieri (1993, 34) señala la existencia de dos grandes categorías: los “sombreados”, que se realizan a través del más o menos denso entrecruzamiento de trazos, generalmente a plumilla y los “tramados”, superficies punteadas o regularmente rayadas, más o menos densas, realizadas a veces a mano pero más a menudo o directamente en imprenta o bien con ayuda de superficies móviles. La mancha negra compacta puede considerarse el caso límite del relleno, aun cuando a menudo los autores que hacen uso del negro eviten utilizar los sombreados y las tramas. Nótese en la siguiente ilustración el uso del negro para las figuras de los ratones y la calidad del tramado que permite diferenciar la pared de las imágenes de los ratones ahorcados:



Figura 1.3.2.1

El trazo del relleno, del tipo que sea, se lee de manera diferente del trazo del contorno. Este último puede tener significado incluso sólo dentro de su contexto. Puede representar el contorno de una mano, de un rostro, o de un objeto. Un trazo aislado de relleno no significa nada: es el conjunto de trazos el que determina el efecto. Y en la mayoría de los casos se reconocen los objetos aunque el relleno esté ausente.

El relleno es “expresivo”: una vez que hemos reconocido los objetos, es decir, una vez que sabemos qué son, nos dice, en efecto, también cómo son. Nos dice si son lustrosos o bastos, luminosos y oscuros, si están cerca o lejos. Además, el relleno permite crear zonas oscuras que hagan resaltar las claras, o viceversa, también puede ser “emotivo”, como en la ilustración del ratón rabino cuyo tramado evidencia la vejez del rostro, símbolo de la sabiduría:



Figura 1.3.2.2

1.3.3 El signo del color

Respecto del signo del color, no es usado para delinear objetos o contornos, sino para darnos un detalle de superficie. Como en el caso del relleno, existen imágenes sólo en color sin líneas-contorno o líneas-objeto, imágenes que pueden ser tan eficaces como otras. Las imágenes sólo en color representan las cosas a través de la iluminación y el color de sus superficies, y los contornos figuran a través de contrastes de color en vez de dibujarse explícitamente.

En el cómic el caso del color como un relleno es añadido al dibujo de contorno. Cuando se trabaja en blanco y negro, el único contraste posible es entre las distintas iluminaciones de las diferentes superficies o entre distintas partes de la misma superficie. No es una diferencia de cantidad de luz sino de calidad (rellenos igualmente densos pero realizados de manera diferente pueden evocar diferentes efectos de luminosidad, aun cuando la cantidad de luz sea la misma).

El fenómeno que se llama “color” se caracteriza en psicología de la percepción por tres aspectos: la “tonalidad”, es decir, el color propiamente dicho, que depende de la mezcla de los colores fundamentales, la “saturación”, que es la medida de lejanía con la proporción del gris y la misma “luminosidad” (Barbieri, 1993, 52).

1.4 Diferencias entre imagen y fotografía

Por último, otro aspecto importante a desarrollar en los lenguajes de la imagen es la distinción ilustración/fotografía. El pintor o ilustrador que construyen una imagen la cortan no sólo espacial sino temporalmente según aquello que saben; en otras palabras, están reconstruyendo la realidad. En la fotografía el objeto representado es

testimoniado directamente ya que fueron los rayos luminosos reflejados por el objeto los que han impresionado directamente la película y la mediación humana parece no existir (Barbieri, 1993, 134).

En *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes (2005 [1980]) la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua o aislable que puede ser considerada como signo. No obstante, existen en ella elementos retóricos o de connotación (composición, el estilo, etc.) que pueden funcionar como un mensaje secundario.

La fotografía es una interrupción del tiempo y constituye “lo que ha sido” (o sea, la muerte). La fotografía adquiere su valor pleno con la muerte del referente, de aquel que fue fotografiado y con el paso del tiempo. En la misma se conserva el referente eternamente, lo que hace imposible separar el referente de lo que en sí la foto. La fotografía es “la momificación” del referente; éste se encuentra allí pero en un tiempo que no le es propio.

Al observar una fotografía, lo que siente, el gusto, el campo del deseo indolente constituiría el “studium” y, el segundo elemento que perturba el studium es el “punctum”, que significa pinchazo, aquello que me lastima, que me punza. Es una fuerza de expansión, a menudo metonímica. Reconocer el primero significa dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo. El mismo, dice Barthes, es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar el “operator”, vivir aquello que fundamenta sus prácticas según mi querer de “spectator”.

En la foto hay algo que ha pasado quedando en él para siempre. En la fotografía la presencia de una cosa nunca es metafórica. Es algo que certifica lo que existió, lo que ha sido. Es la imagen viviente de una cosa muerta, por lo que tiene valor

testimonial y documental. El rasgo inimitable de la fotografía (su noema) es el hecho de que alguien vio su referente en carne y hueso, en persona, por lo que la fotografía es una emanación del referente.

En “Retórica de la imagen”, Barthes (1986, 33) señala que la fotografía implica una disposición de la escena (encuadre, reducción, aplastamiento) en la que hay una pérdida de equivalencia y posición de una cuasi-identidad, dado que el signo de este mensaje no está codificado y nos encontramos con un mensaje sin código. En la fotografía se podrían distinguir tres tipos de mensajes: el icónico codificado, el icónico no codificado y el lingüístico.

Si bien la distinción no opera a nivel de la lectura corriente (el espectador de la imagen recibe el mensaje receptivo y el mensaje cultural al mismo tiempo—confusión que se debe a la función de la imagen de masa), sí tiene una validez operatoria. Según Barthes, si esta distinción permite describir la estructura de la imagen de modo coherente y simple, y si la descripción así orientada prepara una explicación del papel de la imagen en la sociedad, entonces, se la considera justificada. En consecuencia, es preciso examinar cada tipo de mensaje para explorarlo en su generalidad, sin perder de vista que se trata de comprender la estructura de la imagen en su conjunto, en otras palabras, la relación final de los tres mensajes. Ya no se trata de un análisis sino de una descripción estructural, dado que el análisis es una enumeración de elementos; la descripción estructural pretende captar la relación de estos elementos en virtud del principio de solidaridad de los términos de una estructura.

Las funciones del mensaje lingüístico ya han sido desarrolladas. Respecto de los dos mensajes icónicos, el mensaje icónico codificado está de algún modo impreso sobre el mensaje icónico no codificado; el mensaje literal aparece como el soporte del

mensaje simbólico. Del mismo modo se puede decir que la imagen literal es denotada y la imagen simbólica, connotada.

En cuanto a la relación de los tres mensajes, al nivel del mensaje literal, la palabra permite identificar los elementos de la escena y la escena misma por ser una descripción denotada de la imagen. Al nivel del mensaje simbólico, el mensaje lingüístico constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regionales demasiado individuales (limita el poder proyectivo de la imagen) o bien hacia valores disfóricos.

Por último, lo obvio y lo obtuso en una imagen. Cuando observamos una imagen nos detenemos a observar y describir los rasgos de la imagen, que pertenecen a la plena significación— el sentido obvio. Hay rasgos que no pueden describirse, que juegan el papel de un valor extra sin un lugar estructural o existencia objetiva: el sentido obtuso.

A diferencia del sentido obvio, el sentido obtuso no copia nada y, en consecuencia, no puede describirse. El sentido obvio es temático. El sentido obtuso es un tema sin variantes ni desarrollo, no puede hacer más que aparecer y desaparecer estableciendo, de esta forma, una suerte de juego presencia-ausencia. En pocas palabras, el sentido obtuso es un significante sin significado.

1.5 La caricatura como forma de representación de personajes y objetos

Otro aspecto interesante para desarrollar es la caricatura; aunque estén ligadas al humorismo y a la comicidad, no todas las caricaturas son cómicas. La caricatura es

ese modo de representar personajes y objetos que destacan ciertas características, deformándolos para expresar alguno de sus aspectos en detrimento de los otros. Más que lo cómico, aquello que caracteriza las caricaturas es lo grotesco. Lo grotesco puede ser utilizado para fines expresivos, por ejemplo, para situaciones humorísticas, situaciones irónicas, situaciones de pesadilla, de alucinación y exasperaciones expresivas, entre otros.

El uso de animales humanizados en los cómics viene de la literatura fabulista y moralizante de Esopo o La Fontaine, a través de su dedicación a la literatura infantil. La ventaja de utilizar animales humanizados es que esta mezcla de aspectos animales y humanos permite también caracterizar a los personajes a través de la atribución de las cualidades del animal del que adoptan los rasgos.

En algunas caricaturas, como en *Maus*, se pierde el rasgo de lo grotesco, la sátira y la comicidad, lo que se debe a la extrema sencillez de los dibujos. El autor ha construido un mundo que posee sus propias reglas con gatos, ratones, cerdos y sapos humanizados. La misma expresión que puede ser patética en un rostro humano, pierde este rasgo en una cara de ratón. A modo de conclusión, se podría sostener que Spiegelman utiliza la caricatura para “moderar” y no para caricaturizar (Barbieri, 1993, 96).

Además de lo mencionado, es menester destacar los conceptos de *esquematismo* y *experimentación*^{vi} en el dibujo y en la representación visual, que se localizan en el recorrido que hace Gombrich por la historia de la caricatura de Gombrich, que Oscar Steimberg (2001), reconocido semiólogo y escritor argentino, retoma en su artículo titulado “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”.

Estos dos procedimientos son complementarios, y en cierto modo opuestos, en la constitución y la vida del género. Además, de una manera clara y precisa, nos explica que la vía experimental para Gombrich emplaza a la caricatura en espacios fundantes del arte contemporáneo, con los dibujos de Daumier como antecesores de obras como las de Munch y Ensor y, en general, de algunas de las redefiniciones del trabajo artístico operadas por las vanguardias^{vii}.

Siguiendo el texto de Gombrich, Steimberg señala que, aunque en la base de la caricatura ha estado siempre el trabajo sobre referentes exteriores (referentes sobre los que la cultura más ha hablado, en cada momento histórico), el componente experimental ha puesto siempre *en escena* el trazo del artista. También surge de dicho texto que occidente debió esperar para esa irrupción hasta el momento en que, ya en el siglo XIX, sus artistas abandonaran el temor a practicar una cierta magia, que era la de poner vida “a sus garabatos”, apartándose de la devota representación de lo natural, que impide el tomar y dejar del experimentador.

El esquematismo, que nos permite *hacer entender*, y que convierte en aparentemente unívocos muchos dibujos para niños, constituiría la apelación exitosa a “la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado” en relación con ese referente. Y es aquí donde se unen de una manera paradójica ambos procedimientos (la experimentación y el esquematismo), pues la aparición de esta sencillez es señalada como algo que la experimentación ha hecho posible. Según Gombrich, la expansión del esquematismo en la caricatura, una vez superada la larga etapa de los precursores, que había comenzado en el Renacimiento, se conecta con el surgimiento de los productos más representativos de la industria cultural del siglo XX: el cine de animación, cierta historieta para grandes diarios, cierta esencializada ilustración infantil.

Es necesario destacar cierta aclaración del reconocido semiólogo que indica que Gombrich no postula en su recorrido que la historieta cómica y el dibujo animado esquemático de mediados de nuestro siglo constituyan un obligado *momento segundo* con respecto al experimental del siglo anterior; tampoco, que la experimentación haya concluido al imponerse las formas de simplificación gráfica de mayor difusión masiva, ya que señala como propio de todo caricaturista el experimento, sobre todo el ligado a la representación fisonómica. Pero un cierto efecto de secuencia obligada surge de los ejemplos con que ilustra el trabajo: la línea histórica va de las “Nubes de líneas...de inmensa vitalidad” de los “Dos abogados” de Daumier, al esquematismo del Dumbo de Disney, el Shmoo de Al Capp y el Babar de Brunhoff.

Además, Oscar Steimberg nos ofrece claros ejemplos que argumentan que este efecto de secuencia de Gombrich (primer paso: liberación de la experimentación, en la ilustración cómica y la caricatura, contra las servidumbres de la representación; segundo paso: esquematismo para grandes públicos) no se nos presentarían de manera tan esquemática si Gombrich hubiera ejemplificado con dibujos humorísticos y satíricos de otras líneas estilísticas de este siglo, como la de Grosz en los 20, la de Saúl Steinberg en los 40 y los 50 o la de otros dibujantes, como el inglés Ralph Steadman algo más tarde.

Entre los ejemplos mencionados por el semiólogo, también se pueden destacar dos grandes exponentes del humor gráfico en la Argentina: el de Oski y el de Landrú. La línea de Oski siempre se muestra como atrapada por una *manera* infantil, y se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de “naturalidad” representacional y destreza académica. En la oposición entre experimentación y esquematismo, Oski ocupa, en términos muy globales, el lugar de la primera y Landrú, el de la segunda. Los recursos lineales, ornamentales y de

representación de Landrú configuraron, a lo largo de los años, un repertorio casi cerrado, aunque rico internamente. Esto es lo que le permitió poner en paralelo con sus representaciones lineales clasificaciones sociopolíticas y culturales cargadas de un *non-sense* antes inédito, y alimentadas también por una observación estilística que no se resuelve fácilmente en ética o política, como la de la caricatura.

La siguiente es una ilustración de Oski, primeramente elegida por Federico Reggiani en su artículo llamado "Oski"^{viii}. El guionista argentino señala que los más conocidos trabajos de Oski son ilustraciones, y lo que interesa rastrear en este punto es el modo en que sus dibujos operan sobre los textos que ilustran o, al decir de Oski, «traducen». También agrega que no puede descartarse, naturalmente, que parte del efecto humorístico ya está en buena medida en la elección del texto a ilustrar. En el caso de las colaboraciones con Carlos Warnes, se trata de textos concebidos para el humor, en un estilo, además, que es un equivalente lingüístico de la línea desgarrada de Oski. Reggiani indica que es evidente que no hace falta la ilustración para que suene descabellado un texto que dice: «En la duda de que un sujeto esté muerto o no, pon en sus narices una cebolla poco asada; si está vivo, torcerá enseguida la nariz» (de *Comentarios a las Tablas médicas de Salerno*):



Figura 1.5.1

La siguiente es una ilustración de Landrú, de la revista *Pobre Diablo*, número 212, diciembre 1949:

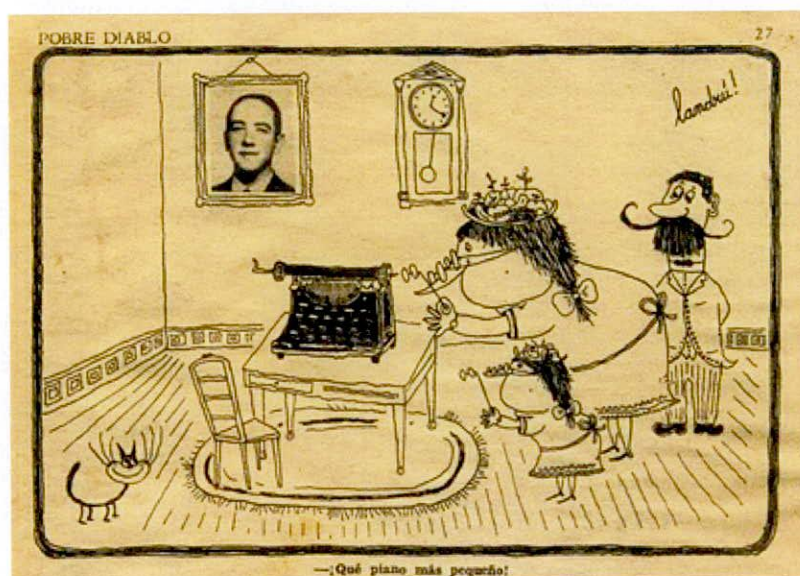


Figura 1.5.2

Steimberg señala que a la lista podrían agregarse otros dibujantes argentinos de franjas estilísticas y generacionales posteriores, tan diferenciados entre sí como Sábat, Fati y Crist, u Oscar Grillo en relación con el cine de animación. En todos ellos hay búsquedas lineales y juegos representacionales separados del mensaje del cartoon o la caricatura, y que toman como referente político o social del dibujo humorístico como un motivo desencadenante entre muchos otros.

Para deleite del lector, una de las grandiosas obras de Sábat:



Figura 1.5.3

Obispo Richard Williamson, Adolf Hitler y papa Benedicto XVI, La Nación
2009.

Por último, Steimberg agrega que los nuevos ejemplos atenuarían el efecto de secuencia obligada de exposición de Gombrich, y no reducirían el valor de su doble señalamiento (paso de la experimentación y la esquematización en la caricatura), que puede ser aplicado a la diferenciación de líneas estilísticas actuales, ya que la experimentación sigue articulándose con la esquematización, pero sigue confrontando con ella.

1.6 La historieta como transmisora de ideologías

Por medio de los signos que constituyen su lenguaje, la historieta es transmisora de ideologías, por lo que este género se concibe como un aparato ideológico^{ix}. Por ejemplo, en la época de la segunda guerra mundial se observa la omnipotencia norteamericana: los superhéroes como la *Antorcha Humana*, el *Capitán America*, *Flash* luchan contra enemigos alemanes y japoneses. Los italianos también lanzaron sus héroes como *Romano el Legionario* y *Dick Fulmine*, conocido en España como *Juan Centella*. En Japón nace *Norakukuro*. En Alemania no surge ningún personaje ya que Hitler despreciaba este género.

En el análisis de Steven Canyon, Eco (2005[1968]165) sostiene que este cómic expresa una clara visión ideológica. Se pregunta si, dados estos elementos ideológicos, los medios comunicativos, los elementos estilísticos individuados resultan privilegiados a fines de la comunicación de aquella precisa ideología. Si tal fuese el caso, dice Eco, deberíamos admitir que el cómic está ideológicamente determinado por su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo, fundamentalmente rígido, obligado a narrar por medio de personajes-estándar forzado, en gran parte, a servirse de formas estilísticas introducidas ya por otras artes y adquiridas por la sensibilidad del gran público, tras un sensible lapso de tiempo, aisladas del contexto original, y reducidas a puros artificios convencionales.

Eco descarta esta posibilidad dado que no podría comunicar otra cosa que contenidos ideológicos inspirados en el más absoluto conformismo; la historieta no sería capaz de sugerir otra cosa que ideales de vida compartidos, no haría otra cosa que reiterar lo ya sabido tanto en arte, como en ética, psicología, política, etc. Sí en cambio

parece imaginable y demostrable la perspectiva de una historieta que, haciendo uso de los mismos medios de comunicación, exprese una visión distinta; el problema se fragmenta en una serie de casos concretos y no abarca al lenguaje como tal.

En cuanto a la ideología, Eco (2005[1968]) también plantea que habitualmente las historietas a las que se les reconoce mayor validez y madurez estética e ideológica no son las que se publican por entregas sino las que agotan su propia historia en el ámbito de una sola columna dado que, cuando el lector lee una historieta, no sólo lo hace a intervalos sino que también lee otras historietas (por ejemplo, una página suplemento de diario contiene, por lo general, de cuatro a diez columnas). El único auxilio mnemotécnico que el lector puede recibir radica en el uso de estándares reconocibles, como la típica representación de “mujer fatal” (mujer con vestido de seda negra).

Se puede presuponer que el recurso a convenciones comunicativas se funda en la existencia de una *koiné* —código que da lugar a mensajes descifrables por los receptores, lo que a su vez presupone una comunidad de la que forman parte, por lo menos en el momento en que el mensaje es emitido, tanto quien emite como quien recibe.

Ahora bien, el hecho de que se puedan señalar valores ideológicos precisos en una determinada historieta no implica que todos los lectores deban leerlos de la misma forma; estos mismos valores puedan pasar totalmente inadvertidos. En este sentido se descarta el fetiche de la “masa” y del “hombre masa”.

1.7 La historieta como posible representación de un hecho real y complejo como el Holocausto judío

Si bien la historieta, definida como arte “menor”, presupone la existencia de una historia ficticia, la historia de Vadlek es real y es uno de los tantos relatos que conforman la memoria colectiva del pueblo judío. ¿Se puede representar un tema tan complejo a través de la historieta? ¿Es posible representar el Holocausto a través de un lenguaje que presupone un relato ficticio?

En su artículo titulado “Hecho y Figuración en el Discurso Histórico”, Hayden White (2003[1978], 57) dice que los hechos del Holocausto pueden tramarse usando todas las estructuras de trama que puedan encontrarse en el canon de la literatura universal, incluyendo la comedia y la farsa. No obstante, apelando a criterios morales y estéticos, no a hechos, la elección de ciertas estructuras serían de mal gusto para la mayor parte de las audiencias, como por ejemplo, la estructura de la farsa. Sigue siendo importante recordar que *cualquier representación del Holocausto no es el Holocausto mismo sino simplemente una de sus posibles representaciones*^x.

En “La trama histórica y el problema de la verdad”, White (2003[1978], 193) explica que en el discurso histórico tradicional se presume que hay una diferencia crucial entre una interpretación de los hechos y un relato contado acerca de ellos. Esta diferencia está indicada por la aceptación de las nociones de relato real (por oposición a relato imaginario) y relato verdadero (por oposición a relato falso). Las interpretaciones se entienden como comentarios sobre los hechos, y los relatos contados en las historias narrativas se presumen inherentes tanto a los acontecimientos mismos (de ahí la noción de un relato real) como a los hechos derivados del estudio crítico de la evidencia relacionada con esos acontecimientos (lo que genera la noción de historia verdadera).

Según White, este tipo de consideraciones son las que arrojan luz sobre los problemas de las narrativas contrapuestas y los modos aceptables de tramar un período tal como es el del régimen nazi, por ejemplo. Se puede suponer que los hechos en cuestión imponen límites a las clases de relatos que pueden contarse de manera adecuada (en el sentido de veracidad y propiedad) acerca de ellos sólo si se cree que los acontecimientos en sí mismos tienen un relato de forma y un tipo de trama de significado.

Aparentemente, se trata de una cuestión de distinción entre un cuerpo específico de contenido fáctico y una forma de específica narrativa, y de aplicar el tipo de regla que estipula que un tema serio demanda un género noble para su adecuada representación, tal como la épica o la tragedia.

En lo que respecta a la diversidad en la representabilidad del Holocausto, Huyssen (2001[1990]),154) sostiene que la memoria del Holocausto se ha transformado en una compleja superposición de narrativas, imágenes y discursos, lo que lo define como tropo ubicuo de la cultura occidental. Agrega que los criterios para representar el Holocausto no pueden consistir en la corrección, el decoro o el temor reverencial, como si se tratara de ser correcto en vista de un objeto de culto. Seguramente, el temor reverencial y el silencio respetuoso pueden ser necesarios cuando se enfrente a un sobreviviente individual, pero si se habla de espectadores contemporáneos, por ejemplo, y si se quiere impedir el olvido, tenemos que estar abiertos a fin de reconocer los efectos que puede tener un melodrama televisivo. Las generaciones post-Holocausto que fueron socializadas primariamente a través de la televisión tal vez encuentren su camino hacia el relato testimonial, documental e histórico precisamente a través del Holocausto ficcionalizado y sentimentalizado producido para la televisión de mayor audiencia.

Incluso en su forma histórica más seria y legítima, la memoria del Holocausto se estructura de manera muy diferente en el país de las víctimas que en el país de los victimarios, y también de manera muy distinta en los países de la alianza anti-nazi. En Alemania, el Holocausto significa la ausencia de una fuerte presencia judía en la sociedad y una carga traumática que pesa sobre la identidad nacional; en Israel, la Shoá fue el eje de la fundación del Estado, una nueva autoafirmación y resistencia. Estados Unidos se ve como liberador de los campos y amparo para refugiados e inmigrantes. En la versión soviética, el genocidio de los judíos se lo subsumía en la opresión nazi del comunismo internacional. Esta múltiple fracturación de la memoria del Holocausto en los diversos países da lugar a múltiples tipos de representación.

En respuesta a la segunda pregunta, coincido con ambos autores en que *Maus* es una forma legítima, válida, no convencional de representación del Holocausto. No obstante, en una primera instancia, esta obra ofrece una especie de contradicción ya que se utiliza un género que presupone un relato ficticio y el relato de *Maus* (o mejor dicho los tres relatos que surgen a partir de un triple quiebre narrativo en lo temporal) es real. Es esta contradicción la que dificulta la categorización de género. Por tratarse de un uso especial de la historieta como experiencia, se la puede considerar una historieta histórica; o bien una novela gráfica histórica. Se tendrían que descartar los géneros como la fábula o la saga por tratarse de una historia real.

El hablar de *Maus* como una historieta (o novela gráfica) “histórica” presupone que estamos ante la presencia de un texto o relato histórico. Según White (2003), el texto histórico se constituye como constructo hipotético ya que lo que puede ser estudiado por la observación directa son los documentos que atestiguan la naturaleza del objeto pasado de interés del historiador. Pero este registro exige interpretación, lo que lleva a White a concluir que el conocimiento histórico es siempre conocimiento de

segundo orden, lo que significa que está basado en construcciones hipotéticas de los posibles objetos de investigación que requieren un tratamiento por medio de procesos imaginativos que tienen más en común con la literatura que con cualquier otra ciencia.

