



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Sanz, Álvaro Martín

**Representar el trauma. Posmemoria y ética de la representación en *Maus* de Art Spiegelman**

Anclajes, vol. 26, núm. 2, 2022, Mayo-Agosto, pp. 67-83

Universidad Nacional de La Pampa

Santa Rosa, Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2625>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22471882005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# REPRESENTAR EL TRAUMA. POSMEMORIA Y ÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN EN *MAUS* DE ART SPIEGELMAN

**Álvaro Martín Sanz**

Universidad de Valladolid  
España  
[alvaro.martin.sanz@uva.es](mailto:alvaro.martin.sanz@uva.es)  
ORCID: 0000-0002-8327-9830

---

Fecha de recepción: 08/08/2021 | Fecha de aceptación: 19/10/2021

**Resumen:** La novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman, es una de las obras más célebres acerca del Holocausto realizadas por la generación de la posmemoria debido a la originalidad de su planteamiento estético para representar un testimonio traumático. Dentro de las corrientes de pensamiento sobre el Holocausto, es posible concebir su modo de representación como una solución pertinente y éticamente válida ante el dilema imágenes versus testimonio. De la misma manera, cabe señalar como su planteamiento narrativo, esencialmente fragmentado, refleja las condiciones de elaboración de la obra: la escasez de fuentes y el componente traumático y familiar de la memoria representada.

**Palabras clave:** Siglo XX; Polonia; Spiegelman; Novela gráfica; Posmemoria.

## *Representing Trauma. Post-memory and ethics of representation in Art Spiegelman's Maus*

**Abstract:** Due to the originality of its aesthetic approach in representing a traumatic testimony, Art Spiegelman's graphic novel *Maus* is one of the most famous works about the Holocaust produced by the post-memory generation. Within the currents of thought on the Holocaust, it is possible to conceive its style of representation as a pertinent and ethically valid solution to the dilemma of images v. testimony. Likewise, it is worth noting how its essentially fragmented, narrative approach reflects conditions in which the work was created: the scarcity of sources and the traumatic and familiar component of the memory represented.

**keywords:** 20th century; Poland; Spiegelman, Graphic novel; Post-memory.



**Resumo:** O romance gráfico *Maus*, de Art Spiegelman, é uma das obras mais célebres sobre o Holocausto produzidas pela geração pós-memória devido à originalidade da sua abordagem estética para representar um testemunho traumático. Dentro das correntes de pensamento sobre o Holocausto, é possível conceber o seu modo de representação como uma solução relevante e eticamente válida para o dilema imagens versus testemunho. Do mesmo modo, vale a pena notar como a sua abordagem narrativa essencialmente fragmentada reflecte as condições em que a obra foi produzida: a escassez de fontes e a componente traumática e familiar da memória representada.

**Palavras-chave:** Século XX; Polónia; Spiegelman; romances gráficos; pós-memória.

## Introducción. Discursos sobre el trauma. La generación de la posmemoria

El recuerdo del pasado conduce a dos reacciones muy diferentes: dar un testimonio o pedir reparaciones. El testimonio es siempre legítimo, aun cuando luego pueda ser usado con malos fines [...]. Hay que admitir también que ciertos casos son definitivamente irreparables. Es en vano que los padres de un niño asesinado reclamen la pena de muerte para sus asesinos: ninguna nueva muerte podrá aliviar su dolor. Las decisiones de la justicia no pretenden reparar el daño individual: no se trata de una terapia, su objetivo es restaurar y proteger el orden público. (Levi 72-73)

■ Según se desprende de las palabras de Primo Levi, lo paradójico del trauma relativo a genocidios y crímenes de gran envergadura es que ni siquiera la denuncia posterior tiene, por lo general, una voluntad de reparación. La magnitud de la tragedia es tan gigantesca que el acto de testimoniar lleva, más allá de la necesidad personal, un mensaje de prevención con respecto a posibles actos semejantes en el futuro, así como una búsqueda de recuperar el orden normal sin que los hechos acontecidos caigan en el olvido. De esta forma, existe una postura ideológica que subyace al contenido y que provoca que obras literarias basadas en el testimonio tengan una voluntad política. Parafraseando a Hannah Arendt, “hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible. Siempre quedará un hombre vivo para contar la historia” (352). El relato de los hechos del pasado termina abriéndose paso en el tiempo y en el espacio para testimoniar el horror, incluso el de aquellos que

ya no pueden contarlos: “La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada” (Todorov 27). De esta manera, los supervivientes encuentran distintos canales de comunicación a través de los cuales pueden testimoniar todo el horror que han visto. La palabra viaja así de unos individuos a otros, se instala en la memoria de los pueblos y, finalmente, se inscribe en la historia.

El tránsito de los relatos testimoniales a la construcción de narrativas sobre lo traumático, sean del tipo que sean (discursivas, escritas o audiovisuales), es un proceso relevante ya que se introducen “las estrategias y lógicas que con usos del olvido y potenciadores del recuerdo modulan las formas colectivas e individuales de la memoria: lo que hay que rememorar, no olvidar, testimoniar” (Makowski 150). Al respecto, Dominick LaCapra (*Escribir la historia...*) fija tres tipos de acercamientos ante el trauma: el que lo niega, el que lo repite y el que intenta elaborarlo. Así pues, todo el conjunto de obras literarias y artísticas que tratan temas traumáticos pueden funcionar como fundamentos de todo un nuevo imaginario colectivo (formado por ideas, imágenes y representaciones) para la generación de la posmemoria. Este concepto surge a principios de los noventa como parte del “boom de la memoria” que ocurre en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies* (Huyssen 13). Marianne Hirsch introduce este término en su obra homónima, explica que este

describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. (Hirsch *Generación de la posmemoria* 19)

Sin embargo, a pesar de la presencia de esta carga traumática, por lo general, las generaciones de la posmemoria rechazan la idea de la redención del dolor del pretérito a través de producciones culturales y/o artísticas (Young, *Memory's Edge* 72-3). El concepto de posmemoria tiene “una afinidad mucho más clara con la idea de aporía y de repetición, que con la de clausura, curación total de las heridas y transcendencia absoluta” (Vetö 97). En línea con ello, para LaCapra “Toda ‘sutura’ retrospectiva sería en sí misma fantasmática o ilusoria” (*Historia en tránsito* 164).

