

# COMIC VS HORRESCO REFERENS: MAUS COMO ESTUDIO DE CASO

CRISÓSTOMO GÁLVEZ, RAQUEL  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA (ESPAÑA)  
Profesora asociada  
Código ORCID: 0000-0003-1895-2889  
crisostomo.raquel@gmail.com

**Resumen:** *Maus* es un documento sobre la *Shoah*, la crónica de un hijo que aspira a comprender a un padre traumatizado: un viaje interior que trata de unir presente y pasado, la exploración de unas circunstancias trágicas, una reflexión sobre aquellos que sobrevivieron y aquellos que murieron (*los hundidos y los salvados*, como diría Primo Levi) y un intento de superar el abismo generacional provocado por la edad y el dolor del superviviente. Así pues, el objetivo de este texto es ver cómo a través de las citadas obras el autor se enfrenta a este tipo de representación en un arte tan complejo y rico como es el cómic, que imbrica grafismo y textualidad; así como también observar cómo evolucionan las respuestas que Spiegelman halla a lo largo de su trayectoria creadora.

**Palabras clave:** Horror, Spiegelman, cómic, *Maus*, Holocausto, *Horresco Referens*.

**Abstract:** *Maus* is a document about the Shoah, the chronicle of a son who aspires to understand a traumatized father: an inner journey that tries to unite past and present, exploring tragic circumstances, a reflection on those who survived and those who died (*the Drowned and the Saved*, Primo Levi would say) and an attempt to overcome the generation gap caused by age and pain survivor. Thus, the objective of this paper is to explore how this graphic author faces this kind of representation in such a complex and rich as is the comic, which overlaps textuality graphics and art, as well as observe how the Spiegelman's answers evolve along their creative path.

**Key-words:** Horror, Spiegelman, comic, *Maus*, Holocaust, *Horresco Referens*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Art Spiegelman aborda en *Maus* el Holocausto y su inmenso coste emocional, así como la problemática de la narración de la experiencia de la reclusión en un campo de exterminio, desde un medio heterogéneo y poco conservador como es el cómic. *Maus* ha trascendido el mundo de los *comic books* y de los manga para llegar no solo a un perfil popular, sino también a un público de lectores cultos, gracias sobre todo a su tratamiento de la *Shoah* en un formato tan poco habitual para esta temática en la década de 1980. Se trata, pues, de una obra que ha sido

un auténtico fenómeno de difusión e impacto, traducida a una veintena de idiomas, y que obligó al gran público a replantearse la incorporación del cómic como género serio, despertando el interés de estudiosos de diversas áreas, no solo del mundo del cómic, como el teórico y crítico Joseph Witek — autor de *Comic Books as History: the Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* —, sino también de especialistas en el Holocausto como Terence Des Pres, o críticos culturales como Miles Orvell.

Art Spiegelman lleva toda su vida artística luchando con como expresar lo inexpresable. El *Horresco Referens*, el horror a la referencia es uno de los ejes narrativos de su obra gráfica. En el caso de *Maus* (1986), el autor se enfrentó a muchos dilemas representativos: en cuanto a la capacidad explicativa del trauma paterno, los problemas que conlleva la autobiografía; pero sobre todo, la problemática a la hora de representar la magnitud del Holocausto. Pero la historia quiso que Spiegelman no dejara nunca de lado esa inquietud representativa que le es inherente: el *cartoonist* vivió en primera persona la tragedia del 11/S y en *In the Shadow of No Towers* (2003) lidiaba otra vez con nuevos y viejos traumas particulares y con su plasmación, que ya habían nacido en 1972 con el cómic sobre el suicidio de su madre *Prisoner on the Hell Planet*. Spiegelman llegaría a decir que: “el desastre es su musa”.