¿Por qué entender al texto histórico como ficticio? La narrativización de la realidad es una ficcionalización en cuanto la narrativización le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado sólo en los relatos. Además, el rol de la imaginación es primario en la construcción de cualquier relato histórico y no importa cuán “dura” sea la investigación involucrada, ya que los hechos son la materia bruta a partir de la cual una consideración propiamente histórica tiene que ser construida.

En la rama de la teoría lingüística, literaria y semiótica denominada “tropología”, teoría de la figuración y la trama discursiva, se encuentra un recurso para relacionar las dos dimensiones de la significación denotativa y connotativa por las cuales los historiadores dotan a los acontecimientos pasados no sólo de facticidad sino también de significado.

La tropología es la comprensión teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuraciones (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía) producen los tipos de imágenes y conexiones entre imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente. Las conexiones discursivas entre las figuraciones en un discurso no son conexiones lógicas o implicadas deductivamente entre sí, sino metafóricas en un sentido general ya que están basadas en técnicas poéticas de la condensación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria.

Las situaciones históricas no son inherentemente trágicas, cómicas o novelescas. La configuración de una situación histórica determinada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que se desea dotar de un tipo especial de significado, lo que es esencialmente una operación literaria, o sea, productora de ficción. Esto no invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. Se puede dar sentido a conjuntos de acontecimientos de maneras diferentes.

El concebir al texto histórico como un texto de ficción permite, en cierta forma, desacreditar la contradicción que parece surgir de la obra de Spiegelman. El texto de *Maus*, en este caso, puede ser considerado tan ficticio como cualquier otro tipo de representación “más seria”.

En el capítulo cuatro (ver 4.4) se postularán las posibles implicancias de la representación del Holocausto a través de la historieta.

1.8 La construcción del relato: su articulación con otros posibles niveles del relato

Luego de haber presentado los fundamentos teóricos necesarios para analizar desde una perspectiva semiótica algunos aspectos de *Maus*, profundizaré sobre las nociones del relato, la existencia de distintos niveles dentro del relato marco y la multiplicidad de roles que pueden asumir los personajes que lo constituyen. Estos

nuevos fundamentos teóricos facilitarán el entendimiento de la organización del relato en *Maus*, los niveles del relato que se generan y los roles de los personajes principales, Art Spiegelman (personaje y autor) y Vadlek Spiegelman, su padre.

1.8.1 La narrativa y el relato

Según White (1992), la narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común. Al igual que Barthes encuentra en la narrativa un esfuerzo por describir lingüísticamente nuestra experiencia del mundo ya que sustituye de manera incesante la significación por la copia directa de los acontecimientos relatados.

Barthes señala que la narración no puede recibir su sentido sino del mundo que la utiliza; más allá del nivel “narracional” comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso. Inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica, a la “situación”.

Siguiendo la línea de Jakobson, Benveniste, Genette, Todorov y Barthes, White distingue “discurso” y “narrativa” basándose exclusivamente en un análisis de las características gramaticales de ambas modalidades de discurso según un orden de criterios lingüísticos. La “subjetividad” del discurso viene dada por la presencia, explícita o implícita, de un “yo” que puede definirse como la persona que mantiene ese

discurso. La “objetividad” de la narrativa se manifiesta por la ausencia de toda referencia al narrador. En un discurso narrativizante no habría un narrador ya que los acontecimientos se registran cronológicamente a medida que aparecen en el horizonte del relato. Los acontecimientos hablan por sí mismos.

Respecto de los acontecimientos ficticios, la cuestión no plantea grandes problemas. El problema surge a partir de los acontecimientos reales, que no deberían hablar por sí mismos ya que pueden servir de referentes de un discurso. Pueden ser narrados, pero no deberían ser formulados como tema de una narrativa. Precisamente porque los acontecimientos reales no se presentan como relatos, resulta tan difícil su narrativización, basta pensar en los anales donde no hay un tema central del cual pudiese narrarse una historia, o las crónicas, que si bien aspiran a la narratividad fracasan en conseguir el cierre narrativo. Además, cada narrativa, por aparentemente “completa” que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera, lo que es así tanto respecto de las narraciones imaginarias como de las realistas.

Para que una narración de los acontecimientos, incluso de los acontecimientos (reales) del pasado, se considere una verdadera historia, no basta con que exhiba todos los rasgos de narratividad. El relato también debe manifestar un adecuado interés por el tratamiento juicioso de las pruebas, y debe respetar el orden cronológico de la sucesión original de los acontecimientos de que trata como línea base intransgredible en la clasificación de cualquier acontecimiento, dado en calidad de causa o efecto. No obstante, no basta con que un relato histórico trate de acontecimientos reales en vez de meramente imaginarios. Tampoco es suficiente que el relato represente los acontecimientos en su orden discursivo de acuerdo con la secuencia cronológica en que originalmente se produjeron. Los acontecimientos deben “narrarse”, lo que

implica que deben revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia.

Según Roland Barthes (1970, 9) los relatos pueden ser soportados por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, el cuento, la novela, las tiras cómicas, entre otros. En la historieta el relato mismo y la imposibilidad de traducción de la imagen (en términos lyotardianos), factor que permite concebir a la figura como lenguaje, nos permite recorrer innumerables niveles dentro del relato y descubrir diversos órdenes de sentido.

1.8.2 Los posibles niveles dentro del relato

Para comprender los posibles niveles dentro de un relato dado, la figura de *la mise en abyme* (puesta en abismo) es también de gran utilidad. Según Lucien Dällenbach (1991: 58)^{xi}, todas las *mises en abyme* tienen la misma raíz, que es la noción de reflectividad^{xii}. Esta figura es como un espejo, de ahí que el relato que la contiene se define como *relato especular*, que nos permite entender cómo está estructurada una obra determinada (su forma).

El reflejo es todo enunciado que remite al **enunciado, a la enunciación y al código del relato**, y es concebido como un procedimiento de sobrecarga semántica, pues el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en el relato (donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado) y en el del

reflejo (donde entra en calidad de elemento de una meta significación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema).

En cuento al **reflejo-enunciado**, el enunciado es contemplado en su aspecto referencial de historia contada (o ficción). Cuando condensa o cita la materia de un relato, el enunciado se refiere a otro enunciado y da lugar a una repetición interna (se convierte en instrumento de retorno por ser parte integrante de la ficción que resume). Los efectos secundarios varían de acuerdo con el grado de analogía existente entre enunciado reflectante y enunciado reflejado (parámetro de sanción paradigmática), y con la posición de la *mise en abyme* dentro de la cadena narrativa (parámetro de obediencia sintagmática). Además, el enunciado puede dar lugar a dos *mises en abyme* distintas: una ficcional, que desdobra el relato en su dimensión referencial de historia contada y otra textual, que lo refleja en su aspecto literal de organización significativa.

Un enunciado reflectante no llega a ser tal más que merced a la relación de desdoblamiento que reconoce tener con uno u otro aspecto del relato, lo que significa que esta relación depende de la apropiación progresiva de la totalidad del relato y también de la capacidad del descodificador para llevar a cabo las sustituciones necesarias para pasar de un registro a otro.

De acuerdo con el grado de analogía existente entre la *mise en abyme* del enunciado y el objeto que ésta refleja se engendran tres tipos de desdoblamiento (o reduplicación). El tipo I corresponde a la reduplicación simple, en donde una obra refleja otra que le es similar. El segundo tipo es el de la reduplicación hasta el infinito donde el grado de analogía es el mimetismo y el tercer tipo es el de la reduplicación aporística, donde el reflejo básico refleja la obra misma (el grado de analogía es el de la identidad).

Respecto de la **enunciación**, su *mise en abyme* comprende, como la “presentificación” dietética del productor o receptor del relato, la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales o la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción.

La *mise en abyme* del **código (o metatextual)** se materializa cuando revela el principio de funcionamiento del relato sin copiar el texto que a éste se ajusta. Además, el reflejo textual siempre es *mise en abyme* del código dado que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato). Dallenbäch la define como una metáfora, “una especie de metamorfosis de las cosas representadas” (p.121).

Otra clasificación de *mise en abyme* es la trascendental. Este tipo se origina por la capacidad que tiene para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior. Refleja, al inicio del relato, lo que lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a priori las condicionales de posibilidad. Este tipo propone la realidad originaria en forma de ficción (una metáfora). Esta ficción sustitutiva es siempre causa y, a la vez, efecto de la escritura que la pone en juego. Existe, además, una relación de implicación recíproca, la metáfora es el doble sublimado de la escritura. Por último, ambas dependen de la manera en que una obra dada piense su relación con la verdad y se comporte con respecto a la mimesis en un determinado momento histórico. Esto constituye una problemática de orden histórico-filosófico en las que escritura y metáfora están implicadas.

Barthes (1970,15) coincide con Dallenbäch en que leer o escuchar un relato no es pasar de una palabra a otra sino pasar de un nivel a otro. Comprender un relato es reconocer sus estadios y proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo narrativo” sobre un eje implícitamente vertical.

Respecto de la estructuración del relato, el semiólogo agrega que en la obra narrativa se pueden distinguir tres niveles de descripción: el nivel de las “funciones” (en el sentido que esta palabra tiene en Bremond y en Propp), el nivel de las “acciones”(en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del “discurso” en Todorov). Estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

En cuanto a las funciones, determinar las unidades es definir las unidades narrativas mínimas. El sentido es el criterio para la identificación de la unidad. Las unidades pueden ser “distribucionales” o “integradoras”. Las primeras remiten a actos complementarios y consecuentes (por ejemplo, levantar un auricular tiene como correlato el momento en el que se va a colgar). A la segunda clasificación corresponden los “indicios”. De esta forma, la unidad remite a un concepto más o menos difuso, necesario para el sentido de la historia. Para comprender la naturaleza de la notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio. Los indicios son unidades verdaderamente semánticas pues remiten a significados. Las primeras funciones, las “distribucionales”, son llamadas en general “funcionales” por remitir a diversas “operaciones”(sin negar por esto que las “indiciales” también son funciones).

Estas dos clases de funciones dan origen a dos tipos de relatos: los “funcionales” (como los cuentos populares) y los “indiciales” (como la novela psicológica). Dentro de estas dos clases se pueden distinguir otras dos subclases de unidades narrativas: las funciones cardinales o núcleos y las llamadas catálisis, por su

función complementaria. Las catálisis son unidades consecutivas, las funcionales cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Para que una unidad sea llamada cardinal debe inaugurar o concluir una incertidumbre, por ejemplo, si en un fragmento del relato suena un teléfono, hay posibilidad de atenderlo o no, lo que dará lugar a dos vías distintas dentro del relato. Entre estos núcleos existen unidades que se aglomeran sin alterar la naturaleza del núcleo narrativo. En el mismo ejemplo del teléfono, entre la instancia en la que suena el teléfono hasta que se contesta, pueden sucederse diversos factores (catálisis), como dirigirse hacia el lugar donde está el teléfono, prender un cigarrillo, etc., factores que no alteraran el producto final, que es el contestar la llamada.

Esta estructura misma del relato instaura una posible confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Dicha ambigüedad genera el problema central de la sintaxis narrativa, pues se podría argüir que detrás del tiempo del relato hay una lógica intemporal. Respecto de la temporalidad, Barthes (p.24) señala que la temporalidad es una clase estructural del relato (del discurso) y, así como en la lengua el tiempo sólo existe en forma de sistema, desde el punto del vista del relato, el tiempo sólo existe funcionalmente como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el verdadero tiempo es una ilusión referencial^{xiii}.

Para comprender la lógica que se impone a las principales funciones del relato, Barthes detalla tres líneas de investigación propuestas por A.J. Greimas, Bremond y Todorov en los artículos publicados en *Análisis estructural del relato* (1970). La primera guía propuesta por Bremond es más predominantemente lógica; se trata de reconstituir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el

relato, de volver a trazar el trayecto de las “elecciones” a las que tal personaje está sometido en cada punto de la historia y sacar, de esta manera, lo que se podría llamar una lógica energética ya que ella capta los personajes en el momento en que eligen actuar. Según Bremond (1970:90), si no hay acción no hay relato. Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Para que haya relato es necesario que haya sucesión, integración en la unidad de una misma acción (de lo contrario, sólo habría una cronología, o sea, una sucesión de hechos no coordinados) y, además, implicación de interés humano para que los acontecimientos adquieran sentido.

Con respecto a las partes del relato que conforman su estructuración, Todorov (1978) sostiene que todo relato debe tener al menos una de estas partes (que surgen gracias al análisis del cuento “Les Oies-cygnés”): la situación de equilibrio del comienzo, la degradación de la situación (en este cuento, debido al secuestro del niño), el estado de desequilibrio constatado (en esta instancia, por la niña), búsqueda y hallazgo (del niño) y el restablecimiento del equilibrio inicial (la vuelta a la casa paterna).

El autor agrega que, si se jerarquizan las acciones elementales, se pueden percibir que se establecen entre ellas nuevas relaciones que no necesariamente obedecen al principio de sucesión. Es verdad que también surgen relaciones de transformación. Aquí nos encontramos con los dos principios del relato: el de “sucesión” y el de “transformación”, que existen aún entre los relatos más simples.

La naturaleza de estas transformaciones es la “negación”, estudiada en profundidad por Lévi-Strauss y Greimas. Esta transformación goza de un estatus particular por el lugar tan singular que ocupa la negación en nuestro sistema de

pensamiento. El pasaje de A a no-A es en cierta manera el paradigma de todo cambio. Este estatus tan particular no le resta mérito a otras posibles transformaciones, como ser las de “modo” (un ejemplo claro es el de la prohibición, es decir, una obligación negativa) o bien la de “intención”.

Los diferentes tipos de transformaciones dan origen a dos tipos de organización de relatos. Hay transformaciones que se manifiestan en el predicado de base: éste se encuentra en su forma positiva o negativa, moralizada o no, dando lugar a la organización “mitológica” del relato. El predicado inicial puede estar acompañado de un segundo predicado, como “proyectar” o “aprender”, que designa una acción autónoma que al mismo tiempo no puede aparecer sola y proyecta otra acción. En este caso la importancia del acontecimiento es menor que la de la percepción o del grado de conocimiento que se posee del mismo. Este tipo de organización narrativa se conoce como “gnoseológica” (también podría llamarse epistémica). Un tercer tipo de organización es el “ideológico”, y se manifiesta en la medida que una idea abstracta produce distintas peripecias; hay reglas lógicas o imperativos ideológicos que rigen los eventos del universo narrativo, como, por ejemplo, reglas morales que rigen el comportamiento de los personajes.

Como en todo tipo de tipologías, el objetivo es poner en evidencia las categorías abstractas que permiten encontrar diferencias entre un relato y otro. Si se quiere relacionar un relato particular a un tipo de organización narrativa, se debe buscar el predominio, cualitativo y cuantitativo, de ciertas transformaciones, no su presencia exclusiva.

1.8.3 La posición de los personajes en el relato

El análisis estructural es muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica; define al personaje como un “participante”, no como un “ser”. Cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias; cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso común), la secuencia comporta dos perspectivas o dos nombres (por ejemplo, lo que “fraude” es para uno es “engaño” para otro). En resumen, cada personaje, aún secundario, es el héroe de su propia secuencia.

Barthes identifica tres concepciones respecto del dador del relato. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término). Esta persona es el autor, donde se mezclan sin cesar la “personalidad” y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir una historia: el relato (en particular la novela) no es entonces más que la expresión de un “yo” exterior a ella. La segunda concepción hace del narrador una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que imite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios. El narrador es, a la vez, interior a sus personajes porque sabe todo lo que sucede en ellos, y exterior dado que jamás se identifica con uno más que con otro. La tercera concepción señala que el narrador debe limitar su relato a lo que pueden observar o saber los personajes: todo sucede como si cada personaje fuera a su vez el emisor del relato.

El problema que surge de estas tres concepciones es que las tres parecen ver en el narrador y en los personajes personas reales, vivas, como si el relato se determinara originalmente en su nivel referencial. Las tres concepciones son

igualmente realistas. Según Barthes, narrador y personajes son esencialmente “seres de papel”; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de este relato. Los signos del narrador son inmanentes al relato, en consecuencia, son perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero, para decidir que el autor mismo (se exponga, oculte o se borre) dispone de “signos” que diseminaría en su obra, es necesario suponer entre la “persona” y su lenguaje una relación señalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato, la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.

La narración propiamente dicha (o código del narrador) no conoce sino dos sistemas de signos: personal y apersonal, y estos dos sistemas no presentan forzosamente marcas lingüísticas que aludan a la persona (yo) y a la no-persona (él); puede haber, por ejemplo, relatos, o al menos episodios, escritos en tercera persona cuya instancia verdadera es, no obstante, la primera persona.

En *Nuevo discurso del relato*, Gérard Genette revisa la noción de focalización. El autor entiende por focalización una restricción de “campo”, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denomina “omnisciencia”, término que, en la ficción pura, Genette tilda de absurdo ya que el autor no tiene que saber nada, puesto que inventa todo y recomienda sustituirlo por “información completa”, que le permitirá al lector convertirse en “omnisciente” a través de ella.

Los términos “focalizador” y “focalizado” no caracterizan necesariamente a dos tipos de personajes en el enunciado narrativo. “Focalizado” sólo se puede aplicar al propio relato, y “focalizador”, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que “focaliza

el relato”, es decir, el narrador, o si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace.

En la focalización interna, el foco coincide con un personaje que se convierte en sujeto ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto: el relato puede decirnos, entonces, todo lo que percibe y piensa ese personaje (no lo hace nunca, porque se niega a dar informaciones no pertinentes o porque retiene deliberadamente esta o aquella información pertinente).

En la focalización externa, el centro se halla situado en un punto del universo diatéutico escogido por el narrador, fuera de todo personaje y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera. En principio no deberían confundirse salvo que el autor haya construido (centrado) su relato de una manera, no sólo incoherente, sino confusa.

La figura del narrador, en el relato histórico, se convierte vagamente en historiador y, por consiguiente, en testigo posterior. Si está incluido o no en la diégesis del relato será intra o extradiatéutico. Homodiatéutico es aquel que cuenta su propia historia (siendo su opuesto el narrador heterodiatéutico). Interesante es evaluar qué sucede con un personaje que trasciende todas las categorías. Una propuesta de esta instancia de análisis será detallada en el capítulo seis.

2. CONOCIENDO MAUS, LA OBRA DE ART SPIEGELMAN

Maus es la historia de Vladek Spiegelman, sobreviviente de Auschwitz, y de su hijo, Art Spiegelman, personaje y creador de la obra, que intenta explicar a través de un cómic la historia de su padre antes y después de Auschwitz. Pablo de Santis (1998, 156) define de manera simple y acertada a *Maus*: “*Maus* no es sólo el relato de un superviviente sino también el modo en que el hijo concibe la historia, y cómo la incorpora a su vida.” Spiegelman trabajó en la obra 10 años y logra ganar el premio Pulitzer en el año 1992 en el rubro *non-fiction*. Su obra es una forma nueva de representación del Holocausto por medio de un género narrativo-visual como lo es la historieta.

Maus es una historieta de dos volúmenes^{xiv}; el primero, *Maus. A Survivor's Tale I: My father bleeds history* (1986) y el segundo, *Maus. A survivor's Tale. And here my troubles began* (1991). Es un cómic en el que se narra el Holocausto en una historieta protagonizada por seres híbridos que tienen cuerpo humano y cabeza de animal: los judíos son ratones; los nazis, gatos; los estadounidenses, perros; los franceses, sapos y los polacos, cerdos:



Figura 2.1

Figura 2.2



Figura 2.3



Figura 2.4



Figura 2.5

Como se menciona anteriormente, Art Spiegelman no sólo es el creador de *Maus* sino que también es el narrador intratextual que controla el relato y es, a su vez, coprotagonista de *Maus*. Para poder llevar a cabo la historia, Art graba largas conversaciones con su padre, conversaciones llenas de interrupciones, que se llevan a cabo en Rego Queens y en la casa de verano en Catskills Mountains. Estas interrupciones también forman parte de la obra, conversaciones que no tienen ninguna relación con el Holocausto, pero que le permiten al lector conocer más en profundidad el mundo interior de cada uno de los personajes.

Este tipo de circunstancias también permiten distinguir tres tiempos en la narración que se entrelazan de manera constante: **uno** corresponde al **tiempo del autor** (cuando desgraba las cintas, por ejemplo), el **segundo** corresponde al **tiempo del relato** (cuando Art entrevista a su padre y graba las conversaciones) y el **tercero** es el **relato dentro de este relato** (que sería la historia en la que Vladek es protagonista en los tiempos del nazismo). Una instancia clave en la que se manifiesta el triple quiebre

narrativo es la incorporación de la historieta “Prisionero en el planeta inferno, una historia real” (Huysen, 2003, 134).

Esta historieta que Spiegelman dibuja cuando muere su madre, Anja, muestra la desesperación de Art y de su padre, su conmoción, su colapso emocional. Todos los personajes tienen fisonomías humanas en el estilo de las xilografías expresionistas, con rostros grotescamente distorsionados por el sufrimiento. Art aparece con el uniforme de los prisioneros de Auschwitz; como dice Huysen (2003,138) “una reproducción alegórica de cuán atado está al pasado de sus padres”.

En esta historieta (que es una historia real, como lo dice el subtítulo) hay una foto auténtica de Anja. Además de la foto de la madre de Art, en *Maus II* hay otras dos fotos. Una es la foto de Richieu y otra es la foto de Vladek.

El hecho de dibujar animales le permite a Spiegelman crear una distancia y, como se dijo anteriormente, evitar todo tipo de sentimentalismo. El incluir fotos provoca un efecto de shock en el lector. Como lector uno se detiene a observar las fotos y, en consecuencia, interrumpe el relato; éstas le ofrecen al lector un espacio para la reflexión.

Los anclajes temporales están determinados por el dibujo y por la palabra. Los dibujos revelan una verdad, los personajes animales permiten leer ciertos discursos; hay ausencias que permiten leer ciertos hechos históricos, por ejemplo, la ausencia de gatas en determinados momentos del relato. Algunos detalles también permiten recuperar momentos históricos, como ser la primera vez que flameó oficialmente la bandera nazi en Checoslovaquia, la exactitud de los dibujos de los campos de concentración. Los uniformes de los gatos son perfectos, se pueden diferenciar los de la SA de los de la SS,

y comprender los roles que cada fuerza tenía asignada. Los mapas que se presentan también tienen valor documental y, en consecuencia, otorgan mayor veracidad al relato.

Spiegelman ha contribuido a la creación de una nueva literatura del Holocausto a través de la historieta. El género de la historieta presupone que la historia que se narra a través de la misma es una historia ficticia. “Si todo género narrativo es una máquina de traducir hechos personales a la ficción, la historieta es el que realiza la traducción más radical. Por eso la autobiografía ha sido una ausencia constante a lo largo de la historia de la historieta” (De Santis, 39). Sin embargo, hay tres autores que se constituyen como excepción: Robert Crumb, Gerard Lauzier y Art Spiegelman.

2.1 *Maus* y *Master Race*: dos historietas que reflejan la complejidad de la Shoá, algunos puntos de encuentro

Además de *Maus*, hay otras historietas sobre el Holocausto judío, como *Master Race*, dibujada por Bernard Krigstein (no se recuerda de quién es el guión original), que aparece en el número 1 del comic-book *Impact* de la editorial EC en marzo de 1955 con tan sólo ocho páginas y seis viñetas por página. La historia se compone de tres secciones bien definidas: una confrontación inicial, un largo flashback, y el desenlace. *Master Race* nos sitúa en Nueva York en 1955. El protagonista, que estuvo en el Holocausto (información revelada en el flashback), es un hombre que se siente acechado por alguien de su pasado. La típica predicción es que se trata de un sobreviviente que podría sentirse perseguido y amenazado por alguno de sus victimarios. Los dos tiempos del relato (el presente del protagonista y las escenas de su pasado) se van intercalando de manera continua. Finalmente, la verdadera historia: el

protagonista es un soldado alemán que se siente perseguido por un prisionero judío que había jurado venganza contra él al finalizar la guerra.

En el número 6 del fanzine *Squa Tront* (1975), John Benson, David Kasakove y Art Spiegelman^{xv} escriben un artículo en el que se analiza página a página, viñeta a viñeta la historia de Krigstein y califican a *Master Race* como una de las mejores historias que han aparecido en forma de cómic, pues es una rareza del comic-book, una historia con tanta densidad y profundidad técnica que requiere un examen detallado y exhaustivo por parte del lector. Tiene capas de significado y detalle, tanto en su forma como en el contenido visual que aportarán al lector atento un nuevo disfrute más allá de lo inmediatamente aparente con cada lectura.

Según los autores, existe una suerte de distancia física de los personajes. En lugar de emplear las exageradas frases visuales de los comic-books habitualmente utilizadas para denotar claramente la acción y la emoción (líneas cinéticas, grandes gotas de sudor, etc.), Krigstein usa un estándar de delineación mucho más objetivo. Por ejemplo, en lugar de frecuentes primeros planos—técnica usada a menudo para “acercarse” a los sentimientos de un personaje— Krigstein mantiene una distancia física de los personajes. Además, no utiliza efectos de iluminación “dramáticos” de película, Krigstein utiliza patrones de oscuridad y luz de formas mucho más abstractas. Tampoco hace un uso humanizador de las formas libres, Krigstein se concentra en utilizar ángulos afilados y líneas rectas allí donde es posible.