Desde su publicación en formato serializado en la revista *Raw*, desde 1980 hasta 1991, *Maus* ha sido una de las creaciones de la generación de la posmemoria que más repercusión ha tenido “en la esfera pública y en el ámbito académico” (Quílez Esteve, 2015, 61). Este amplio reconocimiento fue consolidado en el año 1992 con la consecución del Premio Pulitzer. La obra, creada por el dibujante Art Spiegelman, supone un acercamiento, desde la generación de la posmemoria, a la dramática biografía de sus padres, supervivientes del campo de Auschwitz. Sin embargo, lejos de quedarse con los actos del pasado, la novela gráfica va más allá de la novelización del testimonio de los progenitores al problematizar acerca del propio acto de testimoniar. La narrativa se abre al presente

en el que es escrita para reflejar las relaciones entre padre e hijo con el objetivo de lograr una representación fidedigna de la experiencia sufrida y recordada. Así, *Maus* se centra también en “las dificultades de transmisión de la experiencia traumática” (Pighin 120) a través de una discusión paternofilial.

Cabe, no obstante, antes de todo, tratar de definir qué tipo de obra es *Maus*. Una creación artística consistente en viñetas dibujadas bien pudiera conceptualizarse como cómic. Para la especialista Ann Miller, el cómic se define en dos tendencias paralelas: por un lado, la de autores que priman la interrelación entre texto e imágenes, y por el otro, la de aquellos que crean una articulación de imágenes en secuencias narrativas (82). *Maus* emplea ambas estrategias. Y, sin embargo, con frecuencia, más que como cómic es definido como novela gráfica. Esto es debido, en parte, a la conceptualización infantil del término cómic. Eddie Campbell, autor del *Graphic Novel Manifesto*, apunta en esta dirección al diferenciar la novela gráfica como producto más adulto:

Propongo que aceptemos simplemente que los cómics son ahora de superhéroes. La razón de esta estrategia es que realmente se ha vuelto demasiado difícil intentar cambiar la percepción del público. Si queremos utilizar el vocabulario gráfico del cómic para crear otra cosa, llamémoslo de otra manera<sup>1</sup>. (Campbell en Deppey)

Tal y como expone Gómez Salamanca, *Maus* incluye la mayoría de las temáticas que se usan para definir el concepto de novela gráfica, por lo que puede ser vista como una suerte de piedra fundacional: “está dirigida a un público adulto, es (auto)biográfica, trata un tema serio (el holocausto), tiene un gran componente autoral, permite la legitimación del cómic” (190). Es decir, las características y el contenido de *Maus* provocan que sea un cómic con consideración de puede ser considerado novela gráfica, a pesar de su nacimiento en formato serializado. Para Charles Hatfield (9), estas particularidades son las que provocan que la novela gráfica sea reconocida como una forma de literatura. En consonancia con esto, Ben Schwartz propone sustituir el término de *graphic novel* por el de *lit comics* o *literary comics* (10).

## Ética de la representación. Imágenes del trauma

El Holocausto perpetrado por los nazis, por alcance, dimensiones y temporalidad, abre todo un amplio debate referido a la problemática de la recreación de unos hechos que, por la magnitud de su brutalidad, parecen situarse por encima de los límites de la representación y huir de cualquier conceptualización. La Shoah, definida como el “tropos universal del trauma histórico” (Huyssen 17) o

---

1 I propose that we just accept that comic books are now about superheroes. The reason for this strategy is that it really has now become too difficult to try and change the public perception. If we want to use the graphic vocabulary of the comic book to create something else, let's call it something else.

como la metonimia del mal (Wieviorka 15), supone el caso más extremo registrado en la historia reciente de violencia y aniquilación sistemática del hombre a manos del hombre. No es posible hacer poesía después de Auschwitz, resumen las famosas palabras, tan difundidas como malinterpretadas, que parecen reducir toda la filosofía de Theodor Adorno a una sentencia definitiva. Sin embargo, lo inimaginable no obliga a abortar las posibilidades de representación.

En este sentido, el Holocausto abre dos grandes corrientes sobre la representación de su horror: por un lado, las imágenes –ejemplificadas en las fotografías supervivientes y en el film *Noche y Niebla* (1955) de Alain Resnais–; por el otro, el testimonio, representado en primer lugar por todas las crónicas y relatos testimoniales de los supervivientes. Este debate se ejemplifica en las figuras de Claude Lanzmann y Georges Didi-Huberman. El acercamiento al exterminio del director francés supone también la eliminación de cualquier tipo de representación, al ser su película la ruptura de la relación entre lo perceptible y lo inteligible (Rancière 123). El cine del testimonio se propone como el único método legítimo de acercamiento desde el presente a la tragedia del pretérito. Considera el realizador judío que mostrar imágenes extremas implica una perversa complicidad con el acto perpetrado (Hamilton 171) y, por lo tanto, posiciona al creador del lado de los verdugos.

