

Historietas de la Shoá

La construcción de la memoria a través del lenguaje historietístico

Autor:

Ravelo de Goldzamd, Livia Carolina

Tutor:

Steimberg, Oscar

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES



**Historietas de la Shoá: la construcción de la memoria a través del lenguaje
historietístico**

Tesis presentada para obtener el título de Doctora en Lingüística

Doctoranda: Mg. Livia Carolina Ravelo

Tutor: Prof. Oscar Steimberg

Abril de 2017

RESUMEN

La historieta histórica para la transmisión de la memoria de la Shoá instauró, sin duda, una nueva vertiente narrativa en relación con el Holocausto, con tantas posibilidades de pertinencia y tan elevado grado de complejidad como los de cualquier otro tipo de representación. El objetivo de esta tesis es el de avanzar en el conocimiento de los modos de construcción narrativa de esa memoria, en un corpus formado por nueve narraciones gráficas históricas (con acentuación metatestimonial o ficcional) que narran la vida de sobrevivientes o víctimas en la época de la Alemania Nazi. En el caso de las historietas metatestimoniales, se trata de transposiciones del testimonio a la viñeta. En el caso de las ficcionales, algunas fueron creadas con el auspicio de la institución La Casa de Anne Frank de Holanda y otras son de producción individual de autor. Como conclusión preliminar, el análisis registra una prevalencia de la apelación a las que podrían denominarse proposiciones *normadas* de memoria: aquello que debemos conocer y difundir acerca del Holocausto. Es precisamente la identificación de ese canon narrativo lo que permitirá un análisis crítico de las fuentes y, en consecuencia, de las representaciones de este acontecimiento histórico.

Palabras clave: Historieta histórica, Shoá, construcción de la memoria, lenguaje historietístico, canon narrativo.

ABSTRACT

Historical comics about the Holocaust have given rise to a new Holocaust narrative, which is as relevant and complex as any other form of representation. The aim of this thesis is to advance on the knowledge about the modes of narrative construction of Holocaust memory in nine historical graphic narrations (with some prominent meta-testimonial or fictional component) which are about the lives of some victims during Nazi Germany. The meta-testimonial comics are the result of the transposition process from the testimony to the comic square. Regarding fictional ones, some were sponsored by the Anne Frank House in Holland as educational material, and others are individual author productions. As a preliminary conclusion, the analysis evidences the prevalence of *normed* propositions of memory – what we should know and retell about the Holocaust. However, it is precisely the identification of this narrative canon what would trigger some critical analysis of the sources and, consequently, of the representations of this historical event.

Keywords: historical comic, Shoah, construction of memory, language of comics, narrative canon.

ÍNDICE

RESUMEN.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	viii
DEDICATORIA.....	xii
AGRADECIMIENTOS.....	xiii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Presentación del tema.....	1
2. Estructura de la tesis.....	2
2.1 Tesis a sostener.....	2
2.2 Organización de los contenidos.....	2
2.3 Objetivos perseguidos.....	4
2.3.1 Objetivo general.....	5
2.3.2 Objetivos específicos.....	5
2.3.3 Ejes que guían el análisis del corpus.....	5
METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	6

SOBRE EL CORPUS SELECCIONADO.....6

1. Sobre las historietas históricas documentales: <i>Maus I y Maus II, We are on our own, Anne Frank. The authorized graphic biography, Mendel's daughter. A memoir</i>	8
1.1 <i>Maus</i> , de Art Spiegelman.....	8
1.2 <i>We are on our own, a memoir</i> de Miriam Katin.....	10
1.3 <i>Anne Frank– the Anne Frank House authorized biography</i> de Sid Jacobson y Ernie Colón.....	12
1.4 <i>Mendel's daughter</i> , a memoir de Martin Lemelman.....	13
2. Sobre las historietas históricas ficcionales: <i>Yossel. April 19, 1943. The Search, A Family Secret, Hitler=SS</i>	16
2.1 <i>Yossel, April 19, 1943</i> de Joe Kubert.....	16
2.2 <i>The search y A Family secret</i> , de la casa de Anne Frank.....	17
2.3 <i>Hitler=SS</i> , de Gourio y Viullemin.....	19

ESTADO DE LA CUESTIÓN (CAPÍTULOS 1, 2, 3).....21

Parte 1: Sobre el lenguaje historietístico (capítulos 1 y 2).....	21
---	----

CAPÍTULO 1: Algunos aspectos relevantes de la problemática del lenguaje historietístico	21
---	----

1.1 La historieta y su re-nacimiento como “arte menor”	21
1.2 La historieta y sus juegos de lenguaje.....	22
1.2.1 La complementariedad y oposición en la relación imagen-texto.	22
1.2.2 La caricatura como forma de representación de personajes y objetos.....	24
1.2.3 La intraductibilidad de la imagen.....	29
1.2.4 La legibilidad vs. la plasticidad.....	31
1.2.5 La gramática del encuadre.....	32
1.2.6 Diferencias entre imagen y fotografía.....	37

CAPITULO DOS: Sobre algunos usos del lenguaje historietístico.....	41
2.1 La historieta como reescritura de ideologías.....	41
2.2 La historieta como representación de la Shoá.....	43
2.3 La historieta como presunto soporte de la persistencia de una imaginaria antisemita.....	46
Parte 2: Sobre la memoria y/o memorias de la Shoá (capítulo 3).....	47
CAPITULO TRES: Historieta, Memoria y Shoá.....	47
3.1 La memoria y sus procesos de conceptualización.....	49
3.2 Historia Oral e Historieta.....	52
MARCO TEÓRICO (capítulos 4 y 5).....	55
CAPITULO CUATRO: Sobre la construcción del relato: su articulación con diferentes niveles de la narración.....	55
4.1 La narrativa y el relato.....	55
4.2 Los posibles niveles a considerar dentro del relato.....	57
4.3 La posición de los personajes en el relato.....	62
CAPITULO CINCO: Sobre el relato negacionista del Holocausto.....	65
5.1 Sobre los argumentos negacionistas del Holocausto	65
5.2 Sobre la propaganda y su relación con el régimen totalitario nazi.....	67
5.2.1 Sobre los estereotipos de los judíos en la propaganda cinematográfica.....	70
5.2.1.1 El archienemigo.....	70
5.2.1.2 El Profanador de la pureza racial.....	71
5.2.1.3 El judío extranjero y del gueto.....	73
5.2.1.4 El archiconspirador.....	73
5.2.1.5 El agente de cambio y el “fat cat”.....	74
5.2.1.6 El bolchevique.....	75
5.2.1.7 A modo de conclusión.....	76

ANÁLISIS DEL CORPUS SELECCIONADO.....	78
CAPITULO SEIS: discusión sobre los resultados del análisis y conclusiones finales.....	78
6.1 Sobre el componente ideológico de las historietas.....	78
6.2 La ideología llevada al extremo— <i>Hitler=SS</i> y <i>Maus</i> , historietas censuradas del Holocausto.....	83
6.3 Algunas generalidades sobre la construcción conceptual de la “supremacía racial” en la Alemania nazi.....	89
6.3.1 Sobre la representación del uso de recursos propagandísticos que apelan a la supremacía racial: los estereotipos judíos.....	92
6.3.1.1 Sobre las víctimas.....	94
6.3.1.2 Sobre los victimarios.....	95
6.3.1.3 El rol de la mujer en el relato.....	98
6.3.1.4 La mujer judía en <i>Hitler=SS</i>	98
6.3.1.5 La mujer judía en <i>Maus</i>	104
6.3.1.6 Sobre la presencia o ausencia de mujeres arias en ambas historietas.....	104
6.3.1.7 Sobre la condición de inferioridad y degradación del ser.....	110
6.4 Sobre las ausencias en el corpus que propician la lectura de un flujo ideológico dominante.....	112
6.5 Historia Oral y su relación con el cómic: la representación de la memoria en <i>Maus</i>.....	114
6.5.1 Sobre el proceso de transposición: de la entrevista a la viñeta.....	114
6.5.2 Algunas cuestiones relevantes sobre el proceso de transposición.....	115
6.5.3 Sobre alegoría animal de Spiegelman.....	116
6.5.4 Sobre la identidad: el motivo de la máscara.....	122
6.5.5 A modo de cierre.....	125
6.6 Sobre la construcción del relato en las historietas y la posición de sus personajes.....	126
6.6.1 Sobre la construcción del relato a través del texto y de la imagen.....	126

6.6.2 Sobre la posición de los personajes en el relato.....	146
6.7 Sobre la construcción de memorias en las historietas.....	159
6.8 Conclusiones finales.....	165
REFERENCIAS.....	167
ANEXO A.....	174
ANEXO B.....	177
ANEXO C.....	178
ANEXO D.....	183

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figuras 1 y 2: La primera imagen representa a Vladek Spiegelman, padre del autor y protagonista del relato. La segunda viñeta, un soldado nazi.....	9
Figuras 3 y 4: El sapo representa a un prisionero francés en Auschwitz; la cerda es una guardiana polaca (<i>kappo</i>) del mismo campo de concentración.....	9
Figura 5: Insinuación en el texto sobre el abuso sexual sufrido por Esther.....	10
Figura 6: Sufrimiento de Esther luego del abuso sexual.....	11
Figura 7: Presencia de lo religioso: Esther y Lisa huyen luego de haber quemado sus pertenencias, entre ellas, la Biblia.....	11
Figuras 8 y 9: De izquierda a derecha, la carátula del primer capítulo de la novela gráfica, retrato de la foto que se incluye en la cronología.....	12
Figura 10: El rol de la <i>Judenreiter</i>	14
Figura 11: Portada de <i>Yossel</i>	17
Figuras 12 y 13: De izquierda a derecha, Hitler en <i>The search</i> y en <i>The family secret</i>	18
Figura 14: Como lo explicita la viñeta: imagen de una “película de carácter pornográfico”.....	20
Figura 15: Imagen con angulación horizontal.....	33
Figura 16: Imagen con angulación oblicua, enfoque desde arriba.....	34
Figura 17: Imagen con angulación oblicua, enfoque desde abajo.....	34
Figura 18: Imagen con angulación vertical, enfoque desde arriba.....	35
Figura 19: Imagen con angulación vertical, desde abajo.....	35
Figura 20: Yuxtaposición de planos en la viñeta.....	36
Figura 21: Caricatura antisemita francesa que representa a los judíos conquistando el mundo. La familia Rothschild de banqueros está representada como un demonio que abraza el mundo.....	71
Figura 22: Cadáveres apilados de víctimas judías, que perturban la tranquilidad del presente del autor y protagonista de <i>Maus</i>	80
Figura 23: Supremacía del nazismo representada en la postura y actitud del jerarca nazi en <i>We are on our own</i>	81
Figura 24: Presencia de la esvástica en el plano.....	82

Figura 25: Las barracas en la novela gráfica <i>Yossel</i> , que evidencia las condiciones inhumanas de las víctimas en Auschwitz	83
Figura 26: ¿Baños ducha o cámaras de gas?.....	85
Figura 27: Judío como abono.....	85
Figura 28: En los baños ducha.....	86
Figura 29: Un prisionero judío hecho jabón.....	87
Figura 30: Sara hecha jabón.....	88
Figura 31: En el tiempo de los cerezos.....	88
Figura 32: ¿Cerezas en enero?.....	89
Figura 33: El judío comerciante.....	93
Figura 34: Caricatura antisemita de un judío capitalista, fumador, desproporcionadamente obeso, no saludable y falto de equilibrio.....	94
Figura 35: Prisionero del campo de concentración de Auschwitz.....	96
Figura 36: Fin de la raza aria.....	96
Figura 37: Prototipo ario del soldado nazi.....	97
Figura 38: Otro prototipo ario del soldado nazi.....	98
Figura 39: Mujeres judías bellas.....	99
Figura 40: Mujeres judías como objeto sexual.....	100
Figura 41: Sobre el supuesto mito del rapado de las cabezas.....	101
Figura 42: Violación en el Horno 5.....	102
Figura 43: Mujer judía enamorada de un nazi.....	103
Figura 44: Prototipos de mujer en <i>Hitler=SS</i>	104
Figura 45: Un amigo judío en la casa del jerarca nazi.....	106
Figura 46: Imagen de una sociedad pluralista.....	107
Figura 47: El völk, y la vida sigue su marcha.....	108
Figura 48: Una campesina alemana.....	109
Figura 49: Matrimonio mixto, judío alemán.....	110
Figura 50: Acto de violación entre dos moscas.....	112
Figura 51: La primera víctima de la fila tiene cabeza de cerdo, en consecuencia, se trata de un prisionero polaco.....	117
Figura 52: En las barracas, prisioneras judías, polacas y alemanas.....	118

Figura 53: Nótese la expresión de las cejas.....	119
Figura 54: La fisonomía del ratón se complejiza, se humaniza.....	120
Figura 55: Seres antropomórficos: cabeza de animal, cuerpo humano.....	121
Figura 56: Anja y Vladek huyendo de la Gestapo.....	122
Figura 57: Aunque siendo una ratona, Anja se asusta cuando ve una rata, lo que acentúa la condición humana del personaje antropomórfico de Spiegelman.....	128
Figura 58: En <i>We are on our own</i> , presente de Miriam Katin, hablando con su madre por teléfono, rememorando el pasado.....	130
Figura 59: En el crematorio de Auschwitz.....	132
Figuras 60 y 61: Rostros que nos miran en <i>Yossel</i>	133
Figura 62: Yuxtaposición de planos (segundo y tercer tiempo narrativo).....	135
Figura 63: Superposición de viñetas (segundo y tercer tiempo narrativo).....	136
Figura 64: Piernas colgando como indicio del tercer tiempo narrativo.....	137
Figura 65: Fotos dispersas en la tira.....	138
Figura 66: Chimenea de los crematorios.....	139
Figura 67: Cómo reparar una bota.....	139
Figura 68: Pasaportes judíos.....	140
Figura 69: Orden sobre reclusión de judíos en Stara Sosnowiec.....	140
Figura 70: Transgresión de los límites de la viñeta.....	141
Figura 71: Art y su padre caminando durante la entrevista.....	141
Figura 72: Art entrevista a su padre.....	142
Figura 73 Art y Vladek en situación de entrevista.....	142
Figura 74: Art y Vladek conversando sobre el año 1944.....	142
Figura 75: Art conversa con Mala, segunda esposa de Vladek.....	143
Figura 76: Anja en Auschwitz-Birkenau.....	144
Figura 77: Escenario Auschwitz-Birkenau.....	145
Figura 78: Prisioneros de los campos a punto de quemar cuerpos de víctimas en el crematorio.....	147
Figura 79: En <i>Yossel</i> , en un intento de fuga, prisionero alarmado porque el taco de su zapato quedó atascado en el alambrado.....	148
Figura 80: Historieta <i>Yossel</i> : prisioneros en formación en el campo de concentración.....	151

Figura 81: Los bocetos de Yossel nos remiten a la película “King Kong”, el gorila encima del Empire State Building.....	152
Figura 82: Los superhéroes de Yossel.....	153
Figura 83: El capitán América le pega un puñetazo al mismísimo Hitler.....	154
Figura 84: Superman derrota el Eje.....	155
Figura 85: <i>Tommy</i>	157
Figura 86: Los números en el antebrazo de Otto revelan su estadía en Auschwitz, único campo donde se tatuaban a las víctimas (información no provista en la novela gráfica).....	163

Para mi esposo, Rony, y mis tres hijas, Serena, Melisa e Isabella, por su amor sincero, su respaldo incondicional y su mirada atenta.

AGRADECIMIENTOS

En todo este nuevo recorrido, muchas fueron las personas que me alentaron a completar mi trabajo de tesis.

Primeramente, quisiera agradecerle a mi tutor, prof. Oscar Steimberg, por acompañarme en esta segunda etapa de investigación sobre el lenguaje historietístico. Como siempre, sus atinados comentarios, inteligentes sugerencias y finas correcciones me permitieron reflexionar sobre mi propuesta de análisis, evitando la tentación de caer en algunos lugares comunes, y aprendiendo en cada instancia a replantear la lectura analítica del corpus.

Destaco también la generosidad de la historiadora Laura Benadiba, que me ha proporcionado material imprescindible de lectura, además de haber puesto a disposición su archivo oral de testimonios sobre la Shoá, y de haber compartido su vasto saber sobre la Historia Oral. Sus explicaciones me han permitido conocer y desterrar prejuicios sobre esta metodología de investigación, cuya labor sistemática y reflexiva facilita la exploración del pasado reciente. Fue entonces cuando logré visualizar cómo esta metodología propiciaría mi comprensión sobre la relación entre Historia, Memoria e Historieta.

Por último, no puedo dejar de mencionar a algunos colegas que me han acompañado desde distintos lugares— desde el plano académico, compartiendo fuentes orales y escritas, debatiendo sobre algunas cuestiones, hasta el más desinteresado acompañamiento en esta etapa de mi carrera: Rosana Claudia Pinotti, Valeria Rodríguez Van Dam, Agostina Spinella Trapani, Marcela Golcberg y Nicolás Rodríguez Ardanch.

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema

La elección del lenguaje historietístico para la transmisión de una temática tan compleja como es la de la Shoá instaura, sin duda, una nueva narrativa del Holocausto, tan válida como cualquier otro tipo de representación de este acontecimiento histórico. Al seleccionar una historieta sobre esta tragedia, se presenta como necesario el reconocimiento de los modos en los que se ha elegido narrar el Holocausto a través de la imagen y de la palabra, para la circunscripción de sus efectos en la construcción ideológica a la que se llega como su efecto de sentido.

Huyssen (2001, p. 154) sostiene que, 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 y en el país de los victimarios, y también de manera muy distinta en los países de la alianza anti-nazi. En Alemania, el Holocausto significaba 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 uno de los ejes de la fundación del Estado, 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 era parte de los efectos de la opresión nazi en guerra con el comunismo internacional. Esta múltiple fractura de la memoria del Holocausto en los diversos espacios de la Segunda Guerra Mundial ha dado lugar a múltiples tipos de representación.

El lenguaje historietístico ofrece, además, la posibilidad de acceder a la problemática de la configuración de la memoria no sólo a partir de la palabra y de la imagen sino también a través de su (siempre difícilmente previsible) articulación, permitiendo evaluar qué signos del texto se acentúan a través de las imágenes, cuáles se descartan de la viñeta, y qué motivos del encuadre no fueron nombrados de manera explícita en el relato escrito, con la consecuencia de la implicación de una disputa permanente entre distintas convocaciones de memoria.

La historieta, por lo tanto, ofrece la posibilidad de reflexionar sobre esta múltiple tensión, a partir del reconocimiento de la inexistencia de una memoria única, al percibirse en la narrativa dibujada la confluencia siempre compleja de un recordar que surgiría de la imagen, de otro emergente de la palabra y, posiblemente, de un tercero que el lector reconstruiría a través de la articulación entre la imagen y la palabra.

2. Estructura de la tesis

2.1 Tesis a sostener

El lenguaje historietístico abre el acceso a construcciones de memoria basadas en diferentes asociaciones, con cambiantes efectos de sentido, de la imagen y de la palabra. En consecuencia, en cada texto, existiría una permanente tensión entre la memoria que se plasma a través del texto y aquella que es representada a través de la imagen, dando origen a distintas memorias.

2.2 Organización de los contenidos

En cuanto a la organización de los contenidos, la tesis consta de seis capítulos (el último dedicado a los resultados del análisis y conclusiones finales), además de la introducción, la bibliografía y los anexos.

La introducción brinda información acerca del tema seleccionado, la tesis a sostener, la delimitación del objeto de estudio, los objetivos generales y específicos de esta investigación y los ejes organizativos del análisis. Luego, se procede a describir la metodología utilizada y se especifican las características de los dos grupos de historietas históricas que conforman el corpus seleccionado: cinco historietas metatestimoniales y cuatro ficcionales. Entre las primeras, se encuentran los dos volúmenes de *Maus* de Art Spiegelman, *We are on our own, a memoir* de Miriam Katin, *Anne Frank—the Anne Frank authorized biography* de Sid Jacobson y Ernie Colón, y *Mendel's daughter, a memoir* de Martin Lemelman. Las ficcionales son *Yossel, April 19, 1943* de Joe Kubert, *The Search* y *The Family Secret*, de la casa de Anne Frank y *Hitler=SS* de Gourio y Vuillemin. Es

menester destacar que los relatos (ya sean metatestimoniales o ficcionales) guardan grandes similitudes entre sí a pesar de sus singularidades.

Los primeros tres capítulos, organizados en dos partes diferenciadas, desarrollan el estado de la cuestión. La primera parte abarca los dos primeros capítulos que se focalizan en la historieta como lenguaje. El primer capítulo presenta algunos aspectos relevantes de la problemática del lenguaje historietístico: la historieta y su re-nacimiento como “arte menor” y sus juegos del lenguaje. Específicamente, se reflexiona acerca de la complementariedad y oposición en la relación imagen-texto y la intraductibilidad de la imagen, la legibilidad y la plasticidad, la gramática del encuadre, la incidencia de esta gramática en la representación de lo trágico, y las diferencias entre la imagen y la fotografía. En el capítulo dos se indaga sobre algunos usos del lenguaje historietístico (como reescritura de ideologías, como representación de la Shoá y como presunto soporte de la persistencia de una imagería antisemita). La parte dos, tercer capítulo, versa sobre la memoria y/o memorias de la Shoá: la memoria y sus procesos de conceptualización y la relación entre la Historia Oral y la historieta.

Los dos capítulos siguientes (el cuatro y el cinco) detallan el marco teórico. En el cuarto capítulo se estudia la construcción del relato y su articulación con otros posibles niveles de la narración. El capítulo cinco brinda información sobre el relato negacionista del Holocausto y sobre la presencia de estereotipos judíos en la propaganda cinematográfica, con el fin de evaluar específicamente aquellas historietas que han sido catalogadas como artefactos antisemitas que, presuntamente, parodian o se burlan del genocidio en cuestión.

Finalmente, el capítulo seis presenta las conclusiones del análisis sobre cuatro ejes: la cuestión ideológica, la Historia Oral (HO) y su relación con el cómic, la construcción del relato en las historietas y la posición de sus personajes en el relato y cuestiones relacionadas con la construcción de memorias. En cuanto a lo ideológico, se hace especial hincapié en la ideología llevada al extremo en *Hitler=SS* y en *Maus*. Ambos comics han sido censurados por considerarse exponentes de propaganda nazi¹. Son motivos centrales

¹ *Maus* fue censurada en Rusia en 2015 por la esvástica en sus portadas. De acuerdo con una ley aprobada en Rusia en diciembre de 2014, está prohibido hacer uso de esvásticas o de cualquier elemento que remita a Adolf Hitler. Sobre este hecho, Art Spiegelman se pronunció en contra: “Es una auténtica pena, porque es un libro sobre la memoria. Y no queremos que las culturas borren la memoria”. Para más información ver:

del análisis la representación de la “supremacía racial”, la caracterización de la víctima y la del victimario. También se reflexiona sobre los modos y efectos de la caricaturización de la mujer judía, y sobre la presencia y/o ausencia de la mujer aria como un personaje principal o secundario en la trama narrativa. Por último, se ha indagado sobre los procedimientos de representación de la condición de inferioridad y degradación en la construcción de los personajes. En cuanto a la HO, específicamente, se reflexiona sobre su definición y su naturaleza como metodología para investigar el pasado reciente, destacando la utilidad de la entrevista y la necesidad imperiosa de entender la memoria como afectiva, emocional, subjetiva y, por ende, imperfecta. Se estudia la representación de la memoria en *Maus* y se indaga sobre el proceso de transposición de la entrevista a la viñeta— éste es el único caso que se analiza porque es la única historieta testimonial que surge del relato grabado de un sobreviviente donde existe el acceso a las cintas como prueba testimonial (no sólo en el corpus sino en la industria cultural de historietas sobre la Shoá). Aquí se considera una de las viñetas más icónicas del texto y se selecciona el extracto de la entrevista que podría haber dado origen a tal representación. Este testimonio se incluye en el CD del libro *Metamaus* de Art Spiegelman.

2.3 Objetivos perseguidos

En esta tesis de doctorado me propongo investigar los temas y objetos de indagación que empecé a circunscribir en mi tesis de maestría en Análisis del discurso titulada “Análisis de *Maus*, de Art Spiegelman, historieta de guerra de final abierto”, ahora con el fin de investigar cómo se construye la memoria de la Shoá en los relatos y representaciones de un corpus de otra abarcatividad y representatividad, compuesto por nueve narrativas gráficas históricas que han referido a la vida de supervivientes o víctimas durante la época de la Alemania Nazi. Todas las historietas fueron creadas posteriormente a *Maus*, que fue pionera en la representación de la memoria del Holocausto.

http://www.diarioregistrado.com/cultura/rusia-prohibe-la-novela-grafica-maus-por-considerarla--propaganda-nazi-_a56339de917bfa0004e87c855 En España el Tribunal Constitucional censura *Hitler=SS* por racista, injurioso y vejatorio, además de ser una “farsa burlesca” calificada como “libelo”. Para más información ver: http://elpais.com/diario/1996/01/04/sociedad/820710004_850215.html

2.3.1 Objetivo general

Realizar una lectura analítica del corpus a través de un análisis semiótico que permita establecer relaciones entre el material lingüístico y el iconográfico, para construir hipótesis sobre los modos y efectos de la construcción de la memoria a través del lenguaje historietístico en los relatos seleccionados.

2.3.2 Objetivos específicos:

Circunscribir e indagar en el corpus las operaciones y recursos utilizados en la construcción de las imágenes de memoria.

Aportar una definición/descripción de estas operaciones y recursos.

2.3.3 Ejes que guían el análisis del corpus

Los ejes que han propiciado el análisis guardan una estrecha relación con la organización de los contenidos del índice.

La *historieta como medio* que materializa una posible tensión de distintas memorias de la Shoá a través de la palabra y de la imagen en los distintos niveles dentro del relato.

Lo *ideológico* se constituye como eje por relacionarse con la concepción de la historieta como un artefacto ideológico que da origen a una memoria que responde a determinadas políticas de la memoria que se adhieren (o no) a un discurso normado impuesto por una voz oficial sobre la Shoá.

El *concepto de memoria/s* –término por demás complejo que a través de su conceptualización permite indagar sobre la historieta como posible “memoria” (en tanto relato y representación) de la Shoá.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Se ha efectuado un recorrido del corpus analizando la selección de procedimientos propios del lenguaje de la historieta, de sus convenciones en la narrativa dibujada extensa y de sus tratamientos de la relación palabra/imagen para la identificación de la memoria o memorias construidas, circunscriptas en un marco ideológico determinado.

Para esta lectura analítica, se efectuaron rutinas exploratorias para identificar marcas, que se leyeron como huellas de operaciones discursivas subyacentes (Verón, 2004, p. 71), y que nos remitieron a las condiciones de producción del discurso cuya economía de conjunto define el marco de las lecturas posibles. Luego se indagó sobre la continuidad o variación de los desarrollos focalizados.

Se relacionaron las peculiaridades de la lectura con el contexto social y cultural y con la temática específica, propios del contexto histórico-cultural de cada historieta. Se identificó el tipo de recursos que en cada caso permitieron registrar las continuidades y discontinuidades del corpus y, finalmente, se compararon las historietas entre sí, tomando en cuenta tanto el marco teórico como los datos y conclusiones surgidas del análisis.

SOBRE EL CORPUS SELECCIONADO

El corpus está constituido por nueve historietas históricas (con componentes documentales y ficcionales) que narran la vida de sobrevivientes o víctimas durante la época de la Alemania Nazi. Estos comics abarcan una producción editorial de más de dos décadas, con inicios a mediados del año 1986 (año en el que el primer volumen de *Maus* se editó como novela gráfica, posterior a sus apariciones en una revista underground) y hasta el año 2010 –período en el que surge un álgido debate sobre la representabilidad /irrepresentabilidad de la Shoá, los límites de la representación, la existencia de géneros más o menos nobles para plasmar esta temática y, más recientemente, el resurgimiento de discursos negacionistas del hecho histórico.

Entre la gran variedad de historietas o novelas gráficas se tomó como punto de partida la obra completa *Maus*, de Art Spiegelman, dado que fue pionera en la

representación de la Shoá. Además, la metáfora animal de este cómic generó, en un principio, una paradoja: ser un relato histórico y documental de la memoria de Vladek Spiegelman, padre del autor del texto, en un mundo habitado por seres antropomórficos. No obstante, las cintas grabadas que en parte originaron la peculiaridad de la obra documentan la existencia de una voz que es patrimonio del superviviente “real” de Auschwitz.

Fue precisamente dicha controversia lo que me ha permitido indagar sobre la posibilidad de conformar un corpus de historietas históricas “metatestimoniales” y “ficcionalas” para comparar las similitudes y diferencias del relato (y relatos) en cada caso, identificando los flujos ideológicos que podrían caracterizarlos y los signos o motivos de distintos discursos (normados o no), asociados con una supuesta construcción de memoria (o memorias) en cada producción.

Exceptuando *Hitler=SS* y las producciones de la casa de Anne Frank, diversas reseñas (por ejemplo, en librerías virtuales y en las contratapas de *Mendel’s Daughter— a memoir* y de *Yossel*) explicitan la motivación e influencia de *Maus* para su posterior creación, por lo que consideré oportuno contar con estas historietas para evaluar cómo se construye la memoria de la Shoá en cada caso.

En cuanto a las excepciones mencionadas, decidí incluir *Hitler=SS* por dos razones puntuales. Primero, porque fue censurada en el año 1998 al ser juzgada como antisemita por el Tribunal Constitucional Español. Entonces, esta obra es un exponente para evaluar la presencia de una ideología llevada al extremo. A su vez, se incluyó para ser comparada con *Maus*, también censurada en el año 2015 en Rusia. Segundo, un texto presuntamente tan diferente a los demás exponentes brindaría otras perspectivas respecto de la tesis planteada. En cuanto a las producciones de la casa de Anne Frank de Holanda— cuya génesis se relaciona con la necesidad de crear un material atractivo para la enseñanza de la Shoá a nivel mundial, facilitaría el acceso a ciertos discursos normados (o no) sobre la tragedia histórica. La existencia de una “norma” (o discurso dominante impartido desde la mentada institución) se confrontó con los discursos de los demás comics.

En resumen, la selección del corpus fue influida por la obra de Spiegelman dado que: es un caso pionero y paradigmático para las demás obras, ha tenido un éxito arrollador (no obstante, censurada hace dos años) y se ha utilizado (principalmente en la última década) como recurso didáctico a nivel mundial.

I. Sobre las historietas históricas metatestimoniales: *Maus I y Maus II, We are on our own, Anne Frank– the Anne Frank House authorized graphic biography, Mendel’s daughter, a memoir*

Exceptuando la biografía gráfica de Anne Frank, las historietas trabajan sobre el testimonio, ya sea el registrado en una entrevista o en un testimonio filmado, o a partir del relato oral transmitido por un sobreviviente.

La biografía, en cambio, se recrea a partir del testimonio escrito del icónico diario y agrega detalles de la vida de la familia Frank antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

1.1 *Maus*, 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 explica a través de esta historieta la historia de su padre antes, durante y después de Auschwitz. Pablo de Santis (1998, p. 156) señala acerca de esos orígenes del relato: “*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.”

Luego de un arduo trabajo de 10 años, en 1992, el texto de Spiegelman gana el premio Pulitzer en el rubro *non-fiction*, convirtiéndose en un producto pionero en la representación de un hecho histórico a través de este género. *Maus* es una historieta de dos volúmenes²; 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 antropomórficos, con cuerpo humano y cabeza de animal: los judíos son ratones; los nazis, gatos; los estadounidenses, perros; los franceses, sapos y los polacos, cerdos. El hecho de dibujar animales le permite a Spiegelman crear una distancia y evitar todo tipo de melancolía. No

² *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.

obstante, la presencia de fotos auténticas familiares acentúa la humanidad de las víctimas, que prevalece sobre la faceta animal de los seres híbridos.



Figuras 1 y 2: La primera imagen representa a Vadlek Spiegelman, padre del autor y protagonista del relato. La segunda viñeta, un soldado nazi³



Figuras 3 y 4: El sapo representa a un prisionero francés en Auschwitz; la cerda es una guardiana polaca (*kappo*) del mismo campo de concentración⁴

Como se menciona anteriormente, Art Spiegelman no es sólo el creador de *Maus* sino que también es el narrador intratextual que controla el relato y es, a su vez, coprotagonista. Para poder llevar a cabo la historia, Art graba largas conversaciones con su padre en Rego Queens y en la casa de verano en Catskills Mountains.

En abril del año 2015, la historieta fue censurada en Rusia por la presencia de la esvástica en sus dos portadas. Como se lee en una noticia del diario *El País*, del 29 de abril:

³ Spiegelman (2006b, pp. 26, 51).

⁴ Spiegelman (2006a, pp. 66, 93).

“La razón no es comercial, sino legal: la obra maestra de Spiegelman retrata el Holocausto con animales antropomorfos y lleva una esvástica en su portada. Lo que, por lo visto, se considera parte de la “propaganda nazi” que prohíbe una ley aprobada en diciembre en Rusia.”