Otro punto que es preciso destacar del análisis es la reflexión sobre la representación, que se caracteriza como fría, distante, precisa, y limpia, en oposición a la aproximación caricaturesca, que se usa a lo largo de toda la historia. En consecuencia, se elabora un contraste entre el supuesto desapasionado estilo y el

contenido extremadamente emocional de la historia y es ahí mismo, en consecuencia, donde radica la fuerza de la interpretación de Krigstein. Este distanciamiento permitiría una perspectiva iluminadora de los hechos y un análisis más profundo e introspectivo. En principio, parecería innegable que tanto *Maus* como *Master Race* tratan el tema del Holocausto judío y logran cierto distanciamiento a través de diferentes recursos. Seguramente, este distanciamiento es la causa del éxito rotundo de ambas obras.

Maus elabora una metáfora animal que evita todo tipo de sentimentalismo, no obstante, entramos en lo profundo de la memoria y de la vida de la familia Spiegelman. Más allá de las desgracias señaladas a través del dibujo y de la palabra, al finalizar la lectura de *Maus*, no sentimos lástima por Vadlek sino todo lo contrario, este personaje ficticio y real se transforma en una suerte de superhéroe, pues es difícil imaginar a un “hombre común” del siglo XXI sobreviviendo a tales peripecias. Entonces, es ahí donde la metáfora animal resplandece y se impone: sólo un ratón podría haber habitado en cloacas, sótanos llenos de mugre, sólo un ratón podría vivir comiendo basura y comida podrida, tomando agua sucia y defecando y orinando en cualquier lado. Pero estos detalles no se ilustran en las imágenes de *Maus*, no se degrada al hombre judío como lo hicieron los nazis, se relatan los hechos desprovistos de todo morbo, lo que hace que la lectura de *Maus* se transforme en algo apasionante y nos permita conocer algunos hechos históricos y nos despiste, quizás, la necesidad de conocer más sobre la Shoá.

En *Master Race* el final tan inesperado podría interpretarse como la visión norteamericana de la época del Holocausto: los victimarios merecen ser castigados y perseguidos. Además, rompería con el mito de la falta de conciencia de todo dirigente nazi, pues no serían simplemente animales o bestias, o miembros de una maquinaria, sino también seres humanos que actuaron conforme con los patrones de

comportamiento de cierta ideología y en un determinado momento histórico, que no logrado borrar del todo la capacidad de reflexión, pensamiento crítico, sentimiento de culpa y persecución.

En pocas palabras, más allá de la ausencia de metáfora animal en *Master Race*, la obra también trabajaría los antagonicos humano/ no humano (pudiendo interpretar no humano como “maquinaria”, “bestia” o “animal”) al igual que lo hace *Maus* de manera explícita a través de sus personajes híbridos.



Figura 2.1.1^{xvi}

2.2 Esquematismo y experimentación en la historieta de Spiegelman: la simplicidad de una complejidad

Los siguientes son algunos de los primeros bocetos de la obra^{xvii}:

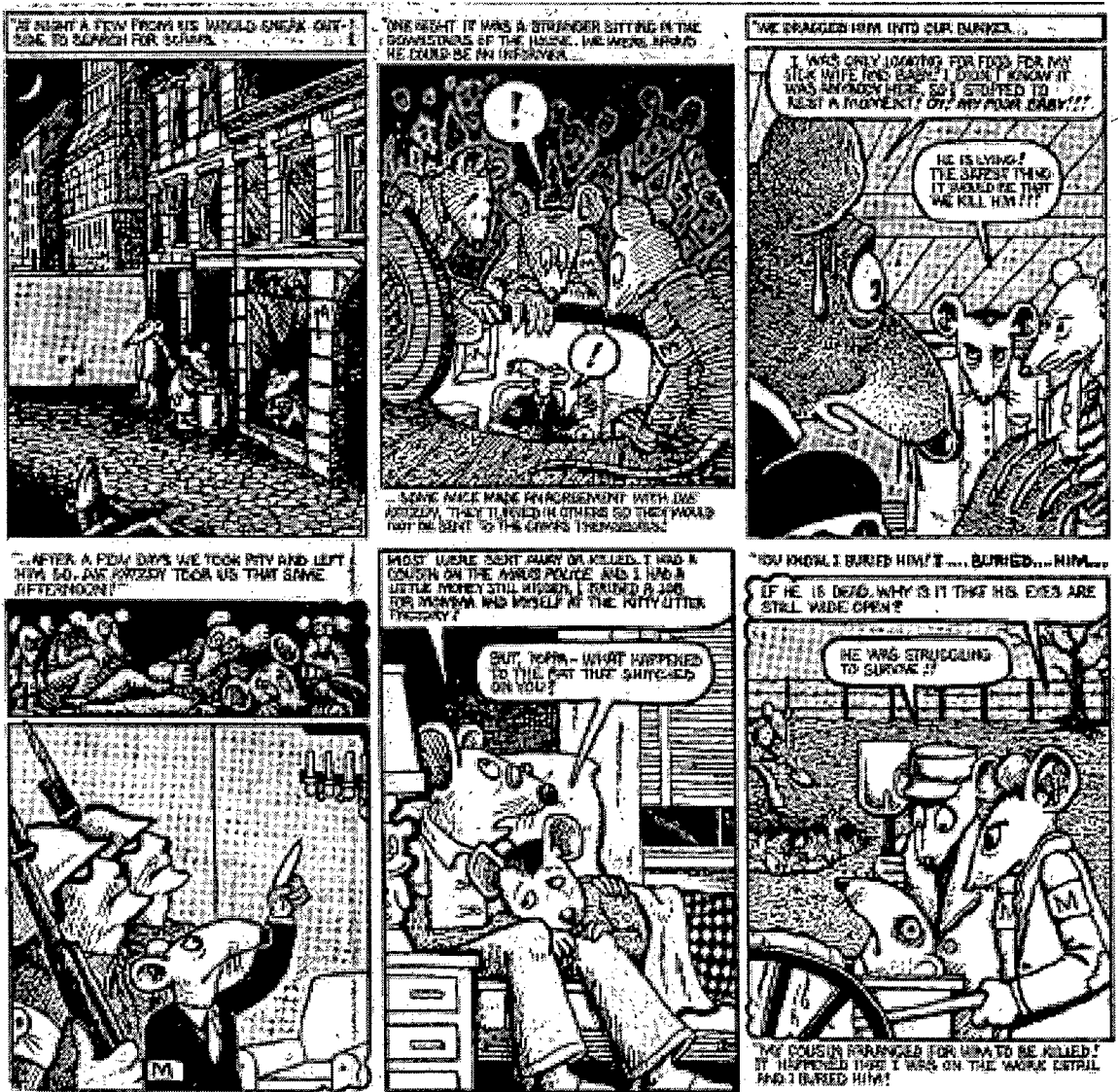


Figura 2.2.1

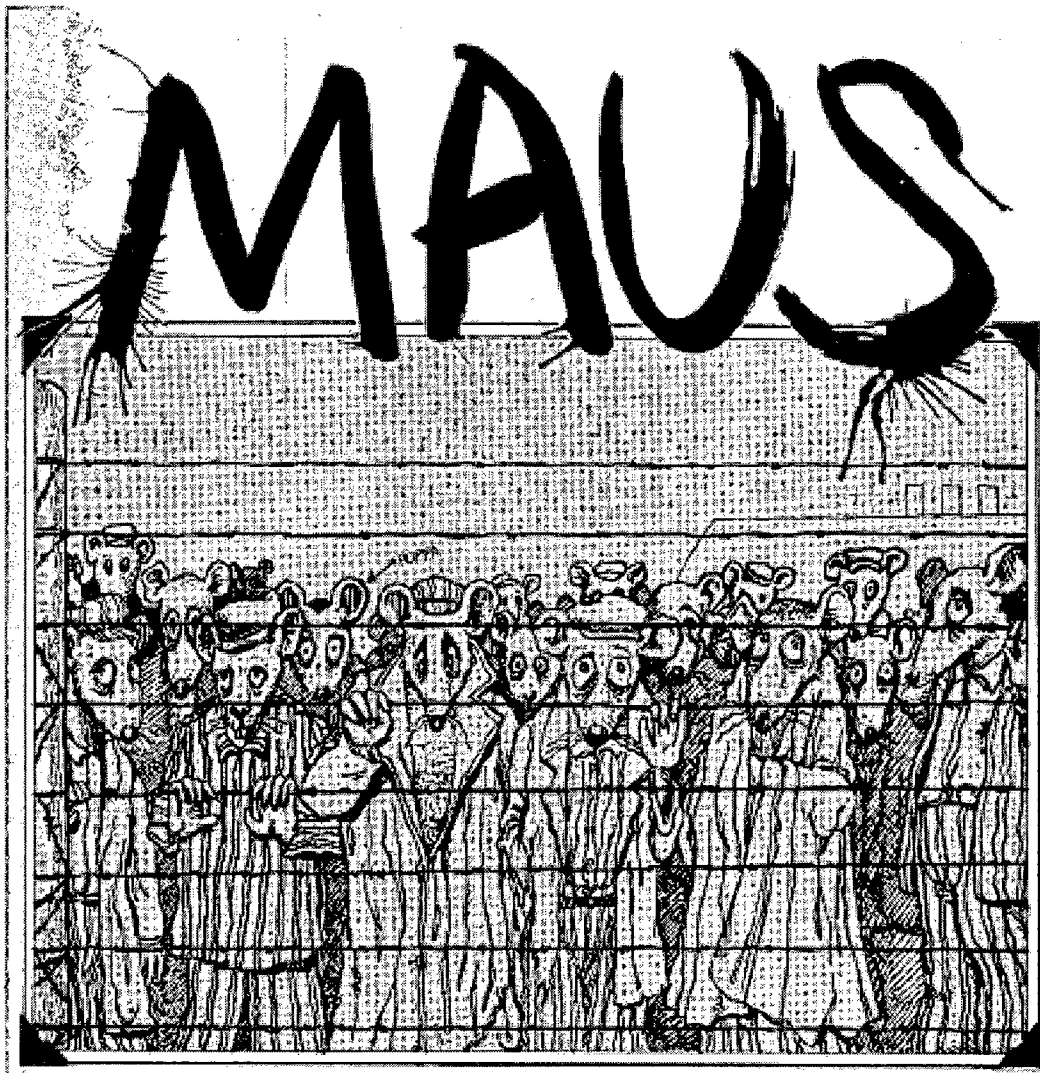


Figura 2.2.2

En el caso de *Maus*, la diferenciación esquematismo y experimentación no resulta, por momentos, del todo clara. En los primeros bocetos de la obra se aprecian diferencias en la configuración del personaje ratón. Los ratones están humanizados y, en consecuencia, son más expresivos, causando otro tipo de reacción en el lector, muy diferente al distanciamiento emocional que plantea la simpleza propuesta por Art Spiegelman en los dos volúmenes de su obra.

En la figura 2.2.2, los ratones parecen estar expuestos en una gran vidriera; esta imagen causa la inmediata atención del lector, que se convierte en espectador y testigo de un triste y cotidiano hecho del campo de concentración (víctimas detrás del alambre de púa que piden auxilio o suplican para ser liberados). Aquí los ratones nos miran con ojos interrogantes y desesperados. Por el contrario, en la figura 3.3.1, aunque los ojos de los ratones sean expresivos, todos los rostros presentan la misma fisonomía y los ojos, la misma expresividad, por lo que se observa la imagen como una totalidad, evitando la focalización en algunos de los ratones. Esta imagen se configura como la representación de un hecho histórico, y el rol del lector será ser testigo del hecho manifiesto sin necesidad de involucrarse sentimentalmente. La ausencia de todo sentimiento se acentúa aún más en la figura 5.3.1, donde el tramado permite visualizar a los ratones como una totalidad.

Además, en la figura 2.2.2, una flecha señala a Vadlek y se lee “poppa”, papá en inglés. Los ojos de Vadlek parecen desorbitados; es una de las caras de ratón más sencillas, debido a la falta de detalles en el rostro (no hay líneas de expresión, por ejemplo). Si se observa con detenimiento, la primera fila de ratones muestra personajes que han sido dibujados con mayor detalle, con diferentes tipos de líneas y tramados, los uniformes del campo de concentración son inmediatamente reconocibles. Sin embargo, en la segunda fila, los ratones no visten uniformes sino trajes, y prevalece la gama de los grises. Por qué no pensar, entonces, que la primera fila representa el tiempo en el que se ancla el hecho histórico en cuestión (tercer tiempo del relato) y, la segunda fila, la vida antes del campo (lo que generaría otro tiempo del relato, pues estamos en el pasado del tercer tiempo mencionado). Nuevamente, Spiegelman nos enfrenta con su típica confrontación presente-pasado, pero esta vez lo logra a través de la imagen.

También es destacable que la simpleza y sencillez de *Maus* puede estar vinculada con la confrontación temporal mencionada. Por ejemplo, el rostro de Vadlek se mantiene igual en todos los tiempos del relato (a excepción de los lentes), no tiene arrugas en su rostro en la década del 80; entonces, es como si el personaje de Vadlek pudiese trascender y pasar de un tiempo del relato al otro de manera natural e inalterable, Vadlek no envejece nunca y su pasado prevalece intacto.

Tomando en cuenta lo mencionado, es cierto que los dibujos de Spiegelman adquieren una absoluta simpleza en la versión definitiva. De acuerdo con Gombrich, la sencillez es característica del esquematismo. Partiendo de esta base, entonces, se puede sostener que las viñetas de Art Spiegelman son esquemáticas, se quiere dar a “entender algo” al lector, no se pretende dejarlo con ninguna duda causada por las características de la imagen o bien por algunos de los signos que conforman el lenguaje de la historieta.

No obstante, la obra es sencilla y esquemática hasta que deja de serlo, producto de su verdadera complejidad, que, seguramente, podría pasar desapercibida al ojo crítico del buen lector. Es ahí, entonces, donde se arraiga la esencia y la magia de la obra. Esa sencillez exterioriza una gran complejidad: de la obra se desprenden tres tiempos del relato, existe un juego y un manejo ingenioso y permanente de la confrontación “pasado-presente” – expuesto en el texto y en los encuadres y viñetas (ver capítulo cinco), en el uso de la careta de ratón (ver capítulo tres), en la inclusión de fotos auténticas (ver capítulo dos), en la presencia y ausencia de algunos personajes (ver capítulo cuatro), como así también en la inclusión de la historieta “El planeta inferno” (con su indudable valor documental)– y en la problemática de cada personaje (el intento de suicidio de Art, la falta de comunicación entre padre e hijo, la intolerancia de Vadlek, etc).

En pocas palabras, si bien la versión definitiva evidencia una mayor simpleza, no se podría sustentar que existe un paso de la experimentación al esquematismo.

Spiegelman siempre fue esquemático, coherente y consistente en sus opciones. Pero la sencillez de Spiegelman esconde una rica complejidad, que es el encanto y lo medular en *Maus*.

3. CÓMO ART SPIEGELMAN ELIGE TRANSMITIR LA EXPERIENCIA DE SU PADRE A TRAVÉS DE LOS LENGUAJES DEL CÓMIC Y DE LA IMAGEN. LECTURA DE LAS TAPAS, CONTRATAPAS, FOTOS E ILUSTRACIONES DE LOS CAPÍTULOOS

Este capítulo tiene como objeto describir y explicar cómo Art Spiegelman decide transmitir la experiencia de su padre a través de los anclajes temporales de la obra, la narración del relato en once capítulos y la inclusión de tres fotografías.

Para lograr dicho objetivo se analizarán las tapas y contratapas de ambos volúmenes (donde se puede apreciar la fusión “presente-pasado” y “vida-muerte”) y las ilustraciones que corresponden a cada uno de los capítulos. El análisis que se desarrollará a continuación realiza una lectura de las imágenes y explora distintos tipos de signos (color, modulación de la línea, la línea pura, el relleno, entre otros), que se conciben como disparadores de diversos y posibles discursos.

3.1 Cómo Spiegelman narra la historia de su padre a través de las ilustraciones de las tapas, contratapas, capítulos y fotos de la obra

En este capítulo se analizarán las ilustraciones de cada capítulo de la obra completa, las tapas y contratapas explorando marcas en el corpus, que se leen como huellas de discursos subyacentes (Verón, 2004, 54).

Es interesante destacar que, si se ubican las ilustraciones de los capítulos de la obra completa en una línea recta, se observa el principio de la dominación nazi y su posterior decadencia a través de la imagen, la palabra, la línea y, en algunos de los casos, a través del color. Por ejemplo, la letra “s” está delineada como la “s” del escuadrón SS cuando el contexto histórico es el del dominio nazi, lo que se puede apreciar en la ilustración del capítulo tres del primer volumen “Prisionero de Guerra”. La “s” de “Salvado” (figura 3.3.4.1) es una letra redondeada porque el anclaje temporal es el año 1945, fin de la guerra. Este tipo de huellas en las ilustraciones son sólo algunas de las tantas que acarrear grandes significados que se procede a detallar.

La tapa del primer volumen, *Mi padre sangra historia*, le permite al lector reflexionar sobre la persecución nazi y la situación del judío como víctima. El nombre de la obra se distingue del fondo gris por medio de una línea blanca, pura y uniforme, que le otorga mayor luminosidad.

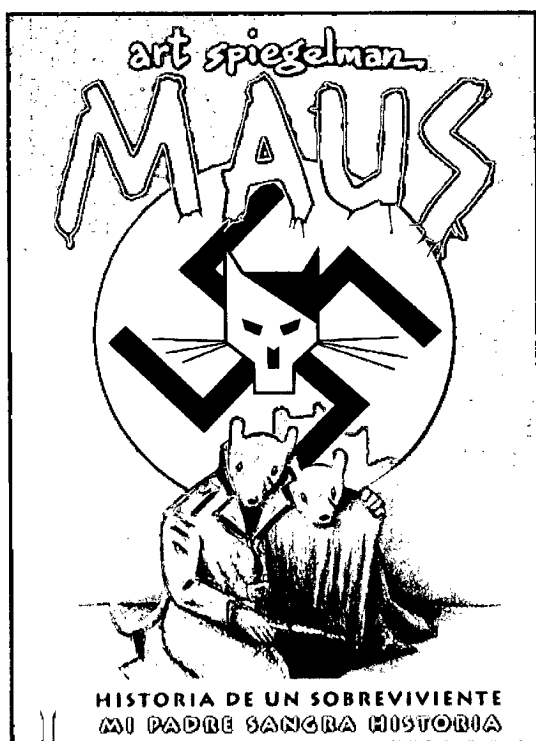


Figura 3.1.1

El hecho de “sangrar historia” no sólo podría connotar un gran sufrimiento y padecimiento a lo largo de un período histórico, la palabra *sangre* es ampliamente utilizada en la era nazi. Era importante casarse con personas que perteneciesen a la misma raza aria, que compartiesen la misma sangre. Una de las preocupaciones de Hitler era el resurgimiento del pueblo alemán, de la sangre aria. Había que trabajar y luchar por ello, por lo que las SS se enfrentarían a todos los pueblos extranjeros, no germánicos, sobre todo los rusos. La obediencia al Führer cargó sobre las SS los más terribles crímenes de la humanidad.

La teoría racial, científicamente insostenible, que resultó de la ideología nacionalsocialista sobre la superioridad de la sangre nórdica y sobre la raza dominadora y el ser inferior, era aplicada consecuentemente. Fueron jurisconsultos alemanes quienes concentraron en leyes, órdenes, etc., este prejuicio de Hitler sobre la raza estableciendo los instrumentos de coerción estatal necesarios para llevarlos a la práctica. Por lo tanto, era deber del legislador nacionalsocialista proteger la sangre alemana contra la mezcla de razas extrañas a través de una legislación fiel a estas supuestas verdades. Todos debían esforzarse en saber quién era alemán, mestizo o judío para evitar matrimonios mixtos para, de esta manera, preservar la pureza de la raza aria.

La ley de la protección de la sangre alemana aísla totalmente a los miembros del pueblo judío de los demás miembros del pueblo alemán, reduciendo a los judíos a sus propias esferas de vida. La persecución empezó con el boicot a la tiendas de propiedad de los judíos en marzo de 1933 y fue aumentando con la promulgación de un sinnúmero de leyes discriminatorias. Con la creación de las leyes de Nuremberg, que le prohíben a los judíos hacer uso de sus derechos cívicos, comienza el futuro y doloroso camino del judío. Un claro ejemplo de la obsesión antisemita es el de *la noche de los cristales (Reichskristallnacht)* y el decreto de la *Estrella de David* en septiembre de

1941 para desembocar luego en la rabiosa ola de asesinatos de millones de hombres, mujeres y niños, en otras palabras, los judíos comienzan a “sangrar historia” de una manera indescriptible en la era nazi.

El relleno de las letras es de un rojo intenso; la tipografía de la “s” se corresponde con la del acrónimo SS, guardia privada de Hitler. Las letras rojas parecen semejar latigazos, con restos de sangre que caen— lo que guarda relación con el título de esta primera parte de la obra. El color del relleno podría bien remitir al color rojo de la letra “J” que los judíos debían tener sellada en sus pasaportes a partir del 5 de octubre de 1938, como signo que revelaba su identidad. La palabra *Maus* bien podría ser una pintada sobre el fondo gris, que probablemente ilustra el paredón del gueto de Varsovia. Las fotografías de las pintadas de la palabra *Juden* dejan ver letras con restos de pintura que se deslizan por la pared.

El círculo blanco con la esvástica, la cara de gato con forma de calavera, con el cabello peinado de costado, boca ancha quizás con un bigote cuadrado (ambos detalles característicos de Hitler) y los dos huesos cruzados ganan la atención inmediata del observador.

Respecto del símbolo de la esvástica, las culturas occidentales la asocian con la Alemania Nazi aunque el símbolo data de tiempos antiguos y todavía se utiliza en las culturas orientales. La palabra *esvástica* deriva del sánscrito *svástica*, que significa “conduce a ser bueno”. En 1910 el nacionalista alemán Guido von List sugirió la esvástica (*Hakenkreuz* en alemán) como símbolo universal para las organizaciones antisemitas. El Partido Nazi lo adoptó como emblema en 1920. En 1935 la esvástica negra en un círculo blanco sobre un campo rojo se convirtió en la bandera de Alemania.

El círculo blanco bien puede representar el mundo, que Hitler pretendía conquistar. El *fürher* solía tener un globo terráqueo decorativo, con una esvástica negra sobre el mismo, que fue incautado en el *Führerbunker* por las tropas soviéticas en 1945 y tiene una par de desconcertantes inscripciones alemanas. Por encima de la Unión Soviética están las palabras “Estoy en camino”. La inscripción por encima de Estados Unidos dice: “Pronto estaré allí”.

Si el fondo gris representase el paredón del gueto de Varsovia, se podría conjeturar que este círculo significa la luz emitida por las linternas que los soldados de la SS utilizaban para rastrear judíos. El símbolo de la SS, escuadrón de la muerte de Hitler, era la calavera y los dos huesos cruzados. Siguiendo la metáfora animal, este símbolo bien podría significar un alerta para los ratones.

Finalmente, las víctimas. Un ratón de mayor tamaño, quizá padre del pequeño, abrazando a un ratoncito que está cubierto por una manta de tono azul grisáceo—los judíos solían cubrirse de esta forma para protegerse del clima. La ropa del ratón mayor, un piloto de color beige, escapa del contexto histórico de la era nazi. Si la imagen representa el paredón del gueto, el ratón tendría que estar vistiendo un sobretodo grisáceo con la estrella de David amarilla en el pecho. Esta vestimenta más moderna nos permitiría reflexionar sobre la identidad de este ratón. No podría representar a Vadlek en los 80 ya que era entonces un hombre mayor que usaba anteojos. ¿Quién será este ratón? ¿Art Spiegelman, narrador, personaje y creador de la obra? Si la respuesta fuese afirmativa, la imagen permitiría desglosar dos tiempos narrativos: el del período del dominio nazi y el del tiempo del autor, que correspondería al tiempo en el que nace *Maus*. El ratoncito podría ser cualquier judío, quizá Richie, hermano de Spiegelman que muere en un campo de concentración.

Al igual que la tapa, la contratapa ilustra la confrontación del pasado con el presente. Art y su padre, protagonistas del relato, dialogan sobre el pasado, situación que se ancla en el tiempo del autor, a mediados de los 80, cuando Art Spiegelman graba y desgraba las cintas de las conversaciones con su padre. Los ochenta están representados por el mapa de Rego Park, Nueva York; el pasado por un mapa de Europa que indica las regiones bajo el dominio nazi. Este mapa, que guarda relación con un mapa real de los campos de exterminio y de trabajos forzados, es una forma de recordar y de documentar el relato ya que la mayoría de las ciudades fueron masacradas durante la guerra.