La opción ética de Lanzmann se convierte en toma de postura estética: su desafío a la ausencia de huellas del holocausto, a la operación emprendida por los mismos dirigentes del III Reich de borrar todo rastro, le incita a renunciar a las imágenes de archivo, es decir, a fuentes espectaculares. Ninguna concesión a las pasiones mórbidas del ojo, a la fascinación que el horror es capaz de producir en él. (Sánchez-Biosca 12)

Así pues, a pesar de que Lanzmann ya había manifestado públicamente su oposición a la utilización de imágenes de la barbarie (*Seminar*), en su autobiografía *La liebre de la Patagonia* verbaliza su postura con una concisa radicalidad que no deja atisbo de dudas sobre la ética que sostiene su trabajo en confrontación con otro tipo de representaciones:

Ya dije una vez, después del estreno de la película de Spielberg, *La lista de Schindler*, y para elevar al absurdo la postura inclemente de Shoah, que si yo hubiera encontrado un hipotético film mudo de apenas unos minutos, rodado en secreto por un SS, en el que se mostrase la muerte de tres mil personas en una cámara de gas, no sólo no la habría integrado en mi película, sino que la habría destruido. [...] Un coro inmenso de voces en mi película -judías, polacas, alemanas- testimonia, en una verdadera construcción de la memoria, lo que ha sido perpetrado. (*La liebre* 466)

Es decir, el Holocausto es un sublime negativo imposible de representar (Jacobs 273). Ninguna imagen (sea esta de archivo o recreada en la actualidad) es capaz de contar la historia en todos sus matices y complejidades. La imagen de archivo no es más que un fetichismo sin poder de representación (Emmelhainz

189). Frente a la utilización del archivo disponible, no queda más que dar voz a los supervivientes, quienes se convierten en los únicos vestigios válidos de la historia, ya que el Holocausto es un acontecimiento demasiado horrible como para que pueda ser resumido en una serie de imágenes visuales.

Este discurso contra la representación se opone a la muestra directa de los remanentes visuales del Holocausto y a la creación de distintas representaciones visuales. Como muestra de imágenes de archivo de Auschwitz, resulta fundamental mencionar la exposición *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, desarrollada en París, en el Palacio de Sully, de enero a marzo de 2001. Esta muestra presentaba todo un conjunto de fotografías relativas al Holocausto: realizadas en los campos de concentración por los propios nazis, por las víctimas, por los liberadores, así como fotógrafos contemporáneos (Baumgartner 37). Sin embargo, por encima de todas estas imágenes destacaban cuatro fotografías tomadas en Auschwitz por miembros del Sonderkommando. Así, la postura de Lanzmann se veía contestada por el historiador Georges Didi-Huberman en forma de un artículo, “Images malgré tout”, incluido en el catálogo de la exposición (2001).

Este ensayo es completado posteriormente por el pensador en el libro del mismo nombre que publicará dos años más tarde (Didi-Huberman 2004). En él, siguiendo las ideas de Jean-Luc Godard, Didi-Huberman defiende la utilidad de cualquier documento gráfico, por muy fragmentado y pequeño que este sea, para explicar el horror del pasado. El francés reivindica la utilidad de las imágenes con un discurso que se puede fácilmente emparejar con el de Benjamin:

Habría que hablar en ella [en la historia] de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. (Benjamin 397)

Para el filósofo alemán, la imagen, como reproducción de un momento determinado del pasado histórico, debe detonar “el material explosivo que yace en lo que ha sido” (Benjamin 397). El valor de una representación reside, por lo tanto, en el inmediato acceso que proporciona a una realidad que ya no existe más que en ella. Por antigua que sea una imagen, “el presente no cesa de reconfigurarse y, por reciente que esta sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse” (Cangi 160). Desde esta perspectiva, cualquier imagen es válida para reconstruir la historia, sin que ello quiera decir que todo suceso puede ser reducido a los escasos trazos que de él han sobrevivido.

En este contexto de oposición debemos situar una obra como *Maus* que, debido a su formulación en forma de cómic, opta por combinar ambos paradigmas para generar una obra literaria basada en el testimonio y sustentada sobre diversas representaciones gráficas. Además de solucionar esta oposición, con la adopción del formato de novela gráfica Spiegelman logra narrar una historia

trágica desde unos parámetros con los que generacionalmente se siente cómodo: “El cómic como zona de confort, un lugar alejado de mis padres-a salvo de ellos-mi asimilación a la cultura estadounidense” (*Metamaus* 36). No obstante, tratando de huir de una concepción infantilizada del formato de la novela gráfica, su creador pone distancias con respecto a la tradición: “El humor no es un componente intrínseco del medio. En vez de comics [...] prefiero la palabra commix, mezclar ambos, porque hablar de comics es referirse a la mezcla de palabras y dibujos para contar una historia” (Spiegelman en Young *Holocaust as a Vicarious Past* 672).