## 2. LA EXPRESIÓN DEL TRAUMA EN *MAUS*

Spiegelman plantea la historia de *Maus* como una fábula, como una narrativa que en su lectura más básica es un diálogo entre animales parlantes; concretamente entre dos ratones, padre e hijo, que hablan sobre las vicisitudes vividas por el padre a manos de los gatos perseguidores (nazis). Lo que hace Art Spiegelman es recoger la tradición fabulística que comienza con Esopo; pasando por Jean de La Fontaine (1621-1695); el último cuento publicado por Franz Kafka, *Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse* (1924); o el *Animal Farm* de George Orwell (1945). El autor traslada los elementos esenciales de esta tradición, de estos precedentes de estos animales que hablan, a través de la incorporación de testimonios reales a su narrativa. El objetivo es que el lector se pueda alejar suficientemente de la experiencia del horror que representa siempre la historia de un superviviente del Holocausto, y así, acercarla a través del distanciamiento. Pero este recurso, a pesar de ayudar a tomar distancia, acaba por convertirse en algo más sofisticado:

*¡The use of mice and cats is thus not simply an avantgardist distancing device in order to give the reader a fresh, critical, perhaps even ‘transgressive’ view of the Holocaust intended to attack the various pieties and official memorializations that have covered it discursively (Huysen, 2000: 65-82).<sup>1</sup>*

El problema narrativo apunta aquí al uso de la oralidad en esta obra, y a su importancia. Como comenta Michael E. Staub, esta obra en cuanto que cuento, también es narrativa oral, ya que Art trabaja desde un primer momento con las cintas que grabó con su padre:

*Maus needs to be understood not only as a comic book, but also as an oral narrative, one that struggles to represent, in pictures and writing, spoken memories. As such, it is part of a larger tradition in twentieth century minority and ethnic literature: narratives that rely on the immediacy and authority of oral encounters with members of persecuted and oppressed groups in order to counter “official versions” of history that marginalize or even deny these groups’ experiences and perspectives (Staub, 1995: 33-46).<sup>2</sup>*

La autoridad que despierta la oralidad tiene resonancias y funciones diferentes en cada grupo étnico, pero al final todas las narrativas orales elaboran diferentes opciones estratégicas para representar el recuerdo. A pesar de su condición inusual de novela gráfica, *Maus* es notablemente tradicional en sus estrategias documentales en cuanto a su narrativa oral. Este componente es común a diversos relatos de segunda generación, de hijos de supervivientes del Holocausto, o de experiencias de guerra, como atestigua Paula S. Fass:

*Now, I have come to reclaim this other history, the history that my parents gave me in the form of memory. I am convinced that this memory is essential so that the experience of the Holocaust can be fully known and documented. Only memory can make the astounding magnitude of Holocaust destruction into real history; only memory can prevent its reduction to the incantation of a bewildering number whose dimensions are just too huge to be humanly meaningful. I hope the following*

---

<sup>1</sup> El uso de ratones y gatos no es simplemente un dispositivo de distanciamiento vanguardista con el propósito de proporcionar al lector un punto de vista sobre el Holocausto fresco y crítico, incluso “transgresor”, dirigido a atacar los diversos memoriales que lo han cubierto discursivamente.

<sup>2</sup> *Maus* necesita ser comprendido no solo como un cómic, sino como narrativa oral; una que lucha con representar recuerdos hablados en imágenes y en escritura. Es parte de una larga tradición en el siglo XX de las literaturas étnicas minoritarias: las narrativas que relacionan la inmediatez y la autoridad de los encuentros orales con miembros de grupos oprimidos y perseguidos con el propósito de contar “versiones oficiales” de la historia que marginalizan o incluso niegan las experiencias y perspectivas de estos grupos.

*demonstrates that even the memoir of a single family can reveal the richness and diversity of the people erased by the Holocaust (Fass, 2009: 4).<sup>3</sup>*

*Maus* responde a la necesidad de comunicación del trauma y de cómo el autor encontró en el cómic una “gramática de esa lengua vernácula”, para vehicular los propios demonios y el llamado *Horresco referens*. Este *topos* latino significa literalmente “horror a la referencia” y describe la imposibilidad de narración ante la percepción del horror, de aquello inefable que rodea esta circunstancia. Se trata de un lugar común bien definido porque la representación de lo horrible siempre ha sido un problema en todas las preceptivas y durante todas las épocas. Como el filósofo francés postmodernista Jean-François Lyotard observaba, el Holocausto especialmente es un ejemplo de este lugar común, ya que representa un límite para la posibilidad de representación testimonial:

*To have really seen with his own eyes' a gas chamber would be the condition which gives one the authority to say that it exists and to persuade the unbeliever. Yet it is still necessary to prove that the gas chamber was killing at the moment it was seen. The only acceptable proof that it was killing is that one died from it. But if one died from it one cannot testify that it is because of the gas chamber (Lyotard, 1984: 4).<sup>4</sup>*

Observamos cómo Vladek Spiegelman da testimonio a través de la obra de su hijo, que le ayuda a cerrar antiguas heridas y a expresar la angustia de la supervivencia, ya que hasta entonces ha estado inmerso en un proceso de negación, ilustrado por la quema de los diarios de su mujer fallecida, Anya (Spiegelman, 1989: 159). Vladek pasa por el proceso catártico que evoluciona desde la incapacidad para hablar, después de años de aparente olvido, a la verbalización a través del arte, escribiendo y dibujando a través de la mano de su hijo Art (Staub, 1995: 33-46). Spiegelman declara que, a pesar de no tener la pretensión de legitimar el arte en el que se mueve, su obra resultó pionera y un precedente para el mundo del cómic moderno.

<sup>3</sup> Ahora he venido a reclamar esa otra historia, la historia que mis padres me dieron en forma de recuerdos. Estoy convencida de que esa memoria es esencial para que la experiencia del Holocausto pueda ser totalmente conocida y documentada. Solo la memoria puede convertir la ingente magnitud de la destrucción del Holocausto en una historia real; solo la memoria puede prevenir su reducción a números cuyas dimensiones son tan grandes que carecen humanamente de significado. Deseo que lo siguiente demuestre que incluso la memoria de una sola familia puede revelar la riqueza de la diversidad de la gente borrada por el Holocausto.

<sup>4</sup> Haber visto realmente con sus propios ojos una cámara de gas sería la condición que le daría la autoridad para poder decir que existe y persuadir al no creyente. Aún así es necesario probar que la cámara de gas asesinaba en el momento de ser vista. La única prueba aceptable de que era asesinato era morir allí. Pero, si se moría allí, no se podía testificar sobre ello.

*In the Shadow of No Towers*, como *Maus*, también es una historia de supervivencia familiar. De hecho, el mismo autor establece una continuidad biográfica en *No towers*, cuando hace referencia al olor característico del aire en el 11-S, en comparación al de las chimeneas de los campos: “*I remember my father trying to describe what the smoke in Auschwitz smelled like [...]. The closest he got was telling to me it was... ‘indescribable’ [...]. That’s exactly what the air in Lower Manhattan smelled like after Sept. 11!*” (Spiegelman, 2009).<sup>5</sup> Las memorias de Spiegelman, las del recuerdo ajeno, se han convertido también en propias, tal como explica Paula S. Fass:

*Although many of their memories became mine, it was always clear to me that the loss they had experienced would never be mine. Because I had not suffered, I imagined that the memories themselves were not really mine or rather that I had no claim to them because my memories lacked the pain that was theirs. If I had not suffered, then I had no authentic memories. It has taken me many years to recognize that not only are the memories mine but that some of the pain is mine as well* (Fass, 2009: 3).<sup>6</sup>

Al fin y al cabo, Spiegelman es un creador experiencial, que materializa los traumas en sus obras:

*The rubble of the World Trade Center was a historical “gift” that fell into his lap —almost literally, since he lives in Lower Manhattan— a trauma finally his own, in which historical catastrophe is both personal and family history, as it was in *Maus** (Orban, 2007).<sup>7</sup>

Como vemos, ante el horror vivido, se intuye un camino: el arte, que se convierte en mágico, es un espejo transfigurador que salva, cuyo resultado es lo sublime; y la escritura se convierte en algo catártico:

---

<sup>5</sup> Recuerdo a mi padre intentando describir a qué olía el humo de Auschwitz [...]. Lo más que se acercó fue... “indescribable” [...]. ¡Así era exactamente cómo olía el aire en Manhattan después del 11 de septiembre!