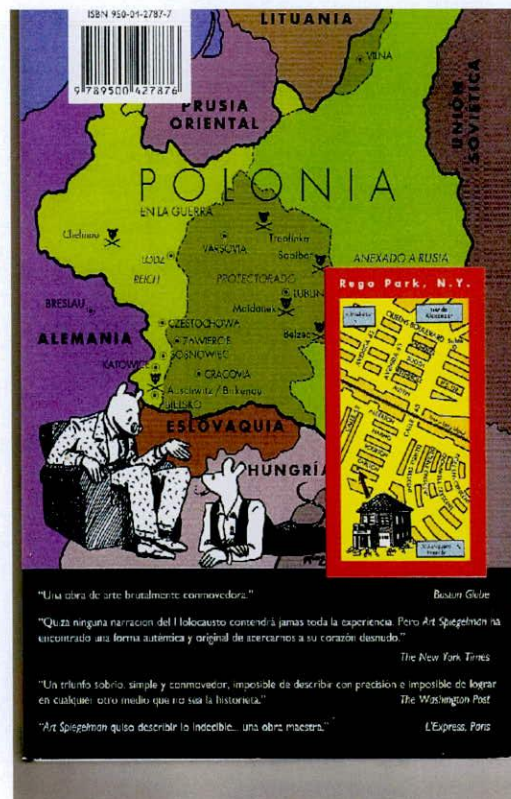


Figura 3.1.2

Al abrir *Maus*, el lector se encuentra con una primera página ilustrada en cada carilla, donde abundan diferentes tonos de gris. Vemos ratones y ratonas vistiendo su atuendo habitual, sobretodo gris con la estrella de David delineada en blanco. Un grupo de judíos que no se percibe como una masa, como una totalidad.



Figura 3.1.3



Figura 3.1.4

Todos los rostros son únicos, las expresiones son únicas. Diferentes tipos de hocicos, ojos distintos, la textura del pelaje de la cara de ratón denota mayor o menor tersura. Estos ratones, a pesar de estar sentenciados a muerte, son únicos, tienen identidad, por ahora no tienen número sino un nombre. Esta imagen bien podría ser la transposición del poema de Zelda^{xviii}, “Todo hombre tiene un nombre”:

Todo hombre tiene un nombre
Que D's le dio
Que sus padres le dieron
Todo hombre tiene un nombre
Que su altura y su sonrisa le dieron
Que sus vestiduras le dieron
Todo hombre tiene un nombre
Que las montañas le dieron
Que sus murallas le dieron.
Todo hombre tiene un nombre
Que el zodiaco le dio
Que sus vecinos le dieron
Todo hombre tiene un nombre
Que sus pecados le dieron
Que sus deseos le dieron
Todo hombre tiene un nombre
Que sus enemigos le dieron
Que su amada le dio
Todo hombre tiene un nombre
Que las fiestas le dieron
Que su trabajo le dio
Todo hombre tiene un nombre
Que las estaciones le dieron
Que su ceguera le dio
Todo hombre tiene un nombre
Que el mar le dio
Que su muerte
Le dio

Y así comienza esta historia conmovedora: el relato de una experiencia de Art en su niñez cuando tenía diez u once años en Rego Park, Nueva York, alrededor del año 1958. Podemos ver a Artie jugando con algunos amigos en la vereda mientras su padre estaba haciendo algunos arreglos en el interior de la casa. De repente, Art entra llorando porque sus amigos se habían reído de él. Su padre deja de serruchar, lo mira y le dice: “¿Amigos? ¿Tus amigos? Si los encierras juntos en un cuarto, sin comida, una semana entera...ENTONCES verás lo que son los amigos.”

Este comentario, típico de un sobreviviente del Holocausto, nos permite conocer la faceta de Vladek Spiegelman padre. Podemos imaginar la relación que tiene con su hijo, como todos los problemas del pequeño pueden ser minimizados, cuál es el parámetro o la escala de valores a la hora de evaluar la existencia de un “amigo”, y qué se espera de un niño hijo de sobrevivientes.

El primer volumen de *Maus* narra la historia de Vladek antes de conocer a Anja, madre del Art. Spiegelman presenta el primer volumen titulado “Mi padre sangra historia” con seis capítulos: el primero se llama “El Sheik”; el segundo, “La luna de miel”; el tercero, “Prisionero de Guerra”; el cuarto, “El nudo se ajusta”; el quinto, “Ratoneras” y el sexto, “La trampa”. El relato se extiende desde mediados de la década del 1930 hasta el invierno de 1944. La imagen del índice ilustra a Vladek bailando con una ratona muy elegante, probablemente su esposa, Anja. El círculo blanco en este caso podría representar la luna, que ilumina a los jóvenes esposos.



Figura 3.1.5

Los seis capítulos construyen a Vadlek como un personaje multifacético; es un seductor irresistible comparable a Rodolfo Valentino, o un prisionero de guerra sin instrucción alguna, o bien un hombre interesado por el dinero, y a veces también un ser humano demasiado valiente que no pierde su instinto de supervivencia ni siquiera en las circunstancias más trágicas. Estas facetas se desarrollarán a continuación.

El segundo volumen narra la experiencia de Vadlek en los campos, y cómo fue capaz de sobrevivir y tener una vida en los Estados Unidos de América, que se presenta como el “país salvador”. Esta segunda parte de la obra se divide en cinco capítulos: “Mauschwitz”, “Auschwitz (el tiempo vuela)”, “Y aquí comenzaron mis problemas...”, “Salvado” y “La segunda luna de miel”.

3.2 Análisis de las ilustraciones de los capítulos

3.2.1 Capítulo uno: “El Sheik”

La ilustración del capítulo uno muestra a Vadlek como un galán que hace llorar de desesperación y de amor a las mujeres, comparable con Rodolfo Valentino. Esta imagen recrea la famosa escena de la película muda de Valentino “The Sheik” (1921) en el que la mujer se tira al piso y lo sostiene fuertemente de la pierna para no dejarlo ir.

Desde un plano horizontal se observa a un ratón erguidamente parado de perfil, que sostiene un sombrero en su mano izquierda. El gesto del sombrero simboliza la partida ya que no se utilizaba el sombrero adentro de un lugar. El rostro del ratón deja ver enojo, desazón, incomodidad por la terquedad de una mujer que no quiere ni logra comprender su desprecio.



Figura 3.2.1.1

La expresión de la ratona deja ver su profunda tristeza y locura. Si bien la línea de la ilustración es, en general, pura y uniforme, se vuelve más gruesa y rellena en los pechos de la mujer, lo que acentúa la sensualidad del personaje. Las curvas y los pechos voluptuosos de la ratona permiten pensar en una mujer muy sexy, denotan “lo liberal”. Al igual que el *sheik*, Vadlek descarta todo tipo de caballerosidad y rompe con los códigos estereotipados de respeto hacia la mujer de los años 30.

En este primer relato Vadlek habla de su relación con Lucia Greenberg, mujer con la que tuvo un romance antes de conocerla a Anja. Lucia era una mujer sencillamente hermosa, sexy, irresistible. El mismo Vadlek cuenta que, además de Lucia, había otras mujeres que morían de amor por él, mujeres que ni siquiera él conocía, razón por la que era comparable con Rodolfo Valentino.

A lo largo de este primer relato, comenzamos a conocer a un Vadlek seductor, interesado (si bien los padres de Lucia eran decentes, no se casa con ella porque no

tenían dinero para una dote; además, estando en la casa de Anja, revisa su armario y encuentra medicación, que luego le da a un amigo farmacéutico y, cuando se entera de que la medicación era sólo vitaminas, se siente aliviado. No se hubiese casado con Anja de haber sido una mujer enferma).

Es interesante destacar que Vadlek no quería que su hijo incluyera la información sobre Lucia en la historieta ya que nada tiene que ver esta historia con Hitler y con el Holocausto. Art le aclara a su padre que pretende contar SU historia, no la de Hitler ni la del Holocausto, y que el contar estos detalles haría el relato más humano. Ciertamente, es un recurso que permite humanizar más a los personajes animales de la obra.

3.2.2 Capítulo dos: La luna de miel

Si tuviésemos la oportunidad de elegir un título para esta ilustración de Spiegelman, es probable que no hubiese sido “La luna de miel”. Desde una angulación vertical, con un enfoque desde abajo, la figura 1.2.5 destaca la bandera nazi flameando, que está colgada de un edificio.

El plumín de Spiegelman destaca distintos tramados que permiten distinguir el cielo de las casas. El cielo es más claro que los edificios, aunque no es blanco, no es puro. La bandera cuelga del edificio más alto, que se destaca por estar pintado de negro casi en su totalidad. El edificio representa un edificio público, donde se solían colgar las banderas nazis una vez que el país había sido dominado. Las cabezas de ratón miran hacia arriba y están pintadas totalmente de negro; sólo se distingue el blanco de los ojos, y aquel que permite visualizar un collar de perlas, el cuello de las camisas y la cinta que adorna un sombrero de vestir.

La bandera nazi flamea; la cruz esvástica parece estar vigilando la ciudad y su color negro, que bien podría representar lo tenebroso, parece ir tiñendo de colores más oscuros el resto de las casas y el cielo. La cruz se impone en la ilustración; no sólo los ojos de los ratones la observan con detenimiento, los ojos del lector también podrían contemplarla por un largo rato.

El título del segundo capítulo y la ilustración de Spiegelman se anclan a mediados de 1938. Sabemos que Anja y Vadlek se casan el 14 de febrero de 1937 y la bandera nazi comienza a flamear oficialmente en Checoslovaquia aproximadamente en 1938. La luna de miel de los jóvenes esposos se ve opacada por la ocupación nazi. Anja y Vadlek ven la bandera nazi por primera vez cuando pasan en tren por un pueblito en Checoslovaquia.

3.2.3 Capítulo tres: Prisionero de Guerra



Figura 3.2.3.1

En un plano general se representa la escena de un campo de batalla. Vadlek está en el pasto con un fusil en la mano, mirando de perfil. Parece haber sido descubierto, sorprendido por dos soldados nazis, que están representados por gatos musculosos. Ambos gatos tienen antifaz negro, los rostros son blancos. Uno de los gatos no tiene bigotes y, en consecuencia, se asemeja más a un ser humano.

Este gato humanizado es el que tiene la esvástica en su brazo, símbolo que denota la superioridad de la raza aria y que significa “aquel que conduce a ser bueno”. La forma del casco de este gato está ilustrada con tal exactitud y perfección que se puede identificar fácilmente a estos soldados como miembros de la guardia privada de Hitler, la SS.

El gato con bigotes tiene una expresión de ira en su rostro, expresión que se logra a través de la modulación de la línea, que es más gruesa en la boca y se vuelve más fina y uniforme en los bigotes caídos.

En la imagen se abusa del color negro. El blanco, en general, se utiliza en líneas contornos. El rostro de Vadlek es negro y sólo se visualiza el ojo a través de un punto blanco, que debe de mirar en dirección opuesta a los gatos tomando en cuenta que la cara está dibujada de perfil. A pesar de la simpleza del dibujo, el observador puede inferir el desconcierto y la incertidumbre de Vadlek, por lo que la situación representada implica.

3.2.4 Capítulo cuatro: "El nudo se ajusta"

Esta imagen refleja un período de absoluta dominación nazi, que se connota a través de la tipografía de la letra "s" y de la imagen misma. Este plano horizontal toma la mitad del cuerpo de los personajes focalizando, en consecuencia, las expresiones de los ratones que están muriendo, muchos en absoluta calma, con gran resignación. La cara de uno de los ratones refleja total desesperación; su boca entreabierta y los dientes blancos que se asoman dejan ver agonía. De a poco el nudo se va ajustando cada vez más.



Figura 3.2.4.1

Estamos en el año 1939. Lo sabemos gracias a la estrella de David de uno de los sobretodos. A partir del 23 de noviembre de 1939 todos los judíos debían llevar una estrella de David. El mandato llegaría a ser vigente en Alemania y en los países ocupados por Alemania. La estrella, los nudos, las letras del título y las sogas se distinguen de resto del dibujo por el color blanco utilizado. El relleno del fondo es totalmente negro y la línea blanca de contorno resulta de gran utilidad para diferenciar el cuerpo de algunos de ratones.

Las sogas representan uno de los castigos que se impartían cuando los judíos se negaban a acatar órdenes. Era común que se amedrentara al pueblo judío ahorcando a sus pares en la calle en un acto público, donde se especificaba el delito cometido, por ejemplo, haber robado cupones de comida.

3.2.5 Capítulo cinco: "Ratoneras"

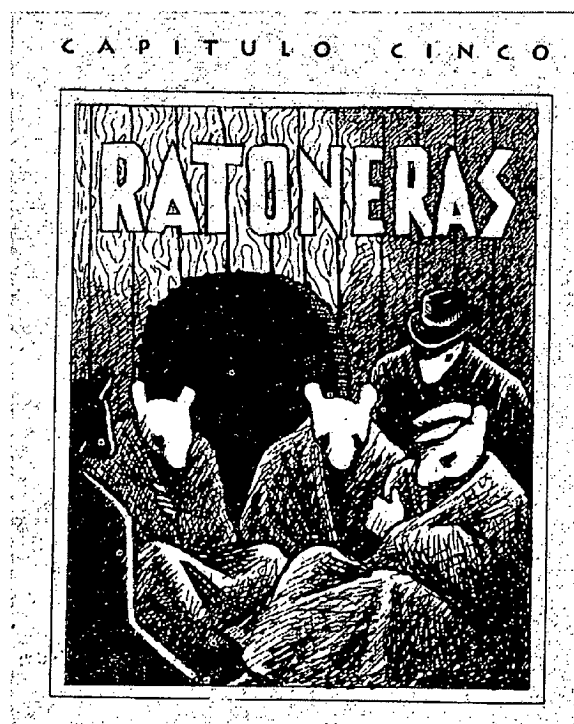


Figura 3.2.5.1

Nuevamente, un plano con angulación horizontal en la obra de Spiegelman. La imagen ilustra cómo los judíos dormían en un campo de concentración. Según el relato de Vadlek, era el año 1942 y todos los judíos de más de 70 años serían transferidos a Theresienstadt en Checoslovaquia. Luego, deportados a Auschwitz. El relato de Vadlek es certero. El 15 de noviembre de 1941, los primeros judíos son deportados a Theresienstadt un gueto/campo de concentración apropiado como "muestra de sociedad judía" para las inspecciones de la Cruz Roja. Ya el 20 de marzo de 1942 empiezan a funcionar las cámaras de gas de Auschwitz-Birkenau en dos edificios construidos a tal efecto. Las primeras víctimas son los judíos polacos de Alta Silesia. El 19 de julio del mismo año Himmler ordena que el exterminio de los judíos en Polonia debe haber concluido a fin de año.

Detrás de la puerta de la ratonera, pintada de un negro compacto, se ven varios ratones apilados, lo que recuerda la manera en la que los judíos dormían en el campo de concentración. Cuatro ratones cubiertos con mantas y desolación en sus rostros se encuentran sentados en forma de círculo en frente de un ratón negro que se diferencia a través de la línea blanca que permite distinguir su contorno. Este ratón parece ser un espectador, un testigo, no parece formar parte de este grupo. Se podría conjeturar que este ratón es Art Spiegelman, quien logra ver lo acontecido a través de los ojos de su padre. Nuevamente la clásica fusión pasado-presente en la foto de Spiegelman.

3.2.6 Capítulo seis: “La trampa”

“La trampa” es el próximo y último capítulo del volumen uno de *Maus*. La angulación oblicua con un enfoque desde arriba favorece el impacto que causa la gran ratonera blanca que tiene como bocadillos a los pequeños roedores, Vadlek y Anja, que únicamente ven su sombra en la superficie blanca.



Figura 3.2.6.1

Detrás de la ratonera se ve un círculo con un tramado muy fino y el fondo es negro, representando la oscuridad, la noche. El círculo podría leerse como la luz de las linternas. Vladek y Anja fueron descubiertos por la luz nazi y son víctimas de esa trampa que los llevará al campo de exterminio.

3.3 Análisis de las carátulas de los capítulos del volumen dos, “Y aquí comenzaron mis problemas”

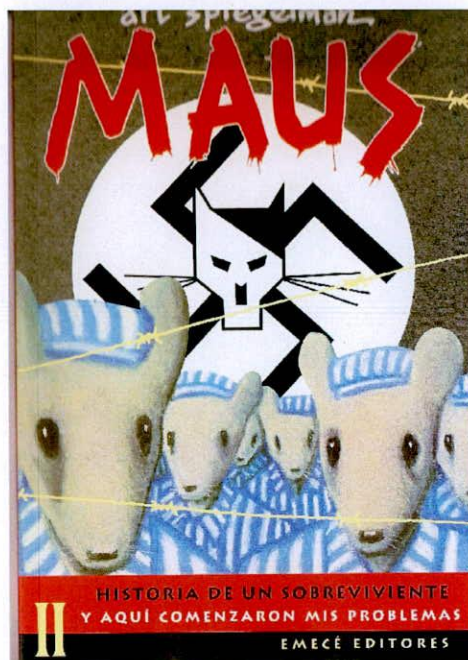


Figura 3.3.1

Esta tapa de *Maus* muestra el paredón gris, la luz blanca con la esvástica, y la cabeza de gato con forma de calavera, que impacta por el gran tamaño. Las mismas letras y el mismo color muestran el nombre de la obra. Los ratones están adentro del campo, que se evidencia por los alambres de púa amarillos. Los ratones miran desolados. La expresión de sus ojos deja ver una gran tristeza, son ojos profundos oscuros con un puntito blanco que permitiría distinguir la dirección de la mirada. Las

fisonomías son muy parecidas. Los ratones causan una especie de ternura; la piel gris parece muy tersa, y las caras parecen sobresalir de la imagen.

Estos rostros se distinguen de los rostros de aquella ilustración del volumen uno en donde las fisonomías revelan seres únicos e irrepetibles. En el campo los judíos habían perdido su identidad por completo. Estos rostros idénticos dibujados por Spiegelman denuncian la pérdida absoluta de identidad. Esta imagen bien permite recordar la escena de la película *The Wall*, donde hombres sin identidad marchan en masa hacia el paredón. La película es del año 1985 y Spiegelman comienza a trabajar en este volumen de *Maus* a mediados de los 80.

La contratapa muestra un plano de Auschwitz y de Auschwitz II (Birkenau). Nuevamente el pasado confrontado con el presente por la presencia de un mapa de Nueva York. Y un ratón con el uniforme del campo que pertenece tanto al pasado como al presente; todo sobreviviente ha sobrevivido al campo pero las secuelas se viven en el presente. De ahí la fusión pasado y presente en la imagen de Spiegelman. También estos planos dan valor documental al relato.

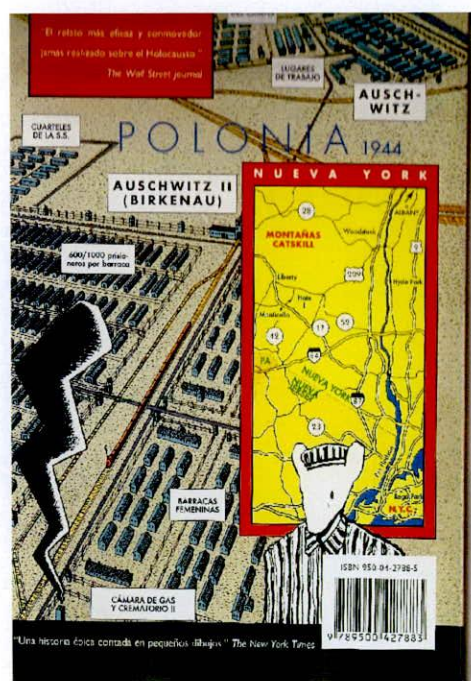


Figura 3.3.2

Este segundo volumen, dedicado a Richie y a Anja (se incluye una foto del pequeño), muestra un índice con cinco capítulos: “Mauschwitz”, “Auschwitz (el tiempo vuela)”, “Y aquí comenzaron mis problemas”, “Salvado” y “La segunda luna de miel”. En esta página se observa la ilustración de un campo de concentración, con un nazi vigilando en lo alto y el cielo cubierto en gran parte por una nube de humo aludiendo a las chimeneas de los crematorios. Un cartel con una cara de ratón y dos huesos atravesados indican “¡alto!”, traducción de la palabra en alemán *Halt!*

Además de la foto de Richie, en *Maus II* hay otras dos fotos. Una es la foto de la madre de Spiegelman y la otra es la foto de Vladek. Estas fotos permiten acentuar la veracidad del relato. El hecho de dibujar animales le permite a Spiegelman crear una distancia y, como se dijo anteriormente, evitar todo tipo de sentimentalismo. El incluir fotos provoca un efecto de shock en el lector. Como lector uno se detiene a observar las fotos y, en consecuencia, interrumpe el relato; ofrecen al lector un espacio para la reflexión.

En el final de *Maus II*, Vladek confunde a Art con su hijo muerto, Richie, que es uno de los protagonistas en el relato de este volumen. Muere por una dosis de veneno que le suministra un pariente. No obstante, vive en el recuerdo de su padre y se lo nombra de manera constante. Esta foto muestra a un niño regordete rubio, lo que plantea una paradoja. De no ser judío, hubiese sido un modelo ejemplar de la raza aria.

P A R A R I C H I E U



Y P A R A N A D J A

Figura 3.3.3

Cuando se ve la foto de Richie se puede pensar en la cantidad de niños que han muerto. Esta foto se puede leer como un símbolo de generaciones perdidas. Además, tiene un anclaje lingüístico que permite aislar algunas de las tantas connotaciones que dispara. La dedicatoria dice “Para Richie y para Nadya”. Nadya es la hija de Spiegelman, que existe gracias a la supervivencia de su abuelo Vladek. Se confrontan la muerte y la vida en la foto de Richie.

En la historieta “Prisionero en el Planeta Infierno, una historia real”, que Art Spiegelman incluye en el primer volumen de Maus, se incluye una foto auténtica de Anja. Probablemente, la foto es una forma adicional de acrecentar el grado de veracidad del relato de la muerte de Anja.



Figura 3.3.4

Esta historieta que Spiegelman dibuja cuando muere su madre, Anja, muestra la desesperación de Art y de su padre, su conmoción, su colapso emocional. Todos los personajes tienen fisonomías humanas en el estilo de las xilografías expresionistas, con rostros grotescamente distorsionados por el sufrimiento. Artie aparece con el uniforme de los prisioneros de Auschwitz; como dice Huyssen, “una reproducción alegórica de cuán atado está al pasado de sus padres”.

La foto de Vadlek lo muestra uniformado, mirando fijamente el lente de la cámara. Sus ojos buscan algo, quizás alguna respuesta. El *punctum* (Barthes; 2004; 88) de la foto puede ser la mirada de Vadlek, sus ojos. Esta foto fue la que Vadlek le envió a

Anja por correo para comunicarle que no había muerto. En esta foto se lo ve a Vadlek ya recuperado físicamente. Según lo dice el mismo Vadlek, es una foto que se la sacó para el recuerdo:



Figura 3.3.5

Siguiendo a Roland Barthes, no se puede reducir a Vadlek a la foto de Vadlek; lo mismo sucede con las fotos de Richieu y de Anja. “La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (Barthes, 2004, 40). Estas tres fotografías no mienten; son documentos, son certificados de presencia; en otras palabras, autentifican la presencia de cada uno de los seres.

3.3.1 Capítulo uno: “Mauschwitz”

La imagen muestra en primer plano a un ratón en el campo con el uniforme a rayas, la estrella parece sobresalir de las mismas. El número del prisionero es el número de Vadlek. El nombre original del campo es alterado. En lugar de Auschwitz, se denomina “Mauschwitz”, neologismo que permite acentuar más la existencia de un campo comparable a una ratonera.

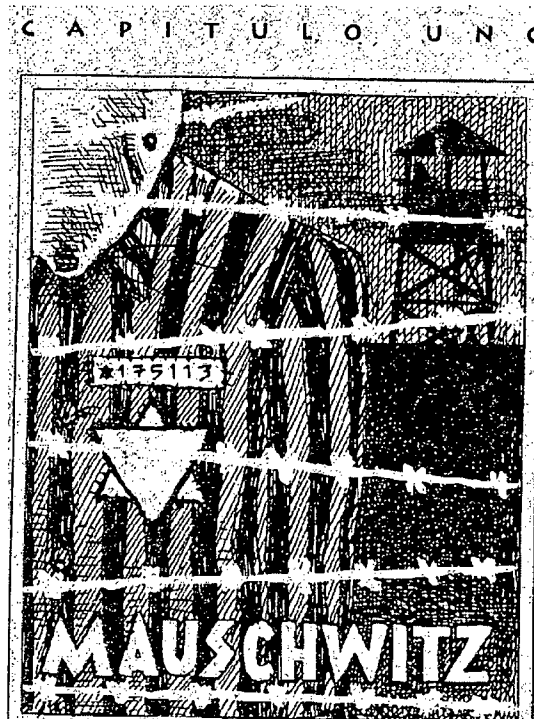


Figura 3.3.1.1

Esta es una imagen fuerte, conmovedora: el ratón en primer plano parece pedir ayuda. La representación del victimario se encuentra en el fondo en color negro; se visualiza una torre de vigilancia con un soldado que vigila el lugar con su fusil.