Sin embargo, lejos de optar por representaciones realistas que acompañen la narración, Spiegelman dibuja imágenes esquemáticas basadas en la simplicidad del trazo que además presentan un estilo *cartoon* acorde a la metáfora visual de su propuesta inicial. Así, en vez de dibujar seres humanos, el artista decide recrear animales antropomórficos para los distintos personajes de su relato: los judíos como ratones, los alemanes como gatos, los polacos como cerdos, los franceses como sapos, los suecos como alces y los americanos como perros. Al ser preguntado al respecto, el autor explica que: “Necesito mostrar los acontecimientos y la memoria del Holocausto sin mostrarlos. Quiero mostrar el enmascaramiento de estos eventos en su representación” (Spiegelman en Young 678). De esta forma, se trata de representar significados que vayan más allá de la representación explícita y de codificar, a través de la imagen, un sentido crítico autoral con respecto a los hechos del pasado. En el caso de los ratones que dan título a la obra, esta transformación parece contestar a un estereotipo racista sobre una visión histórica, tal y como señala la cita de Adolf Hitler que abre el libro: “Sin duda los judíos son una raza, pero no humana” (Spiegelman 10). En consonancia con esta idea, más adelante en el volumen se presenta el extracto de un periódico alemán de los años 30 del siglo XX:

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

Ambos fragmentos prueban, para Silvana Vetö, que la estrategia de representación del autor consiste en la apropiación de la descalificación. El término se extrae de su contexto y de “su semántica de persecución, humillación y discriminación, para insertarlo en un campo semántico nuevo” (90). Así pues, es posible ver también al ratón, por oposición a la rata, como pequeño e inofensivo roedor víctima de trampas y predadores varios. La representación de Spiegelman se asocia con esta idea, al dibujar a estos animales con cabezas redondeadas, ojos diminutos, omitir sus dientes (como única arma potencial) y marcar las cejas como forma exclusiva de expresividad. Los felinos, como principal amenaza, están caracterizados por grandes caras poligonales, ojos de serpiente y colmillos



aflados. La representación del perro, que suplanta al soldado norteamericano medio, es la de un ser proactivo que, al igual que en las fábulas infantiles, es el único animal capaz de mantener a raya al gato. Por su parte, la representación de los franceses como sapos de pecho hinchado parece remitir a una suerte de chovinismo que prescinde del relato del colaboracionismo para centrarse en el de la heroica resistencia. Por último, de la representación de los polacos como cerdos no hay mucho más que añadir aparte de una clara connotación peyorativa relacionada con el papel de testigo preferente que decide no tomar partido y no involucrarse en la problemática.

Más allá del simbolismo inherente a cada animal como canalizador del papel de cada nacionalidad en la tragedia, es posible interpretar esta decisión estética como un gesto perteneciente a la posmodernidad desde la que se construyen la mayor parte de narrativas de la posmemoria (Quílez Esteve *Éticas y estéticas de la posmemoria* 65). Las obras de la generación de la posmemoria no pueden, por lo tanto, disociarse ni dejar de tomar elementos de la sociedad posmoderna en la que nacen (Hirsch *The generation* 106). El hecho de que *Maus* se construya como un diálogo entre el presente y el pasado le otorga un posicionamiento estético inicial que trasciende el discursivo. La obra es consciente de su condición de memoria mediada (Spiegelman tan solo representa el testimonio que su padre le ha transmitido) y, por lo tanto, parte de una configuración propia que va más allá de la memoria traumática al cargar esta con toda una serie de nuevos significantes. La contemporaneidad irrumpe incluso explícitamente en la segunda parte de la narración, en la que Spiegelman se representa a sí mismo frente a su escritorio, atormentado por el revuelo mediático que ha causado la publicación de la primera parte de las memorias de su padre. De esta forma, *Maus* pasa del relato del padre a focalizarse en el del propio creador como generador de un discurso artístico de posmemoria desde el que puede mediar en el relato. Un claro ejemplo de esta dinámica puede verse con la representación de la orquesta de Auschwitz. Tal y como ha confesado el dibujante (*Metamaus* 30), su padre no recordaba la existencia de esta banda; no obstante, ante la probada veracidad de estos hechos, finalmente decide insertarla en las viñetas, en las que también incluye al padre negando que esto fuera así. Una solución original para ser fiel, al mismo tiempo, a la historia –por medio de distintos documentos, testimonios y fotografías– y a la memoria de la figura paterna.

Así pues, la estética planteada por Spiegelman reconceptualiza todas las imágenes del pasado para ofrecerlas renovadas a través del filtro de su dinámica de presentación. Las imágenes de *Maus* pueden, de esta manera, crear representaciones ficticias de las conversaciones entre padre e hijo o redibujar imágenes como las pertenecientes a la liberación de los campos de concentración que fueron publicadas en la revista *Life* (Ciancio 513). Al rechazar una representación realista, la técnica animada muestra eventos traumáticos del pasado que, de otra forma, serían demasiado horribles como para ser representados directamente (Yosef 321). Lejos de banalizar el trauma, la animación parece deformar la ima-

gen del terror hasta hacerla soportable; de tal modo, permite una inmersión más profunda en este horror (Hachero Hernández 120). Así, el tipo de representaciones presentadas por Spiegelman configuran una animación que posee una cualidad distanciadora que facilita la inmersión de los espectadores en el trauma de los otros (Kriger 11). La frontalidad con la que Spiegelman dibuja a ratones ahorcados (Spiegelman 85) constituye un ejemplo de este modo de representación. La distancia que suponen los animales permite evitar la “fascinación voyeurística que siempre acecha en estos casos ante la violencia” (Huyssen 131).