1.2 *We are on our own, a memoir* de Miriam Katin

Publicada en Montreal en el año 2006, esta historieta narra la vida de Esther, protagonista del relato y madre de la autora, que era tan sólo una niña cuando Hitler invade Budapest y se ve obligada a huir junto a su madre. Ambas pierden su identidad, transformándose en una campesina y una hija ilegítima.

A través de un relato a veces un tanto confuso, se destacan la heroicidad y el sacrificio de la madre, la inocencia de la niña, el rol de la religión y un incansable instinto de supervivencia. En esta historieta se hace alusión al abuso sexual que sufrió su madre en distintas instancias, una temática no tan común en este tipo de historietas.



Figura 5: Insinuación en el texto sobre el abuso sexual sufrido por Esther⁵

⁵ Katin (2006, p.41).



Figura 6: Sufrimiento de Esther luego del abuso sexual⁶



Figura 7: Presencia de lo religioso: Esther y Lisa huyen luego de haber quemado sus pertenencias, entre ellas, la Biblia⁷.

En la última página del texto se encuentra una foto de la autora con su madre, como testimonio de que esas víctimas no son sólo protagonistas de la trama narrativa.

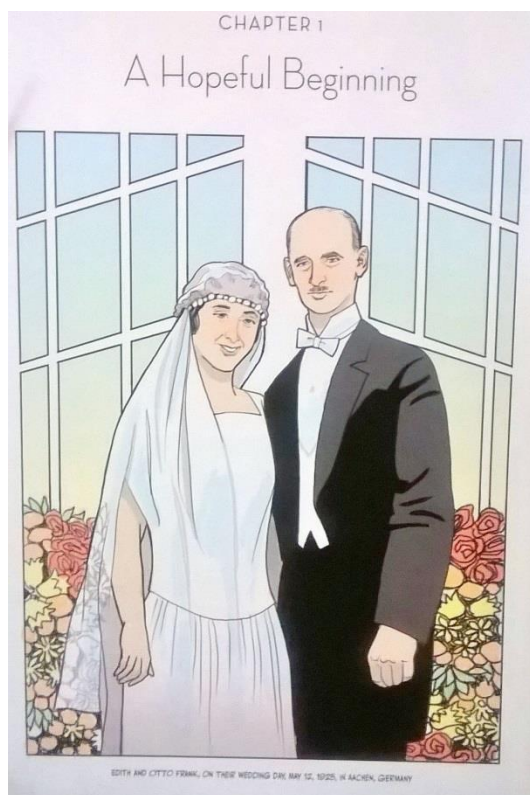
⁶ Katin (2006, p.43).

⁷ Katin (2006, p.23).

1.3 *Anne Frank– the Anne Frank House authorized graphic biography* de Sid Jacobson y Ernie Colón

Como su nombre lo indica, esta novela gráfica narra la biografía autorizada de Anna Frank antes, durante y después del período de la Alemania Nazi. La novela gráfica, autorizada por la casa de Anna Frank de Holanda, fue publicada originalmente en holandés en el año 2010, consta de diez capítulos y de una cronología de hechos históricos.

Los dibujos son muy sencillos, no se caracterizan por lo grotesco. Por el contrario, los personajes son claramente identificables, y ciertas viñetas son el calco de las fotos auténticas que ilustran la cronología al final de la novela.



Figuras 8 y 9: De izquierda a derecha, la carátula del primer capítulo de la novela gráfica, retrato de la foto que se incluye en la cronología⁸

En sus 152 páginas se observa el detalle y el esfuerzo por proporcionar datos precisos sobre el Holocausto, sus causas y consecuencias, además de cómo fue

⁸ Jacobson, S. y Colón, E. (2010, pp. 3, 143).

evolucionando el contexto político y social en Alemania desde la década del veinte. Toda esta información nos permite comprender cómo y porqué sucedió la Shoá en Europa.

En pocas palabras, esta historieta no es sólo sobre Anna Frank, sino también sobre la situación europea antes, durante y después del Holocausto.

Esta complejidad y abundancia de detalles se torna evidente cuando se compara esta novela gráfica con otra historieta titulada *Ana Frank*, autoría de Agrimbau (2012), de la editorial Latinbooks International. Ésta última, que se presenta como una novela gráfica, sí tiene como objetivo principal mostrar algunos aspectos de la vida de Ana Frank. En tan sólo cuatro capítulos se narra la vida de Ana a partir del momento en que recibió su diario como regalo. Esta Ana es una pequeña heroína como aquella de la casa de Anna Frank, ambas sueñan, se ilusionan, sufren, pero no dejan de ser optimistas a pesar del terror que las acecha.

1.4 *Mendel's daughter, a memoir* de Martin Lemelman

Su autor define esta novela, publicada en el año 2007, como el testimonio auténtico de su madre, Gusta, filmado en el año 1989. Gusta comienza a hablar de su niñez en los años 30, la invasión nazi en Polonia y cómo logra sobrevivir. Con un relato donde abundan situaciones de la vida familiar, los amigos y la tradición judía, se celebran la heroicidad y perseverancia de Gusta en su lucha por sobrevivir, finalizando sus días en los Estados Unidos de América. A diferencia de *Maus*, los personajes son humanos, no seres antropomórficos.

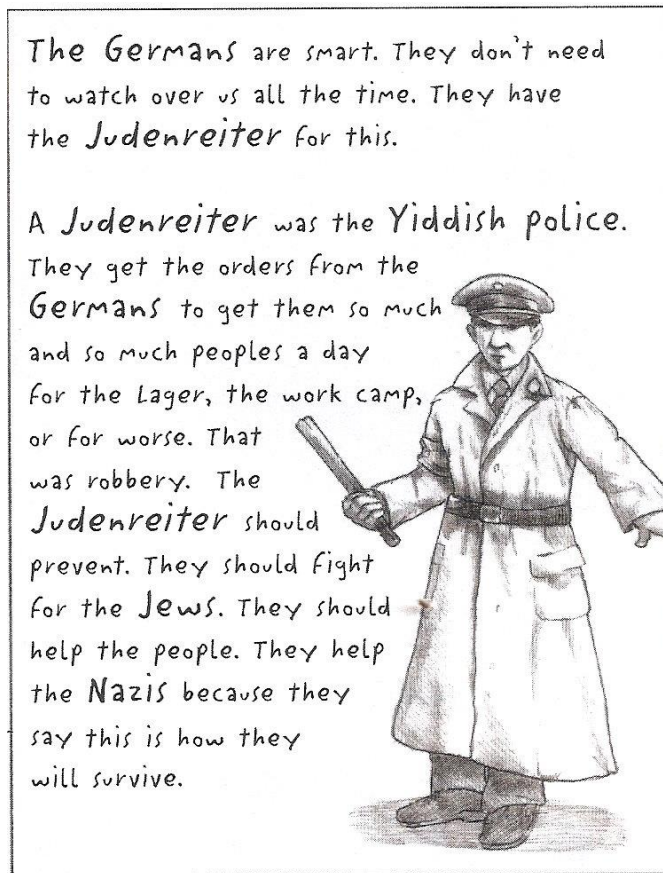


Figura 10: El rol de la *Judenreiter*⁹

Entre los victimarios, se incluye la *Judenreiter*¹⁰, que se define en el texto como una policía Ídishe. El accionar de la policía judía, no obstante, está parcialmente justificado en

⁹ Lemelman (2007, p. 95).

¹⁰ La *Judenreiter* no debe confundirse con los *Judenräte* (plural de *Judenrat*). Los *Judenräte* eran consejos judíos conformados por personas influyentes y rabinos, establecidos por los nazis en las zonas ocupadas en Europa. Tenían la función de implementar las políticas nazis en sus comunidades. Su tarea fue por demás controvertida y difícil: debían cumplir órdenes de las autoridades nazis, cuyo fin era perjudicar al pueblo judío. Sobre la política de los *Judenräte*, Gutman (2003, pp.135-136) explica que los miembros se veían obligados a revisar permanentemente cuál era el límite de la obediencia a los nazis, especialmente en el período de las deportaciones. Los distintos consejos utilizaron técnicas diversas: desde el claro aprovechamiento de las luchas internas entre las diferentes instancias y organismos alemanes en los territorios bajo ocupación, la lucha contra las disposiciones a través de la intercesión y apelación, la firma de solicitudes públicas y el soborno, hasta la negación a cumplir órdenes alemanes. Por último, se destaca que no se encuentra disponible ningún tipo de documentación o registro sobre el uso legítimo de la palabra *Judenreiter* para denominar la policía judía. Tomando en cuenta el contexto (testimonio de una sobreviviente polaca), probablemente se trate de un apodo popular despectivo de la Policía Judía por los vínculos de ésta con el *Judenrat*. El término en Alemán para designar la policía judía era *Jüdische Ghetto, Polizei* o *Jüdischer Ordnungsdienst* (en castellano, Policía Judía del Gueto o Servicio Judío del Orden).

la viñeta: obedecía órdenes nazis para sobrevivir. Consecuentemente, entran en disputa las categorías víctima y victimario a lo largo del relato.

Al igual que en las historietas anteriores, se incluyen documentos y fotos auténticas para otorgarle mayor veracidad al relato. Específicamente, aunque con algunas imprecisiones históricas (lo que es esperable tratándose de un testimonio), los hechos históricos que se mencionan son los siguientes:

- 23 de agosto de 1939 (firma de un pacto entre la URSS y Alemania: el pacto Ribentropp).
- 1 de septiembre de 1939: invasión del ejército alemán a Polonia, comienzo de la segunda guerra mundial.
- 3 de septiembre: Inglaterra y Francia declaran la guerra a Alemania,
- 17 de septiembre: Invasión del ejército rojo a la parte oriental de Polonia.
- 22 de junio: Fecha de la operación Barbarrosa, invasión alemana a la URSS. A partir de ese momento los *Einsatzgruppen* (escuadrones especiales de ejecución) inician el exterminio masivo de judíos por fusilamiento, gaseamiento en camiones y otros métodos. Los policías y las milicias regionales participan activamente en la matanza. En el texto se hace referencia a la promesa de Hitler a los ucranianos, que tendrían su propia nación.
- Octubre de 1942: Comienzo de la Aktion Reihard (operación que tenía por objetivo el exterminio de todos los judíos de Polonia, denominada de esta forma en honor a Reinhard Heydrich).
- Marzo, abril de 1944: En el texto se señala este período en relación con el fin de la guerra. No obstante, la guerra en Europa queda oficialmente terminada el 8 de mayo de 1945.

Finalmente, con un objetivo educativo, esta novela gráfica presenta al final una guía de preguntas para comprender no sólo la naturaleza del relato narrado, sino también como disparador para entender el Holocausto.

2. Sobre las historietas históricas ficticiales: *Yossel, April 19, 1943, The search, A family secret, Hitler=SS*

2.1 *Yossel, April 19, 1943* de Joe Kubert

Yossel es el resultado de la imaginación de su autor¹¹, que escribe e ilustra aquello que hubiese pasado si su familia no hubiese emigrado a los Estados Unidos de América en el año 1926. Fue publicada por DC Comics en Nueva York en el año 2003.

Este relato sucede en el gueto¹² de Varsovia¹³. Mínimamente contamos con un doble quiebre narrativo: la historia de la familia de Yossel, y el mismo Yossel que, con tan sólo 16 años de edad, participa del levantamiento del gueto junto a Mordechai Anielewicz¹⁴. El adolescente se refugia en sus bocetos de superhéroes norteamericanos como una manera de evadir la realidad circundante.

¹¹ Este artista estadounidense nacido en Polonia ha fundado la escuela Kubert (*The Kubert school*), y le ha dado vida a varios personajes en DC Comics, como Sargento Rock y Hawkman, Super Ratón, Batman y Superman, entre tantos otros.

¹² El primer ghetto en Polonia fue el de Piotrkow Trybunalski, establecido en octubre de 1939. El ghetto de Varsovia, el mayor en Europa, fue sellado en el transcurso de noviembre de 1940 y llegó a tener una población máxima de 460,000 en marzo de 1941. En otras áreas, tales como Silesia, los guetos fueron establecidos a fines de 1942 y durante la primera mitad de 1943 (Sosnowiec en marzo y Bedzin en abril de 1943).

¹³ Alemania invadió Polonia el 1º de septiembre de 1939. Pocos días después el gobierno polaco huyó de Varsovia y el 28 de septiembre los nazis tomaron el poder. A fines de octubre Varsovia se convirtió en centro del distrito de la nueva administración civil o *Generalgouvernement*, siendo Ludwig Fischer el flamante gobernador. Llegó a albergar aproximadamente a 445.000 judíos. Las condiciones de vida eran insalubres: Entre seis y siete personas convivían en una misma habitación, las raciones de alimentos proporcionadas por los alemanes constituían una décima parte de lo necesario, y muchos morían a causa de enfermedades, del frío y de la desnutrición. Las transacciones legales del gueto con el mundo exterior eran reguladas por la Oficina Alemana de Transferencia, pero la mayor parte de la actividad económica era clandestina, sobre todo el contrabando de alimentos. La mayor parte de los judíos que sobrevivieron lo hicieron gracias a sus ahorros o participando en actividades económicas “ilegales”.

¹⁴ A fines de julio de 1942, los alemanes comenzaron una ola de deportaciones que duró dos meses. Czerniaków, presidente de la *Judenrat* (consejo judío) se suicidó, pues no podía cumplir con la orden impuesta por los nazis de decidir qué judíos deberían ser deportados y quiénes no. Hasta el 12 de septiembre alrededor de 300.000 judíos fueron sacados del gueto— 254.000 fueron deportados al campo de exterminio de Treblinka. Los 60.000 restantes comenzaron a participar de la resistencia activa. Al comenzar las deportaciones, se había finalmente formado una organización de autodefensa cuyo líder fue Mordejái Anielewicz, denominada Organización Judía Combatiente de Varsovia (*Żydowska Organizacja Bojowa*, ZOB). Los combatientes de la ZOB sabían que su objetivo no era sobrevivir, sino resistir por la resistencia misma. Finalmente, la liquidación final del gueto de Varsovia comenzó el 19 de abril de 1943. A diferencia de la mayoría que se escondía de los soldados alemanes, los combatientes de la ZOB atacaron a los invasores. Esta acción se conoce como el Levantamiento del Gueto de Varsovia.

Los dibujos de Joe Kubert ofrecen un lastimoso y alto grado de realismo, donde prevalecen el sufrimiento desmedido, la tortura, y la muerte.

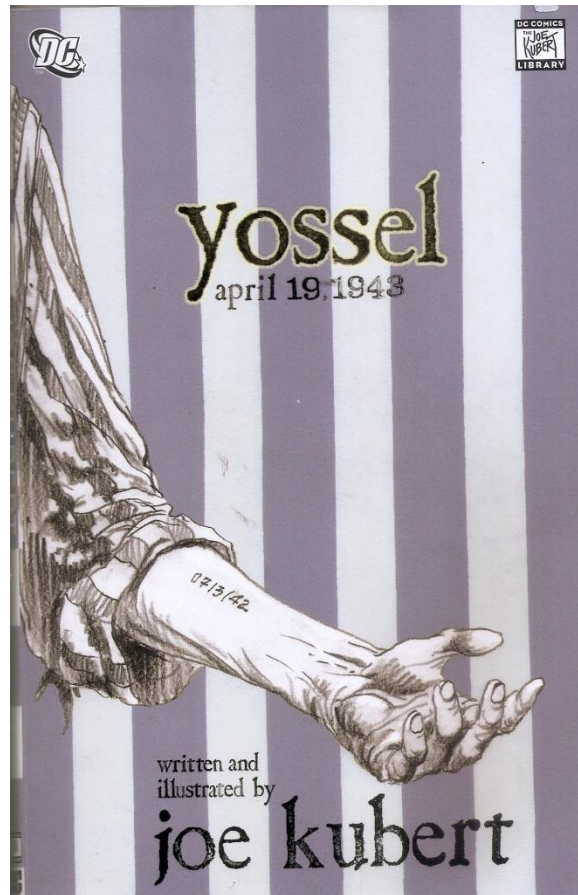


Figura 11: Portada de *Yossel*¹⁵

2.2 *The search* y *A family secret*, de la casa de Anne Frank

Ambas historietas ficcionales, del año 2007, tienen un fin educativo. Se crearon para ser utilizadas como material de estudio primeramente en Holanda y luego en otros países de Europa como Alemania. Los protagonistas principales son los mismos en ambos casos: Esther, su amiga Helena y Jeroen, el nieto de esta última.

Para comprender cómo se entrelazan los relatos, el orden en el que pueden leerse es indistinto. No obstante, en *The family secret* las protagonistas logran encontrarse después de largos años y en *The search*, la historia narrada comienza en el living de la casa de

¹⁵ Kubert (2003).

Helena, que comparte un té con su amiga Esther –lo que podría imponer un orden en la lectura.

Se presupone la existencia de un mismo contexto histórico, que conocemos a través de Esther en *The search* y de Helena en *The family secret*. Los protagonistas cobran vida a través de simples trazos, sólo se acentúan los rasgos de la fisonomía cuando las imágenes muestran a un jerarca nazi o al mismo Hitler. Al tratarse de relatos ficcionales, no se incluyen fotografías auténticas, pero sí se pueden ver a los protagonistas mirando fotos con el fin de recordar algún acontecimiento.



Figuras 12 y 13: De izquierda a derecha, Hitler en *The search* y en *The family secret*¹⁶

¹⁶ De izquierda a derecha: Heuvel, E, van der Rol, R. y Schippers, L. (2007, p. 10); Heuvel, E. (2007, p. 14).

2.3 Hitler=SS de Gourio y Viullemin

Dirigida para un público joven, esta historieta francesa sobre el Holocausto evidencia en sus casi 100 hojas el esfuerzo de sus autores por plasmar los mitos antijudíos presentes en *Mein Kampf*, libro presuntamente escrito por Hitler en 1924 desde la cárcel de Landsberg. Luego de su aparición semanal en la revista francesa *Hara-Kiri*, y la edición en álbum de la editorial Epcó a mediados de los años ochenta, la publica la editorial Makoki en 1990.

Los personajes son caricaturescos y un fiel reflejo del judío de la propaganda nazi de la segunda guerra mundial. Son seres indignos, con cuerpos desfigurados y desnutridos, donde la calvicie, la flacura extrema y la carne en descomposición son recurrentes en cada una de las víctimas judías. Además, con un fin meramente pornográfico, en las viñetas es harto común ver vaginas y largos penes tanto de las víctimas como de los victimarios (siempre soldados nazis). Entre los hechos que caracterizan el relato predominan las violaciones y las torturas de los genitales de las víctimas.

En España el Tribunal Constitucional censura la historieta por injuriosa, y por mofarse de una tragedia histórica. En las palabras del diario *El País*, del 4 de enero de 1996: “Cada viñeta—palabra y dibujo— es agresiva por sí sola, con un mensaje tosco y grosero, burdo en definitiva, ajeno al buen gusto, (...) en lo que se dice y lo que se calla, entre líneas, late un concepto peyorativo de todo pueblo, el judío, por sus rasgos étnicos y sus creencias. Una actitud racista, contraria al conjunto de valores protegidos constitucionalmente.”

No obstante, hay quienes la consideran como expresión artística genuina y no como una instancia de propaganda neonazi. Sin duda, es una muestra extrema de absurdo y humor negro, que plantea un dilema en lo que respecta a los límites de la libertad de expresión.



Figura 14: Como lo explicita la viñeta: imagen de una “película de carácter pornográfico”¹⁷

¹⁷ Vuillemin, P. y Gourio, J.M. (1990, p. 55).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión consta de dos partes. La primera versa sobre algunos aspectos del lenguaje historietístico. La segunda sección trata sobre la memoria (o memorias) de la Shoá, donde se indaga sobre la relación historieta, memoria y Shoá.

PARTE 1: Sobre el lenguaje historietístico (capítulos 1 y 2)

CAPÍTULO 1: Algunos aspectos relevantes de la problemática del lenguaje historietístico

1.1 la historieta y su re-nacimiento como “arte menor”

Entre las razones de la atribución a la historieta de la condición de un “arte menor” – calificación ya casi en desuso a partir del progresivo reconocimiento de la narrativa dibujada como producción estética– se contó la del origen de la historieta moderna, que nace como la creación de humor costumbrista que se disputaron diarios sensacionalistas de Estados Unidos a fines del siglo XIX. Y esa descalificación se extiende por más de medio siglo, pero en el momento de su aparición ya en los años '70 y en publicaciones *underground* de los primeros dibujos de Art Spiegelman dedicados a la problemática de la memoria del Holocausto y sus versiones (anteriores a la conformación de la historieta *Maus* en su conjunto), se habían impuesto largamente los efectos de la difusión del arte *pop* y había crecido el interés por los temas y problemas de la comunicación masiva, que incluían el de la revalorización de la historieta como objeto de análisis. En esta década se afirma también la presentación del autor como artista y la focalización de la problemática de un nuevo “lector adulto”. Desde los sesenta en adelante, en la historieta se despliega una tensión característica entre circulación popular y juego intelectual.

En todas sus etapas la historieta guardó una relación cambiante con otros medios. Tomó del cine características del encuadre (especialmente después de 1930, con Milton Caniff), incluyó sus personajes (Carlitos, Laurel & Hardy, Harold Lloyd en

la primera época), reprodujo estilos de diseño probados inicialmente en el dibujo animado, tomó giros idiomáticos de la novela rosa y de la novela negra, etc. También la historieta proveyó de temas y personajes al cine (como *Superman*, *Batman*, entre otros); fue tomada como materia artística por las corrientes *pop*, proveyó de recursos narrativos al género de la fotonovela y fue ampliamente explotada en comunicaciones publicitarias (Steimberg, 2013, p. 43).

En relación con las comparaciones entre lenguaje historietístico y televisivo, Steimberg (2013, p. 45) sostiene que leer historietas constituye una tarea particularmente activa, con componentes que se originan en intereses de tipo no sólo psicológico e ideológico sino también literario y estético: leer historietas es reconocer constantemente estilos, trucos narrativos, “escrituras” que recubren el relato y piden la atención del lector de un modo más continuo que el que toma lugar en las presentaciones de la televisión.

1.2 La historieta y sus juegos del lenguaje

1.2.1 La complementariedad y oposición en la relación imagen-texto

Umberto Eco (2005) sostiene que la historieta, lenguaje híbrido entre la narrativa y la gráfica, es un exponente típico de la cultura de masas, que establece una semántica que le es propia. Las historietas emplean como significantes tanto elementos lingüísticos como elementos iconográficos que le son propios, que se entremezclan de manera constante para generar un relato.

Al respecto, el semiólogo italiano Daniele Barbieri (1993, p. 21) distingue el valor preciso de la imagen de la historieta respecto de aquella de la ilustración: 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.

Y 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 las 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 lo anterior 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.

(Barbieri, 1993, p. 22)

En consonancia con lo expuesto, Reggiani (2015, p.196) señala algunos aspectos enunciativos para tener en cuenta en torno a la relación palabra-imagen. Primero, es posible examinar en qué medida el texto acompaña, refuerza o discute el sentido y la verdad de lo que la imagen muestra, dando origen a una polifonía: “En la medida en que se produce un mayor desajuste entre el texto y la imagen, se vuelven visibles dos orígenes disociados para el enunciado, uno para la cadena verbal, otro para la cadena visual.”

El autor también enfatiza que se pueden establecer relaciones temporales entre texto e imagen, por ejemplo, si el texto ofrece las imágenes como pasado (anterior al presente de la enunciación lingüística) o como un anclaje contemporáneo al ocurrir de la acción. La opción más tradicional es que el texto se constituya como el presente de la enunciación, por lo que las imágenes conformarían el pasado.

Un tercer aspecto en el que se focaliza Reggiani es la materialidad del texto. La escritura es siempre heterogénea respecto del dibujo:

El modo de disponer un texto se vuelve visible en la historieta, desde el mismo dibujo o aplicación tipográfica de las letras hasta los signos utilizados para incorporarlo: recuadros y globos. El modo en que un texto se dispone en el espacio de la página y se corta o escande en diversos soportes (cartuchos en las viñetas, “verticales y horizontales”) se convierte en un subrayado de la condición de enunciado de la historieta e instaura, por encima del enunciador verbal (sea que esté identificado por el relato o sea un narrador externo), una enunciación impersonal del montaje y disposición gráfica. (Reggiani, 2015, p.196)

Otra cuestión no menor característica de la enunciación de la historieta es lo que el autor define como “constitutiva polifonía”. La enunciación se multiplica, se disocia en “focos que se contraponen o dialogan”; hay textos y marcas plásticas en el dibujo, hay modificaciones en los encuadres y una puesta en página que mezcla el relato con el soporte.

El modo de disponer un texto, según Reggiani (2011, pp. 1-2), se vuelve en historieta visible, desde el mismo trazo o la selección tipográfica de las letras, incluyendo también los signos utilizados para incorporarlos: recuadros y globos. La disposición del texto en el espacio de la página afecta la condición de la enunciación: “la construcción de un relato mediante la sucesión de imágenes es interrumpida por las marcas gráficas del enunciador verbal”.

Por último, además de las marcas gráficas, agrega Reggiani (2011), hay que considerar la extensión de los textos que, más allá de quién propicia el avance del relato, puede aparecer como una exhibición de una instancia de enunciación, en la medida en la que “resulte una violación de la dominante visual en historieta”.

1.2.2 La caricatura como forma de representación de personajes y objetos

Como se ha mencionado, la caricatura, aunque esté ligada al humorismo y a la comicidad, no siempre es cómica. Es un 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.

Asimismo, es menester destacar los conceptos de “esquematismo” y “experimentación” en el dibujo y en la representación visual, que se localizan en el recorrido que hace Gombrich por la historia de la caricatura. En términos generales, el autor relaciona la experimentación con la posibilidad del artista para obrar libremente a través de los recursos gráficos. En el esquematismo, en cambio, el artista observaría a partir de un esquema, de una *colocación mental*, que le permite organizar los datos en un esquema perceptivo, en una *estructura icónica*:

El dibujante empieza probando de clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo, que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una cola de cerdo. El copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. El esquema no es un producto de un proceso de “abstracción”, de una tendencia a “simplificar”; representa la primera aproximada y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir (Gombrich, 1979, p. 76)

Al respecto, Berone (2015, p.59) realiza un recorrido historiográfico sobre los trabajos de Massota, partiendo del año 1966, que reflexiona sobre el esquematismo como un rasgo característico del lenguaje historietístico:

(...) La historieta es interesante para Massota porque instala, como clave de su descripción semiológica, el concepto y el valor del *esquematismo*. Massota lee el esquematismo en la historieta no como un contenido—ideológicamente negativo— sino como una propiedad o un rasgo formal de su lenguaje. La historieta es

esquemática al nivel de la presentación visual de sus signos. Y esta propiedad la coloca en el centro de la moderna cultura de masas de Occidente.

Berone contextualiza esta perspectiva tomando como punto de referencia fines de los años sesenta, donde se hablaba de un cambio ideológico o época de transición sobre la concepción de la historieta como una nueva realidad visual que brindaría aportes estéticos, por ejemplo, a los gestos vanguardistas del pop, el happening y el arte comunicacional. En esta línea, releva la conferencia de Massota “Los medios de información de masas y la categoría de “discontinuo” en la estética contemporánea”, leída en Di Tella, en noviembre de 1966, donde el autor postula una correlación entre el crecimiento de los medios de información masiva y la producción, especialmente en las artes visuales, destacando una nueva imagen artística que no sólo tiene la intención de constituir un mensaje original sino también permitir la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje.

Entonces, no esconde su esquematismo, sino que revela su código. “el esquematismo de su estructura se halla puesto de manifiesto en la superficie significante de sus mensajes, al nivel del medio, es decir: al nivel del canal de comunicación.” Y es precisamente esta condición la que permite analizar, a su vez, su incidencia en la recepción, qué ocurre en las audiencias de los medios de comunicación de masas donde la historieta “recupera su poder ideológicamente revulsivo”, y donde la historieta no se reduce a un mensaje que dependa sólo de dibujo, sino que es un “paquete” de mensajes que contienen mensajes morales en su estructura¹⁸.

Otro autor que retoma estos conceptos es el reconocido semiológico argentino Oscar Steimberg (2001) a propósito del humor gráfico en su artículo titulado “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”.

Steimberg señala que estos dos procedimientos son complementarios, y en cierto modo opuestos, en la constitución y la vida del género. La vía experimental para Gombrich emplaza a la caricatura en espacios fundantes del arte contemporáneo, con los

¹⁸ Ver Massota (1970, p.68).

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 vanguardias¹⁹.

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. 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 poeta y 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. 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

¹⁹ 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.

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 *maniera* 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.

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. Además, 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.

1.2.3 La intraductibilidad de la imagen

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, entre otros, por el filósofo Jean-Francois Lyotard.

En *Discurso y Figura* (1979, p. 219), Jean-Francois Lyotard señala la diferencia que existe entre el espacio textual y el espacio figural, 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.

¿Qué se entiende por figural? Lyotard (1979, 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” 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, 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.

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 (1999, 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, p. 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.

Barthes señala que en la articulación con la imagen del mensaje lingüístico se diferencian dos funciones: de anclaje y de relevo. El anclaje es la función más frecuente. Esta función se privilegia, por ejemplo, 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 del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es indiferente a la economía general de la obra; cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo, la información resulta más trabajosa, ya que se hace 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, p. 38).

Respecto de las clásicas funciones de anclaje y relevo del texto, en *The system of comics* Thierry Groensteen (2007, pp.110-111) ha identificado otras cinco funciones: *el efecto de realidad* (el texto cumpliría el efecto de realidad que se relaciona con la actividad verbal de los personajes), la *dramatización* (el texto vehiculiza los intercambios entre los personajes y hace avanzar la acción), *sutura* (el texto establece un puente entre dos imágenes separadas. La cooperación entre secuencia icónica y secuencia lingüística asegura la cohesión sintagmática, la unificación de viñetas en una misma serie. Al cubrir una elipsis, éste sería un caso especial de relevo), *gestión del tiempo narrativo* (a grandes rasgos, se utiliza el texto para indicar los grandes saltos temporales del relato en lugar de medios estrictamente icónicos como un pasaje de escena o una modificación de color), y *rítmica* (la cantidad de texto y su distribución permite graduar el ritmo de la secuencia narrativa).

1.2.4 La legibilidad vs. la plasticidad

Lyotard (1979, pp. 223-224) 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.

En consecuencia, dos conceptos se oponen: la legibilidad y la plasticidad. 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 co-presencia del locutor y del receptor. Si se suprime la presencia del locutor se obtiene como resultado la escritura.

1.2.5 La gramática del encuadre

Según Umberto Eco (2005, p. 158), 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. 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, p. 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 15: Imagen con angulación horizontal²⁰

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

²⁰ Spiegelman (2006b, p. 46).



Figura 16: Imagen con angulación oblicua, enfoque desde arriba²¹

o desde abajo mirando hacia arriba:



Figura 17: Imagen con angulación oblicua, enfoque desde abajo²²

²¹ Spiegelman (2006b, p. 129).

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 18: Imagen con angulación vertical, enfoque desde arriba²³

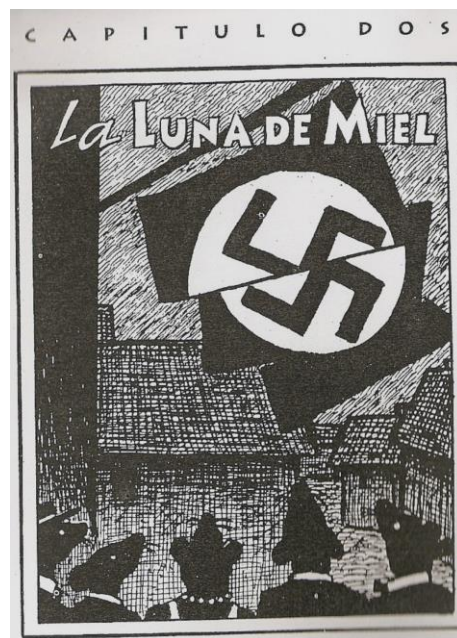


Figura 19: Imagen con angulación vertical, desde abajo²⁴

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

²² Spiegelman, (2006b, p. 113).

²³ Spiegelman (2006b, p. 80).

²⁴ Spiegelman (2006b, p. 25).

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 (1993, p. 138) se puede jugar con la yuxtaposición de planos como en la siguiente viñeta:



Figura 20: Yuxtaposición de planos en la viñeta²⁵

²⁵ Spiegelman (2006b, p. 108).

Aquí, 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 descripto. La yuxtaposición de planos es uno de los típicos recursos de Spiegelman para ilustrar los diferentes niveles del relato y sus respectivos anclajes temporales.