<sup>6</sup> A pesar de que muchas de sus memorias se convirtieron en mías, siempre tuve claro que la pérdida que ellos experimentaron nunca sería mía. Porque yo no había sufrido, imaginé que las propias memorias no eran realmente mías o que yo no las podía reclamar porque mis memorias carecían del sufrimiento que había en las suyas. Yo no había sufrido, por lo que no tenía auténticas memorias. Me llevó muchos años reconocer no solo que no eran mis memorias, sino que parte del sufrimiento también.

<sup>7</sup> La caída del World Trade Center fue un “regalo” histórico que le cayó en su regazo —casi literalmente, ya que vive en el Bajo Manhattan— un trauma finalmente propio, donde la catástrofe histórica era tanto personal como historia familiar, como lo era en *Maus*.

*The act of telling, too, is complicated in postmodernist fashion both by Art/Artie's frequent portrayal of the act (and difficulty) of creating the project of Maus (e.g. he draws himself at his drafting board, surrounded by mouse corpses that simultaneously represent the carnage of the Holocaust and his own guilty role as the maker and destroyer of the characters in his own work) (Geis, 2003: 2).*<sup>8</sup>

El profesor de literatura comparada judía de la Hebrew University of Jerusalem, Sidra DeKoven Ezrahi, se refiere a la escritura después de la *Shoah*: “*Precisely when it is most confined to the unimaginable facts of violence and horror, the creative literature that has developed is the least consistent with traditional moral and artistic conventions*” (Geis, 2003: 2).<sup>9</sup>

### 3. LIDIAR CON LA MEMORIA TRAUMÁTICA FAMILIAR Y GENERACIONAL

Para Art Spiegelman, la creación de *Maus* le ayuda a ser consciente del horror vivido por sus padres, que a pesar de ser ajeno se convierte en una experiencia propia por el hecho de formar parte de la siguiente generación a los supervivientes directos y por todas las repercusiones que esto ha comportado en su vida. La historia que nos ocupa ilustra la problemática de la autobiografía; un género con un papel clave en el mantenimiento de la memoria. El historiador Wilhelm Dilthey (1833-1911) remarcaba la importancia del género autobiográfico para entender la historia; y el filósofo Georges Gusdorf (1912-2000) defendía que el proceso de escritura era muy importante: la autobiografía reúne pasado y presente, y comporta sobre todo el esfuerzo de asumir el pasado para explicar el presente. Tanto el teórico Tzvetan Todorov (1939-); como el intelectual francés —hijo de un judío polaco deportado a Auschwitz— Alain Finkielkraut (1949-), escribieron que toda sociedad tiene un deber hacia su pasado: el deber de conservar la memoria de las anteriores generaciones.

Todorov utiliza el término *Yiddishkeit* en *El hombre desplazado* para referirse al conjunto de ideas, idiosincrasias y sentimientos globales que acompañan a la

<sup>8</sup> El acto de explicar, también es complicado en la moda postmodernista para el frecuente acto de autorretrato de Art —y la dificultad— de crear el proyecto de *Maus* —por ejemplo, él mismo se dibuja en su mesa de dibujo, rodeado por cadáveres de ratones que simultáneamente representan el Holocausto y su propio sentimiento de culpabilidad como creador y destructor de personajes en su propio trabajo—.

<sup>9</sup> Precisamente cuando está más confinada a los hechos inimaginables de la violencia y el horror, la literatura creativa que se ha desarrollado es la menos consistente con la moral tradicional y las convenciones artísticas.