La renuncia de imágenes realistas permite crear un paradigma propio que no esté obligado a responder a la fidelidad de las fotografías supervivientes y que pueda utilizar la imaginación del creador para representar las imágenes inexistentes testimoniadas por el padre. De esta manera, la novela gráfica puede concebir sus propios límites de representación a su voluntad. La distancia planteada le sirve además para evitar caer en el peligro señalado por Lanzmann: que cualquiera de sus imágenes pueda servir como anclaje en el que reducir y simplificar un fenómeno tan colosal como es el Holocausto. Al formular un dispositivo de representación tan distinto y original, *Maus* parece crear la narración de un mundo paralelo que no se rige por las normas del nuestro —no existe Auschwitz sino Mauswitz— pero que, sin embargo, se conecta a él a través de un irrefutable testimonio de la memoria. Las viñetas que dibuja Spiegelman no tienen por objetivo reemplazar todas las imágenes desaparecidas, sino establecer un diálogo con el pasado que dé testimonio al lector de los sucesos no registrados en la Historia oficial. Las imágenes no son la copia fiel de lo ausente, sino lo necesario para cubrir su vacío (Rancière 6). Esta traslación a un medio no realista permite a Spiegelman capturar la “hiperintensidad de Auschwitz” (Rothberg 206). De esta forma, los dibujos sirven para “encauzar las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror»” (Amado 225). En este espacio de la libre creación el autor introduce simbolismos o metáforas visuales. Por ejemplo, cuando Vladek y su mujer intentan huir de los nazis llegan a una encrucijada cuyos caminos componen la forma de la esvástica (Spiegelman 127) para dar a entender que no hay salida para la joven pareja.

Acorde al drama que está representando, las representaciones en blanco y negro de *Maus* se caracterizan por una cierta concepción feísta que rehúye de mostrar imágenes bellas, armónicas y equilibradas. La ausencia de color de la novela da lugar a la técnica del rayado para rellenar espacios y elementos, y otorgarles así una dimensión de profundidad dentro de la imagen, mientras que el fuerte contraste de las ilustraciones —como si fuera un boceto, tan solo hay un único tono de negro— va acorde con una narración sobre lo extremo en la que el propio posicionamiento del creador dentro de ella evita medias implicaciones.

Para Ann Miller, el comic se caracteriza por la relación secuencial que se establece entre las imágenes, contengan o no texto (75). De esta forma, el medio parece estar delimitado por su potencial para crear una narración en imágenes. Thierry Groensteen se basa en esta idea para señalar que el comic puede espo-

rádicamente crear una disociación entre texto e imágenes (52). En línea con esto, Van der Linden expone que tanto el texto como la imagen pueden llevar la narrativa principal indistintamente, pues es posible trazar distintas relaciones de interdependencia entre ambos lenguajes (122). Y es que, a pesar de que la disposición del comic intercala ambas estructuras comunicativas, su presentación en ocasiones se basa más en la contigüidad que en la continuidad (Van der Linden 70). Así pues, en el caso que nos ocupa, es posible constatar la independencia de las imágenes con respecto a la narración de las palabras. Las imágenes que componen *Maus* “no comentan las palabras, no las ejemplifican o imaginarizan, sino que agregan algo a la narración” (Vetö 88). Por lo tanto, es posible disociar texto e imágenes para formular dos relatos traumáticos a través de los que va viajando el lector. “El commix de Spiegelman también se autosugiere como un medio deliberadamente anti-redentor, que simultáneamente hace y deshace significado mientras se desenvuelve. Las palabras cuentan una historia, las imágenes otra” (Young 676). Se configura, de esta forma, un relato que puede experimentarse como un discurso global en el que se solapan dos narrativas (imagen y palabra). Esto se plasma mediante la contraposición en determinados momentos de imágenes y narración oral: el mencionado caso con la orquesta de Auschwitz, o determinados detalles que no se plasman en el texto, como las situaciones dramáticas en las que tienen lugar muchas de las conversaciones entre padre e hijo.

## Estrategias discursivas: el testimonio fragmentado

Tal como se señaló anteriormente, la narración de *Maus* se estructura como la transmisión del testimonio traumático del padre al hijo. En este sentido, más allá de relatar los hechos del pasado, la novela opta por mostrar todas las contradicciones internas y el doloroso y arduo proceso que es la creación de la obra en sí misma. Así pues, el relato yuxtapone tres temporalidades. Por un lado, la vida de Vladek, representado como un anciano gruñón, como “una víctima a la que se debe respeto, pero no es alguien querible” (LaCapra *Historia y memoria* 195). Este personaje narra, en primera persona, los hechos conservados en su memoria: su exitosa vida como hombre de negocios, el auge del nazismo, su cautiverio y su posterior liberación del campo de Auschwitz. Por otro lado, el relato presenta distintas escenas de las décadas de 1970 y 1980 en las que Art y Vladek mantienen distintos encuentros en los que, grabadora de por medio o cuaderno en mano (tal y como muestran las representaciones gráficas), el artista trata de recoger el testimonio de su padre al formular preguntas que buscan esclarecer el pasado. Finalmente, la narración muestra una última configuración temporal, la del presente en el que la obra se va gestando. Muerto Vladek, Art se interroga sobre el testimonio y sobre las implicaciones de su trabajo a nivel personal y social. El proceso de creación genera inseguridades en el autor sobre la consecución de sus intenciones iniciales. Ya indica Jorge Semprún: “Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio” (25).