Sobre los encuadres, sus usos y posibles modificaciones, Federico Reggiani (2015, p. 196) propone una lectura particular para el lenguaje historietístico: cada viñeta puede variar su encuadre sin restricciones técnicas, razón por la que es muy complejo determinar si un cambio de encuadre (o la elección de un punto de vista) es una marca de enunciación o no, si partimos de la premisa que el cambio sería un “grado cero” para la historieta al ser estos “mayoritariamente retóricos, producto de una búsqueda de variación visual. Por lo tanto, puede pensarse que es una marca de enunciación más clara la repetición del encuadre en varias viñetas sucesivas, con movimiento o no de los personajes.”

En la misma línea, el autor explica que, si se sacrifica dicha libertad de variación, la selección del encuadre comienza a ser marcada. Sin embargo, también aclara que toda variación puede encontrar un límite y que, además, existen opciones normalizadas por el uso (por ejemplo, la alternancia entre primeros planos y planos generales aún muy lejanos, el uso de siluetas de los personajes) y otras que surgen por la focalización del relato (por ejemplo, la mirada de un personaje). Por último, Reggiani señala que hay algunos encuadres “extraños” que implicarían un uso retórico y llamarían la atención sobre la materialidad del signo (tal es el caso de objetos en primer plano, en picados o contrapicados muy extremos).

1.2.6 Diferencias entre imagen y fotografía

Otro aspecto importante a desarrollar en los lenguajes de la imagen es la distinción ilustración/fotografía, puesto que en los comics seleccionados se incluyen, generalmente, fotografías auténticas.

El pintor o ilustrador que construye una imagen la corta 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, p. 134).

En *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes (2005) explica que 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 es 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 posado 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, p. 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 en la sección 1.2.3, por lo que se focalizará en 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.

En la tensión descrita entre imagen y fotografía, encontramos otra categoría emergente: la del dibujo realista, cuya definición incursiona en un terreno complejo. Reggiani (2012, p. 133) indaga sobre los límites de este tipo de dibujo, que se define de acuerdo con la coherencia en la representación de las proporciones de la figura humana. El primer extremo es la caricatura; el segundo, la imagen fotográfica. La caricatura se entiende como “la práctica de una transformación parcial, con efectos cómicos o no, pero siempre marcados respecto de un modelo”; la fotografía es la imagen que denota “el estar ahí del objeto representado”. La tensión que se genera entre ambos límites permite pensar en la existencia de una historieta realista, que abre el debate de repensar una y otra vez si el realismo está verdaderamente al alcance de la historieta como lenguaje.

Reggiani explica que los dibujantes realistas deben contar con un archivo fotográfico como condición laboral, lo que suscita conflictos diversos, pues el dibujo denominado “realista” siempre será juzgado en relación con la verdad, no sólo por cuestiones estéticas. Y es inevitable para el dibujante deshacerse totalmente de su propio estilo, que debería neutralizarse u opacarse en tanto y en cuanto el producto final deba ser apreciado como una copia de su modelo. En palabras del autor:

La historieta estará siempre entre dos orillas a las que tiende pero a las que no puede acercarse sin volverse irreconocible. Cuando tiende a la fotografía, tienen al modo en que lo real más se acerca a su representación gráfica, pero el costo es, por una parte, disolver todo rasgo de estilo –dejar de ser dibujo– y, por otra, poner en evidencia la violenta heterogeneidad que la fotografía exhibe con la secuencia narrativa y con ciertos símbolos faltamente planos y abstractos, como el globo, las líneas cinéticas, el borde del cuadro o el mismo espacio neutro de la página. Cuando se aleja de la fotografía y se deja llevar por una voluntad de estilo, se acerca a la caricatura, a su opuesto formal. Y pensar en una caricatura realista no es más que una nueva fuente de problemas. (Reggiani, 2012, p. 136)

CAPÍTULO 2: Sobre algunos usos del lenguaje historietístico

2.1 La historieta como reescritura de ideologías

El concepto “ideología” plantea ciertas dificultades pues, como sostiene Eliseo Verón (2004, p. 43), posee “vida propia” en el seno de su funcionamiento social:

Muy a menudo el mismo término forma parte, por un lado, del objeto estudiado, y por el otro del discurso (sociológico) que se propone describir ese objeto. (...) El funcionamiento de las ideologías no es ajeno a su denominación. Fascismo, estalinismo, peronismo, socialismo, derecha, izquierda: otras tantas categorías que agrupan conjuntos heterogéneos de fenómenos de significación y que sirven, a los actores sociales mismos, como principios de inteligibilidad para comprender ciertos procesos sociales, para comprender sus propias conductas y las de los demás. “¿Cómo tomar distancia del uso “social”, precientífico, de esta noción? El corte con el empleo “espontáneo” o “ingenuo” de ese término debe hacerse, precisamente, en virtud de la diferencia entre la noción de “ideología” y la de “ideológico”. No se trata de renunciar al término “ideología” (lo cual, por otra parte, sería imposible). (...) Se trata de reservarle un empleo descriptivo y no teórico.

La palabra “ideología”, consecuentemente, nos remite a una formulación histórica (definición de diccionario): sistema de ideas, sistema de representaciones, filosofía del mundo, y de la vida, etc. Según el semiólogo, no se trata de un concepto teórico sino que abarca otros componentes de los más diversos (doctrinas, actitudes, imágenes, conceptos) porque su función es poner orden en la percepción de los actores sociales sobre una diversidad relacionada con el sentido. Debido a esto, deberíamos hablar de “ideologías”.

Hablar sobre la ideología es confundir el empleo espontáneo y la utilización teórica. Por esta razón es recomendable indicar ese nivel teórico empleando el término “ideológico”, que no se limita a un conjunto reconocible de ideas, representaciones, opiniones o doctrinas, sino que debe ser definido como una “dimensión” de análisis de

funcionamiento social. Esta dimensión es, precisamente, “el nombre del sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones (sociales) de producción”.

En consecuencia, por ser una dimensión, lo ideológico (concepto que pretende ser teórico) “se encuentra en todas partes”. En otras palabras, puede manifestarse en cualquier nivel de la comunicación social, así también como puede hacerlo en cualquier materia significativa (la conducta, el lenguaje, la imagen y los objetos).

Esta cuestión nos lleva a cuestionar en qué nivel del discurso hay que buscar lo ideológico. Verón (2004, p. 47) aclara que este interrogante carece de una respuesta única: las condiciones de inversión de sentido no son las mismas en las diferentes materias significantes ni en los diferentes tipos de discurso.

Por medio de los signos que constituyen su lenguaje, la historieta reescribe y, consiguientemente, transmite ideologías, por lo que se concibe como aparato ideológico. Silva (1977) relaciona este concepto “ideología” con la “semiosis implícita”, en su caso, de una ideología hegemónica (la emergente del imperialismo estadounidense). Aquí hago hincapié en la cuestión de las presuntas ausencias del corpus, también denominado por el autor como lo “supuesto”.

Steimberg (2013, p.107) nos cuenta que, muy frecuentemente, para el lector de historietas lo que parece significar es el personaje o sus estados. De los actos del personaje, el lector termina por abstraer, y eventualmente elegir como depósito de su adhesión, un modo de entender, producir y sufrir una cierta gama de relaciones sociales. Este entender del semiólogo, poeta y escritor argentino se asocia, entonces, con la presencia de estereotipos que el lector puede descifrar o construir: “Decir “un Charlie”, “un Isidorito”, “una Mafalda” es una manera fácil y descriptiva de acotar un tipo humano”.

En cuanto al plano ideológico, en el análisis de Steven Canyon, Umberto Eco (2005, p.165) sostiene que este cómic expresa una clara visión ideológica. Se pregunta si, dados estos elementos ideológicos, los medios comunicativos, los elementos estilísticos individualizados 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 la historieta no podría entonces 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.

2.2 La historieta como representación de la Shoá

Si bien la historieta presupone la existencia de una historia ficticia, puede representar un tema tan complejo como es el del Holocausto, a través de las convenciones que le son propias a su lenguaje.

En “Hecho y Figuración en el Discurso Histórico”, Hayden White (2003, p. 57) dice que los hechos del Holocausto pueden tramarse usando todas las estructuras de la 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 sería de mal gusto para la mayor parte de las audiencias, como por ejemplo, la estructura de la farsa. Esto a partir de la aceptación de que sigue siendo importante recordar que cualquier representación del Holocausto, como la del cualquier hecho histórico, no es el Holocausto mismo sino, simplemente, una de sus posibles representaciones.

En “La trama histórica y el problema de la verdad”, White (2003, p. 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, p. 54) 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. Señala que, seguramente, el temor reverencial y el silencio respetuoso pueden ser necesarios cuando se enfrente a un sobreviviente individual, pero que si se habla de espectadores contemporáneos, por ejemplo, y si se quiere impedir el olvido, habrá que estar abiertos, también para el caso, al reconocimiento de los efectos que puede tener un melodrama televisivo. Agrego, a la numeración del autor, el humor negro, aunque genere un cuestionamiento sobre los “límites de la libertad de expresión, y cualquier otro género que pueda ser considerado de “mal gusto”.

En cuanto a la representación de la Shoá a través del lenguaje historietístico, Huyssen menciona *Maus* como un caso paradigmático que, si bien había alcanzado una gran popularidad, no sirvió para ser motivo de debates académicos en los años posteriores a la publicación de su segundo volumen (1992). Probablemente, esto se debió a la importancia que tenía entonces la cuestión de la representabilidad/irrepresentabilidad del Holocausto y el punto álgido se centralizaba en cómo alcanzar (de ser posible) la mayor autenticidad o realismo posible en la representación. La obra de Spiegelman, como sostiene el crítico cultural y literario, confirmaría la supuesta irrepresentabilidad de la Shoá

recurriendo a la metáfora animal que permitió evitar “la estetización” a la vez que apostaba “a la narrabilidad y a autnetificar la secuencia de viñetas por el hecho de que se basa en una historia de vida” (Huysen, 2001, p. 128).

El hablar de historietas (o novelas gráficas) “históricas” presupone que estamos ante la presencia de un texto o relato histórico. Según White, 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.

Las situaciones históricas, precisa White, 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. En pocas palabras, se puede dar sentido a conjuntos de acontecimientos de maneras diferentes y la historieta es uno de los medios posibles.

Este lenguaje como modo de representación de la Shoá puede generar incluso hoy cierta controversia referida a las limitaciones en cuanto a la representación del horror (podemos tomar como ejemplos las censuras de *Maus* y de *Hitler=SS* que se desarrollan en el 6.2). Después del Holocausto, considerado como un caso emblemático del siglo XX (recordemos que desde Israel se sigue insistiendo con la supuesta singularidad de este genocidio a pesar de haber superado ya la postura de la incomparabilidad de la Shoá), la primera sentencia fue la de Adorno (1962) sobre la imposibilidad de escribir un poema después de Auschwitz por considerarse un acto de barbarie. Numerosos fueron los discursos que se pronunciaron en contra del enunciado adorniano, donde podríamos poner en relieve la postura de Günter Grass (1999) en la que dicha tesis se refutaría a través del mismísimo ejercicio de la escritura.

Entre diferentes modelos de representación del horror de los campos de concentración se pueden enumerar distintas producciones en la literatura autobiográfica (Primo Levi, Elie Wiesel), en la autobiografía novelada (Imre Kertész, Wladyslaw Szpilman), en el lenguaje cinematográfico (Claude Lanzmann, Spielberg), en la literatura (Ruth Krüger, Paul Steinberg) y entre los comics *Maus* es hoy reconocido como el primer exponente de la historieta que posibilitó (en cierta manera) la producción de un gran caudal de textos, como los que conforman nuestro corpus.

2.3 La historieta como presunto soporte de la persistencia de una imagería antisemita

En la Alemania nazi, las expresiones artísticas manifestaban un discurso antisemita (antijudío) explícito: afiches, folletos, cuentos infantiles, y películas de cine, etc. donde sobresale el abuso y la manipulación de los estereotipos judíos, a partir de la fuerte instauración de la ideología nazi. No obstante, en el Tercer Reich, se prohibió la producción de cualquier tipo de cómic, beneficiando una poderosa industria cinematográfica controlada por Goebbels.

Consecuentemente, no contamos con comics alemanes (o “arios”) durante la segunda guerra mundial, como sí sucede con otros países aliados o del eje. Los cómics estadounidenses desplegaron en sus viñetas una clara manipulación de distintos superhéroes como el Capitán América en 1941 y luego Superman, cuya lucha incansable perseguía la derrota del Eje. En Italia se lanza Romano el Legionario, y Dick Fulmine, conocido en España como Juan Centella. En Japón, nace Norakuru.

Esta ausencia no nos permite comparar ningún cómic presuntamente “pro nazi”, con algún comic producido en la Alemania nazi. Entonces, clasificar una historieta como *Maus* o *Hitler=SS* como “nazi” o “propaganda nazi” nos lleva a indagar sobre los principios de dicha propaganda, así como adentrarnos en los argumentos negacionistas del Holocausto (ver capítulo cinco). No bastaría, claro está, en la mera identificación de determinados signos o estereotipos sino en entender cuál podría ser su finalidad y cuáles serían las operaciones productoras de sentido que se han configurado, de manera parcial o total, para tal fin.

PARTE 2 (capítulo tres): Sobre la memoria y/o memorias de la Shoá

CAPÍTULO 3: Historieta, Memoria y Shoá

Cuando se estudia sobre la memoria de la Shoá, el nombre “Primo Levi” surge inevitablemente. Este “testigo sin descanso”, como se lo llama en el prólogo de su *Trilogía de Auschwitz*, le dedicó su vida a transmitir su historia para que la humanidad siempre recuerde lo sucedido durante el Holocausto.

Su primer escrito testimonial es *Si esto es un hombre*, cuya génesis data de fines de los años cuarenta, que fue publicado en italiano en 1947, y traducido al inglés en el año 1958.

Su testimonio comienza con un poema cuya pretensión es combatir el olvido y cuestionar la indiferencia del ser humano ante los más necesitados:

Los que vivís seguros
En vuestras casas caldeadas
Los que os encontraís, al volver por la tarde,
La comida caliente y los rostros amigos:
 Considerad si es un hombre
 Quien trabaja en el fango
 Quien no conoce la paz
 Quien lucha por la mitad de un panecillo
 Quien muere por un sí o por un no.
 Considerad si es una mujer
 Quien no tiene cabellos ni nombre
 Ni fuerzas para recordarlo
 Vacía la mirada y frío el regazo
 Como una rana invernal.
Pensad que esto ha sucedido:
Os encomiendo estas palabras.
Grabadlas en vuestros corazones
Al estar en casa, al ir por la calle,
Al acostaros, al levantaros;
Repetídselas a vuestros hijos.
 O que vuestra casa se derrumbe,

La enfermedad os imposibilite,
Vuestros descendientes os vuelvan el rostro.

Una vez liberados los campos y luego de la finalización de la guerra, los sobrevivientes fueron destinados a los campamentos de refugiados, para eventualmente retomar una vida “normal”.

Tuvieron que pasar unos largos años para que algunos sobrevivientes pudieran narrar sus experiencias, y para que la memoria de la Shoá se vuelva una figura central en la discusión sobre los genocidios del siglo XX.

El comienzo de la década del 50 marca un nuevo rumbo en este debate. En el año 1953 el Parlamento de Israel aprobó la Ley de Recordación de los Mártires y Héroes por la que se estableció en Jerusalén el Instituto Yad Vashem, que debía primeramente establecer condecoraciones y un memorial para los Justos entre las Naciones—distinción otorgada a los individuos no-judíos que arriesgaron su vida para salvar judíos durante la Shoá. Unos años más tarde, en 1959, el Parlamento pronunció un día oficial para la recordación de la “Shoá y el Heroísmo”.

Lo cierto es que desde entonces siempre se plantea cómo mantener viva la memoria y más aún hoy que la gran mayoría de los sobrevivientes ha fallecido. La Shoá pone en debate cómo debe construirse la memoria con el objetivo de proponer una lectura que sirva para prevenir otros genocidios, oleadas discriminatorias, entre otras potencialidades.

Cuando se indaga sobre “la memoria de la Shoá” se la considera como un campo de estudio donde se cuestionan procesos sociales. Las “memorias”, en cambio, nos remiten a la infinidad y diversidad de relatos y voces que parten de un organismo oficial o nacional, e incluso aquellas que se reconocen como “memorias subterráneas²⁶” (Pollak, 2006, p. 17).

²⁶ Pollak introduce el concepto de *memorias subterráneas* refiriéndose a las memorias de grupos que han silenciado sus recuerdos porque sus memorias están en conflicto con aquellas dominantes. Sin embargo, se siguen transmitiendo al interior del grupo y pueden llegar a transmitirse como un legado generacional. En algunos casos los grupos no quieren que sus memorias traspasen la esfera de lo privado porque corre riesgo su aceptación social o porque sus relatos poco “inquietantes” sobre el pasado no encuentran interlocutores en la sociedad. No obstante, esas memorias continúan su lucha subversiva para finalmente volverse audibles en situaciones de crisis y exabruptos.

Una gran motivación para la construcción de la memoria es la necesidad de hacer justicia, y el conocimiento de lo que ha sucedido. En el plano jurídico se reconoce la importancia de los “Juicios de Nuremberg” (1945-1946), y el juicio de Adolf Eichmann (1962). Sin embargo, en el ámbito privado, no necesariamente colaboraron para mitigar el trauma de las aberraciones sufridas en la Shoá.

Desde el campo de la memoria, es menester analizar cómo las memorias se construyen y como la memoria colectiva va evolucionando y reconfigurándose de acuerdo con el contexto histórico que manifiesta una postura política por dotar a ese pasado reciente de una carga ideológica en particular. Siempre entran en disputa las distintas representaciones (visiones o perspectivas) de la masacre, que se ven afectadas por la geopolítica, las relaciones internacionales, el surgimiento y la consolidación del Estado de Israel, el conflicto bélico hoy entre Israel y Palestina, la sociedad israelí, los procesos jurídicos que se han llevado adelante, entre otros tantos factores.

A modo de resumen, se interpela la construcción de la memoria en sus distintos modos de representación como un ejercicio inagotable que contempla distintos tipos de variables, una postura ideológica determinada (sea o no dominante, dependiendo del plano geopolítico), así también como la implicancia de una resignificación del pasado y, consecuentemente, del presente.

3.1 La memoria y sus procesos de conceptualización

El concepto de Memoria nos remite a una categoría que responde a procesos sociales y de reconstrucción del pasado desde el presente, que pretende instalar el recuerdo para evitar el olvido. El cómo instalar el recuerdo es susceptible y vulnerable a toda manipulación, de acuerdo con una determinada ideología (generalmente, la hegemónica o dominante), como sostiene Todorov (2000, p. 15), “conservar sin elegir no es una tarea de la memoria”. La memoria es parte de una selección, pues algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados para luego ser olvidados.

Entonces, de todas las informaciones que existen sobre un acontecimiento histórico, algunas serán elegidas para la conservación de ese pasado, de acuerdo con determinados criterios. No obstante, tal como explicita el lingüista, filósofo e historiador francés,

“ninguna institución superior (...) debería poder decir: (...) aquellos que no acepten la versión oficial del pasado serán castigados.” (Todorov, 2015, p. 16).

En cuanto a la Shoá, su discurso dominante y “oficial” es impartido desde el museo Yad Vashem²⁷ en Jerusalén, Israel. A grandes rasgos, este discurso propicia la construcción de la memoria colectiva para no “repetir el pasado”, como así también el respeto hacia la víctima y su sufrimiento. Cree en la singularidad del Holocausto como un caso paradigmático sin precedentes en relación con cualquier otro genocidio. Y es esta condición que, siendo malinterpretada, podría propiciar la creación de una memoria “sacralizada” o “estéril” (Todorov, 2015, p.33), que se aleja por completo de la esencia del objetivo de la institución. Aquí el cuestionamiento no se origina en el qué conservar sino en el para qué, en otras palabras, la finalidad de esa conservación.

La muestra del museo acentúa que el Holocausto fue de judíos provenientes de Europa del Este, preferentemente polacos. Lo mismo sucede con otros aspectos que se han vuelto incluso icónicos: desde su creación como centro documental, se continúa haciendo mayor hincapié en aquellos hechos considerados como casos emblemáticos o paradigmáticos (por ejemplo, el levantamiento del Gueto de Varsovia, la resistencia judía²⁸, las Leyes de Nuremberg, la noche de los cristales, la quema de libros, y la pérdida de identidad, etc.). Tanto es así que el nombre del museo, Yad Vashem (mano y nombre), en su lectura literal, nos podría remitir (por oposición) al único campo de exterminio donde se tatuaban a las víctimas en el antebrazo con un número, que despojaba a las víctimas de su nombre, singularidad e identidad: Auschwitz.

La representación de esta tragedia está siempre sujeta a distintos tipos de subjetividades, y políticas de la memoria de cada país. Sólo a modo de generalización, podríamos sostener que un discurso hegemónico de la Shoá co-existiría con aquella multiplicidad de voces que, pese a sus singularidades, se encuentren en consonancia con los

²⁷ “Como monumento vivo del pueblo judío al Holocausto, Yad Vashem salvaguarda la memoria del pasado e imparte su significado para el futuro. Establecido en 1953 como centro mundial de documentación, investigación, educación y conmemoración del Holocausto, Yad Vashem es por hoy un sitio dinámico y vital de encuentro internacional e intergeneracional. Por más de medio siglo Yad Vashem está comprometido con cuatro pilares de recuerdo: Conmemoración, documentación, investigación y educación. Para más información ver: <http://www.yadvashem.org/yv/es/about/index.asp>

²⁸ En cuanto a la resistencia judía, desde hace ya más de una década, se realiza desde Yad Vashem un gran esfuerzo por apartarla de su primera conceptualización como resistencia judía “armada”.

criterios de esa voz oficial proveniente de Yad Vashem, y estaría, consecuentemente, en disputa permanente con aquellos discursos radicalmente antagónicos o negacionistas.

Como se ha mencionado, la memoria nos remite a las instancias de producción de una construcción colectiva para instalar el recuerdo, lo que permite entenderla como un objeto de estudio. No obstante, siendo la memoria por demás compleja, se han contemplado otras definiciones, especialmente para indagar acerca de aquellas historietas, como *Maus* y *Mendel's daughter*, que surgen del testimonio de un sobreviviente, padre y madre de cada autor, respectivamente.

Retomando las palabras de la historiadora argentina Benadiba (2007, p. 71), definir la noción de memoria obliga a apelar a procedimientos necesariamente complejos, porque no es posible, para esa definición, apelar a una prueba de verdad a partir de la aplicación de reglas establecidas para ello. Esta clara selección de aquello que se elige decir o no tendrá consecuencias, sin duda, en cómo una determinada memoria se configura. En otras palabras, guarda una estricta y cercana relación con aquello que merece o debe ser contado para mantener viva la imagen de la víctima.

El relato narrado es producto de una selección, consecuentemente, acompañada de silencios y olvidos. La memoria es selectiva por naturaleza, como sostiene la historiadora argentina Laura Benadiba, es una construcción social elaborada desde el presente y, por lo tanto, contemporánea al investigador y al narrador. De acuerdo con los cambios que se producen en nuestra vida, personal o familiar, reinterpretamos de manera constante nuestro pasado. En el caso de aquellos testimonios que surgen de la entrevista, pueden aparecer diferencias en los testimonios de un mismo informante que es entrevistado en diferentes momentos de su vida.

Además del contexto dentro del cual se recuerda, hay otro factor que determinaría qué aspectos del pasado se van a recuperar y cuáles se silenciarán. La ideología es la que interviene en la conformación de la memoria colectiva; entendiendo la ideología como el sistema de creencias, valores y costumbres de una comunidad. El recuerdo social actúa reproduciendo incansablemente esa relación entre la ideología y la historia de la sociedad (Benadiba, 2007, p. 73).

En la misma línea, la historiadora acuña el término “intelectualización de la memoria” que interpela el proceso que aparece cuando una persona recuerda su pasado

resignificado, reinterpretado por otros, o por sí mismo en el momento de recordar. Es decir: su memoria está influenciada por lo que leyó sobre ese acontecimiento, por lo que dijeron, por las opiniones de otros y, por sobre todo, por la propia valoración de ese pasado desde su presente.

Esta definición del proceso de intelectualización guarda estrecha relación con la noción de memoria de Maurice Halbwachs (2004, p. 34), que argumentó que la memoria no es una creación individual sino un producto social, un lenguaje, y en tanto tal, una creación colectiva. El sociólogo francés sostuvo que la formación de la memoria se ve influenciada por los padres, la religión y los grupos sociales. Cuando el olvido se vuelve protagonista, para que nuestra memoria se ayude de los demás, no basta con que éstos nos aporten sus testimonios, además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común. Para obtener un recuerdo, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de los datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás, porque pasan incansablemente de éstos a aquéllos y viceversa. El autor agrega que sólo es posible si han formado parte y siguen siendo parte de una misma sociedad. Ésta sería la condición para que un recuerdo pueda reconocerse y reconstruirse a la vez.

La llamada memoria individual, entonces, no está totalmente aislada y cerrada. Para evocar el propio pasado, muchas veces, un hombre recurre a los recuerdos de los demás. Se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad. El funcionamiento de la memoria individual no es posible sin las palabras e ideas, que no ha inventado el individuo, sino que le vienen dadas por su entorno (Halbwachs, 2004, p. 54).

3.2 Historia Oral e Historieta

En la investigación histórica, la Historia Oral es un enfoque metodológico reciente que ha impuesto una transformación de paradigma y de perspectiva. La Historia Oral no concibe la historia desde el positivismo histórico que privilegia la fuente escrita sobre la oralidad, marginando así parte de la cultura popular.

Víctor Vich y Virginia Zavala (2004, p. 89) señalan que “por historia oral se entiende la producción de un discurso sobre el pasado que asume la introducción de nuevos actores en el proceso de la historia y nuevas voces en la interpretación de sus sentidos. La historia oral asume otras fuentes y tiene, en la entrevista y en la recopilación de historias de vida, dos importantes vehículos de conocimiento histórico. Se trata de un trabajo interdisciplinario destinado a rastrear las condiciones de la cotidianidad –el ámbito subjetivo de la experiencia social– a partir de las formas de percepción mediante las cuales diferentes identidades sociales interpretan el mundo. Es decir, la historia oral se interesa por el conjunto de significados que la gente produce sobre su presente y sobre su relación con los demás.”

Dichas fuentes son construidas a partir de testimonios orales recogidos sistemáticamente a través de entrevistas, y de la elección de métodos y parámetros teóricos concretos. Así, el posterior análisis de este tipo de fuentes implica el reconocimiento del marco teórico y metodológico en el que estas se construyeron (Benadiba, 2010, p. 15).

Este tipo de fuentes orales, sostiene Benadiba (2010, p. 17) “participan activamente tanto el entrevistado como el entrevistador, por lo tanto se organiza de acuerdo con las perspectivas e intereses históricos de ambos. (...)” y cuestionan la idea de que el “pasado ya pasó”. Con la recuperación de los testimonios orales se puede analizar cómo el pasado está presente en las prácticas cotidianas y cómo influye en la manera de pensar y de actuar en el presente.

Son instrumentos valiosos en relación con determinadas cuestiones, tales como los hábitos de la vida cotidiana, los procesos migratorios, las mentalidades, los valores sociales, los procesos de cambios y cultura política, y especialmente cuando se carecen de documentos escritos (Folguera, 1993, p. 38).

Estas entrevistas, como parte de un Archivo Oral, son las voces de una época que propician la preservación de la memoria colectiva (o memorias colectivas) de una época.

Dentro de los distintos modos de producción que permiten instalar el recuerdo para combatir el olvido, la Historia Oral como metodología es un recurso válido que puede ser utilizado desde distintas disciplinas. En el caso de cómic, el rol de la Historia Oral es facilitar la configuración de distintos tipos de memorias a través de los testimonios orales. Esto puede observarse en cómo un testimonio fílmico, oral o escrito (la transcripción de un

testimonio oral) puede utilizarse como recurso (gracias al proceso de transposición de la entrevista a la viñeta) para la construcción de diversas memorias (en otras palabras, relatos sobre un acontecimiento histórico– historietas históricas) con valor documental.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico consta de dos capítulos que versan sobre la construcción del relato, su articulación con diferentes niveles de la narración para luego adentrarnos en algunos aspectos específicos sobre el relato negacionista del Holocausto.

Los elementos teóricos relacionados con esta temática, el relato, permitirán la posterior identificación de los elementos que hacen a la construcción de la memoria/memorias de la Shoá, partiendo de la definición de memoria y memorias de las Shoá (campo de estudio vs. relatos sobre el genocidio), haciendo uso de los signos que componen el lenguaje historietístico y siempre considerando que todo relato se circunscribe sobre una estructura ideológica determinada (aspectos ya desarrollados en el Estado de la cuestión).

CAPÍTULO 4: Sobre la construcción del relato: su articulación con diferentes niveles de la narración

4.1 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. En el caso de las historietas, podríamos comparar el discurso de los globos, enunciados por los protagonistas, y la figura del narrador en el cartucho.

Respecto de los acontecimientos ficticios, plantean menos problemas. La complejidad crece a partir de la consideración de lo que se defina como acontecimientos reales, que no deberían hablar por sí mismos y que, en cambio, pueden constituirse en 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 presentadas como imaginarias como de las entendidas como realistas.

Sobre el valor documental, White sostiene que, 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 refiera a 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. Esta apreciación del filósofo tiene un claro referente en la historieta histórica que surge del testimonio (ya sea real o imaginario).

Según Roland Barthes (1974, p. 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.

Más aún, en nuestro corpus, la memoria se reconstruye no sólo a través de la palabra, sino también gracias a la imagen. Como se ha expuesto anteriormente, podríamos hablar de varias memorias que conviven aún dentro de los límites de una misma historieta.

4.2 Los posibles niveles a considerar dentro del relato

Para diferenciar 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, p. 58)²⁹, todas las *mises en abyme* tienen la misma raíz, que es la noción de reflectividad³⁰. Esta figura actúa como un espejo, de ahí que el relato que la contiene se defina como *relato especular*, lo que nos permite entender cómo está estructurada una obra determinada.

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

²⁹ Lucien Dällenbach realiza una tipología del relato especular tomando esta figura de André Gide (1893), que se define como “el relato dentro del relato”.

³⁰ 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.

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 como tema).

En cuanto 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 (1991, p. 121) la define como una metáfora, “una especie de metamorfosis de las cosas representadas”.

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 (1974, p. 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, 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, a 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 funciones 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.

Respecto de la temporalidad, el escritor y semiólogo francés (1974, 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 de 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 referencial³¹.

³¹ Dallenbach 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 análogo 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*

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* (1974).

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 (1974, p. 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, p. 70) 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). En nuestro corpus, la situación de desequilibrio siempre se debe a la misma causa aparente: la ocupación nazi en diversos países, la creación y posterior instauración de las leyes de Nuremberg, la persecución de las víctimas, las instancias de selección. En todos los casos propuestos, estos factores provocarían, sin duda, un cambio rotundo en el destino de los protagonistas: la degradación, la pérdida de derechos y, casi en todos los casos, la muerte como desenlace.

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

(refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato).

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”.

4.3 La posición de los personajes en el relato

El análisis estructural no evita definir al personaje en términos de esencia psicológica; lo define 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 diegético 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 extradiegético. Homodiegético es aquel que cuenta su propia historia (siendo su opuesto el narrador heterodiegético).

CAPÍTULO 5: Sobre el relato negacionista del Holocausto

5.1 Sobre los argumentos negacionistas del Holocausto

Los negacionistas (entre ellos, Paul Rassinier, Robert Farausson, David Irving, Roger Garaudy, Mahmud Ahdmadinejad, Pedro Varela Geiss y Richard Williamson) afirman que los judíos han mentido desmesuradamente, financiados por la propaganda estadounidense, con un único fin: denigrar y culpar a Alemania para propiciar la creación del Estado de Israel:

(...) Muchos de los autores revisionistas o negacionistas actuales opinan que el Holocausto sería una propaganda política, interesada y falsa, por supuesto, inventada por las potencias ganadoras de la Segunda Guerra Mundial, que fue magníficamente aprovechada por los sionistas judíos para obtener beneficios económicos de Alemania y ocupar el territorio de Palestina. (Mayor Ferrándiz, 2012, p. 10)

Sus argumentos, mayormente, hablan de un montaje permanente en lo que respecta a los campos de concentración, las cámaras de gas, los crematorios, el accionar de los jefes nazis y el número exagerado de víctimas judías. Por supuesto, no cuestionan el mismísimo hecho de haber despojado a las víctimas de sus propiedades y de haberlas hacinado en distintos tipos de campos (dentro de los cuales encontramos los guetos, los campos de trabajo, los campos de concentración y los campos de exterminio). Esto fue, para estos historiadores, la consecuencia de una Alemania que debía recuperarse de un quiebre económico ocasionado por los judíos comunistas que habían traicionado a Alemania durante la primera guerra mundial y provocado así su derrota. Entonces, era imperante construir una Alemania para alemanes, liberándola de todos aquellos que, étnicamente, no eran alemanes puros o arios. El origen de este argumento comienza a propagarse principios de 1923 cuando el joven Hitler, ofuscado por la derrota alemana,

comienza un recorrido por los distintos partidos políticos para encontrar una suerte de semillero donde propagar su ideología.