3.3.2 De “Mauschwitz” a “Auschwitz (el tiempo vuela)”: de la ficción a la realidad

Primero, un ratón mirando fuera del campo. Luego ratones que se están quemando vivos, con las víceras a la vista y una expresión tenebrosa y desgarradora en los ojos. Ésta es la ilustración con angulación horizontal que le corresponde al capítulo dos, “Auschwitz (el tiempo vuela)”. La ilustración se encuentra delimitada en una gran viñeta.



Figura 3.3.2.1

“Mauschwitz”, neologismo basado en una realidad, se torna “Auschwitz”, se torna real e inevitable. Originariamente, Auschwitz es proyectado como un gigantesco campo de trabajo. En un principio los IG-Farben pretendían instalar allí, cerca de la zona industrial de Silesia, fábricas para la obtención de goma y gasolina sintética, donde debían trabajar únicamente los presos de los campos de concentración. Finalmente, este

proyecto no se concreta ya que Auschwitz es demasiado adecuado como campo de exterminio por estar situado en el centro de Europa y se hallaba lo suficientemente alejado para poder ocultar la barbarie de su existencia.

Para disimular el exterminio, existía el plan de construir grandes instalaciones de industria química. De este modo nadie podría extrañarse de los transportes de personas, de la llegada de materias químicas y de la construcción de cámaras de gas. Luego de varios intentos por encontrar el método más efectivo y económico para matar judíos, las cámaras de gas resultan ser el método más propicio.

El anclaje temporal de esta imagen sería el final de la guerra e inevitable derrota de Alemania ya que entonces, por el afán de no dejar rastros y exterminar la mayor cantidad de judíos posibles, los judíos eran quemados vivos— los nazis tiraban antorchas en las barracas herméticamente cerradas y sus víctimas se consumían en un destino común, “la muerte”.

El tiempo vuela, la derrota se aproxima, demasiados acontecimientos en muy poco tiempo, pero el mismo desenlace: la muerte. Las llamas los devoran lentamente y fuera del cuadro de la ilustración cinco moscas sobrevuelan, como si el olor a nauseabundo atravesara el campo y el olor a carne quemada no pudiese disimularse en Polonia. Como si fuese imposible creer “que nadie sabía lo que estaba pasando”. Esta es una de las imágenes más fuertes, impactantes y crudas, que se diferencia de los dibujos simples y para nada grotescos de la obra.

Spiegelman dibuja tan solo cinco moscas, que probablemente representen las cinco columnas de fuego del judaísmo; la última es la del Holocausto. El número también podría hacer referencia a la Torá. Este libro sagrado consta de los cinco libros de Moisés: Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio, que son la base de la

religión y de la ley judía. En alguno de los libros se pueden encontrar rastros de sufrimiento del pueblo judío: En el Génesis, la muerte de Abel, víctima de su hermano Caín; este episodio podría considerarse un primer Holocausto, pues varias generaciones fueron asesinadas junto con Abel. En el éxodo (1-14) también hay muerte y dolor: el faraón manda a matar a todos los primogénitos (Moisés es salvado de las aguas para luego liberar a su pueblo) y, el dolor está presente en la esclavitud y sufrimiento de los israelitas.

3.3.3 Capítulo cuatro: "Y aquí comenzaron mis problemas"



Figura 3.3.3.1

Pies que se desplazan con zapatos que no necesariamente corresponden al mismo par. Pies que permiten imaginar y reconstruir la totalidad de la escena. Lentamente caminamos con los ratones. Muchos seguramente cayeron, como lo muestra un zapato que parece apuntar al cielo. Seguramente Vadlek se encuentra

caminando en este grupo. Y luego de haber soportado varios problemas, los aliados ganan la guerra, Hitler es derrotado y el salvador, Estados Unidos de América, le da a Vadlek una nueva oportunidad.

3.3.4 Capítulo cuatro: "Salvado"

La "s" de "Salvado" ya no tiene forma de zig-zag como la de los títulos anteriores, que presentan relatos cuyo anclaje histórico es el de la era nazi. La línea de la "s" es pura y mantiene la forma original pero es más redondeada quizá significando que comienza una etapa de cambios progresivos para los judíos; tiene la misma forma de las rayas de la bandera estadounidense. En el fondo la bandera del país salvador; primer plano de Vadlek a mediados de los 80.

C A P Í T U L O C U A T R O

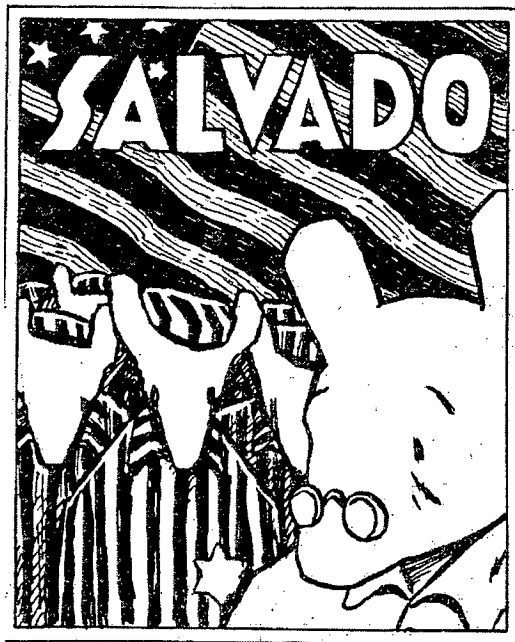


Figura 3.3.4.1

En un segundo plano, ratones idénticos que visten su uniforme, percibidos como una masa compacta, sin identidad. Vadlek, en primer plano, un hombre con

nombre (a pesar de que los números lo acompañarán eternamente); el segundo plano representaría la masa humana, la pérdida de identidad absoluta que quedó en el pasado. Y esta recuperación se materializa gracias al país salvador, cuya bandera conforma el fondo de la imagen, y parece abrazar el pasado y el presente.

En 1945 las tropas Aliadas entraron a los campos de concentración y de exterminio y descubrieron pilas de huesos y cenizas. Además, miles de sobrevivientes fueron encontrados sufriendo hambre y enfermedad.

Luego de la liberación algunos judíos decidieron volver a sus antiguas casas; otros se negaron a hacerlo por el antijudaísmo que aún existía en Europa. Aquellos que volvieron fueron víctimas de pogrones. En Polonia, por ejemplo, hubo varios, como el de Kielce en 1946, donde murieron cuarenta y dos judíos.

Muchos judíos sin hogar emigraron al oeste hacia los territorios liberados por los Aliados, donde fueron puestos en campos de refugiados como Bergen-Belsen en Alemania, que eran administrados por la Administración de las Naciones Unidas para Ayuda y Rehabilitación (UNRRA) y el ejército de los Estados Unidos.

Varias agencias judías ayudaron a los refugiados, por ejemplo, el Comité Judío Americano para la Distribución Conjunta les suministraba a los refugiados comida y ropa; la Organización para la Rehabilitación a través del Entrenamiento (ORT) les ofrecía entrenamiento profesional. Además, los refugiados también formaron organizaciones y muchos trabajaron por la creación de un estado judío en Palestina.

Si bien la organización más grande de sobrevivientes, Sh'erit ha-Pletah (“resto sobreviviente”), presionó para lograr más oportunidades de emigración, en los Estados

Unidos había restricciones a la inmigración legal. Los ingleses limitaron la inmigración a Palestina, y muchas fronteras en Europa estaban cerradas.

Al final de 1944, se formó la Brigada Judía (un equipo palestino judío en el ejército inglés) con el objetivo de ayudar a organizar el éxodo de 250.000 refugiados judíos en Europa. Los judíos que ya vivían en Palestina organizaron la inmigración “ilegal” por barco, que fue interceptada por los ingleses en varias ocasiones. Por ejemplo, en 1947 la nave “Éxodos 1947” con destino a Palestina fue obligada a volver a Alemania con 4.500 sobrevivientes del Holocausto. En la mayoría de los casos, los ingleses detuvieron a los refugiados en campos de detención en Chipre.

En un principio Estados Unidos no sabía cómo accionar con respecto a los refugiados. El rescate de los refugiados no era una prioridad y tampoco tenían muy en claro cómo llevarían a cabo el rescate de los mismos. El secretario de Estado, Cordell Hull, no facilitó la entrega de visas, política que se lleva a cabo debido al antijudaísmo y la xenofobia.

En agosto de 1942, el departamento de Estado recibió un cable enviado por Gerhart Riegner (el representante en Ginebra del Congreso Judío Mundial) que confirmaba los planes nazis para asesinar a los judíos europeos. Las noticias de las atrocidades nazis a menudo no eran recogidos por la prensa americana.

El 19 de abril de 1943, representantes de los Estados Unidos y Gran Bretaña se reunieron en Bermuda para resolver el problema de los refugiados. En enero de 1944, Roosevelt estableció la Junta para los Refugiados de Guerra como parte del departamento del Tesoro para facilitar el rescate de refugiados en peligro. Fort Ontario en Nueva York empezó a servir como un puerto libre para los refugiados.

En mayo de 1948 se crea el Estado de Israel y grandes cantidades de refugiados fueron recibidos en el nuevo estado soberano. Entre 1945 y 1952 los Estados Unidos admitieron alrededor de 80.000 refugiados judíos.

3.3.5 Quinto y último capítulo, "La segunda luna de miel"

C A P I T U L O C I N C O



Figura 3.3.5.1

Vadlek encuentra a su esposa y tienen una segunda oportunidad para reconstruir su vida juntos. Su segunda luna de miel será en los Estados Unidos, un nuevo horizonte los espera para morir allí, en el país que se convierte en su hogar. La última viñeta está abierta, muestra la sepultura de ambos. Seguramente, está abierta para evitar una suerte de clausura; estos padres no buscarían trascender, pero ciertamente lo han logrado a través de Art y de su nieta, Nadja Mouly Spiegelman.

A modo de conclusión, en este capítulo se puede apreciar cómo Spiegelman confronta la vida y la muerte, el pasado y el presente. Para acentuar ciertos rasgos el autor tiende a modular la línea, como en las figuras 3.3.4.1 (modulación de la “s” en “Salvado” y en “Prisioneros de Guerra”) y 3.2.1.1 (línea modulada en los pechos de la ratona).

Si bien se utilizan únicamente el blanco y el negro, a través de los tramados y sombreados se distingue la figura del fondo. La línea blanca se utiliza en general para distinguir y definir objetos, y otras veces para resaltar un signo, como la estrella de David en el sobretodo de un ratón (en “El nudo se ajusta”), o la palabra “Maus” en las tapas.

En las tapas y contratapas, se emplean colores. Los mismos le permiten al observador imaginar y sentir distintos tipos de textura (como el color gris de la piel de los ratones, que parece ser muy suave, por la calidad de las pinceladas). El color rojo se destaca del resto.

Cada signo de las imágenes es disparador de innumerables discursos y se han presentado algunas de las tantas posibles interpretaciones de las imágenes y fotos de la obra. Las mismas instauran, sin duda, una nueva literatura del Holocausto. Se concibe la historia de una manera original y única, que abre un camino hacia la reflexión, una nueva forma de conocer y acercarse a una temática tan compleja como es la del Holocausto judío o Shoá.

El ser humano en *Maus* experimenta diversas facetas animales: huye, atrapa, muere, intenta sobrevivir ante el peligro. Spiegelman evidencia la cadena de dominación nazi y su posterior decadencia ante los aliados, gracias a los seres híbridos con cabeza de ratón, gato y perro. Esta temática se desarrollará en el próximo capítulo.

4. REPRESENTACIÓN SEMIÓTICA DE LA SOCIEDAD JUDÍA, POLACA Y ALEMANA

4.1 Personajes híbridos en *Maus*: cuerpo humano y cabeza de animal.

A pesar de recurrir a la alegorización, la historia es narrada de manera “realista” como relato en imágenes. Los personajes animales de *Maus* no sólo hablan como seres humanos en términos metafóricos sino que además tienen cuerpos humanos, hablan, gesticulan y se comportan como tales. Huyssen (2002) dice que, de esta forma, se genera un tipo de acercamiento mimético al acontecer traumático ya que gracias a la representación animal se mantiene el distanciamiento, y no se corre el riesgo de caer en el trauma o en la abrumadora compasión —hay una fractura de todo sentimentalismo^{xix}. No obstante, es posible experimentar diferentes tipos de sentimientos y sensaciones a lo largo de la obra.

Huyssen además sostiene que si bien los personajes son un híbrido (cuerpo humano y cabeza de ratón, por ejemplo) los personajes no se identifican con su faceta animal, lo que se ve claramente cuando Vadlek y su esposa, Anja, están escondidos en un sótano y Anja se asusta de los ratones^{xx}.



Figura 4.1.1

Otra instancia en la que se deconstruye la metafórica roedora en el nivel del relato es cuando los ratones Vladek, Mala y Art leen un texto en el que aparecen dibujados como seres humanos, sin reaccionar frente a este contrasentido. Lo mismo sucede cuando reaccionan sobre la historieta “Prisionero en el Planeta Inferno”. Los alemanes tampoco se reconocen como gatos, se puede ver cómo los gatos híbridos utilizan perros para buscar judíos, perros que no los atacan, como sería natural:



Figura 4.1.2

Las ranas o sapos representan a los franceses. En *Maus II* se puede ver a Art hablando con su esposa sobre una posible representación de los franceses. Tomando en cuenta los años de antisemitismo, el animal que representara a Francia no podía ser tierno o dulce. La posibilidad de dibujar a Francia como conejo queda descartada. Puede ser que Spiegelman haya elegido la rana o sapo ya que la palabra **frog** en inglés (sapo) se utiliza de manera derogativa para designar a un francés.

4.2 La representación de la sociedad judía: el mundo de los seres con cabeza de ratón

“El ratón es transmisor de enfermedades, son una plaga, hay que eliminarlos. (...) el judío sólo conoce la unión cuando es amenazado por un peligro general; desapareciendo este motivo, las señales del egoísmo más crudo surgen en primer plano, y el pueblo, antes unido, de un instante al otro se transforma en una manada de ratas feroces.”^{xxi} “El judío es y será siempre el parásito típico, un bicho, que, como un microbio nocivo, se propaga cada vez más, cuando se encuentra en condiciones adecuadas. Su acción vital se parece a la de los parásitos de la naturaleza. El pueblo que le hospeda será exterminado con mayor o menor rapidez.”^{xxii}

Lamentablemente, ésta era la concepción hitleriana del judío: judíos transmisores de tifus, judíos que se encuentran diseminados por toda Europa, desunidos, que no tienen una nación.

La elección del ratón para representar a los judíos es verdaderamente acertada, pues permite ver claramente qué significaba un judío en tiempos del nazismo; basta

recordar los experimentos de Josef Mengele y la forma en la que los judíos debían huir, los lugares donde se escondían (cloacas, sótanos, etc.), lo que comían, las condiciones de vida en el gueto y luego en los campos de concentración y de trabajo.

Hay viñetas en las que los judíos aparecen representados no sólo con cara de ratón sino, además, con cola. En circunstancias trágicas, como la muerte, por ejemplo, cuando hay pilas de cadáveres desnudos o cuerpos colgados, o judíos en fila para la selección (*selections*), los ratones no tienen cola. En situaciones cotidianas, no fatales, como Vladek ejercitando en su bicicleta fija mientras su hijo lo entrevista, los ratones pueden o no tener cola. Una hipótesis podría ser que en las situaciones más trágicas Spiegelman acentúa que no se aniquilaba una plaga sino a seres humanos (a pesar de esfuerzo de los nazis por deshumanizar al hombre judío). De hecho, cuando se muestran los ratones con sus cuerpos humanos desnudos, los genitales masculinos están dibujados:



Figura 4.2.1



Figura 4.2.2

Con respecto a las ratonas, no aparecen ni desnudas ni en instancias de *selection*. La única ratona que a veces aparece dibujada con cola es Anja: en la foto del portarretrato de Vladek, cuando corre hacia la casa de la costurera, y en una instancia en la que huye con su esposo. En esta última instancia, la cola podría ser el signo que delata la verdadera identidad de Anja, la de una mujer judía que se esconde detrás de la máscara de cerdo:



Figura 4.2.3

4.2.1 Posibles implicancias del uso de la "máscara de ratón" y de "la máscara de cerdo"

En *Mi Lucha* Hitler desarrolla la noción de disfraz, velo y máscara. Hitler declara que el disfraz del judío, su máscara, su velo sería la de hacer creer que es alemán, francés, inglés o un italiano con la sola diferencia de la religión. Uno no puede reconocer la verdad debido a este disfraz. "Una vez que adquiriera bastante fuerza para prescindir del disfraz, dejará caer el velo y se descubrirá aquello que los no judíos no querían ver ni creer: el judío."^{xxiii}

En *Maus* hay instancias en las que ciertos personajes cubren su rostro humano con una máscara de ratón. En el segundo volumen de *Maus* se lo puede ver a Art apoyado sobre su tablero; a través de la ventana se observa el campo de concentración, y la gran pila de cadáveres al lado de su escritorio. Art no tiene cabeza de ratón como en el resto del relato; su rostro es humano y lo cubre una careta de ratón. Los periodistas también tienen rostros humanos cubiertos con máscaras (de gato, de perro dependiendo de su nacionalidad). El presente mezclado con el pasado nuevamente.



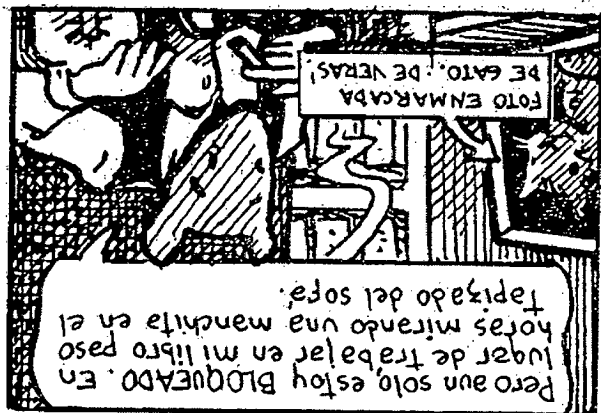
Figura 4.2.1.1

Se podrían conjeturar varias razones para entender el uso de las máscaras. El usar una careta es una forma de recordar el pasado. En estas viñetas se puede evidenciar el tiempo del autor; estamos en los noventa; época que es testigo del éxito arrollador de *Maus*: Art Spiegelman no usa careta de ratón porque se supone que la concepción hitleriana del judío ha sido superada, ya no hay razón para que Art Spiegelman se dibuje a sí mismo como ratón. No obstante, siente culpa por no serlo. El

ratón es el que vivió en el campo; ése es el judío que nunca logrará ser ya que no vivió físicamente en los campos aunque, muchas veces, se sienta víctima del mismo y espiritualmente y en su vida cotidiana viva allí. Su situación abrumadora lo hace hacer terapia. Su analista, sobreviviente de los campos, también usa una careta que cubre un rostro humano.

Otro rostro humano; quizás la misma explicación: Pavel, el analista, vivió en Terezin y Auschwitz, pero logró sobrevivir. Ya no es un ratón que vive en su ratonera; es un hombre libre — no hay razón para tener cabeza de ratón. Pero usa careta porque tal vez, como muchos sobrevivientes, aún viva en Terezin o Auschwitz. El campo es parte del pasado, sin embargo, las secuelas, las marcas se viven hoy, en el presente. Nunca se deja de estar en el campo, de ahí la careta. Art y Pavel, ambos con rostro humano y careta de ratón. Los dos con disfraz, con velo, con careta. Con careta o sin careta son iguales en apariencia: o son humanos o son ratones.

Figura 4.2.1.2



Pero aun solo, estoy BLOQUEADO. En lugar de trabajar en mi libro paso horas mirando una manchita en el Tapizado del sofa.



No puedo trabajar. Pierdo el tiempo en entrevistas o propuestas comer- ciales! No puede ser!



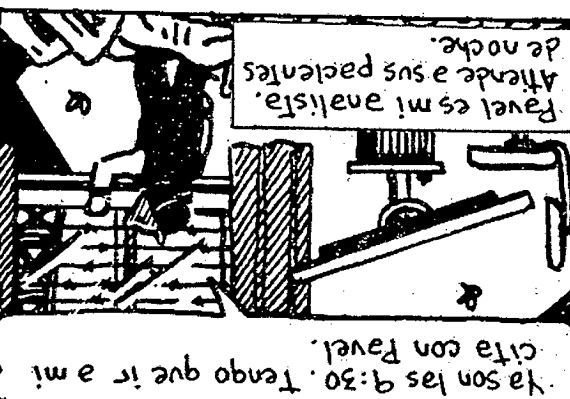
Y bien? como te sientes?



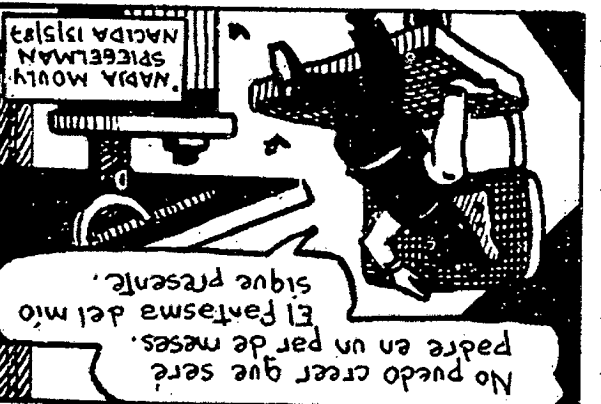
Tiene la casa llena de perros y gatos.



Es un judio checo, sobreviviante de Teregin y Auschwitz. Lo veo una vez por semana.



Ya son las 9:30. Tengo que ir a mi cita con Pavel.



No puedo creer que seré padre en un par de meses. El fantasma del mio sigue presente.



! UPI Se fueron. A veces no me siento como un adulto.

Hitler decía que una vez que se cae el velo el judío se deja ver. Quizás con la misma fuerza tanto Spiegelman como su analista se puedan desprender de la careta (que implicaría olvidar el campo). El historietista y protagonista nos dice que debajo de la careta se oculta un ser humano. La careta es una mentira; ser ratón es una mentira.

Hay otras instancias en la que la careta sirve para ocultar la verdadera identidad, por ejemplo, para evitar ser atrapado, aniquilado o deportado al campo. Estas instancias suceden en el tercer tiempo narrativo (épocas del nazismo donde Vadlek es protagonista de su propio relato):



155

Figura 4.2.1.3



Figura 4.2.1.4

4.3 Representación de la sociedad polaca: cuerpo humano con cabeza de cerdo

Los cerdos representan a los polacos. Si se piensa en las características de un cerdo, un animal que se refresca en el barro, que le gusta y disfruta de la suciedad y, asociando la mugre con la traición, se puede entender la elección de este animal, pues los polacos fueron utilizados por Hitler para cumplir con su objetivo de hacer desaparecer el pueblo judío. Los polacos traicionaron a los judíos entregándolos al fñhrer.

Con respecto al sexo femenino, las cerdas aparecen dibujadas con un cuerpo grotesco, que delatan poca feminidad y elegancia.

AUN ASÍ, TODO IBA BIEN, HASTA QUE UN
SABADO, MOTONOWA VOLVIÓ MUY TEM-
PRANO DE SU TRABAJO...



Figura 4.3.1.5

4.4 Representación de la sociedad alemana: un gato corpulento y bello como símbolo de la pureza aria. La teoría de la “sangre aria” representada en las imágenes de Spiegelman

Siguiendo la escala de dominación, el gato domina el ratón, lo que equivaldría a decir que el nazi domina al judío. Los gatos son protagonistas en el tercer tiempo (relato dentro del relato). En los otros dos tiempos de *Maus* no hay alemanes representados (a excepción de los periodistas que tienen careta de gato en el tiempo del autor). En el tercer tiempo (relato dentro del relato), los gatos siempre aparecen

uniformados, En toda la obra de *Maus* hay dos instancias en la que un gato aparece sin el uniforme. En la primera el gato mantiene la misma fisonomía pero vistiendo un traje.



Figura 4.4.1

En el segundo ejemplo, el gato denota un alemán no ario; se trata de un gato que está en el campo de concentración. Este gato parece más bien un gato callejero, su cara denota desesperación y su cuerpo es pequeño:



Figura 4.4.2

Los alemanes arios, gatos musculosos con uniforme y con poder, nunca aparecen dibujados con cola. Los cuerpos humanos son atléticos, con fortaleza, denotan fuerza. Se podría decir que estos cuerpos están dibujados siguiendo el mandato del mismo Hitler, para quien los cuerpos trabajados y musculosos eran sinónimo de raza superior, aria, pura. Estos cuerpos musculosos y perfectos se pueden observar en el arte del tercer Reich. Hitler exigía del arte un modelo artístico para la raza aria. Pedía una belleza aria capaz de purificar el cuerpo y el alma alemanes. El arte debía ser profeta de los bellos y lo sublime y defender por tanto lo que es a la vez saludable y natural^{xxiv}. Ejemplos pueden ser la escultura de Georg Kolbe, **Pareja** (1937), pintura de Albert Janesch, **Deportes acuáticos** (1936) entre tantos otros.