Estos tres niveles se alternan en la composición de la historia, cuyo peso principal recae en las escenas que muestran las conversaciones entre padre e hijo. Estos diálogos articulan la narrativa principal del relato a nivel dramático en torno a las distintas problemáticas inherentes al acto de recordar: la fidelidad de la memoria, la transmisión del testimonio, la asimilación por parte de la generación de la posmemoria, o la rememoración y posterior presentación de actos traumáticos. La voz de Vladek, como superviviente y testigo privilegiado, se convierte en la voz del narrador que guía el testimonio, se introducen así escenas de analepsis que buscan recrear todas aquellas imágenes que vivió de joven. Sus palabras son el principal hilo conductor del relato a la vez que la primera garantía de la veracidad documental de la historia, que se acompasa a nivel gráfico con la similitud entre algunas de las viñetas de la novela con célebres fotografías, como la de los cadáveres apilados en una fosa de Auschwitz. Frente a la claridad con la que el padre enuncia sus recuerdos, que son representados de manera frontal y sin ambages, la representación de las escenas en las que ocurre esta transmisión, y las posteriores en las que Spiegelman trabaja en la obra, están definidas por una cierta opacidad que no se reafirma en unas ideas propias, sino que explora distintas posibilidades sin conocer certezas. Al igual que sucede en buena parte de los relatos de la generación de la posmemoria, el yo creador es un yo fracturado que, “tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío” (Quílez Esteve “Hacia una teoría de la posmemoria...” 70).

Estos gestos quedan definidos en las escenas en las que no está presente Vladek, las cuales, si bien tienen un peso residual con respecto al conjunto de la obra, destacan por las enunciaciones existencialistas con respecto al acto de la creación de esta. Remiten de esta forma a las conversaciones con el padre o entran a dialogar acerca de los mecanismos de representación y la propia configuración de la obra. En este sentido, resulta ilustrativa la discusión que Spiegelman mantiene con su pareja sobre cómo representarla en *Maus* (171). Ella propone ser un ratón, pero Art descarta esto inicialmente por su condición de francesa, que impide que pueda ser algo “dulce y tierno” como un conejo debido a “siglos de antisemitismo”. Al fin, la representa como un ratón debido a su conversión al judaísmo. En línea con esto, Spiegelman interrumpe el relato para presentar un antiguo cómic, *Prisionero del planeta inferno, una historia real* (Spiegelman 102-5), narración que remite al suicidio de la madre de Art y que sirve de pretexto para que Vladek reflexione en la obra sobre el recuerdo de su esposa difunta, cuya representación es mediada a lo largo del texto por la imagen del marido. La ausencia de la madre, al igual que el Holocausto, es fuente de innumerables preguntas al padre, “quien no sólo no es capaz de transmitir una historia que no es suya, sino que además se levanta ante Artie como el culpable del vacío” (Vetö 93). De esta forma, el autor se posiciona en una encrucijada de relatos que anteceden a su vida presente y sobre los que no tiene más que incógnitas que tan solo puede remediar fragmentariamente, a través del testimonio de su padre o del escaso archivo superviviente y

sus ausencias (en consonancia con esta idea, se remarca en el texto cómo la madre no dejó ninguna nota explicando los motivos de su suicidio).

A través de su narrativa fragmentada, Spiegelman trata de mostrar las dificultades para realizar una arqueología de la memoria que realmente conduzca a un resultado satisfactorio y veraz con respecto a los hechos acontecidos. El modo de representación de *Maus* se descubre tan solo como un medio con el que trazar la imposibilidad de aprehender el relato de la memoria desde una perspectiva incluyente que vaya más allá de la figura del padre. Así, la eliminación de cualquier tipo de prueba, como el diario de la esposa, es un crimen contra la verdad que destruye la memoria de la mujer y enfrenta al personaje al vacío de una ausencia traumática:

Vladek: Los diarios y otras cosas preciosas de tu madre... un malísimo día que tuve... lo destruí todo. [...] Cuando Anja murió tuve que poner todo en orden... aquellos papeles me traían demasiados recuerdos y los quemé.

Art: ¿Los quemaste? [...] ¿Alguna vez los leíste? ¿Recuerdas algo de lo que escribió?

Vladek: No. Eché un vistazo, pero no me acuerdo... Solo sé que decía: “espero que mi hijo, cuando crezca, se interese por esto”.

Art: ¡Maldito seas! ¡Eres un... asesino! ¡Cómo has podido! (Spiegelman 158-159)

De esta forma, la narrativización de la vida de los padres se inserta en una investigación de ordenamiento personal de la propia vida (Chute 203). Spiegelman busca el sentido propio a través de la empresa de enfrentarse a los relatos que le han antecedido, que lo han marcado, pero de los que apenas tiene información. En el transcurrir de esta búsqueda, se enfrenta al trauma de la desaparición de sus seres queridos. Dentro del marco de esta formulación del testimonio fragmentado cabe destacar la inclusión de fotografías pertenecientes al archivo familiar como único contacto con la realidad objetiva. Spiegelman recrea todas las imágenes del Holocausto que ha visto en el archivo. Sin embargo, ve necesario contextualizar a los personajes de su relato por medio de la integración de las imágenes que tiene de ellos. Así, los animales antropomórficos adquieren un sentido más trascendente, al mostrarse de forma directa como representan a ciertos personajes reales. Se deconstruye la ilusión de Mauswitz para presentar el retrato de algunas de sus víctimas. “Frente al carácter onírico de la animación, los semblantes de las víctimas [...] adquieren la categoría de pruebas de un proceso histórico” (Pintor Iranzo 27). Las fotografías insertadas en la narración son tres y operan como soportes de la memoria: una imagen de Art Spiegelman con su difunta madre Anja, una imagen de Richieu, difunto hermano de Art muerto durante la guerra, y una fotografía de Vladek con el uniforme a rayas del campo de concentración. Incluyendo estas tres imágenes privadas, Spiegelman integra, en su relato, representaciones que, como señala Rodríguez Iborra (24) siguiendo a Barthes (94), funcionan como “una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada”.

“Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo”, afirmaba Susan Sontag en su famoso trabajo en torno al arte fotográfico (25). Mediante la inclusión de tres imágenes aisladas, Spiegelman parece tratar de afirmar la tácita, pero soluble conexión con este pasado que está desapareciendo. Las imágenes no tienen la capacidad de explicarse a sí mismas, necesitan ser acompañadas por el relato que las identifique y contextualice. De las tres fotografías, tan solo la de Vladek adquiere una descripción debido a todo el testimonio que se ofrece en la obra. Por ello, el dibujante la integra en el texto como parte fundamental de una de sus viñetas dentro de un contexto en el que la foto es insustituible porque funciona como la prueba que tiene Anja de que su marido sigue vivo.

Frente a esta representación integrada, las otras dos imágenes se muestran aisladas del resto de la estructura animada. Para Marianne Hirsch “las imágenes de Anja y Richieu funcionan como el fantasma de unos muertos a quienes resucita el vigor indéxico e icónico de las fotos” (*La generación de posmemoria* 64). La imagen de Spiegelman con su madre aparece en una esquina, a modo introductorio (y asociada con el contenido) del relato *Prisionero*, mientras que la de Richieu, que bien pudiera representar la incomprensibilidad de la destrucción del Holocausto (*Family Pictures* 23), sirve para presentar la segunda parte del libro al rescatar el pasado a través de sus ausencias y trazar un paralelismo sustitutivo entre el destino de ambos hermanos —sin ir más lejos, en una de las últimas viñetas del relato, Vladek se equivoca y llama Richieu a Art—. Más allá de esto, el hecho de que la segunda parte de la obra se dedique por igual al hermano difunto y a los hijos de Spiegelman parece apuntar en la dirección de unificar un único discurso de la memoria familiar a través de un relato heredado que funcione como línea común. Por lo tanto, Spiegelman hace partícipes a sus hijos del testimonio de su padre y promueve la transmisión con respecto a futuras generaciones de una posmemoria cedida. “Se establece una continuidad entre los muertos y los vivos que al anticipar a la generación siguiente guarda una dimensión de futuro” (Huyssen 144). Con *Maus*, Spiegelman “transmite el punto de quiebre del siglo XX, a sus hijos que, nacidos en los Estados Unidos, dos generaciones después, podrían no conocer ni integrar esta parte de su historia a sus vidas” (Vetö 94).

De esta forma, la fragmentación de la narración remite a una suerte de trauma vicario relacionado con unos eventos que deben ser rastreados. Spiegelman, como testigo secundario del horror de Auschwitz, a través de la figura del padre trata de superar una forma de estrés postraumático por medio de una animación que refleja, en su formulación, el doloroso proceder de una arqueología de la memoria condenada a aceptar los espacios en negro. En este sentido, *Maus* es una obra condenada a ser inacabada en su reconstrucción del pasado, pero certera en su reflejo de las vicisitudes del acto de creación relacionado con el trauma: la investigación en la memoria como búsqueda de la sanación mental. La triple disposición temporal del texto permite generar “a conception of past historical events that includes the present conditions under which they are being remem-

bered” (Young 678), de tal manera que el pasado de los campos de concentración y el presente en el que estos se representan componen una única unidad de significado que es amenazada por una fragmentación constante, dada la voluntad de recordar y los agujeros de la memoria. Las fotografías complementan la identificación con un nuevo punto de vista, con más o menos contexto, que se ofrece al lector para terminar de completar el relato de la memoria de Vladek.

## Conclusiones

Frente a la disyuntiva imágenes versus testimonio relativa a la ética de la representación de fenómenos extremos como el Holocausto, podemos ver en *Maus* un ejemplo de postura conciliadora que trata de reelaborar el pasado a través de las fuentes de las que dispone sin rechazar ninguna opción: creaciones artísticas, recopilación de testimonios (propio y ajenos) e imágenes de archivo. El autor emplea esta suma de recursos para crear una memoria mediada que suscite una representación válida desde un punto de vista ético. Lejos de buscar una recreación exacta, la libertad de no haber vivido directamente los hechos que se transmiten de la generación de la posmemoria permite a su creador, Art Spiegelman, desarrollar una mirada propia sobre el testimonio traumático del padre a través del arte. Así, *Maus* renuncia al realismo para plantear una distancia desde la cual poder presentar el horror del pasado por medio de una intervención metafórica caracterizada por personajes en forma de animales antropomórficos que conjugan un paradigma de representación propio en el que la imagen y el texto constituyen dos relatos de forma simultánea: el texto transmite el testimonio literal del padre y las incertidumbres del autor con respecto a la obra que crea y la imagen codifica todo un conjunto de metáforas visuales sobre el pretérito acontecido.

Más allá de este planteamiento, a nivel narrativo y, de nuevo, debido a que la obra es el producto de un testimonio mediado, *Maus* se caracteriza por una fragmentación que trata de sortear los actos traumáticos, tanto del padre como del propio creador, a través de una narración múltiple que intercala escenas del pasado con otras de su rememoración. Spiegelman, como autor del texto, se representa a sí mismo enfrentándose a su propio trauma en torno a la búsqueda y correcta plasmación de todas las imágenes que no existen, tanto de las generales del genocidio como de las particulares que conforman el retrato personal de su familia, especialmente de su madre. En este sentido, la inclusión de fotografías de archivo no solo ayuda a que el lector pueda comprender e imaginar mejor la historia al ponerle cara a sus personajes, sino que además sirve para matizar y personificar el relato como una experiencia propia que conecta al creador con el resto de los miembros desaparecidos de su familia. Así, las imágenes deshacen la indeterminación de las ilustraciones de Spiegelman al funcionar como anclajes presentes de la memoria del pasado. Las fotografías entran, por lo tanto, dentro de la narración fragmentada como unidades de significado independiente que remiten a un relato perdido que demanda su íntegra representación.