En *La Fábula del Holocausto*, Butz (2003, p. 24) menciona supuestos montajes que se han utilizado como pruebas para distorsionar la realidad. A grandes rasgos, a través de una minuciosa argumentación, culpa al tifus de la gran cantidad de muertos en los campos, y acusa a la “literatura de los supervivientes”, real o imaginaria, que afirma la existencia de un mismo procedimiento para todos los campos (sin ningún tipo de distinción en cuanto a su funcionalidad dentro del sistema nazi): desnudarse, afeitarse, una ducha, ropas nuevas o viejas tras la desinfección. Las cámaras de gas no existían, sólo eran una “lavandería humana” para desinfectar a las víctimas que venían contaminadas de tifus en los trenes. Y aquellas que sí lo eran (o sea, cámaras de gas no montadas por la propaganda aliada), se utilizaban para “desinfectar ropas, pues tales aparatos existían en todos los campos de concentración alemanes y eran necesarios.” (Butz, 2003, p. 30).

Butz profundiza sobre el campo Bergen-Belsen, y hace hincapié en los castigos que padecieron los judíos holandeses por las deportaciones, para luego focalizarse en el diario de Anna Frank:

Se dice que Anna Frank pereció en Belsen en marzo de 1945. Como había muchos judíos holandeses en dicho campo, esto puede ser fácilmente verdad pero en tal caso es difícil, por lo menos, conocer la causa de la muerte. No hubo exterminaciones y las familias judías estaban aisladas de la epidemia de tifus. La cuestión de la autenticidad del diario no la considero lo suficientemente importante para estudiarla aquí; sólo quiero dejar en claro que le he dado un vistazo y no me lo creo. Por ejemplo, ya en la página 2 uno lee un ensayo acerca de por qué una niña de 13 años empezaría un diario y luego en la página 3 cuenta una breve historia de la familia Frank para pasar revista rápidamente a las medidas antijudías que siguieron a la ocupación alemana en 1940. El resto del libro tiene el mismo espíritu histórico. (Butz, 2003, p. 27).

Indaga, además, sobre Auschwitz como piedra “angular de la leyenda exterminacionista” – cuando en total había seis campos de exterminio– porque desde allí

surge la mayor cantidad de evidencia documental y son pocas las pruebas, según Butz, sobre los otros cinco: Belzec, Kulmhof (Chelmno), Lublin (Majdanek), Sobibor y Treblinka.

Es tal la preferencia por Auschwitz que suscitaría, según Butz, la creencia de que todos los campos eran básicamente iguales, y lo que obligaría al autor a profundizar sobre la temática de los campos para desmitificar esta cuestión.

A modo de resumen, este autor es lo suficientemente astuto para desarrollar un discurso negacionista sobre determinados mitos que se habrían construido gracias a la propaganda estadounidense y a la literatura de los sobrevivientes: además de los campos, las cámaras de gas, los crematorios, el accionar de los jerarcas nazis, el número exagerado de víctimas judías, Butz también hace referencia a casos emblemáticos como el diario de Anna Frank, el caso Frau Ilse Koch (guardiana conocida como “la perra o bruja de Buchenwald”, acusada de haber utilizado la piel de las víctimas para hacer lámparas), y la supuesta elaboración de jabón con la grasa de los cadáveres.

Por último, me interesa reflexionar sobre la negación como figura. El discurso nacionalsocialista está plagado de eufemismos con el fin de ocultar (y consecuentemente, negar) una política de genocidio masiva. Por ejemplo, no se hablaba de “gaseamiento” sino de “tratamiento especial”, y de “solución final” para denominar el exterminio masivo de judíos.

Es más, parte de esta negación se vio materializa en directivas de las SS. Existió un programa secreto de la SS, llamado “Aktion 1005”, de Himmler, que consistió en ocultar cualquier prueba de las atrocidades que se habían llevado a cabo. Una de estas actividades fue la de quemar los cadáveres en fosas comunes, para luego plantar árboles sobre las cenizas. Literalmente, los cuerpos se convirtieron en abono. En Auschwitz, por ejemplo, se aprecian hoy los cerezos y las frutillas en el lugar de las fosas, y llaman la atención el tamaño y el intenso color de esos frutos (Yad Vashem, 2009, pp. 58-59).

5.2 Sobre la propaganda y su relación con el régimen totalitario nazi

Comúnmente, la propaganda tiene una connotación negativa. Parte de esta asociación estaría relacionada con el uso de la misma en los regímenes de opresión, como

sucedió en la Alemania nazi. Fue Goebbels el que dirigió la propaganda logrando la consolidación de la ideología nacionalsocialista.

El nacionalsocialismo aprovechó en su propaganda los lugares más sensibles y blandos del cuerpo social. Esa es una técnica que desarrolló completamente. Es posible ver lugares blandos y sensibles como éstos en todo organismo social. Existe una lucha de clases de arriba abajo: existen contradicciones religiosas y raciales, intereses económicos que chocan entre sí, grupos políticos que compiten unos con otros – y todo esto representa un terreno fértil para una campaña de propaganda hábil. (Neumann, 1963, p. 436).

De lo expuesto, podemos inferir que la propaganda tiene como intención el manipular la opinión de un grupo de individuos. Clyde R. Miller (1937), director del que fuera el Instituto Norteamericano de Análisis de la Propaganda, pone el acento en este aspecto intrínseco:

La expresión de una opinión o acción por parte de individuos o grupos, planificada y delineada a sabiendas y a propósito para influir sobre las opiniones o acciones de otros individuos o grupos respecto a objetivos predeterminados. (citado en Gitlis, 2008, p. 33)

Parte de esta propaganda fue transmitida a través del cine, pues se veía como el medio artístico más moderno y más amplio para influir sobre las masas. Gitlis (2008, p. 57) explica que, “por medio de la liquidación de la influencia del crítico de arte auténtico e independiente, cuyo trasfondo estético y cultural tiene raíces en la tradición liberal europeo occidental, la dirigencia nazi quiso obtener un poder ilimitado para doblegar cualquier manifestación artística al servicio de su meta. La meta era la integración completa y absoluta en un nuevo orden. En pocas palabras, el arte mismo fue un instrumento, incluso un arma al servicio del Tercer Reich.”

Para Hitler, las masas eran mayormente desmemoriadas, razón por la que no había que entrar en negociaciones con ella. Muy por el contrario, había que infundirles la ira, la

agresividad y la seguridad. Esta concepción fue la guía que dirigió el aparato propagandístico del régimen nazi.

Este tipo de propaganda se centró en el hombre de la calle. Según Goebbels, el éxito de la propaganda radica, principalmente, en la simpleza y en la repetición. Entonces, desde la táctica propagandística, todo se redujo a la guerra contra el judío.

Esta guerra no fue original del movimiento nacionalsocialista. En realidad, parte de esta piedra fundacional data del siglo XVI, cuando Lutero cobró un protagonismo especial en su lucha por destruir a los judíos, luego de percatarse de que los judíos jamás negarían sus orígenes para seguirlo. Este programa de destrucción vio la luz en el año 1543:

Primero, incendiar sus sinagogas y sus escuelas...

Segundo, propongo destruir sus casas hasta los cimientos...

Tercero, recomiendo que se les requisen sus libros de oraciones y todos los libros del Talmud, en los cuales se estudia el adulterio, las mentiras, los insultos y las vergüenzas...

Cuarto, sugiero que se prohíba desde ahora a sus rabinos enseñar, y a quien trasgreda esta prohibición le sean amputadas las extremidades y sea ejecutado...

Quinto, recomiendo que se prohíba absolutamente el libre movimiento de los judíos en los caminos.

Sexto, recomiendo que...todo el dinero en efectivo y todos los tesoros de oro y plata sean requisados...

Séptimo, mientras más dura sea nuestra mano con ellos, mejor nos irá...y si todo esto no alcanzare, expulsémoslos del país, como perros vagabundos. (Waite, 1977, p. 289)

Parte de este programa se llevó a cabo a través de la promulgación de las Leyes de Nuremberg en 1935³² y la tragedia de la Noche de los Cristales el 9 de noviembre de 1938. Así fue como toda la ira y la agresividad fue incrementándose desmesuradamente en el Tercer Reich a través de la propaganda que conduciría a Hitler y a sus secuaces a consolidarse en el poder. Tal como sugiere Baruj Gitlis (2008, pp. 87-88), “parte del poder dependía de ganar el corazón de las masas y no veían mejor modo de obtener el voto del

³² Ver anexo A.

electorado que apelando a las convenciones y encauzando el odio y la envidia subliminales y ostensibles al judío, hacia un canal supuestamente racional.”

Estas convenciones encontraban su asidero en los estereotipos ya existentes sobre los judíos, que datan de la edad media. Por ejemplo, la representación del judío como usurero. Básicamente, el judío era sinónimo del “mal”.

Ya en la segunda mitad del siglo XV, los judíos eran caricaturizados con largas narices y cuerpos deformes, con una imagen que rozaba lo grotesco. Estas caricaturas adquieren un poder avasallante en el Tercer Reich. Por ejemplo, el estereotipo del anuncio policial oficial que apareció en Hamburgo en 1921, donde los rasgos judíos eran los de un ser “obeso”, con una nariz prominente, como una suerte de aquel “eslabón perdido entre el ser humano y el mono” (Mosse, 1976, p.4).

En pocas palabras, un judío era comparable con un ser infrahumano, o con cualquier bestia.

5.2.1 Sobre los estereotipos de los judíos en la propaganda cinematográfica

Los siguientes son los estereotipos enumerados por Baruj Gitlis (2008, pp. 99-114) en relación con su explotación en la industria cinematográfica.

5.2.1.1 El archienemigo

El judío aparece en el cine nazi como un ser diabólico que encarna los males del modernismo: es el culpable del capitalismo, el liberalismo, la democracia, el socialismo y la vida urbana. Es lo opuesto al “volk”, es el anticristo. Como tal, es aquel que siempre traicionará al estado y al pueblo alemán.

Esta concepción del judío fue lo que, probablemente, haya logrado alinear a la burguesía alemana el movimiento nazi contra los judíos.

Esta noción de archienemigo es un tanto amplia, y se relaciona estrechamente con las restantes enumeradas por Gitlis.

La siguiente es una de las caricaturas que se asocian con este estereotipo:

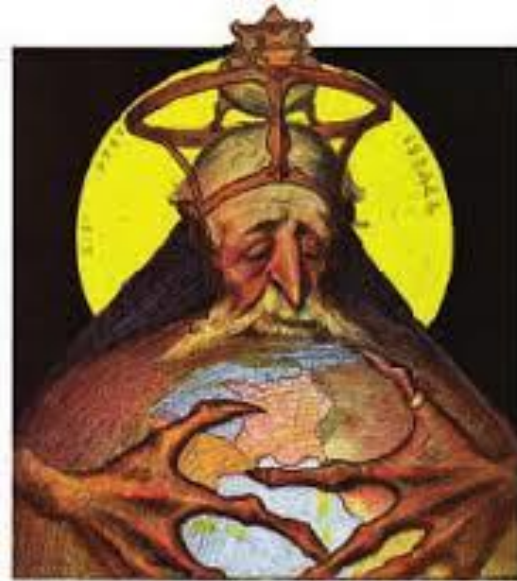


Figura 21: Caricatura antisemita francesa que representa a los judíos conquistando el mundo. La familia Rothschild de banqueros está representada como un demonio que abraza el mundo³³

5.2.1.2 El Profanador de la pureza racial

La mayor preocupación en el Tercer Reich fue evitar el “envenenamiento de la sangre” y “la contaminación racial”, que se propagaba a través del intercambio de fluidos en las relaciones sexuales inter-raciales.

El judío era caricaturizado como un ser deforme, con labios muy gruesos y nariz prominente, con ojos saltones y orejas desproporcionadamente grandes. Su cuerpo era encorvado, similar al de un mono, con ambos brazos colgando. Los pies, enormes; las piernas, encorvadas.

³³ Esta imagen se puede descargar de la galería de fotos de Yad Vashem:
http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/about/01/antisemitism_gallery.asp

La imagen de contaminador de la pureza racial del judío fue lo que ayudó a propagar las típicas historias sobre las relaciones sexuales entre judíos ricos y sirvientas arias, como así también la imagen del joven judío de pelo negro que acecha y espera a la inocente virgen aria de cabellos dorados para profanarla y contaminarla con su semen. Esta asociación del judío rico queriendo violar a un aria también suscitó la imagen del banquero judío gordo acariciando a una mujer rubia sobre sus rodillas.

En esta macabra línea de pensamiento, no sólo una mujer es contaminada por acostarse con un judío; el hombre ario que penetra a una judía sufriría la misma desgracia: su sangre aria sería contaminada. Y en ambos casos, el hombre o la mujer aria ya estaría diseminando esta impureza racial a las futuras generaciones de su familia.

El panorama se agravaba aún más si un miembro de la SS mantenía relaciones con una judía. Un miembro de la SS que hubiera cometido este acto era condenado a muerte. Éste delito era considerado más grave que el acostarse con una mujer de cualquier otra raza inferior, con una negra, por ejemplo, a pesar de que la raza negra era, en la teología nazi, muy similar al mono, y rozaba el límite de lo infrahumano.

El negro era considerado por los nazis un ser inferior que provocaba náuseas. Pero los judíos eran “los hijos del demonio”, y por eso, un miembro de la SS que mantenía relaciones sexuales con una judía era condenado a muerte –se “contaminaba” irremediabilmente. (Gitlis, 2008, p.101)

A modo de resumen, citamos un extracto del diario antisemita *Stürmer*³⁴ de Julios Streicher, de agosto de 1935:

Por las venas del judío corre un importante elemento de sangre negra; su cabello crespo, sus labios de lobo, el color de sus ojos lo demuestran, al igual que sus insaciables ansias sexuales, que no vacilan en cometer cualquier crimen, y encuentran su máxima victoria en la profanación brutal de mujeres de otra raza. Estas ansias bestiales obsesionan incluso al niño judío que acaba de llegar a la madurez. (citado en Bloch, 1946, pp. 49-50)

³⁴ Ver anexos B y C.

5.2.1.3 El judío extranjero y del gueto

Esta xenofobia se vio relacionada con la lengua idish que hablaban los judíos, considerada como un idioma que violaba todas las reglas del alemán y, en consecuencia, se retrataba como la lengua del submundo.

Fue así que, para diferenciarlos (en algunos casos era absolutamente imposible porque su fisonomía era tan “aria” como la que cualquier alemán ario), los judíos fueron forzados a usar una estrella de David amarilla en su ropa.

La imagen del judío como “extranjero” se asocia, en este caso, con su nomadismo. Este nomadismo cargaba con una connotación totalmente negativa, pues era el resultado inevitable de la expulsión de ese judío por parte del pueblo que los habría acogido por desconocer la verdadera intención parasitaria de aquel extranjero que sólo buscaba un terreno para procrear y alimentar a su raza.

Otra cuestión relacionada con el extranjerismo judío fue el cumplimiento de las leyes de la kashrut, que prohíbe comer la sangre de los animales. No obstante, es menester destacar que la faena kosher ya había sido el foco de la propaganda antisemita mucho antes del ascenso de Hitler al poder, como un acto sanguinario y de brutalidad desmedida.

Además, esta xenofobia está estrechamente ligada a otro estereotipo muy común, que es el judío del gueto. Para los alemanes, los judíos de Europa Oriental dentro de los guetos era una característica típica del judaísmo. Dicho en otras palabras, el gueto era “la representación física del carácter urbano de los judíos.” (Gitlis, 2008, p. 106)

5.2.1.4 El archiconspirador

Este estereotipo surge de los *Protocolos de los Sabios de Sión*, presunto plan de los judíos para conquistar el mundo. Este documento fue publicado en 1905 y describe un encuentro ocurrido teóricamente en 1897, durante la fundación del movimiento sionista.

En muchas ediciones de este texto se observa una serpiente diabólica. El cuerpo de la serpiente representaría al pueblo judío. La serpiente rodea el globo, comenzando en Sión, con su cabeza apuntando a Europa. Esa cabeza avanza y el cuerpo enrosca el mundo;

cuándo la cabeza regrese a Jerusalén, el círculo se cerrará y la cabeza se juntará con la cola. El mundo estará totalmente sometido ante esa serpiente judía.

En la tercera sesión, del acta número tres, se lee:

Hoy puedo aseguraros que estamos ya a muy pocos pasos de nuestro objetivo final. Sólo una pequeña distancia nos queda por recorrer y el círculo de la serpiente simbólica, que es el símbolo de nuestro pueblo se cerrará. Cuando se cierre totalmente, entonces rodeará y atezará todos los Estados de Europa, como si lo fueran por una cadena indestructible. Bien pronto se derrumbarán los andamios que existen en la actualidad, porque nosotros les estamos haciendo perder el equilibrio continuamente, para que se gasten pronto, o lo que es lo mismo, todos los estados constitucionales perecerán bien pronto. Los gentiles se imaginan que están bastante sólidos y que su equilibrio será muy duradero. Pero los soportes de los andamios –es decir, los jefes del Estado– están gastados por sus servidores inútiles, acostumbrados como están a sus intrigas y al terror, cuyo espectro ronda siempre todos los palacios. No teniendo ningún medio de acceso al corazón de su pueblo, el soberano no puede defenderse de los intrigantes ávidos del poder. Como el poder vigilante lo hemos separado nosotros de la fuerza ciega del pueblo, los dos han perdido su significación, porque una vez separados, son tan impotentes como un ciego sin lazarillo.” (En *Los protocolos de los Sabios de Sión*, pp. 58-59)

5.2.1.5 El agente de cambio y el “fat cat”

El origen del judío como agente de cambio se relaciona con ese nomadismo negativo, a pesar del hacinamiento de los judíos en los guetos. Al no estar arraigado en ningún lugar, no trabajaría la tierra como aquel campesino honesto alemán. Esta falta de actividad agrícola anclaba al judío a la ciudad. Entonces, como hombre de ciudad, su vida estaba regida por motivaciones financieras y políticas.

Esta imagen del judío como prestamista está arraigada históricamente en la sociedad feudal, en la que los judíos se denominaban como “hombres sin tierra”. Entonces, al no

estar arraigados en ningún lugar, ésa era la única ocupación posible. Y esta situación fue lo suficientemente explotada para convertir a un judío en un usurero.

Además, el estereotipo del judío que se dedica plenamente al dinero se adecua perfectamente a la imagen del prestamista, comerciante, banquero, financista y al capitalista representada como “el gato gordo”.

Cabe destacar que en la práctica, los prestamistas judíos no constituyeron, en ninguna época, más que un pequeño grupo de importancia secundaria frente a los prestamistas cristianos, incluso en el período en que la prohibición de la Iglesia estaba en vigencia. A pesar de eso, el mito del prestamista judío que hace negocios con el diablo y que, por su odio a “nuestro señor salvador y mesías” conspiró para robar al honesto cristiano y arruinarlo, se fue creando a lo largo de los siglos. (En *Los protocolos de los Sabios de Sión*, pp. 109)

5.2.1.6 El bolchevique

En la Alemania nazi, Goebbels (1934) declaró que el bolchevismo era una especie patológica de locura, propia de la mente de los judíos, que tenía como objetivo destruir las naciones europeas y establecer un régimen judío mundial. El bolchevismo judío era experto en distorsionar la realidad y en divulgar sus mentiras.

Lo curioso de este estereotipo es que la mayoría de los judíos se oponían al bolchevismo de un régimen totalitario. Como sostiene Gitlis (2008, p. 113), los ocho judíos que eran miembros del Soviet de San Petersburgo, que fue el grupo que destituyó al gobierno de Kerensky, votaron contra el plan de acción bolchevique. Además, la dictadura del proletariado que estableció Lenin afectó “los instintos más profundos de prácticamente cada judío ruso, socialista o no socialista. Junto con la amenaza de pena de muerte por antisemitismo, Lenin quiso aniquilar el nacionalismo judío, y la existencia misma de un grupo judío.

Sin embargo, es cierto que hubo algunos judíos que cumplieron una función bolchevique; incluso algunos fueron nombrados miembros del “Politburo”, como Lev Kameviev y Lazar Kaganovich. El bolchevique judío de mayor influencia fue León Trosky, cuya barba y botas que dieron origen a las típicas caricaturas en la prensa europea.

5.2.1.7 A modo de conclusión

La propaganda nazi presentó al judío como un parásito, como una plaga. Sin duda, este ser infrahumano debería ser destruido para la supervivencia de la raza superior. Los nazis utilizaron todos los recursos para tal fin, por ejemplo, proyectaron películas antisemitas, como “El Judío Errante” y “El Judío Süß”. El periódico *Der Stürmer*, además de caricaturas, incluía entre sus páginas cuentos infantiles plagados de los estereotipos ya enumerados, con el único fin de convencer a la población de que la aniquilación no suponía un exterminio sino una necesidad real para la purificación de la raza aria:

¿Por qué los judíos se convierten al cristianismo?

Ani y Greta son dos miembros entusiastas de la Unión de Jóvenes Alemanas – movimiento juvenil nacional-socialista. Todos los miércoles y viernes asisten a las actividades. Esos son los mejores días de la semana. Pero hoy la actividad fue cancelada. La preceptora está enferma. Las dos se dirigen lentamente hacia el centro de la ciudad sin cambiar palabra entre ellas. Todo el día perdió su sentido. Al llegar a la iglesia, Greta se detiene.

“Ani mira, ahí está el comerciante judío Feilshenbau con su Rebeca. ¿Qué están haciendo aquí? Ani se sonríe: “Yo sé exactamente. Ellos hoy se convierten al cristianismo.”

“Santo Dios” exclama Greta, “Que conversos extraños. –Mira al judío. Piernas retorcidas. Pies planos. ¡Y esa nariz! ¡La boca, las orejas y ese cabello! ¿Y ése quiere convertirse?”.

“La judía no se ve mejor” agrega Ani, “Se tambalea como un pavo. Y su cara, ¡Parece que se la hubiera robado al propio diablo!

Mientras las jóvenes conversan, los judíos entran a la iglesia atravesando el portón principal.

“Escucha, yo sé quees lo que haremos” dice Ani “esperaremos aquí y veremos si la conversión los transforma en no judíos”.

“Muy bien” responde Greta “esperaremos”. Las dos se quedan paradas en la puerta de la iglesia, el reloj marca las tres. En ese momento se abren las puertas de la iglesia, Feilshenbau y su señora salen. Se despiden del cursa y descienden lentamente las escaleras.

“¿Ves algo que delate que el judío se transformó en no judío?”. Pregunta Ani.

“Ni siquiera un rastro” murmura Greta. “Aún tiene las mismas narices y orejas, los mismos pies, los mismos labios y el mismo pelo ondulado. Y ellos aún se bambolean como pavos igual que siempre”.

Parece que Feilshenbau escuchó algo de la conversación de las jóvenes. Se detiene repentinamente, carraspea y sin ninguna vergüenza escupe a los pies de las jóvenes y continúa su camino con Rebeca.

Las jóvenes miran atónitas. ¡Qué atrevido! ¡Y ése quiere considerarse no judío!, dice Ani.

Y Greta agrega: “La conversión no los transformó en no judíos. También Rebeca continúa siendo judía”.

Las jóvenes comienzan el camino de regreso, pero sus pensamientos giran todavía en torno de la conversión del judío.

“Recuerdas”, dice Ani “que una vez nuestra preceptora explicó que así como no se puede convertir a un negro en alemán así tampoco se puede transformar un judío en no judío a través del bautismo.

Greta golpea con sus pies de rabia. “No entiendo a los curas. ¿Por qué continúan bautizando judíos? ¿Acaso no ven que de esa forma suman criminales a la Iglesia?

“Tienes razón” dice Ani. “A pesar de la conversión los judíos continúan siendo hijos del demonio igual que antes”. Eso ya lo dijo Lutero y el Papa también y por supuesto Julios Streicher (editor del periódico Der Stürmer).

Ani se para y de golpe exclama con entusiasmo y seriamente: “Creo que llegará un día en que los cristianos repudien a su curas por haber aceptado judíos a las filas de la Iglesia. El objetivo de los judíos es destruir la Iglesia y lo lograrán si los curas los continúan convirtiendo. Hay un dicho así: Cuando el judío corriendo llega y pide convertirse, no le creas. Judío, siempre judío queda. De nada sirve el agua bendita, al judío no lo mejorarán. Él es el diablo y así quedará por siempre jamás”³⁵.

³⁵ Tomado de *El Hongo Venenoso*, libro de cuentos editado por *Der Stürmer*. Citado en Gutman (2003, pp. :23-24).

ANÁLISIS DEL CORPUS SELECCIONADO

CAPÍTULO 6: Discusión sobre los resultados del análisis y conclusiones finales

La organización de los contenidos toma en cuenta los ejes que han propiciado el análisis. Primeramente se indaga sobre la transmisión de ideologías, haciendo hincapié en las convenciones del lenguaje historietístico como medio en la construcción del relato (dando origen a una memoria) para finalizar en una enumeración de operaciones y recursos que permiten identificar distintas proposiciones normadas de memorias.

Se parte desde una perspectiva más general para luego focalizarse en ejemplos concretos. Así partimos de lo ideológico, para luego focalizarnos en algunas generalidades sobre la construcción conceptual de la “supremacía racial” en la Alemania nazi y la representación del uso de recursos propagandísticos que apelan a dicha concepción. Aquí, los casos concretos de la ideología llevada a un extremo son *Maus* y *Hitler=SS*.

Dentro de estos casos concretos, se dedica una sección para analizar la relación de la Historia Oral con el cómic a través de la representación de la memoria en *Maus*— único comic que surge de una entrevista.

Sin olvidar la dimensión ideológica de cada relato, se prosigue a indagar sobre cómo se construye el relato (y sus microrelatos) en cada historieta y la posición de sus personajes, para finalmente enumerar las operaciones y recursos comunes en la totalidad del corpus.

6.1 Sobre el componente ideológico de las historietas

Siendo la ideología una noción que se utiliza en las Ciencias Sociales, en el análisis y exploración de todo corpus es necesario tomar distancia de su uso “social” (precientífico). Para tal fin, si bien no renunciamos al término ideología (sería, en principio, imposible porque existe en el seno de su funcionamiento social), para evitar confundir su uso “espontáneo” con su empleo teórico nos focalizamos en la existencia de su variedad,

utilizando la forma plural “ideologías”. En la misma línea, para indicar “el paso al nivel teórico” nos referimos a “lo ideológico”, que es la dimensión de análisis de su funcionamiento social (Verón, 2004, pp. 43-44).

En cuanto al componente ideológico de las historietas, predominaría una narrativa del Holocausto normada y dominante, donde la víctima no admitiría crítica alguna, exceptuando *Hitler=SS*, donde la misma (completamente deshumanizada y cosificada) se enmarcaría en su discurso antagónico (específicamente negacionista) de la memoria de la Shoá. Esta interpretación, en parte, se debe a la presencia de los clásicos estereotipos judíos en la historieta, ya registrados en el cine nazi (Baruj Gitlis, 2008), que se analizan en detalle en 6.1.2. Como sostiene Steimberg (2013, p. 107) es frecuente que para el lector de historietas lo que parece significar es el personaje o sus estados. En *Hitler=SS* cada estereotipo se enmarca en una concepción determinada, en un modo de entender, de producir y sufrir una cierta gama de relaciones sociales, en este caso, entre la víctima (“el judío”) y el victimario (“el ario”).

Sí se podría precisar que existe un discurso dominante sobre la Shoá, cuya voz oficial parte del Museo del Holocausto Yad Vashem en Israel (que contemplaría, a su vez, otras voces singulares (ideológicas), aunque siempre enmarcadas en esta misma concepción) y, consiguientemente, los discursos antagónicos (que se apartan radicalmente de ese patrón impuesto). En esta escala de grises, queda claro que no todo discurso divergente es necesariamente negacionista.

Sin embargo, el componente ideológico será re-interpretado de acuerdo con las variables personales de cada lector, su propia concepción ideológica del mundo, y su sistema de creencias y valores. Por ejemplo, se pueden señalar algunos valores ideológicos precisos que no todos los lectores leerán de la misma forma; en términos de Eco, en este sentido se descarta el fetiche de la “masa” y del “hombre masa”. La lectura estará afectada, principalmente, por el conocimiento sobre este acontecimiento histórico y la pertenencia del lector a un contexto socio-cultural determinado, donde confluyen discursos (hegemónicos y contrahegemónicos) predeterminados, impulsados o generados por los medios de comunicación y las políticas del gobierno de turno. Tal es el caso de la historieta *Hitler=SS*, censurada en España en el año 1996 y el de la historieta *Maus*, recientemente

censurada en Rusia (abril del 2015) porque se presume que contribuye a la propaganda nazi cuando es, en realidad, una novela que representa la memoria del padre de su autor.

En lo ideológico, como sostiene Verón (2004, p. 47), todas estas lecturas no pueden ser juzgadas como verdaderas o falsas, pues lo ideológico no guarda relación alguna con el orden de lo verdadero o falso, ni tampoco con nociones como la falsa conciencia, la deformación de lo presuntamente real y el enmascaramiento u ocultismo.

Además de la lectura ideológica de cada lector, podríamos distinguir aquellos signos ya convencionalizados que nos permiten recordar los principios de la ideología y el accionar del Tercer Reich. Abundan los estándares o signos motivos reconocibles que parecen transmitir el horror, el miedo, el sometimiento, como parte de la ideología nazi y el estereotipo de lo “ario”. Por ejemplo, es recurrente la aparición de una gran pila de cadáveres flacos, desnudos y putrefactos, las instancias de selección, las vistas aéreas o panorámicas del campo de exterminio Auschwitz, las cámaras de gas, el humo de las chimeneas, el tren, las vías, y la esvástica como signo punzante en el plano, de manera recurrente.



Figura 22: Cadáveres apilados de víctimas judías, que perturban la tranquilidad del presente del autor y protagonista de *Maus*³⁶

³⁶ Spiegelman, A. (2006^a, p. 41).



Figura 23: Supremacía del nazismo representada en la postura y actitud del jerarca nazi en *We are on our own*³⁷

³⁷ Katin, M. (2006, p. 40).

—June 22, 1941—

This day the Germans make war on the Russians.

The next day our life changes.... Again.



By us was very little shooting.

The Russians run away and the Hungarian Nazis ride into our town on the bikes.

They stay for three weeks.

Figura 24: Presencia de la esvástica en el plano³⁸

³⁸ Lemelman, M. (2006, p. 69).



Figura 25: Las barracas en la novela gráfica *Yossel*, que evidencia las condiciones infrahumanas de las víctimas en el campo de concentración de Auschwitz³⁹

6.2 La ideología llevada al extremo– *Hitler=SS* y *Maus*, historietas censuradas del Holocausto

Muy a pesar de sus diferencias, *Maus* y *Hitler=SS* han sido objeto de censura por considerarse propaganda nazi. *Maus*, de Art Spiegelman, ha conseguido un éxito rotundo, consagrándose como la primera historieta histórica con valor documental, con un claro discurso antinazi. No obstante, recordemos que en abril del 2015 fue censurada en Rusia, justamente cuando se pretendía celebrar el 70 aniversario de la victoria soviética sobre la Alemania nazi. *Hitler=SS*, de la editorial Makoki, aunque por motivos diferentes, había corrido la misma suerte en España, en el año 1996. El tribunal constitucional consideró a este cómic como vejatorio e injurioso, debido a la apología de la violencia en sus páginas

³⁹ Kubert, J. (2003, p.42).

que suscitan al odio y repulsión por el pueblo judío. En sus viñetas se encuentran imágenes sobre el reparto de jabón antes de entrar a las cámaras de gas (en el cómic, duchas), el rapado de cabezas, y otras situaciones similares que comúnmente son evocadas por los negacionistas de la Shoá.

Mayor Ferrándiz (2012, p. 18), sostiene que las “teorías negacionistas contienen un mensaje de pura maldad, pues lo que se proponen es justificar el genocidio de los judíos que perpetraron los nazis. Constituyen, pues, toda una incitación al odio y al antisemitismo. Negar la existencia de unos hechos criminales a gran escala no es un simple hecho histórico, una simple falsificación de la historia o un problema académico. Cuando individuos como Leon Degrelle, David Irving, Robert Faurisson y otros niegan la *Shoah*, están justificando la ideología nazi, además de mostrar un inmenso desprecio por las víctimas. La negación del Holocausto no es nada inocente, forma parte del discurso de todos los grupos neonazis.”

A propósito de lo expuesto, comenta que en Francia la Ley Gayssot impide a los “negacionistas” difundir sus teorías pseudo-históricas, pero, al mismo tiempo, esta Ley no ha impedido trabajar a ningún historiador serio. La ley, en realidad, limita a proteger la sociedad democrática de “la contaminación, o la basura negacionista” (Mayor Ferrándiz, 2012, p.19).