La siguiente viñeta ilustra el fin de la guerra. En esta imagen la cara de los gatos no refleja la fuerza, el poder. Por el contrario, la fisonomía de la cara está delineada con trazos muy simples y uniformes. Estos gatos ilustrarían el fin de la pureza, los alemanes arios no eran ya seres supremos.



Figura 4.4.3

4.4.1 Ausencias y presencias de “gatas” en *Maus*

En *Maus* se evidencia mayormente la ausencia de “gatas”, exceptuando tres presencias que suceden en el tercer tiempo del relato, que corresponde a la época de Hitler en el poder, lo que es coherente con el rol asignado para la mujer alemana aria.

Respecto de este rol, Peter Adam (2003) explica claramente el rol de la mujer alemana en el Tercer Reich. Los nacionalsocialistas no dejaban nada al azar; si el arte hacía propaganda del papel de la familia, el Partido lo utilizaba por otro lado para definir el papel social y la imagen de las mujeres.

La mujer ideal era alta, rubia y de ojos azules. La belleza ideal tenía que estar en consonancia con el modelo de ciudadano políticamente perfecto. La belleza, para Hitler, siempre entrañaba salud. La finalidad de la mujer, de acuerdo con la naturaleza, era parir, ser “la madre sagrada”; la del hombre era combatir. La mujer debía cuidar su salud para parir niños sanos, no sólo para su marido sino también para la nación. Además, los retratos femeninos, sobre todo de las actrices más destacadas y de las esposas de los líderes del Partido, fueron muy populares. La retratada solía adoptar una pose señorial. Se pedía naturalidad, sencillez, y falta de afectación. Abundaban los retratos idealizados del ama de casa tradicional que se dedicaba a los trabajos artesanales de antaño, como el telar y la rueca.

Peter Adam (1992, 149) también destaca que la representación de la mujer perversa, la prostituta, tan frecuente en los pintores vanguardistas, no sólo era inconcebible sino que además se consideraba una ofensa a la feminidad alemana. Si el hombre se representaba como el vencedor de la naturaleza, la mujer se representaba como la naturaleza misma. Era la hermosura de la naturaleza, o su alegría, y desde

luego tan fértil como ella. Continuamente se la retrataba como hembra de la madurez, los retratos femeninos estaban estereotipados: la mujer expectante y la mujer como madre.

Si bien el rol más importante de la mujer era el de ser madre, se debía al *führer* y a su patria por sobre todas las cosas. De ser necesario, las mujeres colaboraban con el ejército, pero no trabajaban en los campos de concentración. Por ejemplo, en el año 1941 el número de mujeres que trabajan en las industrias de armamento se elevaba a 14.200.000 millones. Además, las mujeres que habían ofrecido la vida de sus hijos o de su esposo para la salvación de la patria recibían la Cruz del Mérito para la Madre. La única mujer de alto rango fue Hanna Reich, capitán de aviación, que tuvo una eficaz colaboración en la producción de nuevos modelos de aviones para la Luftwaffe, lo que le valió como recompensa la Cruz de Hierro de segunda clase.

También hubo mujeres que siguieron la carrera militar y, debido a su desempeño, fueron elegidas para trabajar en los campos de concentración, como Irma Greese y María Mandel^{xxv}, que ejercían su labor de vigilancia y, además, eran amantes de los guardias del campo. Pero estas mujeres no representaban el modelo de mujer alemana que Hitler pretendía imponer. La mujer "aria" podía acceder a ciertos trabajos, como telegrafistas, secretarias, pero debían mantenerse alejadas del gueto y de los campos, que eran sinónimos de lo detestable, lo impuro.

Como se mencionó anteriormente, en *Maus* la mujer alemana aparece dibujada en tres instancias (un número insignificante comparado con las instancias en las que aparecen ratonas y cerdas), que pueden incluso pasar desapercibidas al ojo del lector (probablemente porque no representan ningún personaje principal dentro del relato).

En la siguiente viñeta la gata no cumple ningún rol específico, simplemente forma parte del fondo de la viñeta. En este salón de baile había gente de todas las nacionalidades. Esta presencia demuestra que antes del ascenso de Hitler al poder los alemanes compartían lugares públicos con judíos. En la primera viñeta, la gata está acompañada por un sapo (francés), lo que evidencia que la mujer alemana no estaba obligada a frecuentar únicamente hombres alemanes (arios).



Figura 4.4.1.1

La siguiente viñeta muestra dos gatas, aparentemente dos campesinas; una lleva un canasto y la otra se encuentra sentada en la carreta, que es la que más se destaca en el plano, y se encuentra acompañada por su esposo y su hijo. El rol de la campesina (como mujer, madre y trabajadora) está bien ejemplificado a través de la imagen. En este caso, creo que lo que es verdaderamente significativo es la imagen de familia rural que se trasmite, lo que se concebía como el núcleo de la nación en el

nacionalsocialismo. En la viñeta se lee “Y pude ver que no todo era mi infierno, La vida seguía su marcha”.. Spiegelman elige gatos campesinos para representar la noción de “vida”, lo que es verdaderamente ingenioso dado que esta elección exalta parte de la ideología nazi, el “volk”^{xxvi}.

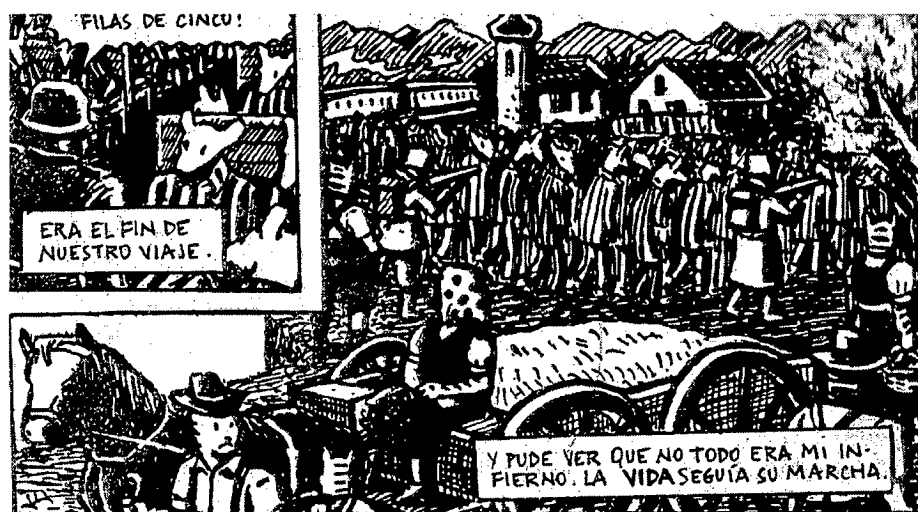


Figura 4.4.1.2

La vida rural representaba para Hitler el anhelo de una comunicación profunda con la naturaleza. Los campesinos seguían practicando sus costumbres milenarias a pesar de todos los esfuerzos que se hicieron, incluso de la Iglesia, por eliminarlos. En la pintura del nacionalsocialismo^{xxvii}, los lienzos exaltaban esta vida sencilla de los campesinos, sobre todo en época de cosecha. Se pintaban escenas rurales apacibles, personas sencillas, honradas, prácticas y limpias. Las pinturas hacían propaganda de los valores eternos de **la vida rural como fuente de energía superior** a la vida destructora de las ciudades^{xxviii}.

Otra posible lectura de la presencia de los gatos es que la gente sabía lo que estaba sucediendo, no obstante, su vida transcurría de manera normal. Los tres gatos no

parecen asombrados ante la presencia de un masa de prisioneros uniformados (lo que se evidencia en la fisonomía de las caras de los gatos que son familia, la otra gata está de espaldas). En el texto, además de la palabra “vida”, la elección de la palabra “marcha” es verdaderamente significativa: los judíos marchaban hacia la frontera, realizaban “la marcha de la muerte” y la vida también seguía su marcha. En pocas palabras, la antítesis “vida/muerte” está presente en la elección de este lexema.

La gata que se muestra a continuación ilustra la campesina alemana. El atuendo y la forma del cuerpo ilustrados por Spiegelman se pueden ver en las pinturas de la vida rural del nacionalsocialismo. El cuerpo con caderas anchas, sinónimo de fertilidad, manos fuertes, rústicas y hombros anchos, sinónimo de trabajo obrero.

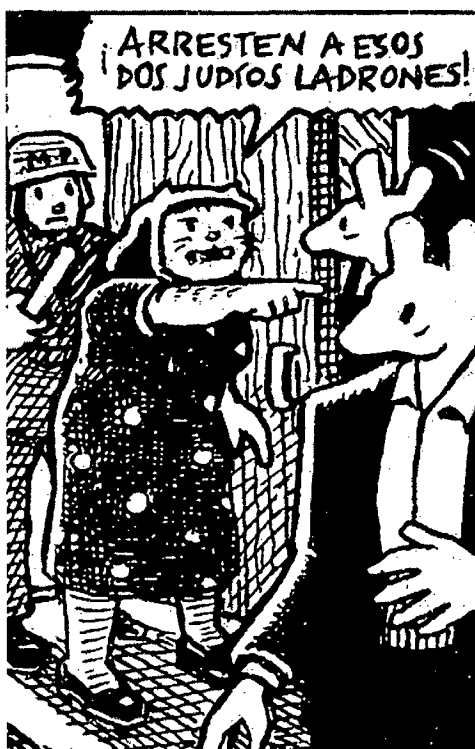


Figura 4.4.1.3

En la viñeta siguiente, Vadlek está en la casa de una familia en Hannover. La esposa era una gentil (no judía) alemana dibujada como gata; el esposo era un ratón. Los

rasgos de esta gata le dan a entender al lector que se trataba de una alemana aria (no está dibujada con imperfecciones o con signos diferentes como sucede con el gato prisionero del campo de concentración). Esta presencia rompe con el mito que “todos los alemanes odiaban a los judíos”.



Figura 4.4.1.4

4.5 Cómo Spiegelman instaura una nueva forma de pensamiento y reflexión a través de la imagen

La obra de Spiegelman, lejos de ser simplemente una denuncia, abre un camino hacia la reflexión y permite conocer de cerca la ideología nazi^{xxix}. A continuación se presenta una breve explicación de esta ideología, necesaria para comprender porqué *Maus* instaura una nueva forma de pensamiento.

Según Daniel Fraenkel (2000), la corriente de pensamiento más importante que ayudó a preparar el terreno para la aparición de la ideología nazi estaba asociada con la tradición alemana “völkisch”. La palabra alemana “volk” (de la cual deriva el

adjetivo “völkisch”) significa “gente” o “pueblo” y encierra una riqueza de connotaciones que no son siquiera insinuadas en su traducción a otras lenguas. En su origen la palabra solía denotar una tropa de guerreros o una muchedumbre. En el siglo XVIII adquirió la connotación claramente peyorativa de vulgo o gente común. Esta palabra pierde su valor negativa durante la primera mitad del siglo XIX (la era del romanticismo en Alemania) y pasó a significar la condición muy deseable de un pueblo enraizado en su entorno natural. La cultura del “volk” que vive en armonía con la naturaleza fue contrastada con la civilización corrupta y mecanizada de la ciudad moderna. Con el tiempo la palabra pasó a denotar una condición idealizada: la unión extraordinaria de un pueblo tanto con sus paisajes naturales como con la larga sucesión de generaciones que lo precedieron.

La verdadera comunidad “volk” contemplaba la exclusión (y en última instancia el exterminio físico) de aquellos sectores sociales que por tener sangre contaminada (no aria) eran inadecuados para formar parte de la comunidad. Los padres fundadores de esta pensamiento fueron Paul de Lagarde (1827-1891) y Julius Langbehn (1851-1907). En los escritos de ambos autores los judíos y el judaísmo figuran destacadamente como el símbolo máximo de la decadencia de la civilización moderna. Los judíos eran considerados elementos extranjeros en suelo alemán y una barrera a la verdadera unificación germana.

Los prejuicios antisemitas del pensamiento “völkisch” eran naturalmente reforzados por los prejuicios cristianos tradicionales donde la concepción del judío era la de un ser sin alma, consumido por la lujuria y la codicia, incapaz de un comportamiento moral. La demonización del judío fue uno de los resultados más funestos del desarrollo de esta ideología; su descripción era la de un intruso, agresor,

como la antítesis de un alemán, lo que contribuyó a popularizar una percepción que consideraría a las víctimas judías de la persecución nazi como no totalmente humanas.

Este pensamiento se fusionó además con otras dos corrientes, las visiones místicas de la grandeza del pasado germánico-ario y las especulaciones pseudo científicas sobre los fundamentos de la civilización. Arthur de Gobineau (1816-1882) es uno de sus grandes exponentes, quien hizo de la raza el único factor determinante en la historia humana, descartando a instituciones como la religión, los gobiernos y las ideas, a las que consideraba “supersticiones”. Según este diplomático y poeta francés, la humanidad es intrínsecamente desigual y la componen razas “inferiores”, como los negros y los semitas, y las razas “superiores” o “más puras” como los “arios” y los “teutones”. Las razas superiores eran las que supuestamente contaban con poder creativo y podrían alcanzar un lugar prominente en la historia debido a su pureza racial, pero estarían destinadas a abandonar este escenario en cuanto son contaminadas por las razas “inferiores”.

Este racismo de base antropológica de Gobineau se fusionó con otra corriente distinta de pensamiento racial, que tenía sus raíces en la teoría de Charles Darwin sobre el proceso de evolución por selección natural que se detalla en la publicación del biólogo británico en el año 1859, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favored Races in the Struggle for Life*^{xxx}. Esta fusión se logra gracias a la aplicación de las leyes darvinianas a la humanidad y a la sociedad conocida como “darwinismo social”, que se utilizó en Alemania (su principal promotor fue Ernst Häckel, un profesor de zoología de la Universidad de Jena (Turingia)) para desarrollar una filosofía universal que se aplicaba a fenómenos no sólo biológicos sino también psicológicos y sociales. El llamado “descarte” y el

“derecho del más fuerte” que tienen lugar en la naturaleza debían regir las relaciones entre los individuos y los grupos humanos.

Además del “völkisch” y las escuelas científico- raciales, otra concepción ideológica debe ser considerada para completar la gama de las influencias intelectuales: las filosofías raciales ocultas o esotéricas, que tienen que ver con teorías altamente complejas de cosmología, historia e instrucción espiritual, más que con mitos raciales, y son promovidas por sociedades secretas o sectas que se organizan alrededor de una filosofía esotérica. La obra esotérica que fue altamente relevante para la ideología nazi fue la obra de Blavatsky^{xxxii}, que describió toda la evolución humana en términos de la revelación mística de siete razas originales, cada una con su propia sub-raza.

En cuanto a la cosmovisión de Hitler, el enfoque biológico del dictador acerca de la política humana era la supremacía absoluta de la raza en la historia. Los verdaderos factores de la historia no eran ni las clases sociales, ni las instituciones, las culturas o los individuos humanos, sino solamente la raza y el “volk”. Su teoría acerca de la historia era la aplicación más vulgar del darwinismo social. Los principios de Darwin de “selección natural” y “la supervivencia de los más aptos” se convirtieron en el punto de referencia de todo el progreso humano, y la lógica de “la ley de la selva”, reemplazó la moral de las tradiciones humanísticas judías y cristinas.

La ideología hitleriana también sostenía que toda cría de dos individuos desiguales produciría algo intermedio respecto del nivel de los dos progenitores. Es decir, la cría sería superior a la mitad parental racialmente inferior, pero no así respecto de la superior. Como resultado, perdería luego en la lucha contra el tipo superior. Hitler también distinguía entre las razas que crean cultura y aquellas que

destruyen cultura, como los judíos, quienes se presentaban como una comunidad religiosa, enmascarando su verdadera identidad como raza.

Luego de leer estos párrafos que intentan describir en qué consistía la llamada “ideología nazi”, se podría sostener que *Maus* es una verdadera obra maestra; lo que es verdaderamente ingenioso en la obra de Spiegelman es la no representación de las distintas etnias como seres humanos, sino como animales.

La alegoría animal refleja no sólo una escala de dominación (presente en el aparato ideológico nazi) sino también la “deshumanización” de *todos* los seres humanos que atravesaron este momento histórico. Digo “deshumanización” porque el accionar de cada etnia es comparable al comportamiento del animal elegido por Spiegelman en la representación. Como el gato persigue al ratón para devorarlo, el nazi persiguió al judío. Los alemanes nazis, en su afán de dominar toda Europa y de aniquilar a todos los judíos por ser una “raza inferior“, tuvieron un comportamiento totalmente irracional, impensable para un ser humano con alma, el poder los encegueció y la maquinaria nazi se puso en funcionamiento. El judío, en su afán por sobrevivir, se vio obligado a perder su dignidad. Durmió en camas que eran verdaderas ratoneras, perdió su identidad, comió, tomó, orinó y defecó en un mismo recipiente, durmió en cloacas, padeció de tifus, entre otras terribles vivencias. Los polacos fueron desleales con los judíos, los traicionaron entregándolos a los nazis y no denunciando las atrocidades cometidas por los nazis en Polonia. Luego de la conquista de Polonia (1939), la Alemania de Hitler dejó en claro que los polacos nunca tendrían los privilegios de un ario. El cerdo es un animal sucio que se conforma con las sobras. La suciedad y el hecho de que el cerdo es una comida prohibida para los judíos connotaría la traición, y la elección de este animal rústico podría significar la concepción nazi del polaco. Por último, Estados Unidos representa la dominación absoluta. Representada

como un perro logra vencer al gato. Hitler odiaba todo lo que no era ario; los estadounidenses eran vistos como una mala influencia. Todos los productos estadounidenses estaban prohibidos (las historietas de Walt Disney, por ejemplo) y cualquier icono estadounidense era despreciado (como Mickey Mouse).

El ocultismo encuentra su representación en *Maus* en la presencia de la esvástica (símbolo de la salvación) en la gran mayoría de las viñetas (aún cuando la presencia de este símbolo no fuese necesaria, como la forma de los caminos dibujados en zig-zag con forma de esvástica, el humo que sale de las chimeneas en forma de esvástica o la luna llena con este símbolo en su interior). El “völk” también tiene su espacio en la representación de la vida rural ya mencionada en la sección anterior. Por último, las ausencias y presencias, permiten conocer el estereotipo de mujer nazi, polaca y judía y la máscara podría ser interpretada en términos de ocultamiento de la propia identidad.

Entonces, ¿por qué la obra de Spiegelman podría instaurar una nueva forma de pensar el Holocausto y abrir, de esta forma, una instancia de reflexión a través de la imagen? Porque cada etnia representada como un ser híbrido está definida en términos de los discursos del nacionalsocialismo. *Maus*, en consecuencia, *evidencia el discurso nacionalsocialista plenamente constituido. El Holocausto estaría representado en imágenes desde la perspectiva del victimario.*

No obstante, porqué negar la posibilidad, por dolorosa que sea, de que el judío se haya sentido, en épocas del nazismo, como un animal miserable y, finalmente, haya creído que sí lo era. Recordemos que los judíos perdieron su identidad en los campos y pasaron a ser tan sólo un número. Ante la pérdida de identidad, la consecuencia inmediata e inevitable es la total ausencia de la condición de persona. Siguiendo esta

línea de pensamiento, *Maus* reflejaría una representación de la Shoá desde la perspectiva de la víctima.

Y por qué no leer a *Maus* como una mirada crítica de la condición humana en sí misma. Quizás los seres humanos no seamos tan humanos después de todo si es que somos capaces de aniquilar, amenazar, comer desperdicios putrefactos, orinar en cualquier lado, y ser hacedores de otros comportamientos supuestamente no civilizados. Entonces, si nuestra capacidad racional que nos distingue de todo animal no nos permite diferenciar entre el bien y el mal, entre lo digno y lo indigno, y nos permite justificar cualquier accionar en nombre de una ideología o creencia, ¿cuál sería la diferencia entre el comportamiento animal y el comportamiento humano? Seguramente, ninguna.

5. LA REPRESENTACIÓN DE LO TRÁGICO EN *MAUS*

A pesar de la simpleza de Spiegelman, la composición total de cada viñeta es verdaderamente compleja, con gran cantidad de detalles que le ofrecen al lector la posibilidad de profundizar en el conocimiento que se adquiere a través del anclaje lingüístico, o bien de descifrar todo aquello que no es mencionado de manera explícita en los globos de diálogo y en el texto narrativo.

En el siguiente capítulo se analizarán las viñetas del segundo volumen de la obra que ilustran las situaciones trágicas que pertenecen al tercer tiempo narrativo (el relato de Vadlek en épocas del nazismo donde él era el protagonista), como la persecución nazi, la tortura, la masacre, las *selections*, la muerte.

5.1 La simpleza del dibujo y la complejidad de la configuración visual

Con simples trazos Spiegelman dibuja una cara de ratón que tiene dos puntos como ojos, un par de anteojos (a veces) y, en general, carece de boca. No obstante, los ratones de Spiegelman pueden ser tan expresivos como Mickey Mouse o el Pato Donald. El autor logra rasgos de expresividad a través de líneas moduladas o del relleno. En la primera viñeta los puntos de los ojos son reemplazados por dos círculos rellenos con negro compacto, expresando asombro, y en la segunda viñeta, la línea engrosada de las cejas arqueadas deja leer ira:



Figura 5.1.1



Figura 5.1.2

Las manos de los ratones también son simples, no hay detalles, como las uñas, por ejemplo, o los nudillos. Hay algunas excepciones, como la mano del ladrón, que es humana, o el brazo de Vadlek con los números:



Figura 5.1.3



Figura 5.1.4

Si bien la simpleza del dibujo es una característica de la obra de Spiegelman, la representación de las situaciones trágicas —como las persecuciones nazis, las *selections*, la representación de la muerte a través de pilas de cadáveres, en otras palabras, todas las situaciones que desembocarían inevitablemente en el exterminio— se logra a través de una mayor complejidad en la imagen.

Como se mencionó anteriormente, los ratones no tienen ni nariz ni boca, los globos de diálogo salen del lugar donde la boca podría estar dibujada. Sin embargo, cuando los ratones se enfrentan con la muerte, sus caras aparecen con boca, a veces con dientes, con nariz, y con ojos delineados con pupila. El sufrimiento es representado con rasgos humanos, comparable con la representación del dolor en la historieta “Prisionero en el Planeta Inferno”.



Figura 5.1.5

En situaciones trágicas, los cuerpos de los ratones desnudos son perfectamente humanos, sin cola de ratón, con los genitales masculinos dibujados,

como en la figura 5.1.6. La debilidad se evidencia a través de la curvatura de la espalda y, la delgadez, a través de las costillas hundidas. Estos rasgos sobresalen de los cuerpos blancos, dibujados sin ningún tipo de vello, sólo están dibujados los rasgos que le permiten al lector recuperar algún tipo de significado respecto del estado de sufrimiento de la víctima. Se podría argüir, entonces, que Spiegelman agrega en sus dibujos sólo aquellos detalles que serían necesarios para que el lector se involucre con la problemática en cuestión.