## Referencias bibliográficas

- Amado, Ana. "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia". *Historia, género y política en los 70'*, editado por A. Andújar, D. D'Antonio y N. Domínguez *et al.*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005, pp. 221-40.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Lume, 1999.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona, Paidós, 2011.
- Baumgartner, Michael. "The Camps-Nobody Has Ever Shown Them: Jean-Luc Godard, Holocaust, Histoire (s) Du Cinéma, and Cinema of Resistance". *Arts and Terror*, editado por V. L. Marchenkov, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 37-72.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- Cangi, Adrián. "Poética de la luz, política del gesto". *Revista Nomadías*, n.º 14, 2011, pp. 157-69.
- Chute, Hillary. "The Shadow of a past Time: History and Graphic Representation in *Maus*". *Twentieth Century Literature*, vol. 2, n.º 52, 2006, pp. 199-230.
- Ciancio, María Belén. "¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria" *Constelaciones: Revista de teoría crítica*, vol. 7, n.º 7, 2015, pp. 503-15.
- Deppey, Dirk. "The Eddie Campbell Interview". *The Comics Journal*, n.º 273, pp. 66-116.
- Didi-Huberman, Georges. "Images malgré tout". *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, editado por C. Chéroux, Paris, Marval, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Emmelhainz, Irmgard. *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Cham, Suiza, Palgrave Macmillan, 2009.
- Gómez Salamanca, Daniel. *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Barcelona, Universitat Ramon Llull, Phd, 2013.
- Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. Jackson, University Press of Mississippi, 2013.
- Hachero Hernández, Bruno. "Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror". *Con A de animación*, n.º 5, 2015, pp. 114-25, <http://dx.doi.org/10.4995/caa>



- Hamilton, Annette. "Cambodian Genocide: Ethics and Aesthetics in the Cinema of Rithy Panh". *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the -New Millennium*, editado por A. Bangert, R. Gordon y L. Saxton, Nueva York, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2013, pp. 170-90.
- Hatfield, Charles. *Alternative comics. An emerging literature*. Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- Hirsch, Marianne. "Family pictures: *Maus*, mourning, and post-memory". *Discourse*, vol. 15, n.º 2, 1992, pp. 3-29.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, vol. 1, n.º 29, 2008, pp. 103-18.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Editorial Carpe Noctem, 2012.
- Huyssen, Andreas. *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jacobs, Steven. "Hitchcock, the Holocaust, and the Long Take: Memory of the Camps". *Arcadia-International Journal for Literary Studies*, vol. 2, n.º 45, 2011, pp. 265-276.
- Kruger, Judith. "Finding pleasure in the imperfection: Yoni Goodman". *Animated Realism. A behind the scenes look at the animated documentary genre*, J. Kruger, Oxford, Elsevier, 2012, pp. 1-16.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- Lanzmann, Claude. "Seminar on Shoah". *Yale French Studies*, n.º 79, 1991, pp. 82-99.
- Lanzmann, Claude. *La liebre de la Patagonia*. Madrid, Seix Barral, 2011.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik Editores, 1997.
- Makowski, Sara. "Entre la bruma de la memoria: Trauma, sujeto y narración". *Perfiles latinoamericanos: Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, vol. 10, n.º 21, 2002, pp. 143-58.
- Miller, Ann. *Reading Bande Dessinée*. Bristol, Intellect, 2007.
- Pighin, Daniela. "Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente". *Clío & Asociados. La historia enseñada*, n.º 27, 2018, pp. 118-26.
- Pintor Iranzo, Iván. "Yo bombardeé Beirut...". *Cultural/s La Vanguardia*, 18 de febrero de 2009, pp. 26-27.

- Quílez Esteve, Laia. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías*, n.º 8, 2014, pp. 57-75.
- Quílez Esteve, Laia. “Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo”. *Historia Actual Online*, n.º 38, 2015, pp. 57-69.
- Rancière, Jacques. *The Future of Image*. Londres, Verso, 2003.
- Rodríguez Iborra, Susana. *La representación Artística en tiempos de la posmemoria: Maus de Art Spiegelman*. Trabajo fin de grado, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2020.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, University of Minnesota, 2000.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Funcionarios de la violencia: la violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis*. Valencia, Ediciones Episteme, 1997.
- Schwartz, Ben. *Best american comics criticism*. Seattle, Fantagraphics Books, 2010.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, De bolsillo, 2011.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Barcelona, Reservoir Books, 2015.
- Spiegelman, Art. *Metamaus*. Barcelona, Reservoir Books, 2019.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2008.
- Van Der Linden, Sophie. *Lire l' Album*. Paris, L'Atelier du poisson soluble, 2006.
- Vetö, Silvana. “Maus y la ética de la representación después del Holocausto Narrativas post-traumáticas, elaboración y post-memoria”. *Liminales. Escritos sobre psicología y sociedad*, vol. 1, n.º1, 2012, pp. 71-113.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. París, Plon, 1998.
- Yosef, Raz. “War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's Waltz with Bashir”. *Journal of Modern Jewish Studies*, vol. 9, n.º3, 2010, pp. 311-326. <https://doi.org/10.1080/14725886.2010.518444>
- Young, James. “The Holocaust as a Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History”. *Critical Inquiry*, n.º 24, 1998, pp. 666-99.
- Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven & London, Yale University Press, 2000.
- Young, James. “The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history”. *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, vol. 1, n.º 51, 2002, pp. 71-87.