En este marco, la autora presenta el cómic *Hitler=SS* como propaganda nazi, aludiendo a la polémica que la historieta causó en Francia y en España. Este comic, según sus autores, tenía la intención de ridiculizar las corrientes neonazis partiendo de las frases y escritos del dirigente ultraderechista francés Jean Marie Le Pen. No obstante, el Tribunal Constitucional Español consideró que el humor no puede ser carta blanca y estimó que su contenido es injurioso. Esta fue la razón por la que un juez de Barcelona secuestró la edición y sus moldes.

En cuanto a los discursos negacionistas y sus posibles indicios en *Hitler=SS*, claramente, sus autores retoman, en parte, los discursos de esta corriente y se mofa de ellos. Por ejemplo, en las siguientes viñetas, vemos los “baños ducha” (la viñeta desafía esta denominación, pues de las chimeneas sale el humo negro producto de la cremación de los cadáveres), los judíos como “abono” y “jabón” y parte del relato sobre el plan SS Aktion 1005 titulado, “El tiempo de las cerezos”:



Figura 26: ¿Baños ducha o cámaras de gas?⁴⁰

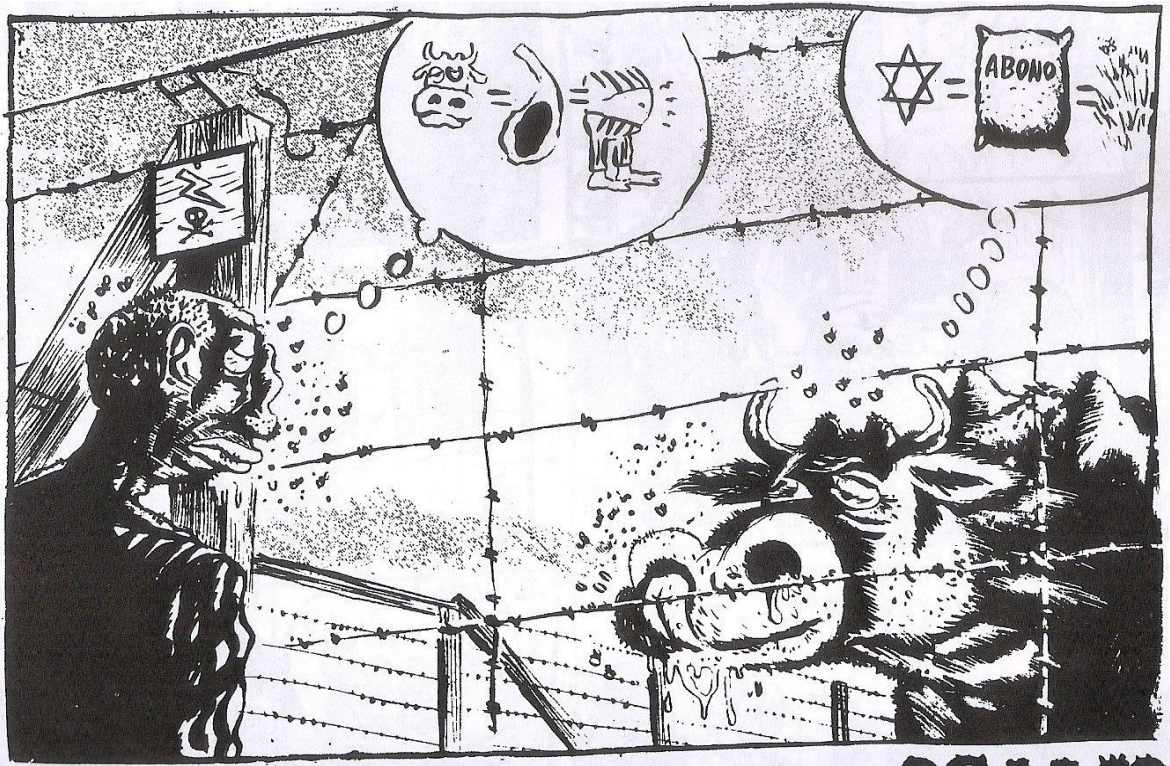
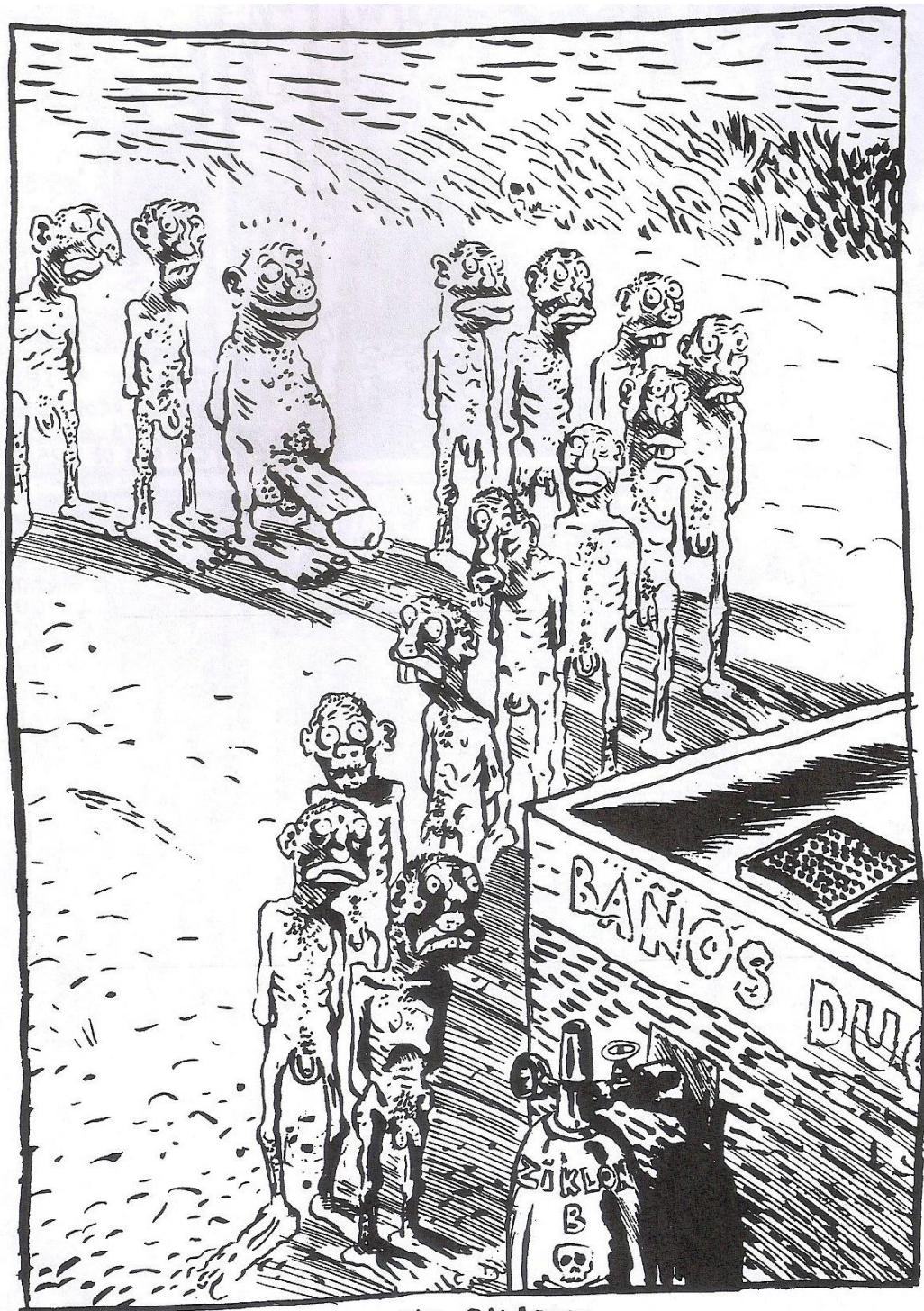


Figura 27: Judío como abono⁴¹

⁴⁰ Imagen extraída de: Vuillemin, Philippe y Gourio, Jean-Marie (1990): *Hitler= SS, op.cit.*; pág.15.

⁴¹ *Ibídem*; pág.85.



SIN PALABRAS

Figura 28: En los baños ducha⁴²

⁴² Ibídem; pág.22.



¡ALERTA! ¡SE HA ESCAPADO EL PRISIONERO!

*Figura 29: Un prisionero judío hecho jabón*⁴³

⁴³ *Ibídem*; pág.72.



Figura 30: Sara hecha jabón⁴⁴



Figura 31: En el tiempo de los cerezos⁴⁵

⁴⁴ Ibídem; pág. 20.

⁴⁵ Ibídem; pág. 75.



Figura 32: ¿Cerezas en enero?⁴⁶

Más allá de la violencia que pueden ejercer tanto el relato como la imagen, no puede categorizarse de manera tan tajante que esta historieta sea propaganda nazi. Una cosa es que lo sea y otra cosa es que se utilice para tal fin (si así fuese el caso). Se indagará sobre esta cuestión en el último capítulo del presente trabajo.

Por último, respecto de *Maus*, no se rastrean marcas explícitas que pudiesen sugerir un discurso negacionista, como es el caso del cómic de Gourio y Vuillemin.

Lo que se expone en las páginas siguientes es una reflexión sobre cómo se representa el concepto de “supremacía racial” en las viñetas de estas historietas, y si la materialización del sentido en cada caso propiciaría una lectura pro-nazi. Para tal fin, primeramente se indaga sobre la historieta en relación con la propaganda nazi y los estereotipos que esta propaganda construye.

6.3 Algunas generalidades sobre la construcción conceptual de la “supremacía racial” en la Alemania nazi

Israel Gutman (2003, p. 16) explica cómo el nazismo adoptó la teoría racial y el darwinismo social que se venían desarrollando en Europa a partir de mediados del siglo XIX. Desde la perspectiva hitleriana, el concepto de “raza” se ubica en el centro mismo de

⁴⁶ *Ibidem*; pág. 75.

los procesos históricos, pues la historia era calificada como una guerra por la supervivencia: la lucha por el dominio entre las diferentes razas humanas.

Hitler no sólo adopta estas ideas sino que las radicaliza. De acuerdo con las teorías raciales del siglo XIX, existía una preponderancia de algunas sangres sobre otras, argumento que había sido concebido como un fenómeno natural. No obstante, en algún momento, equivocó su rumbo:

(...) de acuerdo con la visión de Hitler, la naturaleza equivocó su rumbo en algún momento y los procesos naturales se vieron deteriorados, por lo que el hombre debería corregirlos. Por lo tanto, habría que restituir a la raza superior, la “aria”, esencia creativa y existencial de la humanidad, su dominio y señorío. De aquí se desprende la necesidad perentoria de declarar la guerra sin cuartel entre las razas.

(...) Las razas estarían conformadas por una estructura biológica inmutable y la esencia de sus cualidades físicas, espirituales y psicológicas se heredan a través de su sangre. La pureza de la raza era, por lo tanto, la garantía más importante para su vitalidad: la mezcla de una sangre superior con una inferior a ella, llevaría necesariamente a su decadencia y atrofia. (Gutman, 2003, p. 17)

Teóricamente, los judíos tenían un instinto de supervivencia claramente manifiesto en la preservación de la pureza de su propia raza, en su infiltración en el ámbito económico-financiero de los países y en la propagación de una ideología que ayudaba a sus intereses. Esta concepción ya había sido desarrollada a principios del siglo XX en los Protocolos de los Sabios de Sión, documento apócrifo que debía ser admitido como legítimo como aporte a todo “espíritu de buena fe”:

En el sentido estricto de la palabra, la autenticidad de los *Protocolos* no encuentra una prueba concluyente en los datos conocidos en la actualidad. Pero, a más de las probabilidades que hacen incontestablemente verídico el origen semítico de este documento, su veracidad aporta a todo espíritu de buena fe un testimonio irrecusable.” (*Los Protocolos de los Sabios de Sión*, p.31)

Esta necesidad imperiosa de “decontaminar” o “desinfectar” generó un cambio en la sociedad alemana. Consecuentemente, en la salud pública–*Volksgesundheits*– doctores y académicos fueron partidarios de la eugenesia y ayudaron a implementar las políticas nazis necesarias para tal fin.

Susan Bachrach (2010, p. 274) estudia el fenómeno de la eutanasia e indaga sobre cómo este concepto fue evolucionando en la sociedad alemana. Antes de 1933, las propuestas eugenésicas como la esterilización de personas enfermas y con retraso mental no lograban un alto apoyo. No obstante, la asunción de Hitler al poder en ese año provocó una “revolución”, que alteró el statu quo. Consecuentemente, la oposición política a la eugenesia fue dejada de lado, generando una diversidad nazi “desencadenada, coercitiva y racista”. Después de la invasión a Polonia en 1939, la higiene racial nazi dio un vuelco radical, pues no sólo el objetivo era el de controlar la reproducción y el matrimonio, sino que se adoptaron medidas para facilitar el asesinato masivo de personas consideradas como amenazas biológicas.

Como parte de estas medidas, Burleigh (1994) señala que entre 1939 y 1945 más de 200.000 alemanes (niños y adultos) fueron asesinados en programas de eutanasia. Entre ellos, bebés con síndrome de Down y otros defectos de nacimiento hasta pacientes psiquiátricos ancianos calificados como “incurables”.

En cuanto a la divulgación y la implementación de la ideología, el sistema racial fue impregnando lentamente a las masas a través de “la educación, la palabra escrita y las artes” (Gutman, 2003, p. 22). El objetivo de la propaganda era imponer el modo de pensar y actual del nacional-socialismo en los contextos más cotidianos, empezando en el seno familiar.

La propaganda nazi utilizó el antisemitismo y el racismo para combatir la plaga biológica judía. En consecuencia, en los filmes y en la propaganda en general los judíos fueron representados como insectos dañinos. El fin de esta representación era convencer a la sociedad de que la eliminación de la “raza judía” no suponía sólo la exterminación de seres humanos sino la “purificación” de la sociedad alemana y, como consecuencia mediata, de toda la humanidad.

6.3.1 Sobre la representación del uso de recursos propagandísticos que apelan a la supremacía racial: los estereotipos judíos

Respecto de los estereotipos, Spiegelman realiza un gran esfuerzo por mostrar un Vladek ratón completamente humanizado, con virtudes y defectos. Entre sus defectos, sabemos que es racista (cuando se niega a subir al auto a un afroamericano tan sólo por su condición étnica), interesado (no se casaría con una mujer pobre o enferma) y avaro (se niega a gastar sus fósforos innecesariamente, o a malgastar la sal, por ejemplo). No obstante, estos rasgos no se explicitan para incitar el odio a la imagen de su padre, sino todo lo contrario. Vadlek es un ratón heroico, con imperfecciones humanas que no le impidieron sobrevivir.

Hitler=SS ofrece un caso muy curioso. Muestra arios (increíblemente, deformes y, por momentos, muy parecidos a las caricaturas de los judíos) violando mujeres judías, desafiando la prohibición del intercambio de fluidos. El ario profana judías, a la vez que es profanado por la impureza de sus víctimas. Además, las viñetas no muestran judíos violando mujeres arias.

Por último, el segundo estereotipo que se observa en *Hitler=SS* es el del judío comerciante, que ni siquiera le importa ganar dinero a costa de su propio pueblo:



Figura 33: El judío comerciante⁴⁷

A continuación, una de las caricaturas del comerciante judío durante la Alemania nazi:

⁴⁷ Vuillemin y Gourio (1990, p. 31).



Figura 34: Caricatura antisemita de un judío capitalista, fumador, desproporcionadamente obeso, no saludable y falto de equilibrio⁴⁸

6.3.1.1 Sobre las víctimas

En cuanto a los personajes, ambas historietas muestran seres caricaturizados: seres antropomórficos en *Maus* y personajes que reflejarían el estereotipo antijudío hitleriano en *Hitler=SS*. Los ratones de Spiegelman no se identifican con su faceta animal. No obstante, ésta podría conceptualizar “el ser judío” (o condición judía) en la Alemania Nazi: un

⁴⁸ Esta imagen se puede descargar desde la galería de fotos del museo Yad Vashem: http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/about/01/antisemitism_gallery.asp

roedor. El judío de *Hitler=SS* es “paradójicamente” humano por ser un ente absolutamente deshumanizado: es tan sólo un objeto de ultraje y violación. Los ratones de Spiegelman piensan, sienten, huyen, se atemorizan. Los judíos de *Hitler=SS* ni siquiera tienen voz. En cuanto a las fisonomías, los ratones son dibujos esquemáticos, que resultan de unos trazos muy simples, sus rostros no emiten emociones. Los personajes de *Hitler=SS* son muy expresivos.

6.3.1.2 Sobre los victimarios

Respecto de la caricaturización de los victimarios, los gatos representan jerarcas nazis que sí responden al prototipo del ario: son corpulentos, esbeltos, bellos y cumplen con su deber. Los protagonistas de Gourio y Vuillemin, muy por el contrario, son prácticamente deformes, algunos dientudos, con narices gigantes y deformes, y mandíbulas protuberantes. No responden, mayormente, al estereotipo de “alemán” impuesto por Hitler. Es más, reflejarían cuán “imperfectos” eran los perpetradores de la época, pues ni el mismísimo führer era “alemán” (entendiendo esta denominación como sinónimo de ario). Además, no se visualiza la grandeza de los victimarios a través de su accionar (lo único que los caracteriza es la ejecución de violaciones). Ciertamente, así como los protagonistas del mundo de Spiegelman instauran una visión crítica sobre la “supremacía racial⁴⁹” (en una clara cadena de dominación: gato y ratón), los de Gourio y Vuillemin recrean un mundo con seres golpeados por la degradación, sean víctimas o victimarios.

En consonancia con lo expuesto, en *Maus* el poder o la superioridad se manifiesta en la cadena de dominación y en la fisonomía de los gatos nazis (casi humana por momentos, especialmente en comparación con otros gatos “impuros” del relato que no son miembros de la SS):

⁴⁹ El concepto de supremacía racial implica un argumento supuestamente biológico o pseudo-científico. El historiador francés Georges Bensoussan (2005, p. 135), siguiendo los pasos conceptuales de Michel Foucault, la política nazi fue un “bio-poder”, es decir, un poder basado en una orientación biológica racial genocida.



Figura 35: Prisionero del campo de concentración de Auschwitz⁵⁰

Además, dependiendo del contexto histórico, los gatos pierden el detalle de su fisonomía, lo que anularía (como si sucede con otros gatos de la SS), las características del prototipo ario:



Figura 36: Fin de la raza aria⁵¹

⁵⁰ Spiegelman (2006a, p. 50).

⁵¹ Spiegelman (2006a, p. 130).

En cambio, en *Hitler=SS*, el poder se manifiesta en el rol del protagonista (como violador), en el uniforme con la esvástica, en la portación de armas y en el uso del perro como amenaza (este animal, muerto de hambre, era soltado en los campos para atacar a sus futuras presas, las víctimas, que terminarían con graves lastimaduras o bien con sus genitales mutilados). Cuando la viñeta muestra una violación, el rostro del victimario se deforma. En comparación con otros momentos del relato (de no violación explícita), el victimario respondería al prototipo “ario”:



Figura 37: Prototipo ario del soldado nazi⁵²

⁵² Vuillemin y Gourio (1990, p. 65).



Figura 38: Otro prototipo ario del soldado nazi⁵³

6.3.1.3 El rol de la mujer en el relato

La mujer es siempre una víctima judía. No existen otras víctimas que no lo sean, en realidad, ni hombre ni mujer. Tampoco existen victimarios que no sean arios, lo que reduce la confrontación víctima-victimario a judío-nazi. Consecuentemente, el Holocausto es judío⁵⁴ y nazi.

6.1.1.4 La mujer judía en *Hitler=SS*

En *Hitler=SS* las mujeres se transforman en objeto de deseo y connotan belleza en partes del relato. Algunas portan una “tupida cabellera”. Ambos signos (la belleza y el cabello) podrían concebirse como un discurso negacionista sobre la desnutrición y el clásico rapado de las víctimas:

⁵³ Vuillemin y Gourio (1990, p. 84).

⁵⁴ Si bien el término Holocausto (o Shoá, término en hebreo) hace alusión al plan sistemático de los nazis para aniquilar a los judíos no sólo en Alemania sino en Europa durante la segunda guerra mundial, este genocidio reconoce la matanza de otros grupos étnicos o etnias, víctimas del mismo plan sistemático. Cabe destacar que el único plan que fue exclusivo para los judíos fue La Solución Final.



Figura 39: Mujeres judías bellas⁵⁵

⁵⁵ Vuillemin y Gourio (1990, p. 56).



Figura 40: Mujeres judías como objeto sexual⁵⁶

⁵⁶ Vuillemin y Gourio (1990, p. 56).



Figura 41: Sobre el supuesto mito del rapado de las cabezas⁵⁷

⁵⁷ Vuillemin y Gourio (1990, p.82).

Cada uno de los relatos refleja un acto sexual, mayormente violaciones a mujeres. Hay instancias en las que predomina la fantasía del sexo consentido, así como la presencia del “amor” en el campo de concentración entre la víctima y su victimario.



Figura 42: Violación en el Horno 5⁵⁸

⁵⁸Vuillemin y Gourio (1990, p. 23).



Figura 43: Mujer judía enamorada de un nazi⁵⁹

Sea cual fuese el caso, lo notorio en las viñetas es cómo se concibe a la víctima: es un objeto de deseo que no habla, sólo gime y goza con cada penetración vaginal o anal. El victimario, entonces, es el que proporciona placer, sometiéndose a ser “contaminado” en cada intercambio de fluidos.

En la figura 14 se lee: “tu gran polla de judío dentro de mi horno lleno de mierda”. En el plano de la significación, la imagen es, en realidad, el reflejo invertido del sentido que se construye a través de este relato escrito: no se muestra un judío como ejecutor de la violación. Siendo el pene (la polla) el portador del “gen judío”, la viñeta cuestionaría quién está ultrajando a quién. De acuerdo con las leyes raciales, sería la judía quien, en realidad, violaría a su perpetrador por contaminar su condición aria y ser una posible vía de reproducción de un ser “degenerado”, no alemán.

Estas leyes, conocidas como las Leyes de Nuremberg⁶⁰, instauraron en 1935 distintas medidas para evitar el contacto entre judíos y arios. Esta legislación tenía dos leyes básicas: La ley de Ciudadanía del Reich y la Ley para la Protección de la Sangre y el Honor Alemán. Específicamente, la segunda ley establecía: “Se prohíben los casamientos entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de afinidad consanguínea”, y “se prohíben las relaciones extra-matrimoniales entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de afinidad consanguínea.” (Gutman, 2003, p. 34).

⁵⁹Vuillemin y Gourio (1990, p. 16).

⁶⁰ Ver anexo B.

6.3.1.5 La mujer judía en *Maus*

Con respecto a las ratonas, no las hay ni desnudas ni en instancias de *selektion* (instancias de selección). En general, en sus cuerpos humanos, no se muestra la cola de ratón. Hay muy pocas excepciones, especialmente cuando se acentúa la faceta animal en situaciones de huida, como cuando Anja huye de la Gestapo junto a Vladek, su esposo (ver figura 56).

6.3.1.6 Sobre la presencia o ausencia de mujeres arias en ambas historietas



Figura 44: Prototipos de mujer en *Hitler=SS*⁶¹

Exceptuando tres instancias en *Maus* y dos en *Hitler=SS*, en ninguno de los dos cómics se ilustran mujeres “arias” entre los personajes. En la viñeta anterior se muestra una mujer con cabellera oscura, que representaría a una “alemana” (que, en realidad, habría perdido su condición por estar en pareja con un judío) que es deportada junto a su esposo por haberse rehusado a abandonarlo en el tren.

⁶¹Vuillemin y Gourio (1990, p. 64).

Al llegar al campo, se excita con un comandante nazi y logra ver, por primera vez, a su esposo tal cual era: un pequeño mezquino con pelo grisiento.

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 (2003, p. 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 Mandel⁶², 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.

La siguiente viñeta, muestra a la esposa de un jerarca completamente ajena de la realidad del campo de concentración y de sus víctimas, a punto tal de que el jerarca hace pasar al judío por un amigo suyo:



Figura 45: Un amigo judío en la casa del jerarca nazi⁶³

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

⁶² María Mandel (Austriaca, 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.

⁶³ Vuillemin y Gourio (1990, p. 19).

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 46: Imagen de una sociedad pluralista⁶⁴

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 transmite, 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

⁶⁴ Spiegelman (2006b, p. 35).

verdaderamente ingenioso dado que esta elección exalta parte de la ideología nazi, el “völk”⁶⁵.

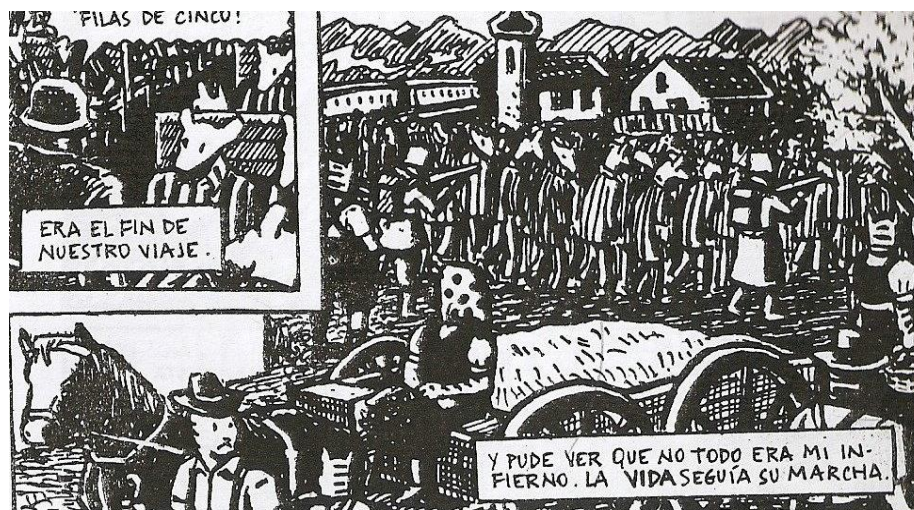


Figura 47: El völk, y la vida sigue su marcha⁶⁶

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 nacionalsocialismo⁶⁷, 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 ciudades⁶⁸.

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 una 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

⁶⁵ La condición muy deseable de un pueblo enraizado en su entorno natural.

⁶⁶ Spiegelman (2006a, p. 105).

⁶⁷ Los tirolenses Franz Defregger y Albin Egger-Lienz eran los grandes precursores del ruralismo nacionalsocialista.

⁶⁸ Ver Adam, P. (1992, p. 133).

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 48: Una campesina alemana⁶⁹

En la viñeta siguiente, Vladek 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

⁶⁹ Spiegelman (2006a, p. 113).

concentración). Esta presencia rompe con el mito de que “todos los alemanes odiaban a los judíos”.



Figura 49: Matrimonio mixto, judío alemán ⁷⁰

6.3.1.7 Sobre la condición de inferioridad y degradación del ser

En ambos casos, muy a pesar de las diferencias entre las historietas, predominaría una visión del Holocausto judío donde la víctima es la imagen de la degradación siendo, inevitablemente, inferior. Consecuentemente, el comportamiento y el rol del victimario, se enmarca en lo contrario. El victimario siempre detenta poder (aun cuando se manifiesta de manera distinta en cada cómic). En pocas palabras, todo relato se ajusta a una polarización extrema en cuanto a los estereotipos de la víctima y del victimario: raza inferior- superior.

Esta polarización, sin embargo, adquiere distintos sentidos. En *Maus* Art Spiegelman muestra la degradación de las víctimas en más de una ocasión con el fin de destacar su heroicidad y su gran capacidad de supervivencia; el lector no experimenta ningún sentimiento de melancolía profunda ni de extrema tristeza. El evento narrado se vive desde el presente, con la complicidad amistosa de un país benévolo, los Estados

⁷⁰ Spiegelman (2006a, p. 131).

Unidos de América, que ha otorgado a los Spiegelman la posibilidad de una nueva vida. Se conmemora la memoria de Vadlek desde el “presente” (más o menos remoto, que se manifiesta en el primer y segundo tiempo narrativo, coincidiendo con el período de grabación y posterior desgrabación de las cintas de la entrevista), sobre su vida en épocas del nazismo (tercer quiebre narrativo).

Sin embargo, la degradación en *Hitler=SS* es absoluta. Se muestra una víctima que, muy a pesar de su aspecto, es objeto de deseo de su perpetrador, para ser violada de manera constante vaginal y analmente (mayormente mujeres también, en este último caso). La degradación es tal que se acentúa incluso a través de relatos que nada tienen que ver con la Shoá como tragedia histórica, aun cuando suceden en el campo de exterminio. Por ejemplo, se muestra la conversación de dos moscas, una que se alimenta de carne putrefacta y otra, de material fecal. La segunda se compara con la primera en cuanto a las pocas posibilidades de supervivencia, pues se explicita en el relato que las víctimas no defecaban demasiado, ya sea por la poca ingesta de alimentos o por haber ya fallecido. La única solución es la violación: esta segunda mosca viola analmente a la primera.

Entre otras generalizaciones, tanto en *Maus* como en la novela gráfica *Anne Frank*—únicos casos en los que se visualizan los números del antebrazo en un plano detalle— el carácter esquemático de la información hace que Auschwitz aparezca como campo representativo de la totalidad de los campos de exterminio.

Al respecto, en la novela gráfica *Anne Frank*, circulada y leída en el ámbito internacional como un recurso didáctico para la enseñanza acerca de la masacre, esta generalización respondería a la postura ideológica y a la filosofía educativa de Yad Vashem, pues se alinea en la concepción del Holocausto paradigmático de Yehuda Bauer⁷².

En Yad Vashem el diseño de materiales no remite a una rica multiplicidad territorial: los testimonios recogidos suelen ser de polacos, de los más de 1100 guetos, el gueto por excelencia es Varsovia (y los restantes que se estudian en profundidad también son polacos), y el diario de Anna Frank es otro caso emblemático (además de otros diarios de víctimas o supervivientes de los mismos territorios).

Entre las ausencias, tampoco se hace referencia a los judíos españoles o de otros orígenes que murieron en la Shoá, por ejemplo, lo que acentuaría la implicación general de que las víctimas judías eran sólo asquenazíes. Y tampoco hay referencia a las víctimas alemanas no nazis del nazismo (Robin, 2009, p. 215): pérdidas debidas a la guerra, miles de personas muertas en las carreteras del este en 1945, víctimas de los bombardeos, violación de mujeres, etc.

⁷²El historiador israelí Yehuda Bauer (2001, p. 261) analiza la especificidad del Holocausto en comparación con otros genocidios. Desde esta postura se circunscribe la unicidad referencial del Holocausto como un *holocausto paradigmático* o modelo, por ser un genocidio “sin precedentes”. Yosi Goldstein (2001, 36-38) explica que el análisis universalista de Yehuda Bauer no sólo acentúa la especificidad de la tragedia judía (foco de una visión particularista de la Shoá), sino que establece también la legitimidad de una comparación con otros genocidios y reconoce que los judíos no tienen el “monopolio ni la exclusividad” en el sufrimiento humano. No obstante, acentúa que la Shoá es el paradigma “más extremo” del genocidio y que ningún otro fenómeno semejante se aproxima a sus dimensiones y significado por varias razones: 1. La ideología nazi antisemita acentuaba elementos biológicos hereditarios (hasta cuatro generaciones atrás, según las leyes de Nuremberg del año 1935). 2. La intención nazi era global, universal. No se limitaba a Alemania ni a Europa. Había que perseguir y exterminar judíos donde quiera que se encontrasen. 3. No existió motivo o causa histórica lógica para la obsesión del exterminio, como conflictos territoriales, económicos o políticos. 4. El odio antisemita es milenario, y en la época moderna “adoptó ribetes de ideología asesina”. 5. Los nazis no sólo desarrollaron métodos sistemáticos de exterminio casi sin paragón (cámaras de gas y hornos crematorios, marchas de la muerte, etc.), sino que además se destacaron en el “arte de la humillación y degradación”.

De todos modos, cualquiera sea la magnitud de las ausencias, éstas siempre se recibirían como originadas en una postura ideológica determinada, que será reinterpretada por el lector.

6.5 Historia Oral y su relación con el cómic: la representación de la memoria en *Maus*

Las entrevistas, como parte de un Archivo Oral, son las voces de una época que propician la preservación de la memoria colectiva (o memorias colectivas) de una época.

A través de la entrevista (originalmente en idioma inglés), Art como entrevistador recupera las experiencias almacenadas en la memoria de su padre y las registra en una grabación, que luego fueron transcritas en su totalidad. Y parte de esta transcripción dio origen a los dos volúmenes de *Maus*.