Figura 5.1.6

Los personajes, dibujados con simples trazos, son parte de una compleja configuración visual. Los fondos de las viñetas son verdaderamente complejos; el detalle abunda. Incluso hay algunos detalles que podrían perderse al lector atento. A través de las imágenes, se puede conocer Auschwitz a la perfección, las texturas permiten diferenciar diferentes tipos de suelo (suelo de tierra, de cemento, por ejemplo), diversos tipos de materiales (techos de madera, de chapa, paredes de ladrillo,

puertas herméticas de acero, entre otros). No sólo los carteles del lugar aparecen en las imágenes, sino también los alambres de púas, el humo negro saliendo de las chimeneas, la suciedad, el olor a nauseabundo y la putrefacción— representados a través de las moscas —, los hornos, las cámaras de gas. Cuando se observan las viñetas que ilustran Auschwitz, se pueden imaginar los olores, el sufrimiento, la ira, el odio. Las imágenes no necesitan de un anclaje lingüístico para ser interpretadas, hablan por sí mismas:



Figura 5.1.7



Figura 5.1.8

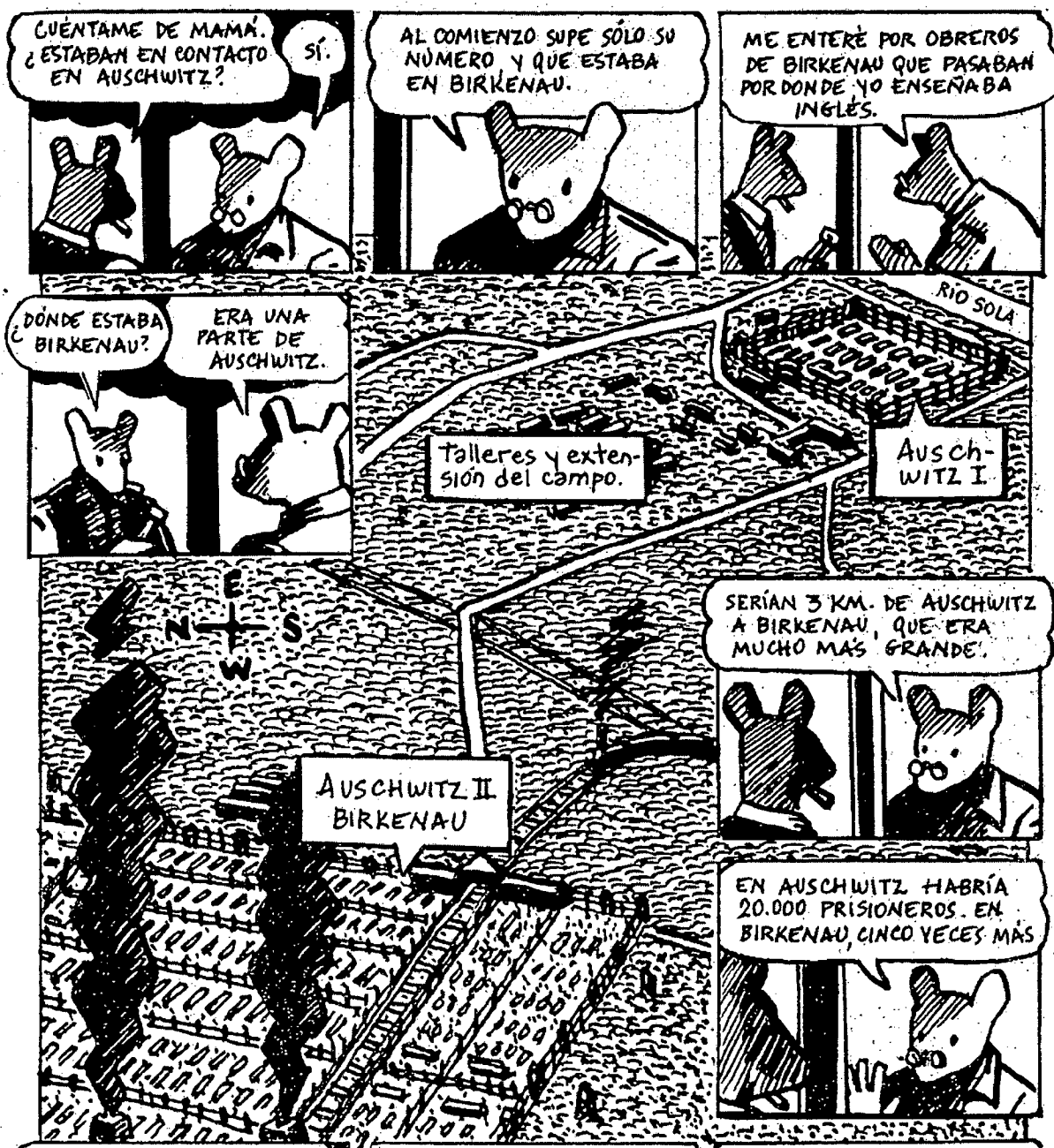


Figura 5.1.9

Si bien *Maus* trata la historia del Holocausto judío, las imágenes rebelan que no sólo los judíos fueron asesinados sino también aquellos que no eran arios por otras

causas además del hecho de ser judíos, como ser el alemán descendiente de algún judío (no necesariamente de un descendiente directo), el discapacitado, el gitano, y el homosexual. En la siguiente viñeta se visualiza un gato en la formación (o sea un alemán no ario):



Figura 5.1.10

Lo mismo sucede en la siguiente viñeta donde se visualizan un cerdo y gato muerto además de los ratones:



Figura 5.1.11

5.2 La gramática del encuadre en la representación de lo trágico

Spiegelman representa lo trágico con diversos tipos de encuadres.

Dependiendo de la escena ilustrada, el uso del encuadre va variando. Abundan los planos americanos cuando se destacan los protagonistas en situaciones trágicas en algún lugar dentro del campo de concentración, como se evidencia en la figura 1.2.3.

Además, el dibujante suele yuxtaponer planos. En la viñeta que sigue las víctimas se perciben como un todo (el tramado ayuda a generar este recurso) y la cara de gato está en un primer plano casi sobresaliendo de la viñeta, lo que implicaría una suerte de superioridad respecto de los demás seres:



Figura 5.2.1

Otra instancia en la que se recurre a la yuxtaposición de planos es la figura 5.1.4 donde Vadlek está fuera de la viñeta (la viñeta corresponde al relato del cual él es protagonista) y el estar afuera de la viñeta podría representar el presente de este personaje y sus consecuencias. El mismo Vadlek (en primer plano) señala los números de su antebrazo. La viñeta que representa el relato del pasado muestra las víctimas en fila, esperando para ser registrados. Se muestran en un plano americano, nuevamente enfatizando los personajes y la acción de la que son víctimas.

En general, abundan los planos panorámicos con angulación vertical cuando se muestra el campo de concentración. Estos dibujos bien podrían tener valor documental, pues los dibujos reflejan hasta los más ínfimos detalles. Este valor documental se reafirma gracias a los planos que incluye el historietita. Se podría argüir que el hecho de presentar planos panorámicos con angulación vertical convierte al lector en un testigo ocular de las atrocidades cometidas en los distintos sectores del campo:



Figura 5.2.2

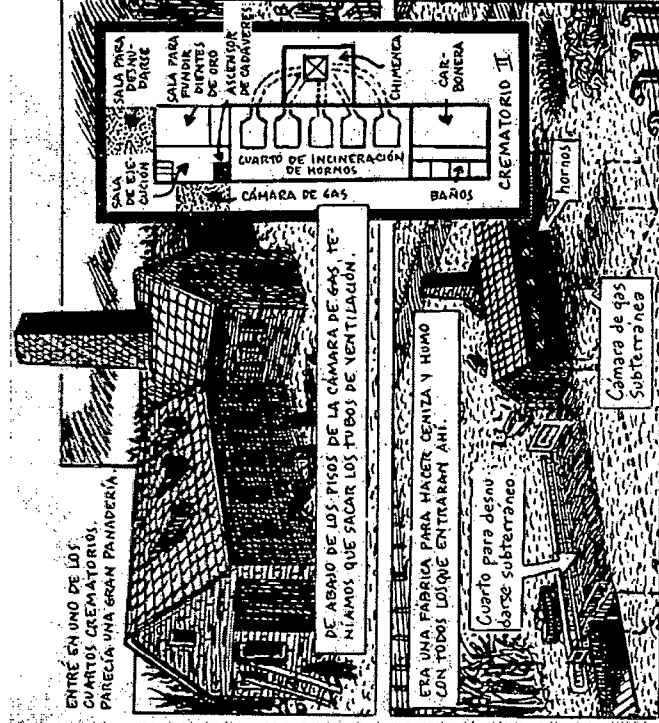
SI, CADA TANTO UNA COMISION DE LA SS VENIA A LA HERRERIA.



Figura 5.2.3



Figura 5.2.4



AQUÍ TRABAJABAN PRISIONEROS ESPECIALES. RECIBIAN MEJOR COMIDA, PERO CADA TANTO TAMBIEN ERAN LIQUIDADOS. UNO DE ELLOS ME MOSTRÓ TODO.



Figura 5.2.5

En esta secuencia de viñetas Spiegelman utiliza otro recurso que le es propio, a medida que avanza el relato, el dibujante cambia el tipo de plano y acorta la distancia:



Figura 5.2.6

En la primera viñeta el lector percibe una masa de gente en fila. El plano es panorámico y oblicuo con vista desde arriba. El relato avanza y un prisionero se convierte en protagonista, da un paso al frente y se denomina alemán, por lo que no debería estar junto con judíos y polacos. En esta instancia, se puede percibir una suerte de movimiento de izquierda a derecha, hasta llegar a visualizar a los tres personajes que interactúan: el supuesto alemán (dibujado como ratón), el soldado y el kappo. El plano es americano, oblicuo con vista desde arriba pero más corto que el anterior. En la tercera viñeta tenemos un plano medio del ratón que se autoproclama alemán, la imagen responde al discurso nacionalsocialista. No está dibujado como gato ario (su propia percepción) sino como es percibido por los alemanes nazis: judío (ratón) o bien un alemán no puro (un gato callejero, feo, sin angulaciones en el rostro) como se evidencia en la viñeta cuatro. En esta viñeta el plano medio del gato es el fondo (la silueta del gato es exactamente igual en tamaño a la del ratón de la viñeta tres). El fondo es el relato que corresponde al pasado y en un plano yuxtapuesto se encuentran los protagonistas del presente de la narración: Vadlek y Art, los protagonistas nuevamente trascienden la viñeta (este recurso se detallará en el siguiente y último capítulo del presente trabajo). Luego, la viñeta cinco muestra en un plano panorámico horizontal a un guardia golpeando al prisionero. El relato comienza con una descripción de una situación cotidiana (plano panorámico largo) y, cuando Vadlek relata la anécdota en cuestión, los planos van focalizando los momentos de tensión.

Por último, los primeros planos suelen utilizarse para evidenciar distintos tipos de sentimientos, como ira, sufrimiento y dolor, como en las figuras 5.1.2 y 5.1.5 y los planos detalles ilustran alguna instancia particular del relato:



Figura 5.2.7

En conclusión, en la obra de Spiegelman se pueden encontrar algunas constantes respecto del uso de los diversos encuadres y planos con distintas angulaciones. Los primeros planos suelen utilizarse para evidenciar los sentimientos de las víctimas y también los de los victimarios. Los planos detalles ilustran una parte del relato que seguramente debemos recordar. Los planos panorámicos abundan cuando se ilustra una situación y la angulación suele ser oblicua (desde arriba) o vertical, recurso que le permite al lector ser testigo del evento narrado, como si la intención fuese permitirle al lector tener una visión total de los hechos para que saque sus propias conclusiones. Por último, los planos americanos destacan a los

protagonistas en un fondo a veces difuso, en cuyo caso se necesita del anclaje lingüístico para conocer el lugar de los hechos.

5.3 El tramado y el color en la representación de situaciones trágicas

Spiegelman utiliza el tramado, el blanco y el negro más allá de lo convencional, no lo utiliza solamente para mostrar oscuridad o mayor o menor luminosidad. Respecto del tramado, Spiegelman suele utilizarlo en la cara de los protagonistas, especialmente cuando son ratones. Hay algunos usos que podrían diferenciarse. Spiegelman utiliza el tramado sobre las caras de las víctimas, especialmente cuando están agrupadas. Podría ser un recurso para acentuar la deshumanización, pues gracias al tramado se los puede percibir como una masa, como en la figura 5.1.6 y en la siguiente viñeta:



Figura 5.3.1



Figura 5.3.2

El segundo uso del tramado le permite al dibujante ilustrar y distinguir todo tipo de detalles, como las características edilicias del campo de concentración, qué materiales se utilizaban, como ladrillos, madera, alambre, metal, etc. (ver figuras 5.2.2 y 5.2.3). En ocasiones el tramado se utiliza para el fondo de la escena, en cuyo caso no se ve en qué lugar se sitúan los personajes, simplemente vemos una pared como en:



Figura 5.3.3

El negro abunda en los dibujos que ilustran diferentes sectores del campo de concentración y en la representación de situaciones críticas, tanto en los detalles de la escena, como en la silueta de los protagonistas del relato. También las siluetas en negro compacto son las de los torturadores, se podría conjeturar que la muerte está personificada a través de esta elección:



Figura 5.3.4



Figura 5.3.5

Además, el negro compacto siempre aparece en las siluetas de Art y Vadlek cuando Art está entrevistando a Vadlek sobre su experiencia en los campos, como si el negro compacto connotase lo trágico del tema en cuestión:



Figura 5.3.6

Respecto del uso del blanco, los cuerpos de los ratones suelen ser blancos en su totalidad (excepto cuando Spiegelman dibuja sobre ellos diversas clases de tramados), especialmente cuando estos se destacan en una escena donde abundan los tramados y los detalles (ver figura 5.1.6). Las distintas viñetas muestran la gama de posibilidades que el dibujante genera para expresar distintos tipos de significados. El blanco, el negro, los sombreados y distintos tipos de tramado son recursos altamente explotados por el autor.

6. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO EN MAUS Y SU ARTICULACIÓN CON OTROS POSIBLES NIVELES DEL RELATO

6.1 El relato marco y otros posibles niveles del relato

En el primer volumen de *Maus, Mi padre sangre historia*, conocemos la historia de Vadlek antes de conocerla a Anja, cómo decidió casarse con ella, la familia de su esposa, la llegada de Hitler al poder y todas las consecuencias de este lamentable suceso histórico. A través del relato de Vadlek, en este primer volumen, sabemos algunas de las razones por las que se llegó al Holocausto. El segundo volumen de *Maus, Y aquí comenzaron mis problemas*, narra la situación de los judíos en Auschwitz (llamado *Mauschwitz* en *Maus*), que es el eje central del relato de Vadlek, por lo que se podría argüir que el anclaje del relato de Vadlek en toda la obra ocurre en tiempos del nazismo (entendiendo por esto la llegada de Hitler al poder, su época de esplendor y posterior decadencia).

En *Maus* encontramos tres relatos o historias principales: la del tiempo del autor –cuando Art, personaje y creador de *Maus*, desgraba las cintas que grabó en las entrevistas realizadas a su padre durante la elaboración de la obra– que llamaremos de ahora en más *primer tiempo narrativo*. Un *segundo tiempo narrativo* es el que corresponde a las circunstancias en las que Art Spiegelman entrevista a su padre sobre su vida antes y después del Holocausto, lo que Huyssen (2002,134) denomina tiempo del relato y llamaremos *tercer tiempo narrativo* al que le corresponde al relato de Vadlek, su vida antes y después del Holocausto, el relato dentro del relato también en términos del mismo autor.

Este relato, cuyo eje central es la Shoá, está constituido por unidades que podrían expandirse para iniciar un relato propio siendo, entonces, no sólo el relato interior del relato marco—cuando Art trabaja en la creación de *Maus* grabando las entrevistas— sino también el relato marco de otros microrelatos. Por ejemplo, el encuentro con Lucia es el nudo inicial de historia de amor de Vadlek y Lucia.

Cada microrelato nos facilita la clara comprensión de la temática de la Shoá y nos facilita el conocimiento profundo de cada uno de los personajes. Por ejemplo, la historia de amor con Lucia podría haberse descartado de la obra porque no tiene estricta relación con Hitler y el Holocausto (el mismo Vadlek en su rol de personaje entrevistado en el relato marco le pide a su hijo que no incluya la historia con Lucia por dicha causa). No obstante, esta historia permite conocer algunas de las facetas de Vadlek, por ejemplo, la de materialista y calculador (recordemos que deja a Lucia, cuyos padres no tenían dinero para una dote, y decide casarse con Anja una vez que confirma que los medicamentos que tomaba eran sólo vitaminas. Él no se casaría con una mujer enferma). Lo cierto es que cada uno de los microrelatos lo transforman a Vladek en un hombre con decisión, sabio, oportunista, racista, inteligente, astuto y sobre todo en el héroe de su propia historia.

Respecto de los niveles del relato, es destacable que el pasaje de un nivel del relato a otro ocurre de manera natural y constante. El relato que se ancla en el segundo tiempo es el relato marco. En la situación de entrevista, las respuestas de Vadlek pueden anclarse en el segundo tiempo cuando son respuestas cortas, pero los detalles y la profundidad de las respuestas nos sitúan inmediatamente en el tercer tiempo narrativo (la historia de Vadlek). Es entonces cuando la figura de Vadlek se vuelve multifacética:

no es simplemente el personaje entrevistado sino una suerte de historiador, su relato es real, autobiográfico, con gran cantidad de precisiones históricas. Además, al contar su propia historia, es narrador homodiegético y personaje central del tercer tiempo. El cambio de rol de Vadlek de participante focalizador a focalizado (en términos de Genette) es tan fluido que el lector se encuentra sumergido en cada relato casi sin darse cuenta.

La versión de *Maus* al español debería ilustrar, como la versión inglesa, las diferencias de los idiolectos de cada personaje en los distintos anclajes temporales. Por ejemplo, Vladek y su segunda esposa, Mala, deberían hablarle de manera muy distinta a Art dado que la lengua madre de estos personajes no es el inglés, como sí es el caso de Art. Huyssen (2002, 134) dice que la versión inglesa de la historieta *Maus* (versión original) refleja los distintos anclajes temporales de la narración. El inglés que ilustra la lengua que Vadlek utilizaba en los campos (tercer tiempo narrativo) es un inglés gramaticalmente correcto porque, en realidad, representa la fluidez de su lengua materna, el polaco o bien el idioma *Iddish*, lengua que solían utilizar los judíos *ashkenazim*. Sin embargo, no sucede lo mismo con el idiolecto de Vadlek en el segundo tiempo narrativo. Tomando en cuenta las palabras de Huyssen, no quedan dudas de que Spiegelman elige ciertas opciones que ofrece la lengua inglesa para transmitir la experiencia de su padre.

6.2 Cómo se evidencian los distintos niveles del relato en las imágenes de Spiegelman

Afortunadamente para el lector de la versión española de la obra, los niveles del relato también se manifiestan en las imágenes de Art Spiegelman a través de seis recursos: la yuxtaposición de planos, la superposición de viñetas, la inclusión de objetos en una viñeta dibujados de manera tal que llame la atención inmediata del lector, la trasgresión de los límites de la viñeta, el no uso de viñetas y la ubicación de viñetas (no necesariamente en hilera) en un escenario de fondo que ocupa toda la página (este escenario común no se encuentra enmarcado). Estos recursos pueden aparecer como únicos o bien pueden complementarse.

La yuxtaposición de planos es el recurso por excelencia para reconocer los distintos relatos en *Maus*, lo que se aprecia en la figura 1.2.6, donde Vadlek y Art están encuadrados en un primer plano, que sobrepasa los límites de la viñeta. Aquí se observan dos recursos que permiten reconocer dos tiempos del relato (segundo y tercero). En el fondo se aprecia la ilustración del relato contado por Vadlek. Otra instancia similar se observa a continuación:



Figura 6.2.1

En ocasiones hay viñetas que están dentro de otras, lo que guarda una estrecha relación con el relato que puede encontrarse dentro del relato. Esto puede apreciarse en la figura 6.2.2, el plano de Vadlek en su bicicleta fija (narrador de su propio relato) representa una instancia narrativa del segundo tiempo del relato, y aparece superpuesta en la viñeta mayor, que ilustra una escena de un acontecimiento que se ancla en el relato dentro del relato (tercer tiempo del relato). Aunque no se tuviese acceso al material lingüístico, el lector no tendría dificultad alguna en entender que estamos en la presencia de dos relatos bien diferenciados. Las imágenes no necesitan traducción, por el contrario, no sólo son ilustrativas sino también clarificadoras.



Figura 6.2.2

Respecto del tercer recurso, en la figura 4.2.1.1 estamos en la presencia del tiempo del autor y las moscas nos trasladan al tercer tiempo narrativo (relato dentro del relato, la historia de la que Vadlek es protagonista). Las moscas y la pila de cadáveres son objetos cuyo valor es inmensurable. A través de las palabras de Art sabemos sobre el éxito de *Maus* y sobre su estado de ánimo (está deprimido). No sólo tenemos acceso a esta información sino que, además, la pila de cadáveres y las moscas nos comunican cuál es la dimensión de la tristeza y de la agonía del protagonista. Se siente, quizás, muerto y su cuerpo, arrojado sobre el tablero que le permitió dibujar un éxito, es comparable con los cuerpos arrojados en la pila. El uso de la careta de ratón^{xxxii} también brinda información sobre el sentimiento de agonía, y las moscas reflejan el olor a nauseabundo, que opaca el presente fructífero del dibujante. El material lingüístico no podría ejemplificar de manera tan eficaz las posibles connotaciones de estos elementos (connotaciones que podrían variar en cada lector de la obra). Aquí estamos en presencia del poder de la figura en términos lyotardianos. Estos elementos del pasado de Vadlek residen en lo ilegible de la mente de Art (no sólo del personaje sino también autor de la

obra) que se hace legible, se materializa a través de esta elección. Y, lo más interesante, es que este sentimiento toma forma de moscas y cadáveres, pero se hace verdaderamente legible a través del lector, que lo interpretará de una manera particular y única.

En las siguientes viñetas hay un elemento que llama la atención inmediata del lector. Dicho objeto ilustra el eje central del relato en cuestión. El relato puede ser el que corresponde al segundo o tercer tiempo narrativo:



Figura 6.2.3

En la figura 6.2.3 Vadlek comenta sobre las amigas de Anja que habían sido colgadas por robar municiones y quedaron colgadas por mucho tiempo. En el fondo de la viñeta se ven las piernas de las supuestas víctimas.

En la siguiente figura (6.2.4) hay fotos dispersas en diferentes lugares de la tira, que reflejan los temas tópicos de la conversación de Vadlek y Art:



Figura 6.2.4

La figura 4.1.1 muestra una rata gigante, también podemos observar una chimenea en la figura 6.2.5, como así también un zapato en la figura 6.2.6 , los pasaportes en la figura 6.2.7, la orden en la figura 6.2.8, entre otros tantos ejemplos que podrían mencionarse:



FUI TESTIGO OCULAR DE ESO.

Figura 6.2.5



Figura 6.2.6



Figura 6.2.7



Figura 6.2.8

Estos objetos no sólo hacen que el lector comprenda cuál es el eje central de cada relato sino que, además, son disparadores de grandes relatos y de una gran cantidad de connotaciones, pues hay ciertas imágenes u objetos que se asocian al Holocausto judío, que son los que justamente Spiegelman resalta en las distintas viñetas. Por ejemplo, los zapatos (o bien la pila de zapatos), las fotos de los cuerpos colgados en

lugares públicos (típico recurso nazi para amedrentar a la población judía), los pasaportes, las fotografías, las cucharas, las valijas son los clásicos objetos que se encuentran en los museos dedicados a la Shoá, como el de Buenos Aires^{xxxiii}. En resumen, gracias a estos objetos que el dibujante y autor resalta en cada una de las viñetas, el lector tiene la posibilidad de indagar sobre la Shoá porque cada objeto se constituye como signo que remite a la memoria del pueblo judío. Si como lectores nos focalizamos únicamente en los objetos destacados dejando de lado la viñeta en su totalidad, numerosas preguntas podrían surgir de manera natural: ¿Cómo sobrevivieron las fotos? ¿Por qué los judíos decidieron guardar estas fotos entre las pocas pertenencias que podían trasladar de un lugar a otro? Estas preguntas son simplemente algunos posibles ejemplos.

Otra de las instancias en la que se incluyen objetos del pasado en una viñeta que narra sobre un acontecimiento en especial es la figura 6.2.3 en la que las piernas de los cuerpos colgados tienen una función ilustrativa del relato de Vadlek.

A veces hay objetos que se incluyen para evitar la posible confusión del lector debido a la gran cantidad de detalle. Esto se puede apreciar en la figura 6.2.9 con la inclusión de la línea de tiempo:



Figura 6.2.9

La transgresión de la viñeta es un recurso típico del autor, que utiliza de manera recurrente. A veces lo hace para completar la imagen que dibuja dentro de la viñeta, como se ve en las siguientes figuras 5.2.1, 6.2.5 y 6.2.10, donde se completan la gorra, la chimenea y el fuerte, respectivamente.



Figura 6.2.10

En general, los elementos que traspasan la viñeta pueden leerse como signos del Holocausto judío: el tren, la chimenea, la pared de un gueto, la gorra de un oficial, etc. También este recurso se usa para diferenciar los distintos niveles del relato, como en la figura 6.2.1 y en la figura 6.2.11, donde se ve a Vadlek y a Art caminando fuera de los límites de la viñeta. En ambos casos este recurso se complementa con la yuxtaposición de planos.

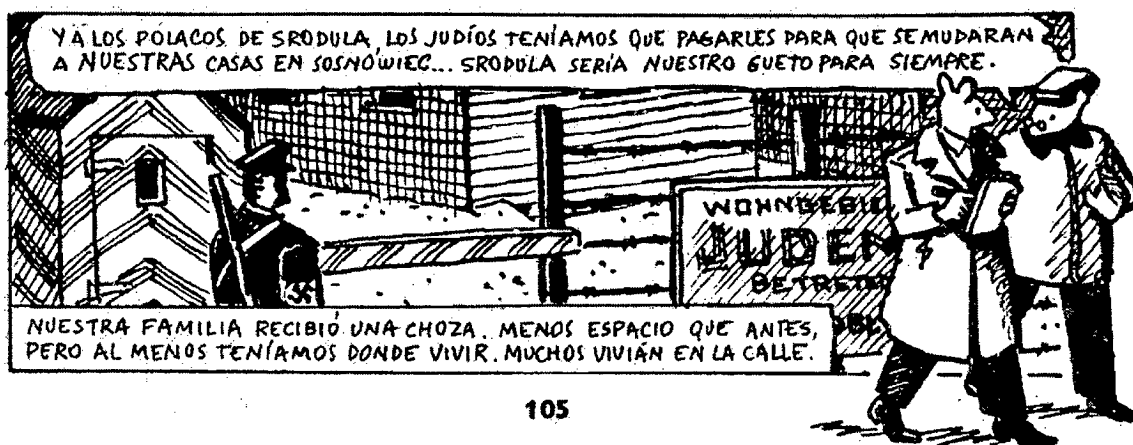


Figura 6.2.11

Como se mencionó anteriormente, otro de los recursos que facilita la clara distinción de los distintos relatos que concierne a la viñeta como elemento constitutivo del lenguaje del cómic es el no encuadrar las imágenes en una viñeta, como se observa en las siguientes tiras:



Figura 6.2.12



Figura 6.2.13



Figura 6.2.14

En estos casos (que son sólo una muestra de varias instancias similares). Las tiras o imágenes no encuadradas corresponden al segundo tiempo del relato (momentos en los que Art entrevista a su padre). El relato dentro del relato (el tercer tiempo narrativo, o sea, la historia de Vadlek) se encuentra ilustrado en viñetas, lo que es convencional dentro del lenguaje del comic. En síntesis, las viñetas muestran el pasado; Vadlek sobrevivió y relata el pasado desde su propio punto de vista, desde su presente. Ha logrado trascender y sobrevivir y la imagen lo ilustra de la misma forma: el relato correspondiente al segundo tiempo narrativo trasgrede la norma, pues no se encuentra enmarcado en los límites de la viñeta. Entonces, un posible significado del uso de la viñeta (su presencia o ausencia) en *Maus* es que, al igual que los planos, le facilitaría al lector el tránsito por el pasado y el presente sin dificultad alguna.