6.5.1 Sobre el proceso de transposición: de la entrevista a la viñeta

Recordemos que Art entrevista a Vladek y graba largas conversaciones con el fin de conocer la historia de sus padres en tiempos de la Alemania nazi, conversaciones llenas de interrupciones, vacíos, confusiones y silencios, que se llevan a cabo en Lego Queens y en la casa de verano en Catskills Mountains, en los Estados Unidos de América. Estas imperfecciones, los relatos casuales sin una aparente relación con la Shoá, también forman parte de la obra, permitiéndole al lector conocer más en profundidad el mundo interior de cada uno de sus personajes antropomórficos y sus vivencias traumáticas.

La obra de Spiegelman ha logrado adquirir valor documental. *Maus* es el resultado de un largo proceso de transposición⁷³, cuyo disparador inicial es la entrevista y su posterior transcripción.

⁷³ Según el semiólogo y escritor argentino Oscar Steimberg, hay transposición cuando un género o producto textual cambia de soporte o de lenguaje: “Vivimos en una cultura de transposiciones: los relatos cinematográficos, los distintos géneros que insisten en la radio, los nuevos que se van creando en ella, y también los viejos y nuevos de la comunicación impresa, hablan de un juego entre la insistencia de los transgéneros que recorren medios diversos, así como distintas épocas y espacios culturales, y la de aquellas

La historiadora Laura Benadiba (2007, pp. 63-67) sostiene que la transcripción debe ser lo más literal posible, lo que implica realizar el máximo esfuerzo para que los signos del discurso oral no se modifiquen, ya que cada palabra, silencio, entonación, titubeo, y repeticiones tienen un valor inmensurable en la interpretación del relato del entrevistado. Para lograr dicho objetivo se recurre a una serie de convenciones, como el uso de distintas tipografías, los paréntesis para encerrar palabras mal pronunciadas, los corchetes para registrar signos de emotividad, como la risa, el llanto, etc.

No obstante, en este proceso de transposición, se pierden elementos cruciales en relación con el lenguaje oral, que podrían incluso alterar de manera significativa la primera interpretación del lector. El lenguaje escrito no siempre logra comunicar de manera fehaciente y fidedigna todos los signos que le son propios al lenguaje oral. Consecuentemente, se torna necesario recurrir a la fuente oral en más de una oportunidad.

Es menester destacar que en *Maus* estas inevitables pérdidas intentan compensarse, en el relato escrito, con los signos que conforman el lenguaje de la historieta y con otros signos motivos incorporados por el autor.

6.5.2 Algunas cuestiones relevantes sobre el proceso de transposición

Si bien existen alrededor de quince traducciones de la historieta, se ha realizado un análisis del texto en su versión original en lengua inglesa, pues nos remitiría de manera inmediata al relato auténtico de Vladek Spiegelman, que habla un inglés imperfecto en términos estrictamente gramaticales: es recurrente en su discurso la ausencia de sujetos, la doble negación y el uso inapropiado de estructuras gramaticales más complejas. Esta supuesta falta de proficiencia refleja, claramente, la lengua de un judío polaco inmigrante, faceta que se pierde abruptamente en la mayoría de las traducciones; por ejemplo, en la versión española, Art y Vladek hablan la misma lengua, sin ninguna diferencia notable en términos léxico-gramaticales. Además, la elección del texto original brinda la posibilidad de acceder a la grabación, que se incluye en el nuevo libro de Spiegelman, *Metamaus*.

que aparecen en cada medio y le son específicos”. Para más información, ver: Steimberg, Oscar (2005, p. 16).

La transposición de la entrevista a las viñetas y la confrontación de la misma con el material de audio y su posterior transcripción, disponibles en el CD interactivo de *Metamaus*, abren nuevos interrogantes en cuanto a la representación de una memoria individual (también inherentemente colectiva, según Maurice Halbwachs (2004, p.34) y cómo ésta contribuye, en nuestro caso, a la memoria colectiva del pueblo judío y, consecuentemente, a la memoria de la humanidad. Otro aspecto relevante es qué clase de memoria Art Spiegelman elige transmitir a través de su texto; *Maus* es el producto de uno de los tantos posibles recortes del material grabado, que data de los años 1972 hasta 1979.

6.5.3 Sobre la alegoría animal de Spiegelman

Los relatos de Vladek en la historieta que se anclan temporalmente en los tiempos de la Alemania nazi (tercer tiempo narrativo) vislumbran qué era ser judío en esa época. En su discurso abundan los detalles minuciosos y los sentimientos más profundos, como así también, ineludiblemente, aflora a través de sus palabras, la concepción de la ideología nazi.

Estos relatos le ofrecen al lector un registro de los comportamientos de las víctimas judías, y el de las demás etnias protagonistas del relato, tales como los alemanes y los polacos. En general, Vladek habla de víctimas judías⁷⁴, de distinta nacionalidad, aunque mayormente, polacos. Sin embargo, las viñetas, no muestran únicamente ratones como víctimas, que debería ser el caso si se pretende guardar cierta fidelidad con el relato de Vladek.

⁷⁴ Existen dos relatos puntuales que se presentan como instancias anecdóticas, la de un prisionero alemán y la de un prisionero francés.



Figura 51: La primera víctima de la fila tiene cabeza de cerdo, en consecuencia, se trata de un prisionero polaco⁷⁵

Un ejemplo recurrente aparece plasmado en las viñetas que muestran a los prisioneros formados en filas. En la primera fila se visualizan ratones. En la segunda o tercera, el ojo astuto del lector se posará sobre la casi imperceptible presencia de otros personajes híbridos, como los cerdos, los ciervos y otros animales que nos recuerdan que, además de los judíos, existieron otras víctimas como los negros, los gitanos, los homosexuales, los discapacitados, los presos políticos, etc.

En la siguiente viñeta vemos una fila de prisioneras, las tres primeras son judías; la tercera, polaca; la cuarta, alemana:

⁷⁵ Spiegelman (2006a, p. 26).



Figura 52: En las barracas, prisioneras judías, polacas y alemanas⁷⁶

Existen, además, otros recursos del autor, como la simpleza o la complejidad de la configuración visual, que permite transmitir la crudeza del relato de Vladek, rasgo que se evidencia originalmente en las entrevistas por la repentina falta de fluidez, la dificultad respiratoria del entrevistado, la acentuación más enfática de ciertas palabras y el ritmo naturalmente lento del relato, que cobra velocidad repentina y se plaga de palabras entrecortadas y titubeos, dependiendo de la naturaleza de la anécdota narrada.

A pesar de la simpleza que caracteriza los dibujos de Spiegelman (por ejemplo, los ratones tienen dos puntos como ojos y, como generalidad, carecen de boca), la configuración facial de los personajes se torna compleja si la emoción transmitida en el lenguaje oral así lo requiere. El autor logra rasgos de expresividad a través de las líneas moduladas o del relleno, como la imagen de las cejas arqueadas que evidencian ira.

⁷⁶ Spiegelman (2006a, p. 64).



Figura 53: Nótese la expresión de las cejas⁷⁷

Cuando los ratones se enfrentan con la muerte, sus caras aparecen con una boca humana gritando, llena de dientes blancos que sobresalen en un rostro con tonos grises, claros y oscuros. Los ojos dejan de ser un punto para convertirse en un círculo donde incluso podría detectarse la pupila. Los cuerpos de los ratones desnudos son indudablemente humanos, con la debilidad y delgadez extrema, que se denota a través de la curvatura de la espalda y las costillas hundidas respectivamente, y con la presencia de los genitales masculinos, que nos dice que las víctimas eran humanas, más allá del esfuerzo de Hitler por demostrar lo contrario:

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.⁷⁸

⁷⁷ Spiegelman (2006a, p. 47).

⁷⁸ Hitler (1995, p. 230). Trad. Miguel Serrano.

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.⁷⁹



Figura 54: La fisonomía del ratón se complejiza, se humaniza⁸⁰

⁷⁹ Hitler (1995, p. 232). Trad. Miguel Serrano.

⁸⁰ Spiegelman (2006a, p. 72).

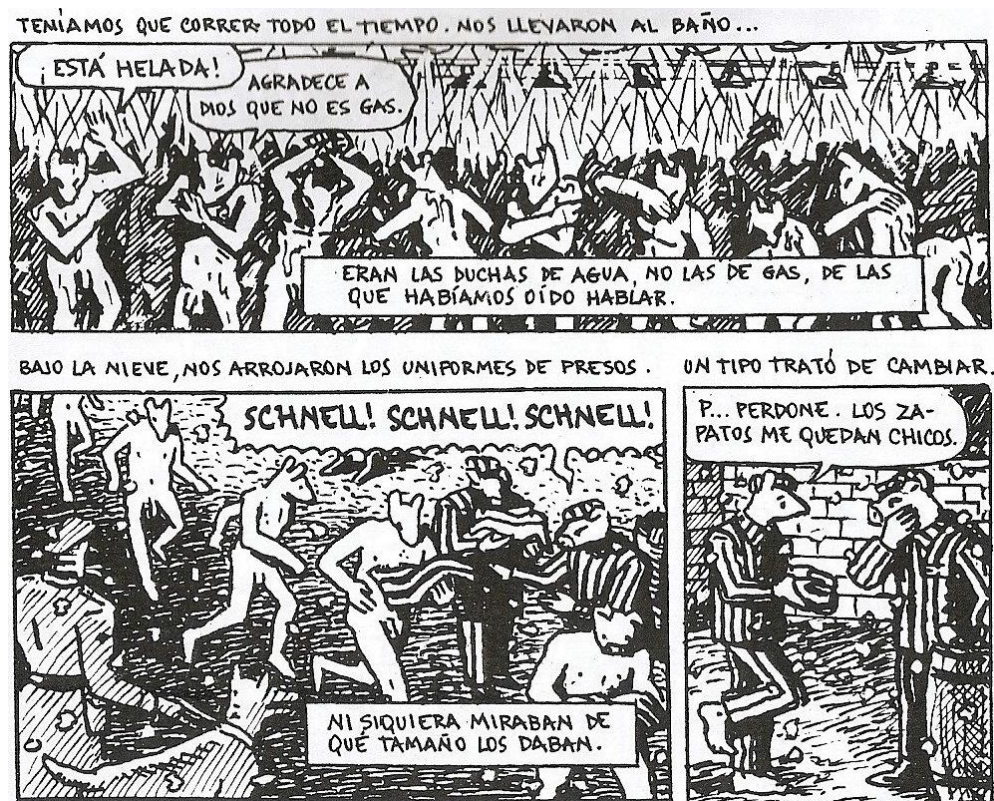


Figura 55: Seres antropomórficos: cabeza de animal, cuerpo humano⁸¹

Ciertamente, la obra de Spiegelman instauro varias maneras de pensar la Shoá: *Maus* podría evidenciar el aparato ideológico nacionalsocialista plenamente constituido, pues el Holocausto estaría narrado en imágenes desde la perspectiva del victimario (discurso nacionalsocialista sobre la raza superior). También es factible pensar 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 posibles es que Spiegelman realiza una verdadera crítica constructiva de la condición humana indagando sobre cómo su padre y demás víctimas se vieron obligados a comportarse como roedores, al esconderse en sótanos o cloacas, al comer comida podrida, al ser objeto de estudio y de experimentos de Josef Mengele.

Sin embargo, es difícil elegir una de las lecturas, clausurando la posible consideración de las otras: no surge del dibujo, la letra o del mismo relato de Vladek la

⁸¹ Spiegelman (2006a, p. 26).

pertinencia de una valoración del conjunto que instale una jerarquización ética de los personajes. Más bien podría postularse que la propuesta que surge de la enunciación narrativa de *Maus* (con el relato oral de Vladek y la transposición de la mano del autor como artista) es la de concebir y definir esta historieta como una invitación a un pensar abierto, a una reflexión no destinada a cerrarse, y a integrar entre sus objetos comportamientos diversos, con la sugerencia de que esos comportamientos deben ser siempre concebidos en una irrefutable complejidad.

6.5.4 Sobre la identidad: el motivo de la máscara

En una viñeta podemos ver a Anja y a Vladek huyendo de la Gestapo⁸²:



Figura 56: Anja y Vladek huyendo de la Gestapo⁸³

⁸² Anja: Deberíamos probar en la casa de mi padre. El portero conoce a la familia desde hace muchos años.

Vladek: Probemos. ¡Debemos escondernos antes que amanezca!

Narrador: Yo tenía una chaqueta y botas de la Gestapo cuando no estaban de servicio. Pero Anja...se notaba que era judía, yo temía por ella. Ver: Spiegelman (1986, p.136).

⁸³ Spiegelman (1986, p.136).

A través del diálogo, comprendemos la preocupación de Vladek (los rasgos semitas de Anja seguramente denotarían su condición judía), que se manifiesta a través de la larga cola de Anja, que atraviesa el ancho de la viñeta como un signo punzante en el plano, en términos de Barthes (2005, p.59). Además, los protagonistas usan máscara de cerdo, seguramente para aparentar ser polacos y evitar una posible captura de la Gestapo y deportación a Auschwitz.

La máscara, que sin duda es uno de los signos más significativos, entra en una suerte de contradicción con la transcripción de dos extractos de la entrevista sin editar del dos de junio de 1979, que probablemente hayan dado origen (debido a su despliegue temático y anclaje histórico) al diseño de la viñeta en cuestión:

Extracto 1⁸⁴:

ART: Did mother do anything to hide her face?

VLADEK: No, no nothing. I told her if you will hide your face it is worse. Don't hide and you have to walk so and you have to talk German.

Extracto 2:

ART: Sosnowiec you said was very dangerous because people were from before the war could have known you right?⁸⁵

VLADEK: No they couldn't recognize me. I was quite different and beside of all this I had also a pass a Polish pass under another name.⁸⁶

ART: How come you were so different because you had a mustache?

VLADEK: A mustache and the rest different you see I

ART: What about mother?⁸⁷

⁸⁴ Art: ¿Mamá hizo algo para taparse la cara? Vladek: No, nada. Le dije que si se tapaba la cara sería peor. No te cubras el rostro y camina y habla Alemán [mi traducción].

⁸⁵ Dijiste que Sosnowicz era peligroso porque la gente que te conocía desde antes de la guerra podría reconocerte [mi traducción].

⁸⁶ No, no podían reconocerme. Yo había cambiado mucho y además tenía un "pase" polaco con otro nombre. [Mi traducción].

⁸⁷ ¿Y que hay sobre mamá? [Mi traducción].

VLADEK: What?

ART: Was mother [inaudible] did they recognize her?⁸⁸

VLADEK: They could recognize her but if she was walking with me you see she was more safe. Alone they could recognize her and walking with me she was more safe.⁸⁹

Si se comparan los extractos de las entrevistas con su respectiva transposición a la viñeta, Anja no tendría necesidad de taparse el rostro, sin embargo, la incorporación del signo motivo de la máscara vislumbraría el aparato ideológico nazi. En *Mi Lucha*, libro que Hitler escribe en el año 1924 desde la cárcel de Landsberg, se desarrolla la noción de disfraz, velo y máscara. 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.”(Hitler, 2005, p. 232)

En la viñeta, a través de la máscara, se interpreta la intención de querer pasar desapercibido. Es interesante analizar la pregunta de Art sobre la necesidad de Anja de cubrirse el rostro, probablemente porque, como dice el narrador de la viñeta, se notaba que su madre era judía, incluso, esta palabra está escrita en mayúscula y, en consecuencia, la noción denotada se encuentra en relieve respecto del co-texto que la rodea. Este énfasis pone en tela de juicio la noción del ser o no ser judío en contraposición al ser o no ser alemán. Aquí surge la imperiosa necesidad de la madre del autor de hablar en alemán y no en polaco, su lengua materna, como otro recurso para “tapar” su verdadera identidad.

En el segundo extracto, Vladek asocia el pasar desapercibido con su pasaporte nuevo, con su bigote y con “el resto que era diferente”. No da precisiones respecto de algún otro signo en particular que lo hiciese distinto; sin embargo, el narrador de la viñeta menciona las botas de la Gestapo y el autor reemplazaría el bigote mencionado por Vladek por una máscara de cerdo.

⁸⁸ ¿Fue mamá...? [inaudible] ¿La reconocieron? [Mi traducción].

⁸⁹ La podían reconocer, pero si caminaba conmigo estaría segura. Sólo si caminaba conmigo estaría segura [mi traducción].

Otro aspecto destacable es la gran cantidad de errores gramaticales e imprecisiones en el discurso de Vladek. La lectura atenta de la transcripción completa y su comparación con otras transcripciones también disponibles, pone en relieve que, cuando Vladek habla de escapes y persecuciones, torturas o de situaciones traumáticas, su discurso pierde claridad en la expresión, o bien su voz comienza a quebrarse, y su tono pierde vigor. De repente, puede pasar de un tema a otro, con total naturalidad. Los recuerdos de Vladek por momentos se vuelven vagos, y luego renacen sin sentido aparente.

Por último, en la transcripción seleccionada, el relato espontáneo de Vladek no evidencia el interés de mencionar si las víctimas son judías o no. Vladek habla de varios prisioneros que conoció en los campos y es Art el que interrumpe el relato para indagar sobre la condición judía de las víctimas. La ausencia o presencia de esta condición se traslada a la viñeta a través de distintos signos motivados, como la ya mencionada incorporación de otros animales.

En otras palabras, es la metáfora animal lo que clasifica a los distintos protagonistas del relato de acuerdo con su condición, etnia o nacionalidad.

6.5.5 A modo de cierre

Maus es, tal como lo dice su título completo, la historia de un sobreviviente. Y gracias a esta historia conocemos de cerca la vida de Vladek, una historia con incansables anécdotas que testimonian el típico andar y destino del sobreviviente polaco de Auschwitz. No obstante, esta memoria individual es la memoria que su hijo, Art Spiegelman, decide contar.

En las entrevistas, por momentos, Vladek habla con espontaneidad; otras, se niega a hablar y cambia de tema rotundamente. Los rasgos paralingüísticos del discurso de Vladek varían de acuerdo con la temática tratada, su estado de ánimo y su deteriorada salud. Estos cambios de ánimo se expresan en los rostros de los seres híbridos a través de la configuración visual.

La memoria de Vladek que conocemos es el recorte que el autor hace de las entrevistas, paso preliminar que dará lugar al proceso de transposición al lenguaje de la historieta. Y es precisamente en las imágenes de la viñeta donde la intervención del artista

intentará recuperar la supuesta información perdida, como es la incorporación del signo-motivo de la máscara, la cola de ratón u otros animales antropomórficos que podrían pasar desapercibidos.

Confrontar las tres fuentes (entrevista, transcripción y transposición de la entrevista al género de la historieta), permite leer más allá de la representación de la memoria de Vladek plasmadas en las viñetas.

Esta memoria es la mirada crítica de Art Spiegelman sobre su padre, él elige qué facetas de Vladek mostrar y cuáles mantener en el anonimato. Y esta mirada convive con una postura ideológica respecto del Holocausto.

Cada signo plasmado en las páginas de *Maus* nos ha permitido conocer este acontecimiento histórico desde otra perspectiva, no existe la clásica confrontación víctima-victimario: no se encuentran los típicos relatos que enfatizan la condición de víctima de los muertos y sobrevivientes, como tampoco se encuentran los clásicos relatos que enmarcan a los nazis como verdugos.

La múltiple fragmentación de la memoria del Holocausto en diversas culturas nacionales ha dado lugar a múltiples tipos de representación. Este análisis realiza su propio aporte en la construcción de la memoria del Holocausto judío, a través de un ser antropomórfico con cabeza de ratón, un ser supuestamente destinado a un mundo ficticio, pero con un claro referente en el mundo real, un judío polaco sobreviviente de Auschwitz que termina sus días en los Estados Unidos de América.

6.6 Sobre la construcción del relato en las historietas y la posición de sus personajes

6.6.1 Sobre la construcción del relato a través del texto y de la imagen

Las historietas con temática histórica (y no únicamente *ambientadas* en momentos del pasado) introducen un nuevo reconocimiento de la complejidad al trabajar sobre la memoria y la historia no sólo en términos lingüísticos sino también a través de elementos iconográficos que les son propios.

Para comenzar habría que señalar una diferencia –o un momento de flexión- entre la historieta clásica y el momento de la *reflexión histórica o metahistórica dibujada* de las historietas que son objeto de este trabajo.

Exceptuando *Hitler=SS*, cuya trama y materialización el sentido permite identificar un relato sesgado, en el resto las historietas, la instancia de la ficcionalización de los hechos sí plantea una problemática. Recordemos que *Maus*, *We are on our own*, y *Mendel's daughter – a memoir* tienen un valor documental preciso porque surgen del testimonio de un sobreviviente. *Yossel*, en cambio, es el resultado de la imaginación de un descendiente del sobreviviente (su autor, Joe Kubert), que plasma en la historia lo que le podría haber sucedido a sus padres de no haber escapado de Polonia en 1926. En otras instancias, las historias y sus protagonistas son totalmente ficticios aunque se configuren como relatos y personajes estereotípicos de la Shoá, por ejemplo, tal es el caso del relato que comienza a partir del encuentro casual de un objeto perdido en un baúl (en *A Family Secret*), o el viaje de un sobreviviente con su nieto al lugar de origen con el objetivo de reconstruir la propia historia (en *The Search*). El narrador, en todas las historietas (sean presentadas como ficcionales o no), le provee al lector de anclajes temporales y locativos concretos y reales (en mayor o menor grado). Los protagonistas suelen responder al patrón del sobreviviente de Auschwitz, que comienza una nueva vida en los Estados Unidos de América. Consiguientemente, si no se lee el prólogo, difícilmente puede diferenciarse una historia real, documental de una meramente ficcional.

Estas historietas, además, no sólo cuentan con las viñetas propias del relato, sino también con ilustraciones en las tapas, contratapas y, en el caso de las novelas gráficas, con carátulas para cada uno de los capítulos en los que se divide el relato macro.

Pero las imágenes de las historietas en cuestión, aún separadas de los textos a los que van unidas, contribuyen, fuertemente, no solamente a contar sino también a comentar eso que se está contando; como si fueran a la vez viñeta e ilustración. Por ejemplo, podría decirse que hay un sobresalto permanente entre la *normalidad* del diálogo en esas prisiones o esos hogares o esos espacios de trabajo y ese realismo de la incomprendibilidad cotidiana de las personas-animales de Spiegelman:



Figura 57: Aunque siendo una ratona, Anja se asusta cuando ve una rata, lo que acentúa la condición humana del personaje antropomórfico de Spiegelman⁹⁰

En cuanto a los elementos icónicos, en las historietas éstos no sólo favorecen la lectura de ideologías suscitadas por relatos normados sino que también hace que el lector pueda, en ocasiones, anticipar la continuidad del relato si es que cuenta con cierto conocimiento previo sobre el Holocausto.

Hay indicios que tienden a repetirse en cada uno de los relatos que darían lugar al mismo tipo de acciones consiguientes de los personajes involucrados, en otras palabras, unidades funcionales cardinales. En los casos de selección (examen médico), por ejemplo, los protagonistas morirán o serán enviados a un campo de trabajo. Ahora bien, hay otras filas, llamadas las “filas buenas”, donde alguna víctima es salvada por algún fin específico, como ser trabajar para un alto jerarca nazi (como empleada doméstica, en una fábrica, como miembro de una orquesta, etc.). En estos casos donde la anticipación no es siempre previsible (en la literatura las selecciones suelen asociarse con la muerte o con el trabajo forzado en campos) es cuando podríamos contar con la presencia de funciones cardinales propiamente dichas. Entonces, como sostiene Barthes, cuando la 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.

⁹⁰ Spiegelman, A. (2006b, p. 147).

Especialmente, cuando el relato se ancla en el contexto histórico del nazismo, los motivos son similares, lo que permite reconstruir el relato sin mayores dificultades a través de la imagen: las papas como única comida, los uniformes a rayas, el brazalete con la estrella amarilla, etc. Por momentos, la imagen representa aquello no dicho a través de la palabra, es el comentario invisible de la viñeta que se concibe, retomando la tesis de Barbieri, como una viñeta de acción.

En las nueve historietas, la cuestión del anclaje y del relevo no resulta ser, por momentos, fácilmente reconocible. A pesar de la riqueza que puede tener el relato, las imágenes tienen una fuerte carga informativa que le obligan al lector a detener su lectura para apreciar las viñetas o ilustraciones de los textos y, por qué no, elegir leer primero las imágenes para luego volcarse al relato narrado a través de la palabra. Se observa que en los comics educativos de la casa de Anne Frank las imágenes ilustran casi de manera literal lo expuesto en el relato escrito. Por momentos, pretenderían ilustrar el accionar de los personajes y la ambientación histórica. Además, abundan los anclajes históricos a través de mapas, documentos históricos ilustrados y la inclusión de fotografías auténticas y otras dibujadas. Dado que hay una gran carga de texto y de imagen en cada viñeta, la gestión de lo temporal en el relato se logra establecer de manera complementaria a través de la imagen y de la palabra. En pocas palabras, no se utiliza el texto de manera prioritaria para indicar los grandes saltos temporales del relato.

Específicamente en *We are on our own* el color es el signo que genera los saltos temporales y, consecuentemente, distintos microrelatos: en blanco y negro, el de la época de la invasión nazi a Budapest y sus consecuencias; en color, el presente de narradora, protagonista y autora del texto o bien un pasado más reciente.



Figura 58: En *We are on our own*, presente de Miriam Katin, hablando con su madre por teléfono, recordando el pasado⁹¹

Otro elemento del lenguaje historietístico que nos permite diferenciar distintos niveles en el relato es el uso de distintos encuadres y planos.

En cuanto a lo trágico (tiempo narrativo en tiempos de la Shoá, sus causas y brutales consecuencias), las distintas escenas transcurren en el campo de concentración o bien en el gueto, tal como sucede en *Yossel*, que ofrece un caso muy particular: no hay viñetas, y cada hoja se asemeja a un lienzo donde el artista y guionista Joe Kubert despliega una serie de ilustraciones y un texto para cada una de las ellas, que generalmente se encuentra enmarcado en un cuadrado o rectángulo.

Este texto representa la voz del pequeño Yossel, que es no sólo el narrador, sino también el protagonista del doble quiebre narrativo de la novela gráfica: el relato en el gueto de Varsovia antes, durante y después de levantamiento, y el relato de su propia historia. En este segundo caso, el lector conoce cómo este niño se escapa de dura realidad a través de sus bocetos: Yossel es un dibujante talentoso, que ha llegado a retratar a soldados nazis que quedaron fascinados con su trabajo.

⁹¹ Katin, M. (2006, p. 70).

Las escenas que representan lo trágico suelen conseguirse a través de planos panorámicos y con una angulación horizontal y vertical, de manera tal que el lector se convierte en un espectador participe de tal acontecimiento. En estos casos, al igual que en otras historietas, se ilustran episodios durante el inicio del levantamiento de Varsovia, situaciones de tortura, instancias de selecciones, los trabajos forzados, la selección de mujeres atractivas para tener relaciones sexuales, etc.

Cuando las imágenes pretenden hacer reflexionar al lector sobre cuestiones morales, o bien generar un claro entendimiento sobre los sentimientos de los protagonistas, abundan los primeros y primerísimos planos. Las caras de los personajes son muy expresivas, incluso Kubert, a través de sus bocetos, hace que éstos interactúen con el lector. Tal es el caso de la figura 59, donde el prisionero judío encargado de cremar a las víctimas parece mirar fijamente a ese lector que lo está observando desde el interior del crematorio: *el que observa es, a su vez, observado.*



Figura 59: En el crematorio de Auschwitz⁹²

⁹² Kubert, J. (2003, p. 62).



Figuras 60 y 61: Rostros que nos miran en *Yosel*⁹³

Las historietas de la casa de Anne Frank cumplen con todas las convenciones del lenguaje historietístico. Contamos con un relato enmarcado en una continuidad de viñetas, con encuadres horizontales y planos panorámicos. Como sucede con las historietas restantes, las imágenes de lo trágico muestran cuadros panorámicos con angulaciones verticales, vistas desde arriba. El lector es testigo de la tragedia.

En cuanto a las historietas que surgen del testimonio, *Mendel's daughter*, de Martin Lemelman es, en realidad, una novela gráfica, narrada en primera persona. El relato surge del testimonio grabado de la madre del autor, Gusta. Para cada cuadro, hay una ilustración. Este texto no manifiesta ninguna yuxtaposición de planos, y se ofrece una lectura bastante lineal, ya sea iniciada desde la imagen o desde la palabra escrita. Esta falta de yuxtaposición de planos se debe, fundamentalmente, a que no se identifican quiebres narrativos en el relato. Gusta narra sus memorias en un estricto orden cronológico, desde su niñez (alrededor de los años treinta) hasta el año 1946, lo que da origen a distintos capítulos que se ordenan de acuerdo con este orden pre-establecido.

A diferencia de las otras historietas o novelas gráficas, en *Maus* se pueden encontrar algunas constantes respecto del uso de los diversos encuadres y planos con

⁹³ Kubert, J. (2003, pp.5 y 6).

distintas angulaciones que permiten identificar el triple quiebre narrativo de la obra⁹⁴ (Ravelo, 2010, p. 147). Los primeros planos suelen plasmar los sentimientos de las víctimas y 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.

Específicamente, los niveles del relato se manifiestan en las imágenes 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 una secuencia horizontal) en un escenario de fondo que ocupa toda la página (éste no se encuentra enmarcado y es siempre el campo de exterminio). Estos recursos pueden aparecer como únicos o bien pueden complementarse.

El recurso por excelencia es la yuxtaposición de planos, que facilita el reconocimiento de los distintos relatos en *Maus*:

⁹⁴ Recordemos los tres relatos principales: la del tiempo del autor —cuando Art, personaje y creador de *Maus*, desgraba las cintas—*primer tiempo narrativo*. Un *segundo tiempo narrativo*, cuando Art Spiegelman entrevista a su padre sobre su vida, y *el tercer tiempo narrativo* corresponde al relato de Vadlek, su vida antes y después del Holocausto, o sea, el relato dentro del relato. Este último relato, cuyo eje central es la Shoá, está conformado por unidades que podrían expandirse para iniciar un relato propio siendo, a su vez, el relato marco de otros microrelatos.



Figura 62: Yuxtaposición de planos (segundo y tercer tiempo narrativo)⁹⁵

En ocasiones hay viñetas que están superpuestas o incrustadas con el fin de señalar la presencia de un relato dentro de otro (mise en abyme), como se ilustra en la figura 56: el plano de Vadlek en su bicicleta fija (narrador de su propio relato) representa una instancia narrativa del segundo tiempo del relato, incrustada en el marco de un evento que se ancla en el tercer tiempo narrativo. Gracias a este recurso, incluso ignorando los anclajes temporales del texto, el lector podría diferenciar los dos niveles del relato.

⁹⁵ Spiegelman, A. (2006b, p.115).



Figura 63: Superposición de viñetas (segundo y tercer tiempo narrativo)⁹⁶

Respecto del tercer recurso, por ejemplo en la figura 22, 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 Vladek es protagonista). Las moscas y la pila de cadáveres son motivos de valor simbólico. A través del enunciado de Art el lector se informa sobre el éxito de *Maus* y la gran depresión que esto acarrea en la vida del protagonista. No obstante, la pila de cadáveres y las moscas, indicios del tercer tiempo narrativo, informarían con mayor precisión la causa de su profunda tristeza y agonía. Su cuerpo, arrojado sobre el tablero, es comparable con los cuerpos arrojados en la pila. El uso de la máscara de ratón⁹⁷ también brinda información sobre el sentimiento de agonía y su conflicto de identidad como hijo de un sobreviviente. Probablemente, en esta instancia, el material lingüístico no podría ejemplificar de manera tan eficaz las posibles connotaciones de estos elementos debido a la intraductibilidad de la imagen, en términos lyotardianos. Aquí estamos en presencia del poder de la figura en términos lyotardianos:

Estos elementos del pasado de Vladek 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

⁹⁶ *Ibidem*; pág. 74.

⁹⁷ Ver capítulo cuatro, los posibles usos de la máscara de ratón.

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. (Ravelo, 2010, p.149-150)

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 64: Piernas colgando como indicio del tercer tiempo narrativo⁹⁸

En la siguiente figura (65) hay fotos dispersas en diferentes lugares de la tira, que reflejan los temas tópicos de la conversación de Vladek y Art:

⁹⁸ Spiegelman, A. (2006a, p. 78).



Figura 65: Fotos dispersas en la tira⁹⁹

⁹⁹Spiegelman, A. (2006a, p. 115).

A continuación se observa una chimenea (figura 66), una bota reparada (figura 67), pasaportes (figura 68), una orden de abandono del hogar (figura 69), entre otros tantos ejemplos que podrían mencionarse:

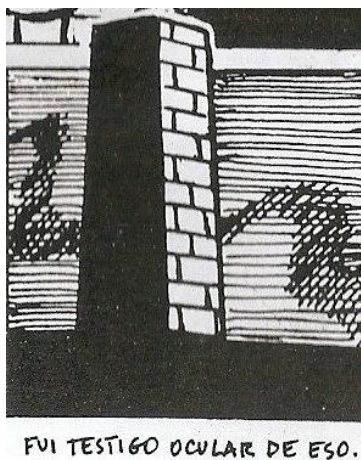


Figura 66: Chimenea de los crematorios¹⁰⁰



Figura 67: Cómo reparar una bota¹⁰¹

¹⁰⁰Spiegelman, A. (2006a, p. 69).



Figura 68: Pasaportes judíos¹⁰²



Figura 69: Orden sobre reclusión de judíos en Stara Sosnowiec¹⁰³

Estos objetos no sólo hacen que el lector comprenda cuál es el eje central de cada relato sino que, además, son disparadores de otros relatos y de una gran cantidad de connotaciones que a su vez nos remiten a diversos discursos (con su correspondiente carga ideológica) sobre la Shoá, debido a que la gran mayoría de estos motivos son icónicos o símbolos de dicha tragedia histórica.

¹⁰¹ Spiegelman, A. (2006a, p. 60).

¹⁰² Spiegelman, A. (2006b, p. 90).

¹⁰³ Spiegelman, A. (2006b, p. 82).

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, en este caso, el fuerte:



Figura 70: Transgresión de los límites de la viñeta¹⁰⁴

Una vez más, los elementos que traspasan la viñeta pueden leerse como íconos o símbolos 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 71, donde se ve a Vladek y a Art caminando fuera de los límites de la viñeta.



Figura 71: Art y su padre caminando durante la entrevista¹⁰⁵

¹⁰⁴ Spiegelman, A. (2006a, p. 55).

¹⁰⁵ Spiegelman, A. (2006b, p.105).

Como fue señalado, el anteúltimo de los recursos es la ausencia de viñetas:



Figura 72: Art entrevista a su padre¹⁰⁶



Figura 73: Art y Vladék en situación de entrevista¹⁰⁷



Figura 74: Art y Vladék conversando sobre el año 1944¹⁰⁸

¹⁰⁶ Spiegelman, A. (2006b, p.106).

¹⁰⁷ Spiegelman, A. (2006b, p.114).

¹⁰⁸ Spiegelman, A. (2006b, p.135).

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 Vladek) se encuentra ilustrado en viñetas, lo que es convencional dentro del lenguaje del comic (figura 67).

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 75: Art conversa con Mala, segunda esposa de Vladek¹⁰⁹

¹⁰⁹Spiegelman, A. (2006b, p.92).

También es 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 76: Anja en Auschwitz-Birkenau¹¹⁰

¹¹⁰ Spiegelman, A. (2006a, p.53).

La gran precisión que caracteriza las viñetas de Spiegelman guarda una estrecha relación con el tiempo de lectura. A pesar de convivir tres microrelatos en *Maus*, sería innecesario el tener que volver atrás en la lectura del texto (pese a que no abundan los anclajes temporales) y, en consecuencia, el ritmo de lectura se acelera.

Finalmente, el último recurso, el campo de exterminio como escenario de fondo y las viñetas sobre el mismo.

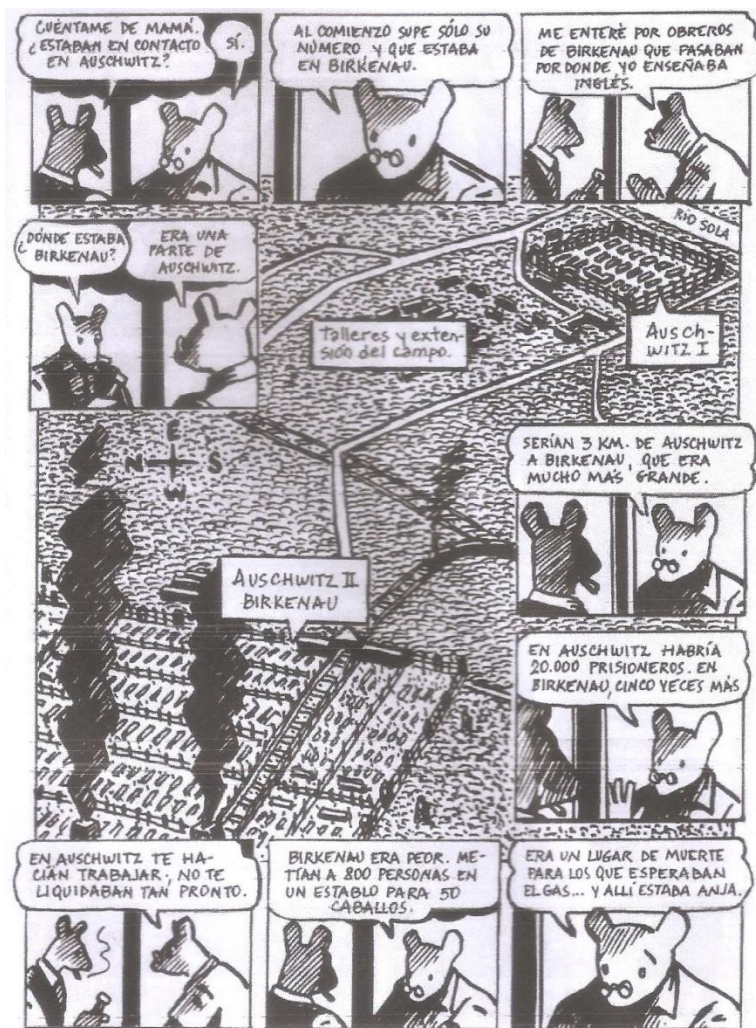


Figura 77: Escenario Auschwitz-Birkenau¹¹¹

¹¹¹ Spiegelman, A. (2006a, p.51).

6.6.2 Sobre la posición de los personajes en el relato

En nuestras historietas (exceptuando *Hitler= SS* porque no existe ningún testimonio ni real ni ficcional) donde la gran mayoría de los personajes pasan de ser focalizados a focalizador y vice-versa. Las excepciones son las historietas históricas ficcionales de la casa de Anna Frank, *The Search* y *A Family Secret*, donde existe, además, un narrador extradiegético que interviene mínimamente sólo para proveerle al lector de un anclaje locativo y temporal. En estas historietas, por momentos, los personajes protagonistas se convierten en narradores homodiegéticos.

Cuando los narradores cambian, los globos cambian de color, de manera tal que el lector puede comprender la naturaleza de cada microrelato y pasar de un tiempo narrativo a otro sin dificultades. En *Anne Frank*, el narrador se diferencia de los personajes claramente; es un narrador omnisciente que le brinda al lector información sobre el contexto histórico y los sentimientos y pensamientos de los personajes involucrados. En las demás historietas, los personajes protagonistas son narradores homodiegéticos.

En cambio, en *Hitler=SS*, no existe el narrador convencional del cartucho, contamos sólo con una serie de viñetas donde el relato se materializa a través de los globos, del habla de los personajes. Luego de una serie de viñetas, se incluyen dibujos que ocupan una sola página, que están titulados. Son dibujos con una carga “burlesca” explícita (discurso antagónico, divergente), donde se evidencia la degradación del ser humano. La historieta finalizada con una foto de los tres autores (uno mostrando su cabeza calva, vestido con el uniforme a rayas del campo de concentración, en el medio de los otros dos que visten indumentarias militar nazi) con una amplia bandera con una esvástica de fondo.



Figura 78: Prisioneros de los campos¹¹² a punto de quemar cuerpos de víctimas en el crematorio¹¹³

Para acentuar los rasgos de los personajes en relación con determinados patrones o canones narrativos normados, recurrimos a los conceptos de *esquematismo* y *experimentación* de Gombrich.

En las historietas seleccionadas, la diferenciación no es siempre del todo clara. Los personajes de *Maus*, *The Family Secret* y *The Search*, dibujados con un par de trazos, se complejizan cuando la situación ilustrada así lo requiere, lo que genera una cuota mayor de realismo en el relato contado. Lo mismo puede suceder con la ausencia o presencia de relleno, el uso del negro en la trama, los sombreados, la densidad o la dilatación de los

¹¹² Leer Anexo D.

¹¹³ Kubert, J. (2003, p. 59).

rellenos, así también como la ausencia o presencia del color. Todos estos factores ofrecen indicaciones sobre cómo se crea el efecto emotivo y narrativo en general, aplicadas a las viñetas. En *Yossel*, por ejemplo, las imágenes se tornan aún más expresionistas para plasmar el sufrimiento o desesperación de las víctimas.



Figura 79: En *Yossel*, en un intento de fuga, prisionero alarmado porque el taco de su zapato quedó atascado en el alambrado¹¹⁴

Las historietas no recurren a la comicidad, ni siquiera los seres antropomórficos de Spiegelman tienen un efecto cómico. No obstante, las imágenes de los personajes pueden rozar lo grotesco dependiendo de la situación que se esté contando o comentando. En algunas caricaturas, retomando el caso de *Maus*, se pierde el rasgo de lo grotesco, la sátira y la comicidad, debido 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

¹¹⁴ Kubert, J. (2003, p. 72).

expresión que puede ser patética en un rostro humano, pierde este rasgo en una cara de ratón. Spiegelman utiliza la caricatura para “moderar” y no para caricaturizar.

También es destacable que la simpleza y sencillez de *Maus* puede estar vinculada con la confrontación temporal de los distintos quiebres narrativos. Por ejemplo, el rostro de Vladek 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, pareciese el personaje de Vladek puede trascender y pasar de un tiempo del relato al otro de manera natural e inalterable, Vladek no envejece nunca y su pasado prevalece intacto.

No obstante, *Maus* es esquemático hasta que deja de serlo, producto de su verdadera complejidad narrativa: tres tiempos del relato, el juego permanente de la confrontación “pasado-presente” (presencia de íconos, símbolos, y su gramática del encuadre, el motivo de la máscara de ratón, la inclusión de fotos auténticas, las presencias y ausencias de determinados personajes, la inclusión de la historieta “El planeta infierno” (con su indudable valor documental), la problemática de cada personaje, entre otras tantas posibilidades. Y parte de su complejidad, además, radica en ese diálogo permanente entre el relato que plasma la memoria de Vladek y cómo su hijo construye su propia memoria intentando superar y afrontar un pasado (el de su padre sobreviviente) que ni siquiera le pertenece como tal.

En el caso de las historietas de la Casa de Anne Frank la sencillez de los personajes se aleja de cualquier estereotipo tanto de las víctimas como de los victimarios. En particular, la historieta autorizada de Anne Frank tiene personajes altamente identificables gracias a su esquematismo que acentúa determinados rasgos. Si bien los personajes no son dibujos “realistas” en términos de Reggiani (hay excepciones, por ejemplo, en las ilustraciones de las carátulas de cada capítulo, copias de fotografías), éstos tienen su referente en el mundo real y permite leer el relato como real o histórico (efecto que se logra también por la inclusión de fuentes históricas primarias como fotografías y documentos).

El caso más extremo de lo grotesco es *Hitler=SS* cuyos personajes parecen no ser esquemáticos en cuanto a la complejidad de su representación. Sin embargo, las víctimas judías sí lo son si se considera que son fácilmente identificables en cuanto a su rol, incluso si se los despoja de la viñeta a la que pertenecen. La razón es que la representación de estos

personajes es fiel a la de los distintos estereotipos judíos de la propaganda antisemita (ver 5.2.1 y 6.2). Muy distinto es el caso de los personajes victimarios (nazis).

Hitler=SS ofrece personajes deformes, tanto para la víctima como para el victimario. Sus protagonistas son por demás grotescos y repugnantes, especialmente en situaciones de violencia extrema. Pero en estas circunstancias, cuando los victimarios son seres deformes, no son identificables como arios a través de su fisonomía (ver 6.3.1.2). La condición de ario se infiere gracias al uniforme militar (en algunos casos) y la presencia de la esvástica. Por lo tanto, podríamos sostener que, en cuanto a su representación, las víctimas son más esquemáticos que aquellos que son perpetradores. Sin embargo, si se considera la historieta en su totalidad, los artistas experimentan de manera constante, especialmente cuando se trata de las imágenes que materializan los mitos negacionistas (por ejemplo, en las figuras 29, 30 y 32).

En cuanto a las historietas metatestimoniales, en los globos de *Maus* y de *Mendel's daughter. A memoir*, se reflejan los lapsus y los olvidos del entrevistado. El testimonio no respeta necesariamente, como es de esperarse en este tipo de género, ningún tipo de cronología. Sí aquellos relatos que no surgen de la entrevista evidencian un claro esfuerzo por respetar el orden cronológico de los hechos. No obstante, como primera hipótesis, puede postularse que, en cada una de las nueve historietas, existe un orden de significación que supera la mera secuencia.

En este tipo de relatos metatestimoniales— en su génesis resultados de una entrevista y luego sometidos a un proceso de transposición— existe una mise en abyme que afecta la configuración de los personajes en cuanto a su identidad.

Por ejemplo, en *Maus* una viñeta lo muestra a Art (personaje humano) leyendo la historieta autorreferencial *Prisionero en el planeta Infierno*— creación de Art Spiegelman y anterior a *Maus*. En la viñeta siguiente, se despliega la página original de dicha historieta. Entonces, este personaje humano de la historieta antecesora reflejaría, en la viñeta anterior, su duplicación ficticia. El grado de la analogía de la identidad de Spiegelman, como autor de ambas obras y personaje humano y antropomórfico, generaría más de un desdoblamiento donde se confrontarían el mundo real (habitado por el autor) y el mundo ficticio (que le pertenece a Art como personaje antropomórfico y como prisionero). A su vez, los ratones dibujados con rasgos idénticos facilitaría el surgimiento

de un mimetismo que le permite al lector observar la imagen como un todo, como una masa compacta desprovista de seres identificables.

Otros ejemplos similares sobre la cuestión de la identidad se hallan en las demás historietas históricas documentales donde los autores son, a su vez, los protagonistas o coprotagonistas del relato: *Mendel's daughter, a memoir*, *We are on our own*. Además, la reduplicación hasta el infinito es un recurso común en todas las historietas para materializar el concepto de hombre o víctima “masa”, donde las fisonomías o rasgos particulares no se ponen en evidencia:

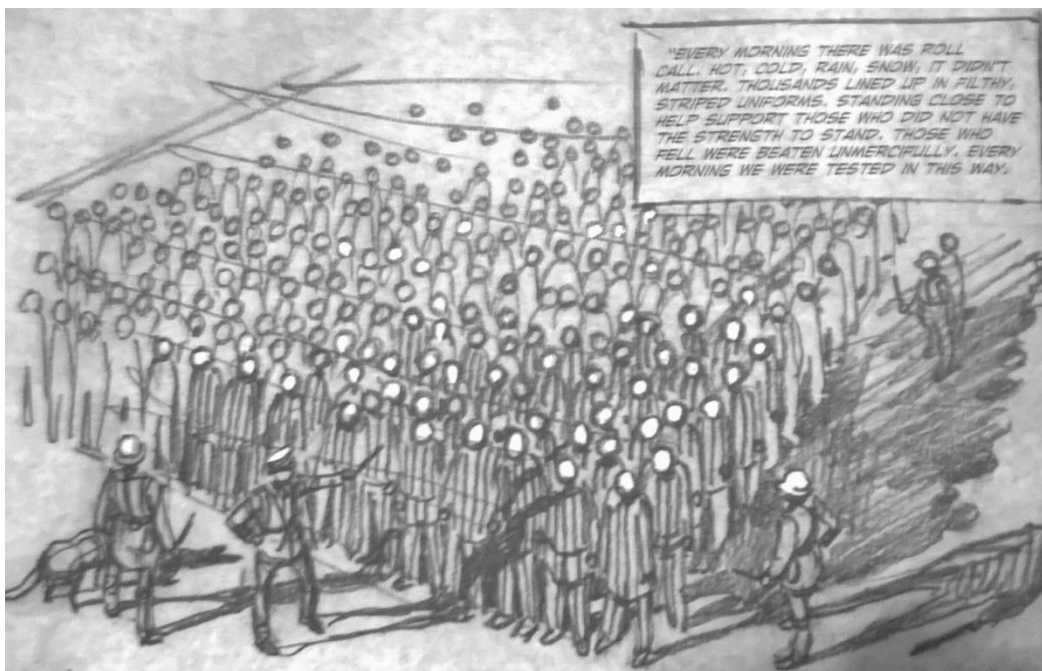


Figura 80: Historieta *Yossel*: prisioneros en formación en el campo de concentración¹¹⁵

Volviendo al tema de la identidad, en *Yossel*, historieta ficcional, se da un caso muy particular. El autor, Joe Kubert, es el niño protagonista del relato, que dibuja superhéroes estadounidenses para evadir la realidad del gueto. Claramente, se fusionan rasgos de la niñez real del autor (en 1939, a la edad de trece años, comenzó con sus estudios de música y arte en Nueva York, donde complementó la pasión por los dibujos que ya lo había acompañado desde los tres años de edad). Si bien la historieta es ficcional, si no fuese por la presencia de los bocetos de superhéroes, el personaje *Yossel* cumpliría con los requisitos de cualquier otro referente real.

¹¹⁵ Kubert, J. (2003, p. 45).

En cuanto a los indicios de un Yossel autobiográfico, algunos bocetos de Yossel nos remiten a la película de King Kong, estrenada en el año 1933.



Figura 81: Los bocetos de Yossel nos remiten a la película “King Kong”, el gorila encima del *Empire State Building*¹¹⁶

Además, el doble quiebre narrativo de *Yossel* (el relato del levantamiento del gueto de Varsovia y la experiencia del niño como parte del mismo) permite aislar las viñetas que nos remiten a la experiencia artística del niño como recurso de aislamiento y leerlo como un relato independiente. Sus bocetos son, en un principio, sólo de superhéroes estadounidenses, luego retrata víctimas judías para, finalmente, incluir a ambos en sus bocetos. Los superhéroes terminan siendo parte de un sueño de salvación: si existiesen estos superhéroes, seguro podrían salvarse de los nazis. Esta conjetura sí era una realidad en las portadas de los comic-books en los Estados Unidos de América durante la segunda guerra mundial, por lo que nuevamente contamos con un grado de analogía entre el mundo ficcional y el real:

¹¹⁶ Kubert, J. (2003, p. 13).



Figura 82: Los superhéroes de Yossel¹¹⁷

¹¹⁷Kubert, J. (2003, p. 115).



Figura 83: El capitán América le pega un puñetazo al mismísimo Hitler¹¹⁸.

Esta portada de *Marvel Comics* aparece publicada en el mes de Mayo de 1941 en los Estados Unidos de América, donde se anticipaba la intervención directa de los Estados Unidos en la segunda guerra Mundial. El capitán América le pega un puñetazo al mismísimo Hitler. El Capitán América fue creado por Joe Simon y Jack Kirby, con el objetivo de encarnar a un soldado patriota modelo que luchaba contra las potencias del Eje durante la segunda guerra mundial.

Otra portada destacable es la DC Comics, *Superman*, número 17, de julio de 1942, con Jerry Siegel como guionista; Joe Schuster, como dibujante y Fred Ray, portadista.

¹¹⁸ Se puede descargar la imagen desde: <http://ladiscotecadelfriki.blogspot.com.ar/2014/09/la-portada-del-mes-captain-america.html>

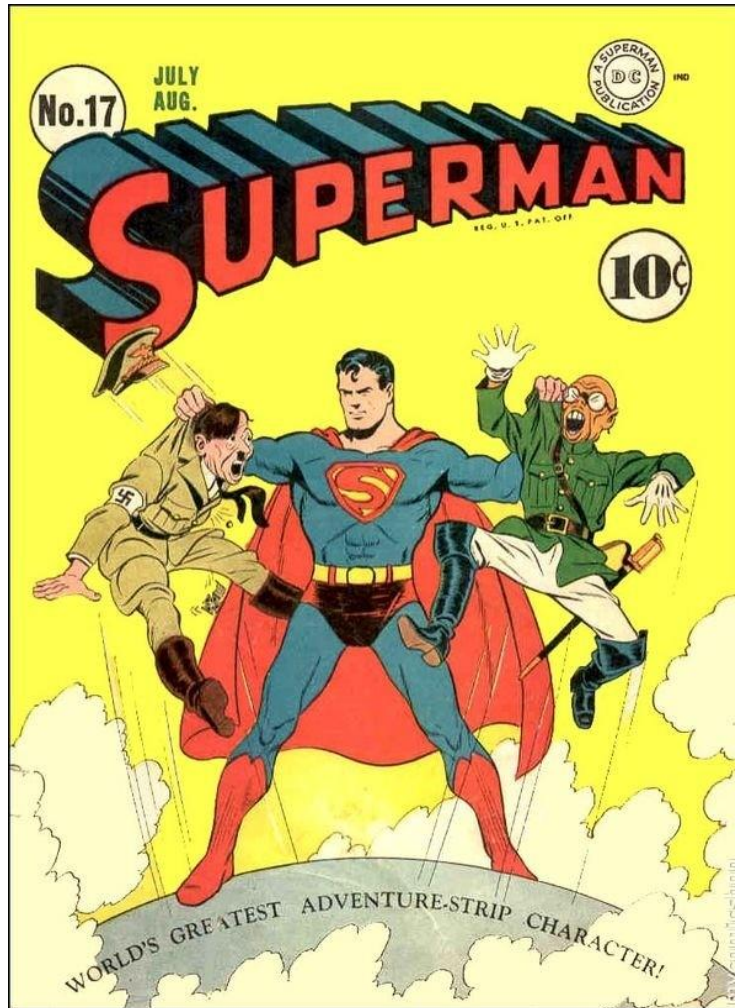


Figura 84: Superman derrota el Eje¹¹⁹

Volviendo al micro-relato ficcional de la experiencia de Yossel, podríamos destacar el arte como resistencia, que se opone al clásico discurso de la resistencia como única forma de combatir a través de las armas y procedimientos bélicos¹²⁰.

¹¹⁹ Se puede descargar la imagen desde:

http://vignette1.wikia.nocookie.net/marvel_dc/images/2/2b/Superman_v.1_17.jpg/revision/latest?cb=20081229145427

¹²⁰ La resistencia se vio reflejada además en el rol de las mujeres, en la organización de los movimientos juveniles, y también en la posibilidad de conservar diarios que luego se transformarían en testimonios de lo ocurrido en la Shoá. Aquí nos encontramos con una consigna fundamental: la supervivencia espiritual que permitió continuar en el espanto gracias a los ideales, valores culturales e ideológicos, y a la camaradería, entre otros tantos factores.

La presencia de este niño artista (Yossel) no reflejaría sólo indicios de la presencia del autor sino también evocaría el recuerdo de otros artistas de la Shoá, por ejemplo, el de aquellos judíos adultos y niños que dedicaban parte de su vida a dibujar lo que sucedía en el gueto de Terezín, o *Theresienstadt* en alemán, que fue una suerte de “gueto modelo”, acondicionado para darle la bienvenida a los representantes de la Cruz Roja Internacional.

Los artistas dibujaban con permiso y bajo la supervisión de las SS en el marco del departamento de construcción del gueto, que era un tipo de oficina de dibujo, equipada para la elaboración de planos de construcción. No obstante, éstos eran obligados a preparar ilustraciones para la propaganda nazi, copiar obras de arte y dibujar paisajes y retratos familiares para los jefes nazis del lugar (Mongenster, 2010, p. 9).

Como los materiales eran accesibles, los niños también dibujaban, de ahí la gran cantidad de ilustraciones disponibles hoy, junto a hermosos poemas sobre la vida en el gueto, muy a pesar de que los dibujos privados estaban prohibidos. Dicha prohibición o censura fue lo que suscitó el arte a escondidas de niños y de adultos.

Parte de este arte fue recuperado luego de finalizada la segunda guerra mundial. Un caso emblemático es el del libro *Tommy*, que Leo Hass, sobreviviente de Auschwitz, logra rescatar. Este libro es un álbum de imágenes que Bedrich Fritta, amigo de Hass, había dibujado para su pequeño hijo Tommy, para cuando éste cumpliera tres años. El padre de Tommy no sobrevive y el pequeño es adoptado por Leo Hass y su esposa:



Figura 85: Tommy¹²¹

No obstante, en Varsovia (como en los demás guetos¹²²) la situación distaba mucho de ser ideal. La incomunicación con el mundo exterior y la cantidad de pobladores dentro de un gueto definían la baja calidad de vida de sus habitantes. La superficie total del mismo era demasiado pequeña para la cantidad de gente que debía albergar. Las condiciones sanitarias eran pésimas, el hacinamiento hostigaba más día tras día, y la escasez de comida era, sin duda, una de las grandes dificultades de la vida en el ghetto.

En consonancia con lo expuesto, Gutman (2003, p.105) explica:

En Varsovia y Łódź imperaban condiciones de hambre e inanición muy graves. En el ghetto de Łódź, incomunicado totalmente con el exterior, los habitantes consumían únicamente el escaso alimento que les era entregado por los alemanes; sólo los trabajadores de las fábricas establecidas dentro del ghetto obtenían alguna clase de comida complementaria. En contraposición, el 80% del consumo diario de alimentos en el ghetto de Varsovia provenía del contrabando de comida.

¹²¹ Bedrich Fritta (2010).

¹²² En total se erigieron más de 1,100 guetos en Europa, fundamentalmente en Europa Oriental.

Debido a las pocas posibilidades de supervivencia, el contrabando era la solución más propicia para paliar el hambre. Existían grupos de traficantes de ambos lados del muro que infiltraban comida y artículos de primera necesidad por encima del muro, o a través de túneles subterráneos o grietas en el muro. Esta rutina de pasaje de productos era habitual y causó el asesinato de varios “contrabandistas”. Además del tráfico organizado, también había contrabando individual realizado generalmente por mujeres y niños.

Esta falta atroz de alimento fue lo que suscitó comportamientos inesperados en el núcleo familiar, donde se destaca el rol de la mujer como sustento familiar y emocional.

En los guetos las familias no siempre estaban unidas. Muchos hombres eran deportados y otros lograban escaparse. Consecuentemente, la mujer debía asumir un rol de mayor responsabilidad, pues se ocupaba de sus niños y se veía obligada a proveerles de alimento en condiciones paupérrimas. Gracias a las mujeres muchos pudieron sobrevivir.

En su artículo “El papel protagónico de las mujeres en los ghettos”, la Licenciada María Gabriela Vasquez ejemplifica a través de testimonios cómo la comida se había convertido en la prioridad de las mujeres. Muchas “disfrazaban” la comida, otras la obtendrían a través de trueques (tal es el caso de una mujer que cambió su cintillo de casamiento por un ganso del que aprovechó hasta su grasa). Como los hombres eran deportados, la mujer se había transformado en el “sustento” del hogar. La mujer había sufrido una verdadera “metamorfosis”.

En la misma línea, Raquel Hodara agrega que la mujer se vio obligada a asumir un rol central debido a la falta de hombres en el ghetto. Por ejemplo, en el ghetto de Vilna había entre un 65 y 68% de mujeres (los hombres eran comúnmente deportados y lograban escaparse, especialmente a Rusia).

Por otro lado, no sólo se trataba de conseguir alimentos sino de sobrevivir de la manera más digna posible a pesar del hacinamiento y las condiciones higiénicas inexistentes. En los guetos se realizaba un gran esfuerzo por combatir las epidemias, pero la falta de médicos y de remedios hacía de esto un objetivo inalcanzable.

El gueto logró desestructurar los marcos de vida y modelos de organización que habían caracterizado antes a la comunidad judía. No obstante, muy a pesar de la cercanía a la muerte, siempre existió un claro espíritu de supervivencia: los judíos lograron resistir.

Si bien es poco probable que haya existido un Yossel en el gueto de Varsovia, sí existieron niños con un claro instinto de supervivencia y resistencia que asumían un rol activo dentro de un marco de clandestinidad.

6.7 Sobre la construcción de memorias en las historietas

El análisis del corpus permite señalar que las memorias que se construyen en los relatos estudiados guardan similitud pese a sus diferencias. Sin embargo, se distinguen dos grupos bien diferenciados: el de aquellas que son metatestimoniales y el de las que son ficcionales, estas últimas creadas para su lectura en Europa en primera instancia, para distribuirse después en países no europeos. Y entendemos que en cada uno de ambos grupos hay diferencias de interés.

En el primer grupo recordamos que hay memorias que surgen de la entrevista, su grabación y posterior transcripción, tal es el caso de *Maus* de Art Spiegelman. Otras que surgen de un testimonio grabado con el objetivo de dejar un legado, como en *Mendel's daughter, a memoir* de Lemelman. *We are on our own* de Miriam Katin surge de la necesidad de hacer de reconstruir el trauma vivido. En *The Anne Frank House Authorized Graphic Biography* la memoria está basada en el libro del *Diario de Anne Frank*, memoria previamente supervisada por el padre de Anne, Otto Frank. Como lectores, sólo tenemos acceso a los pasajes del diario que Otto Frank no decidió descartar. Otros, según Frank, no podían ser publicados por afectar la privacidad de Anne, especialmente algunos de los pasajes dedicados a su compañero de cuarto, Peter.

Cualquiera sea el motivo, para salvar la intimidad de la víctima o, como sugiere el personaje Vladek Spiegelman en *Maus*, presuntamente hay información que no debería contarse porque no tiene que ver con la temática del Holocausto. No obstante, estos detalles de la vida cotidiana humanizarían el relato contado y la memoria que se transmite.

Además, este primer grupo de historietas explicita diferentes cuestiones histórico-conceptuales:

La memoria es selectiva, por lo tanto, se “elige” qué recordar y no se recupera cualquier información, sino aquella que por alguna razón se considera relevante y significativa (Benadiba, 2007, p. 72). En consecuencia, analizar cómo se representa la

memoria en una entrevista es un fenómeno altamente complejo, dado que la imagen que surge del recuerdo no es siempre la misma, lo figural que atraviesa la imagen y la palabra nunca se apreciaría en un sentido único, no podría fácilmente reconocerse la “nervadura de lo visible” (en términos lyotardianos), puesto que lo visible—en este caso las imágenes que surgen del recuerdo—varían de acuerdo con las variables personales del individuo que recuerda. Esta dificultad que se presenta en la entrevista inicial se manifiesta con mayor complejidad una vez que el testimonio oral fue objeto de la transposición al lenguaje historietístico. *Maus*, como supuesto resultado de la transposición de una década de grabaciones, jamás podría plasmarse en su totalidad en los dos volúmenes finalmente editados. Sin embargo, en *Maus* sí se evidencia un esfuerzo por respetar las interrupciones del relato del entrevistado y sus lapsus y silencios a pesar que el texto original de la entrevista sufre un proceso de transformación.

Mendel's daughter ofrece una guía con preguntas que propician el debate sobre la trama narrativa y sobre la historieta como texto de lectura a través de la imagen y de la palabra. Entonces, al existir un fin educativo en el despliegue de recursos como el de la transposición de un relato filmado, la complejidad de la trama resultante dificulta la posibilidad de que la instancia final del pasaje —la del relato historietístico— aparezca como visiblemente “fiel” al testimonio inicialmente filmado.

El texto de Miriam Katin, *We are on our own*, es un relato con poca evidencia explícita tanto temporal como locativa. No obstante, esta complejidad se soluciona con la explicación de la autora al final de la obra: era una niña entonces, lo que sesga la narración de los hechos; muchos “blancos de memoria” desaparecieron luego de que leyera las cartas y postales que su madre le había escrito a su padre durante la guerra. Nuevamente, se registra el recurso de la complementación de fuentes a través de la inclusión de documentación diversa y mantenida en soportes diferentes.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, en cada caso el autor debió elegir, ante el material a procesar, qué decir y cómo representar la memoria narrada por el familiar del sobreviviente: en principio, no existiría una única memoria sino varias de un mismo individuo.

Dentro de las clasificadas como ficcionales, la historieta *Yosiel*— si bien se despliega como producto de una narrativa no testimonial— se presenta en los términos de un

discurso normado en la narrativa del Holocausto: la *heroicidad*. El protagonista es un niño de la resistencia; no es un niño común, no llora, no grita. Tiene miedo, pero sabe canalizar sus emociones a través de sus dibujos: bocetos de superhéroes que lo alejan de la realidad, algo difícilmente imaginable acerca de un niño del gueto de Varsovia. Las historias del gueto de Varsovia nos dicen que los niños, allí, habían perdido su infancia; que estaban, por ejemplo, destinados a participar en el contrabando de comida para poder sobrevivir. No obstante, ese accionar, el del niño que dibuja superhéroes, también nos remite a los conceptos de “resistencia” y “supervivencia” del pueblo judío. Y a los relatos acerca del rol de los artistas de la resistencia en el gueto.

Los bocetos de Yossel, por supuesto, pueden verse como signos que nos remiten al aspecto ficcional de la narración. Como se ha registrado en el análisis, guardan amplias similitudes con las tapas de Superman y del Capitán América (ver figuras 84 y 83). Lo mismo sucede con los bocetos de los héroes judíos. Sus fisonomías y cuerpos guardan una similitud notable con los héroes estadounidenses (figura 82), y se pueden leer como transposiciones de productos de la industria cultural “americana” de la década del 30. Tal es el caso del boceto de la figura 81, donde se reconoce la icónica escena fílmica del gorila King Kong encima del Empire State Building.