Cuando la instancia o evento ilustrado en una página de la obra es únicamente la del segundo tiempo del relato, las viñetas sí reaparecen, como se ve a continuación, porque el nivel del relato es único, sin ninguna dificultad para el lector:



Figura 6.2.15

Es también cierto que hay algunas excepciones: el segundo y el tercer tiempo del relato pueden compartir la página, estando el segundo tiempo ilustrado en viñetas. Sin embargo, queda claro que el relato contado ha concluido, lo que tampoco crearía obstáculos de comprensión para el lector de *Maus* :



Figura 6.2.16

La gran precisión que caracteriza las viñetas de Spiegelman guarda una estrecha relación con el tiempo de lectura señalado por Barbieri. A pesar de que las imágenes obligan al lector a detenerse para observar la escena dibujada, los signos ya detallados y analizados hacen que el lector no se detenga más de lo esperado, pues la abundancia de detalles permite distinguir los distintos niveles del relato con sus respectivos anclajes temporales de una manera eficaz. Entonces, a pesar de existir tres

historias en *Maus*, no se torna frecuente el tener que volver atrás en la lectura y, en consecuencia, la lectura se vuelve ciertamente fluida.

6.3 El rol de los personajes en *Maus*:

Como se mencionó al principio del capítulo, hay dos personajes multifacéticos: Vadlek y Art Spiegelman. Ambos son personajes y narradores intra y homodiegéticos y, como sostiene Gerard Genette, son también historiadores en la medida en la que narran un suceso histórico, que es también su propia experiencia de vida. El cambio de rol de personaje focalizado a focalizador se da de manera fluida y transparente, sin perjudicar el ritmo y el tiempo de lectura del relato. Como se explicó en el uso del encuadre para marcar los distintos niveles del relato, el cambio de rol también queda claro a través de la imagen (ausencia de viñetas, imagen de Vadlek como narrador en un cuadrado superpuesto en la viñeta, diferentes vestimentas para Vadlek para diferenciar su rol de narrador de su rol de personaje, etc.).

Otros de los personajes claves de la obra es Richie, que es un tema tópico recurrente en el relato. Este personaje silencioso, que sólo se conoce a través de una fotografía, es una suerte de “personaje fantasma” que ha alterado el bienestar de Art en más de una oportunidad. En el segundo volumen de la obra, Art habla con su esposa (cuando estaban manejando a Rego Park para visitarlo a Vadlek, que había tenido problemas cardíacos), y manifiesta que a veces hasta había tenido celos de su hermano fallecido en épocas del nazismo. Otro personaje silencioso es Anja, madre de Art. A través de las voces de Art y Vadlek (en ambos roles, personaje y narrador) podemos construir el relato de su vida.

Como se explicitado en el capítulo dos, la inclusión de la foto de Richie, al igual que la de Anja, le recuerda a lector que estamos en la presencia de un relato verídico e histórico (en este caso la historieta es utilizada para transmitir una experiencia de vida). Entonces, el relato ficticio (entendiendo ficticio como opuesto a real o verdadero) ,que presupone la historieta, no tendría validez en esta obra maestra de Spiegelman. El relato marco, así también como otros relatos o mises en abyme, pertenecen a la serie de tantos miles de relatos que se han narrado sobre el Holocausto judío. Recordemos que, la historieta, como argumenta Hayden White (2003) resulta ser tan válida como cualquier otro género para narrar un tema tan complejo. No necesitamos de un género complejo para narrar un hecho de gran complejidad y conmoción histórica. Y los relatos de *Maus* son tan ficticios como cualquier otro relato narrado sobre la Shoá, pues en la construcción del relato, el narrador organiza los hechos desde una perspectiva personal y única, dando lugar a un relato ficticio; lo que transmitimos son nuestra interpretación, nuestra construcción del acontecimiento histórico. Como los hechos pertenecen al pasado no es comprobable que los mismos se hayan sucedido tal como los narramos. De hecho, sobre los mismos acontecimientos, se pueden construir distintos tipos de relato. Siguiendo esta línea de pensamiento, el relato de Spiegelman es tan real, único o ficticio como cualquier otro.

Por último, hay personajes secundarios que, no obstante, aportan datos de interés para la comprensión de la configuración de los de los personajes y de los relatos en mise en abyme (los que corresponden al segundo y tercer tiempo del relato): Mala, Francoise y Nadja. Mala es la segunda esposa de Vadlek, también sobreviviente de la Shoá. A través de sus palabras, conocemos la faceta de Vadlek como avaro. Francoise es la esposa de Art, tanto en *Maus* como en la vida real, y sus palabras nos permiten conocer quizás la faceta racista de Vadlek (ella se convirtió al judaísmo para ser

aceptada por Vadlek como nuera). Y, finalmente, Nadja, otro personaje silencioso que, a medida que transcurre el relato, sabemos que nació el 13 de mayo de 1987, gracias a una acotación del autor en la segunda viñeta de la figura 4.2.1.2. Nadja es, sin lugar a dudas, la verdadera sobreviviente, ella es el presente, como Richie es el pasado.

CONCLUSIÓN

La obra de Spiegelman nos invita a los lectores a descubrir un nuevo mundo, el de Vadlek y Art Spiegelman, autor, creador y personaje de *Maus*. Esta obra, sin lugar a dudas, ha trascendido los límites de la historieta como lenguaje. Este “supuesto” arte menor ha logrado concebir una historia tan compleja y tan real, como es el tema de la Shoá.

Quizás, muchos opinen que *Maus* es una historieta que tiene y ha tenido como objetivo denunciar las atrocidades cometidas por los nazis. Otra posible interpretación podría ser que la creación de la historieta fue un hecho catártico, necesario para que Art logre comprender quién fue su padre. Innumerables son las hipótesis que se podrían plantear y jamás sabremos a ciencia cierta cuál es la respuesta. Quizás ni siquiera el mismo Art Spiegelman podría brindarnos una respuesta certera.

El análisis propuesto ha sido revelador en innumerables aspectos. Cada signo que ha sido plasmado en las páginas de *Maus* nos ha permitido conocer otra forma de ver el tema del Holocausto. No hemos visto sangre, ni los típicos relatos que enfatizan la condición de víctima del pueblo judío, como tampoco los clásicos relatos que caracterizan a los nazis como verdugos.

Ciertas presencias nos permiten conocer o confirmar nuestro saber sobre este lamentable y desgarrador momento histórico, por ejemplo, los *kappos* que aparecen en el campo de concentración no son únicamente cerdos (o sea, polacos). En el campo de Birkenau (Auschwitz dos, campo de concentración para mujeres) aparece una ratona al mando y, a través de esta presencia, entendemos que había algunos judíos que tenían, aparentemente, más privilegios que otros. Si no conocemos el porqué de esta

afirmación, la curiosidad nos llevará a investigar sobre el tema y podremos conocer la llamada teoría de la sangre aria, quién era considerado un judío puro, qué sucedía con aquel que era hijo de un matrimonio exógeno, etc. Otro ejemplo que es recurrente en las viñetas que ilustran escenas en el campo de concentración es la inclusión de prisioneros que no son únicamente ratones, también aparecen cerdos, u otros animales. La presencia de personajes híbridos que no tienen cabeza de ratón es casi imperceptible, pues suelen estar en la segunda línea de prisioneros (en escenas donde los prisioneros forman fila para ser interrogados, etc.) o bien en tercer lugar (o aún más alejados) en la fila para *selections*, que claramente ilustra un punto de vista: cuando se habla de las víctimas de la Shoá, se suele nombrar primero a los judíos y luego se recuerda que existieron otras víctimas también, como los negros, los gitanos, los homosexuales, los discapacitados, los comunistas, etc.

Así como las presencias son disparadores de innumerables discursos, las ausencias también lo son y, en consecuencia, nos llevan a un nuevo aprender: ¿Por qué hay ausencia de gatas en los campos de concentración? ¿Por qué Spiegelman ha dibujado distintos tipos de gatos? Estas ausencias nos harán leer sobre el rol de la mujer alemana y la teoría de la sangre aria.

Muchas son las preguntas que pueden surgir y será tarea del lector buscar respuestas para estos interrogantes. Esta obra es una nueva forma de ver el tema del Holocausto judío, y que ha sido configurada de manera tal que muy lejos está el experimentar lástima, pena o dolor extremos ante los hechos narrados. No obstante, se logran experimentar todo tipo de sentimientos, el lector puede conmoverse ante los hechos narrados, preguntarse cómo hicieron los supervivientes para lograr sobrevivir, replantearse cómo tuvieron ánimo para querer sobrevivir sin su familia, entre tantos otros. Estos sentimientos serán el estímulo necesario para seguir leyendo hasta el final.

La angustia y la tristeza no serán los protagonistas que detendrán nuestra lectura o la interrumpan por completo.

Ciertamente, la obra de Spiegelman insta a varias maneras de pensar el Holocausto judío; algunas de las lecturas fueron ya mencionadas y argumentadas en el capítulo tres: *Maus* podría evidenciar el discurso nacionalsocialista plenamente constituido, pues el Holocausto estaría representado en imágenes desde la perspectiva del victimario (discurso nacionalsocialista sobre la raza superior). También se podría interpretar que la Shoá estaría representada desde la perspectiva de la víctima (quizás el judío, producto del olvido de su propia identidad, se haya sentido como una rata miserable o como un ser inferior). Otra de las lecturas es que Spiegelman realiza una verdadera crítica constructiva de la condición humana indagando sobre la diferencia (si es que existe) entre los patrones de comportamiento de un animal y de un ser humano.

Sin embargo, es difícil elegir una de esas posibilidades cerrando la posibilidad de la consideración de las otras: no surge del dibujo, la letra o el relato la pertinencia de una valoración del conjunto que instale una jerarquización ética entre los personajes. Más bien podría postularse que la propuesta que surge de la enunciación narrativa de *Maus* es la de concebir y definir esta historietita como una invitación a un pensar abierto, a una reflexión destinada a no cerrarse y a integrar entre sus objetos comportamientos diversos, con la sugerencia de que esos comportamientos deben ser siempre concebidos en su complejidad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Corpus analizado:

Spiegelman, A. (1994). *Maus I. Historia de un sobreviviente: Mi padre sangra historia*,

Buenos Aires: Emecé Editores.

Spiegelman, A. (1994) *Maus II. Historia de un sobreviviente: Y aquí comenzaron mis problemas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

2. Fuentes citadas:

Adam, Peter (1992). *El Arte de Tercer Reich*. Trad. de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona:

Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1982) El análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*, ed. cast. Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires: Paidós..

Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Bruchfeld, S.y Levine, P. (1998). *De esto contaréis a vuestros hijos. Un libro sobre el Holocausto en Europa. 1933-1945*. Estocolmo: Secretaría de Gobierno.

Crónica del Holocausto. Las palabras e imágenes que hicieron historia. (2004) Madrid: El Ateneo.

Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Editorial Antonio Machado Libros.

- De Santis, P. (1998). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (2005). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Fábula.
- Fraenkel Daniel (2000) La ideología nazi y sus raíces. En *Shoá. Enciclopedia del Holocausto* (pp 18-30) E.C.Z. Nativ Ediciones Ltd.
- Genette, G. (1998). Nuevo discurso del relato, cap. XII a XX, trad. cast. Madrid: Cátedra.
- Huyssen, A. (2002). "El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman". En *busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Liotard, J. F. (1979) *Discurso, Figura*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili.
- Mi lucha*. (1995). Ediciones Wotan: Barcelona.
- Shoá. Enciclopedia del Holocausto*. (2004). E.C.Z. Nativ Ediciones Ltd. P. 328.
- Steimberg, O. (1977). *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1993.
- Steimberg, O. (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. En SyC Número 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Todorov, T. (1978) Los dos principios del relato. En *Les genres du discours*, París, Seuil.
- Toynbee, Arnold. (1985). *La Europa de Hitler*. Madrid: Sarpe.
- Verón, E. (2004). *Fragments de un tejido*. Barcelona, Gedisa.
- White, H. (1992) El valor de la narrativa en la representación de la realidad y El concepto del texto: método e ideología en la historia intelectual. En *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.

White, H. (2003). *El Texto Histórico como Artefacto Literario*. Trad. realizada por Verónica Tosí y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Piados.

3. Fuentes de consulta:

3.1 Sobre el género de la historieta, análisis de imágenes y sobre el relato:

Barthes, R. (1970) *Códigos narrativos* En *S/Z*, París, Éd. du Seuil.

Birmajer, M. (1988). *Historieta, la imaginación al cuadrado*. Buenos Aires: Dialéctica.

Cáceres, G. (1994). *Así se lee la historieta*. Buenos Aires: Beas.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen. 1996.

Eco, U. (2002). "Lo cómico y la regla" en *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: editorial Lumen/Ediciones de la Flor.

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Vendome : Presses Universitaires de France.

Gubern, R. (1981). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.

Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós .

Masotta, O. (1967). *El pop art*. Buenos Aires: Columba.

Parret, H. (1995). Contar. En *De la semiótica a la estética*. Ed. cast. Buenos Aires: Edicial.

Sasturain, J. (1995). *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires : Colihue.

Scolari, C. (1999) *Historietas para sobrevivientes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Steimberg, O. "El relato dibujado". En: *Página/12. Suplemento cultural Primer Plano*. -- Domingo 23 de Enero de 1994. Pags. 3.

Steimberg, O. "La historieta: poderes y límites". En: *Transformaciones*. Número 41. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Steimberg, O. (1971). "El lugar de la historieta". En: *Los Libros*. Numero 17. Buenos Aires. 1971.

Steimberg, O. "El fin de la sencillez. Sobre el pasaje de humor visual al de la imagen móvil", *Revista Galaxia* Número5. Sao Paulo. Brasil: PUC. Abril 2003.

3.2 Sobre *Maus*:

Banner, G. (2000) *Holocaust literature: Schulz, Levi, Spiegelman and the memory of the offence*. London ; Portland, OR : Vallentine Mitchell.

Cioffi, F. (2001) *Disturbing Comics: The Disjunction of Word and Image in the Comics of Andrzej Mleczko, Ben Katchor, R. Crumb, and Art Spiegelman*. En *The language of comics : word and image / editado por Robin Varnum and Christina T. Gibbons*. Jackson : University Press of Mississippi.

Considering *Maus*: approaches to Art Spiegelman's "Survivor's tale" of the Holocaust. (2003) Geis, D. (ed) Tuscaloosa, Ala: University of Alabama Press.

Huyssen, A. (2003) *Of mice and mimesis: reading Spiegelman with Adorno*. En *Present pasts : urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, Calif. : Stanford University Press.

ⁱ Lyotard prefiere la denominación “espacio textual” y “espacio figural” en lugar de “espacio del texto” y “espacio de la figura” para denotar que el texto y la figura engendran una organización propia del espacio que habitan.

ⁱⁱ Lyotard explica que fue el lingüista Roman Jakobson quien relacionó los procedimientos desarrollados por Freud con los procedimientos retóricos de la metáfora y de la metonimia. Así, relaciona el desplazamiento por metonimia, en la que interviene la relación por contigüidad, y el simbolismo correspondería a la dimensión de la metáfora, en la que impera la relación por semejanza. Lacan, que recoge estas indicaciones, asimila el desplazamiento con la metonimia y la condensación con la metáfora; el deseo humano se halla fundamentalmente estructurado por las leyes de inconsciente y constituido como una metonimia.

ⁱⁱⁱ Esta dimensión se manifiesta como el espacio del deseo, de lo sublime, que es generador de sentido.

^{iv} Ver Lyotard (pp. 245-263).

^v Lyotard recorre los puntos básicos en los que se asienta la consideración “lingüística” del inconsciente que se atribuye a los lacanianos, desde las operaciones del “trabajo del sueño” hasta la base central de la “negación” para defender su tesis en territorio freudiano.

^{vi} Puede postularse que pastiche y sátira son las prácticas hipertextuales respectivamente correlativas de la experimentación y de la esquematización.

^{vii} Esto ocurre en un momento en el que la “manifestación gráfica sin sintaxis” de la primera parte del siglo XIX encuentra a la caricatura y la ilustración (después de la fotografía) como sus avanzadas de transformación, en paralelo con los cambios tecnológicos del momento. La síntesis pero también las deliberadas acentuaciones, crecimientos y omisiones del dibujo humorístico hacen crecer, indica Gombrich, la importancia de un momento productivo no especular y no mimético, que privilegia la visión y sus categorías por sobre lo visto.

^{viii} http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Argentina/Oski.htm#_ftn2

^{ix} Un ejemplo es el análisis de “Patoruzú” realizado por Oscar Steimberg en *Leyendo Historietas* (1977,55).

^x El subrayado es mío.

^{xi} Lucien Dällenbach realiza una tipología del relato especular tomando esta figura de André Gide (1893), que se define como “el relato dentro del relato”.

^{xii} Además, hay ciertas señales que nos permiten encontrar la reflexividad en un relato dado. Algunas permiten establecer una relación de analogía entre tal enunciado y tal aspecto del relato (parecido, comparación, paralelismo, parentesco, coincidencia). Hay otras que son menos directas, aunque no menos importantes, como las similitudes efectuadas mediante la homonimia entre los protagonistas del relato-marco y del relato-inserto, la cuasi-homonimia entre un personaje y el autor, la homonimia entre relato-marco y relato inserto, la repetición de un decorado revelador y de una constelación de personajes, la repetición textual de una o varias expresiones sintomáticas del primer relato en el seno del segmento reflejado.

^{xiii} Dällenbach postula que un relato dentro del relato, en cuanto reflectante, debe impugnar el desenvolvimiento cronológico que sí respeta en cuanto segmento narrativo. Sus dimensiones le impiden marchar al ritmo del relato, su única posibilidad de equivalencia radica en contraer la extensión. Esta contracción altera el orden cronológico dado que el analogon de la ficción no puede decir lo mismo que ésta y al mismo tiempo, lo dice en otra parte, a contratiempo y sabotea, en consecuencia, el avance sucesivo del relato. Entonces, hay que distinguir tres especies de *mise en abyme* que corresponden a tres modos de discordancia entre los dos tiempos: la primera es *prospectiva* (refleja antes del final la historia por venir), la segunda es *retrospectiva* (refleja después del final la historia desarrollada) y la tercera es *retro-prospectiva* (refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato).

^{xiv} *Maus* comenzó ser publicada en *Funny Animals* en 1972, y continuó en otras revistas subterráneas hasta que Spiegelman funda *Raw* en 1980, donde la historia alcanzó su culminación.

^{xv} Recuperado en junio de 2010 en <http://www.entrecomics.com/?p=9278> (traducción de los tres autores).

^{xvi} Imagen recuperada en febrero de 2010 en <http://globosdedialogo.blogspot.com/search/label/Libros%20sobre%20historieta>

^{xvii} Bocetos recuperados en junio de 2009 en http://www.entrecomics.com/wp-content/uploads/2007/03/maus_bunker.gif

^{xviii} Recuperado en junio de 2010 en <http://sp.morim.org/GetFile.aspx?id=2926>

^{xix} Huysen, Andreas (2002). “El Holocausto como historieta. Una lectura de “Maus” de Spiegelman”. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. p.131.

^{xx} *Maus. Historia de un sobreviviente*. T I. Trad. de César Aira, Buenos Aires, Emecé Editores. 1994. p.99. p. 146.

^{xxi} *Mi lucha*. 1995. p230.

^{xxii} *Ib.* p.232.

^{xxiii} *Ib.* p.232.

^{xxiv} Ver Adam, Peter (1992,11).

^{xxv} María Mandel (Austria, 1912 -1948) fue una notoria guardia femenina de alto rango del campo de exterminio de Auschwitz, en Polonia, responsable directa de la muerte de cerca de 500.000 mujeres judías, gitanas y prisioneras políticas.

^{xxvi} La condición muy deseable de un pueblo enraizado en su entorno natural.

^{xxvii} Los tiroleses Franz Defreger y Albin Egger-Lienz eran los grandes precursores del ruralismo nacionalsocialista.

^{xxviii} Ver Adam, Peter (1992, 133).

^{xxix} En su artículo “La ideología nazi y sus raíces”, Daniel Fraenkel sostiene que no se debería otorgar al nazismo un rango que o merece pretendiendo para él algún valor filosófico inherente, como si fuera un sistema de ideas abstracto. La ideología nazi consistía en un aglomerado de ideas acerca de la raza, la sociedad humana y la historia alemana. A pesar de su falta de coherencia interna, esta ideología funcionó como motivación subyacente de un movimiento político que tomó el poder en una de las naciones tecnológicamente más avanzadas y militarmente más poderosas del mundo. Ver Enciclopedia de Holocausto. p. 18

^{xxx} “Sobre el origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas favorecidas en la lucha por la vida”.

^{xxxi} No obstante, existían grandes diferencias entre la teosofía y la doctrina racial nazi.

Blavatsky no identificaba a la raza aria con los pueblos germánicos de la época, y la suya era una visión esencialmente pacifista. No predicaba la violencia racial, ni llamaba a la derrota de las razas inferiores por las razas superiores. La violencia podría haber sido provista por la ariosofía, una filosofía de lo oculto que combinaba sus ideas esotéricas con el nacionalismo y el racismo “völkisch”, cuyo representante mayor era el escritor ocultista Guido von List (1848-1919). Según su filosofía, sólo los arios, la raza más alejada de la sociedad moderna racionalista y materialista, eran capaces de percibir la fuerza espiritual vital que se expande por el universo. Los judíos, por el contrario, eran el principal ejemplo de un pueblo apartado de la naturaleza, infectados por el excesivo materialismo y racionalismo de la civilización moderna. Von List propuso establecer un Estado Ario-Germánico, que reflejaría en su constitución y organización la superioridad innata de la raza aria. Sólo los arios germanos podrían ocupar posiciones de liderazgo en el gobierno y la sociedad, y la pureza de la raza aria estaría protegida por medio de leyes apropiadas que prohibirían los matrimonios interraciales. Además, Von List, que se interesó en símbolos ocultos. Descubrió la esvástica (que él creía era el símbolo secreto de la salvación) en escritos esotéricos y la interpretó como símbolo de la victoria de la raza aria sobre las razas inferiores. Hay similitudes aún más siniestras existen entre el programa nazi y escritos esotéricos de Von Liebenfels, discípulo de Von List, que identificaba a los judíos con animales, y promovió un acoplamiento selectivo para los judíos, “a fin de extirpar el hombre animal y propagar el hombre nuevo” por medio de la esterilización., la deportación, la liquidación a través del trabajo forzado y aún del asesinato.

^{xxxii} Ver capítulo cuatro, los posibles usos de la máscara de ratón.

^{xxxiii} El museo- sitio en Montevideo 919, Capital federal- tiene dos pisos. En la planta baja hay una muestra permanente de objetos originales donados por familias. Cada objeto recibido, cada historia tiene nombre y apellido. El hecho de llamar a una víctima por su nombre es reconstruir su identidad como persona; cada persona tiene un nombre, no un número. Debido a esto, al lado de cada objeto hay un cartel que dice qué familia realizó la donación y, en algunos casos, el significado del objeto y quién fue usuario del mismo. También hay una gran cantidad de paneles explicativos ilustrados con fotografías, documentos y mapas, que desarrollan los hitos de la muestra permanente. Los hitos son los siguientes: la vida judía en Europa antes de la guerra, período de entreguerras (1918-1932), ascenso de Nazismo al poder (1933-1937), persecución violenta (1938-1939), la segunda guerra mundial (1939-1945), deportaciones, guetos, exterminio (1939-1941), la “Solución Final” (1942-1945), la Resistencia (1973-1945), sobrevivientes en busca de un hogar (1945-1950), “no olvidar para que no se repita” (1945 hasta hoy). Además, se observa en una de las paredes un panel enorme que reconstruye la historia de la familia Lipszyc, cómo algunos lograron escapar y como otros murieron, cuándo y dónde. Además, en la planta baja se encuentra la sala de la memoria. En una pared se encuentran los nombres de algunas de las tantas

víctimas de la Shoá. En el primer piso la muestra es temporaria. Es un espacio que se les presta a los artistas interesados en la temática de la Shoá para que realicen su muestra. Esta muestra se actualiza cada tres o cuatro meses.