Las historietas ficcionales de la casa de Anne Frank (*The Search* and *The Family Secret*) fueron creadas como recursos didácticos para hacer conocer la tragedia del Holocausto en Europa. En consecuencia, al ser originariamente concebidas como relatos simples, la imagen tiende a representar de manera clara el mensaje lingüístico. Consecuentemente, la lectura podría tornarse muy perezosa y el recurso poco atractivo. Por otra parte, como se ha explicitado (ver página 17), existe una clara intertextualidad entre los dos relatos, que no establece primacías entre ambos y que hace fuertemente predecibles las resoluciones de los acontecimientos narrados.

En cuanto a la comparación entre *Maus* y *Hitler=SS*, que ocupa un lugar privilegiado en esta tesis, el análisis evidencia que la memoria que se construye en cada caso responde a discursos antagónicos normados. *Maus* honraría la memoria de su padre, aunque no la sacralizaría (en consonancia con el discurso dominante del respeto hacia la víctima, por ejemplo), mientras que *Hitler=SS*, con sus estallidos de la representación, sería todo lo contrario. Sí coinciden, en los términos de Laura Benadiba (2007, p. 74), en

exponer “memorias intelectualizadas” (aunque disímiles), con una carga ideológica propia: *Maus* es el producto de la transposición de una parte de la entrevista a la viñeta; *Hitler=SS*, si bien no es un testimonio, es una recopilación de distintos relatos ficcionales que comparten un mismo eje temático (la violación en sentido literal y figurado), y que responden a los discursos más discutidos (incluyendo a los negacionistas) sobre la Shoá.

En cada comic, la construcción de una memoria sobre la base de proposiciones normadas no sólo es el resultado de la exploración de las narraciones con componentes explícitos sino también de aquellas cuyos sentidos no aparecen en superficie.

Exceptuando *Hitler=SS*, las historias narradas se asemejan demasiado, los protagonistas y sus historias se vuelven por momentos altamente predecibles para el lector que conoce y ha leído gran cantidad de testimonios sobre la Shoá. Y es precisamente aquí donde se plantea el primer dilema, el hecho de contar con una memoria provista de una carga subjetiva que, a pesar de su naturaleza, se neutraliza, se vuelve impersonal. En cada caso, la memoria pierde sus rasgos de subjetividad para convertirse en una suerte de “memoria grado cero”, utilizando la terminología de Roland Barthes.

En las historietas, más allá del testimonio, los hechos se narran mayormente en el mismo orden cronológico. Si el texto de las viñetas no especifica anclajes temporales de manera reiterada, contamos al final con una prolija cronología y fuentes históricas: por ejemplo, en *We are on our own* el año 1944 tiene dos menciones concretas: en la página 7 y en la 22. Al final, contamos con un relato de la autora donde aclara que varios datos fueron confrontados con cartas de sus padres. Gracias a ese relato personal confirmamos que el contexto histórico de la historieta es el período 1944-1945. También se puede ejemplificar esta cuestión con las historietas educativas de la casa de Anne Frank, donde se enumeran los mismos acontecimientos históricos, que se ordenan cronológicamente en las viñetas. Incluso, en la biografía de Anne Frank se presenta también en una cronología al final del relato: asunción de Hitler al poder en el año 1933 como canciller (*chancellor*), boicot económico contra los judíos (1933), la prohibición de partidos políticos en Alemania y eventual dictadura (1933), Prohibición de los matrimonios mixtos (1935), la noche de los cristales, Kristallnacht (1938), invasión alemana en Polonia (1939), el uso obligatorio de la estrella de David amarilla (1942), rendición de Alemania (1945), entre otros.

En pocas palabras, se destacan los mismos acontecimientos icónicos, que se concatenan en el mismo orden. Y, algo no menor es que en la selección hay algunos íconos que se constituyen como representativo de su clase: los números del antebrazo de Otto remiten al lector al campo de exterminio Auschwitz, caso paradigmático del horror y exterminio, situado en la ciudad polaca Oswiecim:

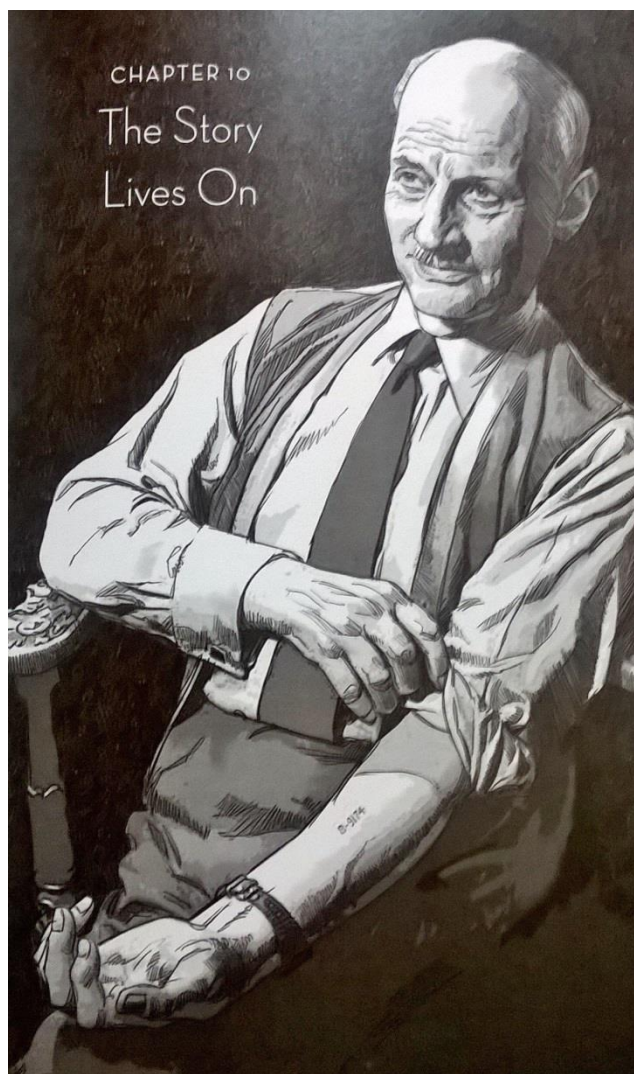


Figura 86: Los números en el antebrazo de Otto revelan su estadía en Auschwitz, único campo donde se tatuaban a las víctimas (información no provista en la novela gráfica)¹²³

¹²³ Jacobson, S. y Cólón, E. (2010m p. 3, 131).

La selección de estos hechos son los que se conservarán en la memoria. Esta misma selección se hace presente en otras historietas sobre Anne Frank, como en *Ana Frank de Agrimbau* (2012) que, aunque desprovista de un discurso histórico riguroso, los hechos que se destacan desde 1933 en adelante son los mismos: restricciones para los judíos (no se las llama Leyes de Nuremberg, pero se infiere por la información brindada), la situación de los niños, la Gestapo, el avance del nazismo, el día D. En esta historieta Ana no muere en las viñetas. El lector conoce el final de la familia Frank gracias a un muy breve relato sobre la vida de Ana Frank.

Y en cada relato que se constituye como una memoria debería sobresalir aquello que hace a su particularidad, dado que si cada individuo recuerda de manera diferente, con recuerdos e imágenes que le son propios, sería altamente paradójico pensar que en cada historieta podría configurarse una memoria grado cero. Considerándose lo anteriormente expuesto, en parte, es así. Pareciese que, muy a pesar de quién recuerda y de cómo se configura el relato testimonial o ficcional, se construyen memorias muy similares o, por lo menos, predecibles. En nuestro caso, la respuesta podría relacionarse con lo que la historiadora llama la “intelectualización de la memoria”.

En nuestro corpus, en los cartuchos e incluso en los globos, el relato narrado por momentos parece intelectualizado, se observaría una clara intervención del autor. La diferencia, la carga más subjetiva, aquello aparentemente no manifiesto a través de la palabra, se vuelve explícito a través de las imágenes (ver figura 86). A través de la imagen, predominan las imágenes icónicas del Holocausto judío: pilas de cadáveres desnudos, las víctimas apiladas en las barracas, los cuerpos desnudos en fila para someterse a las selecciones, las chimeneas humeantes. Las víctimas, por lo general, son siempre judías, sufridas y heroicas. Los verdaderos victimarios son siempre los soldados nazis, sin excepción. No existe ningún síntoma de compasión de un alemán ario; la maquinaria nazi se reproduciría sin matices en cada uno de sus operadores.

Por último, para validar la memoria construida, se incluyen fotografías que acreditan su valor documental. La presencia de las fotografías confrontadas con la imagen dibujada nos recuerda que esa memoria que se materializa hablaría, en principio, del pasado de esa víctima, como actor de su propia historia. Cada fotografía nos remonta, como lectores, al contexto histórico. Son una prueba fehaciente, como sostiene Barthes, de aquel

tiempo que ya está muerto, que es parte del pasado. No obstante, es el dispositivo lo que facilita el recuerdo, lo que reactiva la memoria. Cada fotografía con valor documental se torna icónica de aquel relato contado, pues nos remite de manera inequívoca a ese pasado reciente que se ha transformado en una memoria, que forma parte de la gran variedad de relatos y representaciones de la Shoá.

En resumen, a pesar de las diferencias que existen entre las historietas (cada relato es singular), en esas marcas del corpus (distintos motivos, símbolos, íconos, etc.) se incluye un alto número de signos recurrentes, que hacen probable la configuración del efecto de sentido de una memoria de la Shoá normada, aun tratándose de la controvertida narración de *Hitler=SS*. La lectura analítica de este comic registró una preferencia por la clásica iconografía del Holocausto en las anécdotas, que suceden en Auschwitz y apelan en continuidad a la confrontación víctima-victimario, con las imágenes de los cadáveres, las chimeneas humeantes, los estereotipos raciales y la búsqueda de la supremacía aria como eje vertebrador del relato.

6.8 Conclusiones finales

A modo de resumen, la construcción de la memoria de la Shoá respondería a la preferencia de una narrativa que se caracteriza por:

1. La esquematización de la información que suscita la generalización de determinados signos como representativos de su clase (por ejemplo, el caso del gueto de Varsovia y del campo exterminio Auschwitz, como ejemplos paradigmáticos).
2. La abundancia de los signos icónicos del Holocausto judío, re-significados en el caso de la controvertida *Hitler = SS*, la clásica e invariable configuración de la víctima (judío) y victimario (alemán nazi), la épica sobre el heroísmo y la resistencia judía (no sólo armada, sino también espiritual).
3. En el caso de las historietas metatestimoniales, el recorte evidente de información en los procesos de transposición que respondería, principalmente, a los parámetros 1 y 2, anteriormente citados.
4. Preferencia por testimonios y narrativas sobre relatos de origen asquenazí (preferentemente, polaco).

5. Especialmente en las historietas ficcionales, una selección mayormente concurrente y concisa de acontecimientos históricos ordenados en un prolijo orden cronológico.
6. También en éstas últimas, el sobreuso de la imagen como soporte ilustrativo del relato, lo que motivaría la necesidad de replanteos frecuentes del proceso de lectura.
7. Y opuestamente, la recurrencia de los recursos enumerados favorecería la predictibilidad del relato.
8. El énfasis sobre la fiabilidad de la información a través de la incorporación de primeras fuentes (documentación escrita (pasaportes, cartas) y fotografías como fuente primaria).

Para finalizar, es precisamente la identificación de estos recursos lo que favorece la lectura crítica de cada una de las historietas del corpus, donde prevalece la construcción de una memoria que se configura de manera similar en cada caso, dando origen a un canon narrativo fuertemente normado de la tragedia histórica.

REFERENCIAS

Adam, P. (1992). *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: TusQuests Editore.

Adorno, T. (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel.

Agrimbau, D. (2012). *Ana Frank*. Buenos Aires: Latinbooks International.

Grass, G. (1999). *Escribir después de Auschwitz*. Madrid: Paidós.

Rusia retira de las tiendas la novela gráfica “Maus” por “propaganda nazi”. (30 de septiembre del 2015). *El País*. Recuperado de

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/actualidad/1430303089_434748.html

Bachrach, S. (abril del 2010). Eugenesia. En nombre de la salud pública. La higiene racial nazi. En *Nuestra Memoria*. 33. 273-280. Buenos Aires: Fundación Memoria del Holocausto.

Bauer, Y. (2001). *Rethinking the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press.

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

Barthes, R. (1974). El análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Editorial Tiempo Contemporáneo.

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

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

Fritta, B. (2010). *Tommy*. Jerusalén: Yad Vashem.

Benadiba, L. (2007). *Historia Oral, relatos y memorias*. Buenos Aires: Maipue.

Benadiba, L. (2010). *Historia Oral. Fundamentos Metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad*. Buenos Aires: SurAmérica ediciones.

- Bensoussan, G. (2005): *Historia de la Shoah*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Berone, L. (2015). Oscar Massota y la fundación semiológica del discurso sobre la historieta. *deSignis*, 22. 55-64. Recuperado de <http://www.designisfels.net/revista/la-historieta-espacios-simbolicos>
- Bloch, A. (1946). *The Black Book*. The Jewish Black Book Committee.
- Bremond, C. (1974). La lógica de los posibles narrativos. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Burleigh, M. (1994). *Death and deliverance. Euthanasia in Germany c. 1900-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butz, A. (2003). *La Fábula del Holocausto*. Nueva York: AAARGH Publishing House.
- 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.
- Folguera, P. (1993). *Cómo se hace historia oral*. Madrid: Eudeba.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Goldstein, Y. (abril de 2001). Dilemas educativos en la enseñanza de la Shoá. *Nuestra memoria*. 18. 36-38. Buenos Aires: Fundación Memoria del Holocausto.
- Goebbels, J. (1934). *Erkenntnis und Propaganda*. Munich: F. Eher Nachf.
- Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. (Trad. Bart Beaty y Nick Nguyen) . Mississippi: University Press of Mississippi.

Gutman, I. (2003). *Holocausto y memoria*. Jerusalén: Centro Zalman Shazar de Historia Judía y Yad Vashem.

Hitler, A. (1995). *Mi lucha* (trad. José Luis Jerez Riesco). Barcelona: Editorial Wotan.

Hodara, R. (abril de 2003). La Shoá: la mujer en los ghettos. En *Nuestra Memoria*, año X, número 21. 14-15.

Holbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Huysen, A. (2001). 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.

Jacobson, S. y Cólón, E. (2010). *Anne Frank. The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Katin, M. (2006). *We are on our own. A memoir*. Montreal: Drawn & Quarterly.

Kubert, J. (2003). *Yossel. April 19, 1943*. New York: DC Comics.

Lemelman, M. (2007). *Mendel's Daughter. A Memoir*. New York: Free Press.

Levi, P. (2012). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Oceano/El Aleph.

Los Protocolos de los Sabios de Sión. (1984). Buenos Aires: Editorial Nuevo Orden.

Lyotard, J. (1979). *Discurso y Figura*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili.

Mayor Ferrándiz, M. (abril del 2012). Los negacionistas del Holocausto. *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*. 293. ISSN 1989-4988.

Recuperado de

<https://www.google.com.ar/#newwindow=1&q=Los+negacionistas+del+Holocausto.+Revista+de+Claseshistoria.+Publicaci%C3%B3n+digital+de+Historia+y+Ciencias+Sociales.+N%C2%B0293.+ISSN+1989-4988>.

Morgenstern, N. (2010). *Tommy. Cuadernillo para el docente desde jardín de infantes a sexto grado*. Jerusalén: Yad Vashem.

Mosse, G. (1976). *The Crisis of German Ideology*. New York: Grosset and Dunlap.

Neumann, F. (1963). *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*. Oxford: OUP.

Pérez Oliva, M. (enero de 1996). El Tribunal Constitucional afirma que el cómic “Hitler=SS” es vejatorio e injurioso. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1996/01/04/sociedad/820710004_850215.html

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Ravelo, L.C. (2010). *Análisis de Maus de Art Spiegelman, historieta de guerra de final abierto* (tesis de maestría). Recuperado de

<http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/1827/browse?value=Ravelo+de+Goldzamd%2C+Livia+Carolina&type=author>

Reggiani, F. (2011). Del texto a la imagen: lugares de la verdad en la historieta. Una lectura de Alack Sinner, de José Muñoz y Carlos Sampayo. *Estudios y crítica de la historieta argentina*. Recuperado de:

https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2011/05/reggiani_del-texto-a-la-imagen.pdf

Reggiani, F. (2015). La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historieta. *deSignis*, 22. 193-203. Recuperado de <http://www.designisfels.net/revista/la-historieta-espacios-simbolicos>

Reggiani, F. (2012). “La única verdad es la realidad”: apuntes sobre la noción de “historieta realista”. *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation*, vol. X. 129-137. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/view/344>

Robin, R. (2009). El nuevo devenir victimario de Alemania. *El Estado y la Memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

Rusia prohíbe la novela gráfica *Maus* por considerarla ‘propaganda nazi’ (29 de abril de 2015). Diario Registrado. Recuperado de http://www.diarioregistrado.com/cultura/rusia-prohibe-la-novela-grafica-maus-por-considerarla--propaganda-nazi-_a56339de917bfa0004e87c855

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

Silva, L. (1977). Los cómics y su ideología, vistos del revés. *Teoría y Práctica de la Ideología*. Mexico D.F.: Editorial Nuestro Tiempo.

Spiegelman, A. (1986). *Maus. A survivor's tail. My father bleeds history*. New York: Pantheon Books.

Spiegelman, A. (1991). *Maus. A survivor's tail. And here my troubles began*. New York: Pantheon Books.

Spiegelman, A. (2006a). *Maus. Historia de un sobreviviente. Y aquí comenzaron mis problemas* (trad. César Aira). Buenos Aires: Emecé.

Spiegelman, A. (2006b). *Maus. Historia de un sobreviviente. Mi padre sangra historia* (trad. César Aira). Buenos Aires: Emecé.

Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Candencia Editora.

Steimberg, O. (2005). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Steimberg, O. (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. En *SyC*, 12. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (1978). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.

Vasquez, M. (abril de 2003). El papel protagónico de los mujeres en los ghettos. *Nuestra Memoria*, año X, 21. pp. 16-17. Buenos Aires: Fundación Memoria del Holocausto.

Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.

Vuillemin, P. y Gourio, J. (1990). *Hitler= SS*. Barcelona: Editorial Makoki.

Waite, R. (1977). *The Psychopatic God: Adolf Hitler*. Nueva York: Basic Books.

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. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.

Yad Vashem (2009): *Holocausto. Las preguntas más frecuentes*. Madrid: Metáfora Ediciones.

White, H. (2003). *El Texto Histórico como Artefacto Literario*. Barcelona: Paidós.

ANEXO A: DOCUMENTOS SOBRE EL HOLOCAUSTO, FRAGMENTOS DE LAS LEYES DE NUREMBERG

Ley de Ciudadanía del Reich

15 de septiembre de 1935

El Reichstag ha decretado por unanimidad la siguiente ley, que ha sido promulgada como sigue:

1.

(1) Un súbdito del Estado es una persona que goza de la protección del Reich Alemán y que, por consiguiente, tiene obligaciones específicas con respecto a él.

(2) El status de súbdito del Estado se adquiere en conformidad con las disposiciones del Reich y de la Ley de ciudadanía del Estado.

2.

(1) Un ciudadano del Reich es un súbdito del Estado, de sangre alemana o de afinidad cosanguínea, que demuestre, por su conducta, su buena voluntad y su disposición a servir con lealtad al pueblo y al Reich.

(2) La ciudadanía del Reich es adquirida merced al otorgamiento de un certificado de ciudadanía del Reich.

(3) En conformidad con la ley, los ciudadanos del Reich son los únicos beneficiarios de plenos derechos políticos

Ley para la Protección de la Sangre y el Honor Alemán

15 de septiembre de 1935

Consciente de que la pureza de la sangre alemana es la condición esencial para que persista la existencia del pueblo alemán y guiado por su firme determinación de garantizar la perennidad de la nación alemana, el Reichstag ha adoptado, por unanimidad, la ley que se expone a continuación:

1.

(1) Se prohíben los casamientos entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de afinidad cosanguínea. Serán considerados inválidos los matrimonios contraídos en el extranjero para eludir la ley.

(2) Sólo a través del Procurador del Estado podrán iniciarse los procesos de invalidaciones.

2. Se prohíben las relaciones extra-maritales entre los judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de afinidad consanguínea.

3. los judíos no podrán emplear en sus casas mujeres súbditas del Estado de sangre alemana o parentesco, menor de 45 años.

4.

(1) Los judíos no están autorizados a enarbolar la bandera nacional ni tampoco a exhibir los colores del Reich.

(2) Se les autoriza, en cambio, a exhibir los colores judíos. El ejercicio de este derecho queda protegido por el Estado.

Primer Reglamento de la Ley de Ciudadanía del Reich

14 de noviembre de 1935

(...)

4.

(1) Un judío no puede ser ciudadano del Reich, no tiene ningún derecho a voto en los asuntos políticos; carece de derecho de ocupar un cargo público.

5.

(1) Un judío es una persona que desciende, por lo menos, de un mínimo de tres abuelos plenamente judíos de raza. (...)

(2) Un mischling es un súbdito del Estado a quien, igualmente, se lo considera como judío, cuando, además de ser descendiente de dos abuelos plenamente judíos;

a- haya sido miembro de la comunidad religiosa judía en el momento de la promulgación de esta ley, o haya sido admitido en ella posteriormente;

b- haya estado casado con un judío en el momento de la promulgación de esta ley, o se haya casado con un judío posteriormente;

c- haya nacido de un casamiento con un judío. Según párrafo 1, contraído después de la promulgación de la Ley para la Protección de la Sangre y el Honor Alemán, del 15 de septiembre de 1935.

d- haya nacido, como resultado de una relación extra marital con un judío, según definición del párrafo 1, que haya nacido ilegalmente después del 31 de julio de 1936.

Extraído de Arad, Yitzhak, Gutman, Israel, Margaliot, Abraham (ed.) (2006): *El Holocausto en documentos*. Jerusalén, Yad Vashem. pp. 83-90.

ANEXO B: SOBRE DER STÜRMER

Der Stürmer, semanario alemán antisemita. Su editor, Julius Streicher, se destacó como uno de los antisemitas más extremistas entre los líderes del Partido Nazi. El periódico comenzó a publicarse en 1923 y se dedicó fundamentalmente a difundir escándalos políticos, sexuales y criminales. Con el tiempo se fortaleció su tendencia antisemita y las acusaciones contra los judíos eran constantes. Con el ascenso del nazismo al poder, se convirtió en una de las publicaciones nazis más populares, y su aspecto antisemita adquirió una especial significación.

El periódico presentaba a los judíos como el mayor enemigo de Alemania y de la humanidad toda, y lo hacía a través de artículos de un estilo simple, grosero y agresivo. En la primera página siempre aparecía el refrán “los judíos son nuestra desgracia”. Uno de los principales recursos era la publicación de caricaturas antisemitas pornográficas, que aparecían en primera plana del periódico desde 1925 ininterrumpidamente. El judío era presentado en ellas como una figura que despierta el desprecio y el asco, y como poseedor de un apetito sexual insaciable.

Der Stürmer se transformó en una editorial que publicó también libros infantiles cargados de incitación antisemita. En 1938 la tirada del periódico era de 500.000 ejemplares, pero sus lectores eran muchos más, a causa del sistema de distribución y venta.

El periódico era expuesto en grandes murales en lugares centrales en las ciudades y también en las fábricas. Esos murales se convirtieron en un elemento inseparable de la vida cotidiana del Tercer Reich.

Después de 1940 disminuyó drásticamente el tiraje, entre otras cosas por las dificultades técnicas que causó la guerra pero principalmente por la desaparición de los judíos de la vida cotidiana en Alemania. El último número apareció en febrero de 1945 y fue dedicado al repudio de las tropas aliadas, vistas como servidoras de la conspiración judía internacional que habían invadido Alemania.

Texto extraído de Gutman, Israel (2003): *Holocausto y Memoria*. Jerusalén: Centro Zalman Shazar de Historia Judía y Yad Vashem.

ANEXO C: ALGUNAS IMÁGENES ANTISEMITAS DE DER STÜRMER

Imágenes tomadas de Der Stürmer Gallery. Holocaust Education and Archive Research Team. Disponible en

<http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude/dersturmgal/index.html>

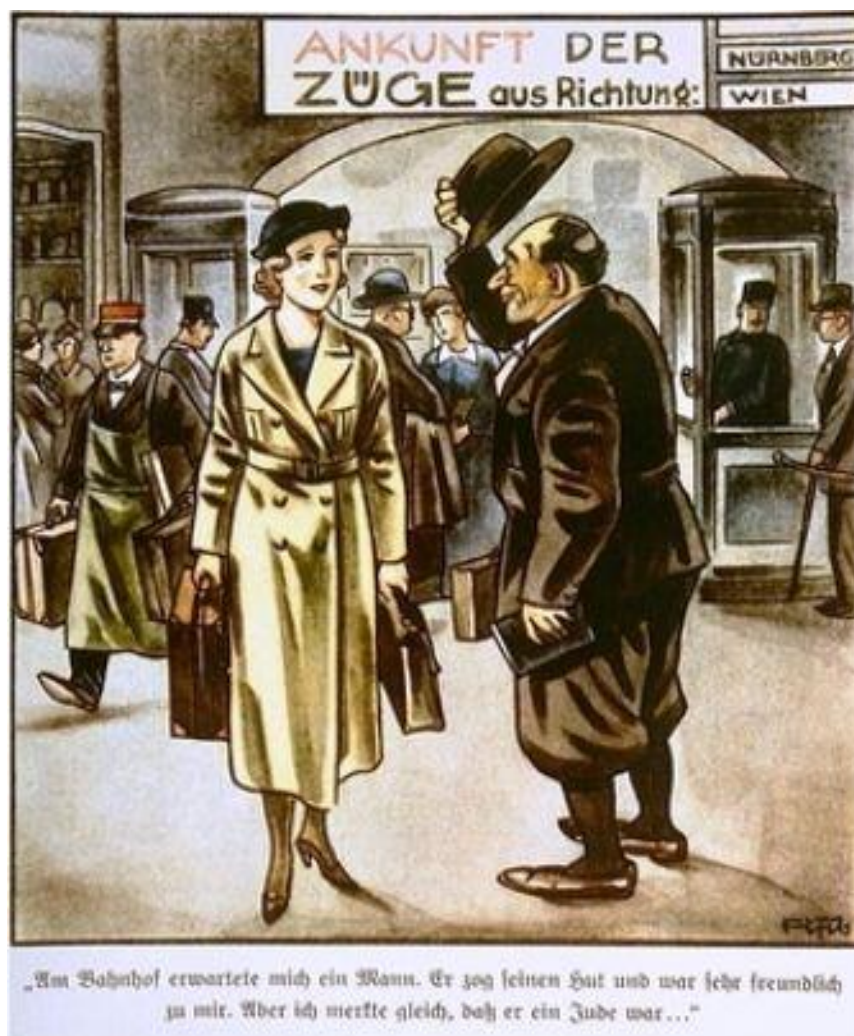


Figura 1: 1935 Un hombre judío acercándose a una mujer aria

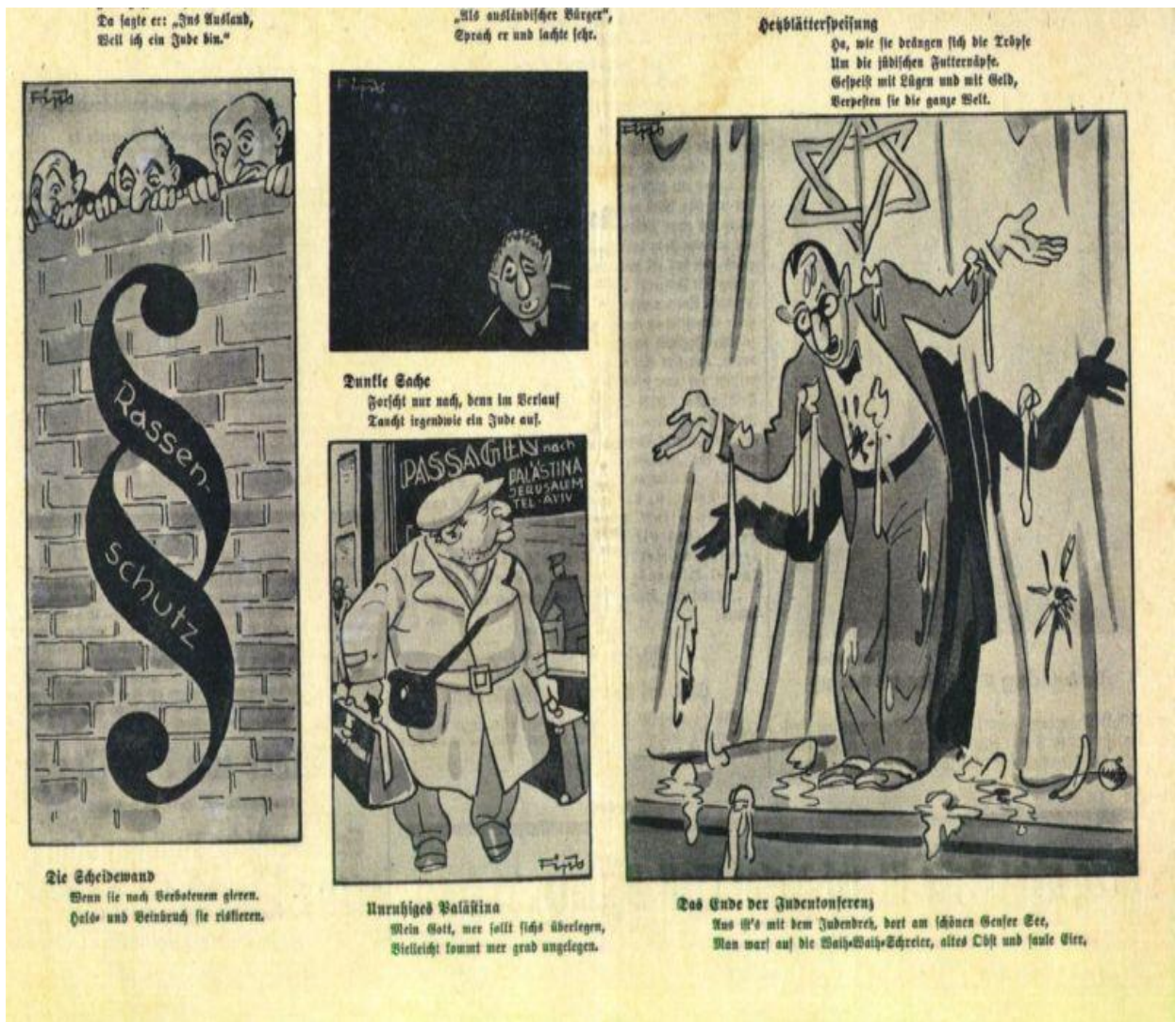


Figura 2: Comics antisemitas de Der Stürmer



Figura 3: Ilustración del típico ritual de un asesinato



„Die Bestie bricht los!“

Eine Hebräerchürer, die während des Krieges in England erschienen. Herausgeber ist der Jude Edmund Sullivan. So hechte der Jude die nichtjüdischen Völker auf gegen die deutsche Armee

Figura 4: Caricatura del judío instigador de guerra



Figura 5: Caricatura de la portada de una publicación que ilustra al judío como un Diablo que amenaza a la madre Europa

ANEXO D: LOS COMANDOS SONDA

Este término fue originalmente utilizado para designar a las unidades de las SS que llevaban a cabo tareas o misiones especiales. Además, es una palabra que se refiere específicamente a los grupos de prisioneros judíos que trabajaban para los nazis en los campos de exterminio.

Bruchefeld y Levine (1998) define los Comandos Sonda (*Sonderkommando*) como aquellos prisioneros judíos que fueron obligados por los alemanes a hacer los trabajos más repugnantes. Entre ellos, vaciar las cámaras de gas, arrancar empastes de oro, cortar el cabello y quemar los cuerpos en crematorios o fosas. Además, se ocupaban de los efectos personales de las víctimas, las clasificaban para ser enviadas a Alemania. Luego de unos meses de trabajo, eran ejecutados por los nazis y reemplazados por otros.

En octubre de 1944, la unidad de Sonderkommando que trabajaba en el crematorio del campo de exterminio Auschwitz-Birkenau (Auschwitz dos) se sublevó, logrando incendiar un crematorio y asesinando a algunos guardias alemanes. Los miembros de esta unidad fueron capturados y ejecutados. Varios habían escritos diarios personales que fueron localizados en las ruinas del crematorio. Estos testimonios registran la angustia y la necesidad de no ser juzgados moralmente por la tarea realizada (Enciclopedia del Holocausto, 2004: 456).

El dibujo que se muestra a continuación es uno de los tantos que realizó el francés David Olere, miembro de un Comando Sonda que logró sobrevivir:



Imagen extraída de Bruchefeled y Levine (*op. cit.*: 61)

Referencias:

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

Shoá. *Enciclopedia del Holocausto* (2004): Jerusalén, Yad Vashem. E.D.Z. Nativ Ediciones.