comunidad judía alrededor del mundo. Se refiere al hecho de sentirse judío, independientemente del judaísmo como religión (Neusner, 2006: 5). Este sentimiento de identidad judía es una manera de seguir considerándose judíos en el mundo moderno a partir de finales del siglo XIX, a la vez que se es incrédulo, agnóstico, humanista, laico o ateo. Y este es otro de los grandes temas que se apuntan en *Maus* (Berger, 1990: 43-63). Por “judeidad” entendemos, pues, no solo las ideas concebidas en el judaísmo, sino también la circunstancia del hombre judío de carne y huesos, las formas de asumir su pertenencia al judaísmo. Esta condición queda reflejada en la obra de Spiegelman como un sentimiento de pérdida de esta emoción conjunta: a causa del Holocausto, de tratarse de una persona de familia judía criada en Nueva York fuera de una comunidad judía, con otros referentes culturales; y sobre todo con el sentimiento de culpa como judío de la segunda generación superviviente a la *Shoah*, perteneciente a la generación del recuerdo ajeno (Staub, 1995: 33-46). La memoria se plantea pues como el único lugar de acceso al descubrimiento de sí mismo, al descubrimiento del otro que hay en él, de aquel judío real anhelado en el que quiere convertirse; y la escritura y la lectura como únicos medios tangibles para acceder a un pasado no conocido: “conocerla, [*la judeidad*] frecuentarla en los libros (*únicos lugares donde sigue manifestándose*), es tomar medida de mi extrañeza” (Finkielkraut, 1982: 48). Y hablamos de un “pasado no conocido” porque en la generación a la que pertenece el autor esta “judeidad” ya se ha perdido, y solo queda una apariencia que denuncia con constancia la *Shoah*, que presume de ser ostensiblemente judía, y que no obstante, su existencia precisamente se basa en la recuperación de esta “judeidad” desconocida: verídica pero incompleta, sin esencia, tan solo testimonio de los acontecimientos históricos, y no el alma de los pueblos:

Así que el pueblo judío ha muerto dos veces: muerto asesinado y muerto de olvido. En nuestra memoria colectiva (*que no la individual*) solo hay espacio para las personas que se nos parecen, o para las piezas de museo y las curiosidades de feria [...]. Así es, pues, el culto oficial de los muertos: una falsificación. Se nos describe con un torrente de lágrimas el asesinato de un pueblo senil, mientras que lo que los nazis mataron era una cultura viva, multiforme y creativa. No cabe duda de que la pura y simple indiferencia sería menos perniciosa que esa forma de conmiseración (Finkielkraut, 1982: 50-51).

El segundo problema que se deriva del recuerdo es el riesgo de mitificación. En la actualidad, los recuerdos se han transmutado en imágenes.<sup>10</sup> Peor todavía, son

<sup>10</sup> “El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que solo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo”. Sontag, (ibíd.: 103)



imágenes reiterativas que nos quedan en la retina después del bombardeo diario que padecemos y de las que tenemos constancia en fotografía, y que muchas veces acaban colgadas en una galería de arte, quizás un lugar no demasiado propicio para el recuerdo, sino para el arte; y otras convertidas prácticamente en imagen de reverencia casi religiosa. Esta *artistificación* es peligrosa, porque en muchas ocasiones desposee a la fotografía de su calidad de recuerdo, sin permitirse el aprendizaje que da la reflexión sobre el objeto. Este peligro de enaltecimiento de la obra de arte es parte del remordimiento y de la carga emocional que arrastra Art Spiegelman después de la publicación de su obra. El proceso de distanciamiento de la obra se hace más difícil cuando es su propia vida, tal como se ha visto en capítulos anteriores, y a esto se le debe añadir que no son solo la vida y los traumas del autor los que se exponen públicamente, sino también los paternos, y los de los supervivientes y las víctimas de la *Shoah* en general. Por lo tanto, para Art Spiegelman representa un riesgo muy alto del éxito de esta obra de arte (Geis, 2003: 6). Spiegelman siente la culpa que caracteriza a la generación siguiente a los supervivientes, inevitablemente ligada a la memoria, y la verbaliza cuando le confiesa a su mujer, Françoise Mouly, que: “de algún modo deseaba haber estado en Auschwitz con mis padres, para saber lo que habían vivido [...] sentía culpa por haber tenido una vida más fácil que la de ellos” (Fine, 1988: 43). Esta segunda generación crea un deber de militancia de la memoria de los que sufrieron los campos, sienten que tienen una responsabilidad hacia ellos (Geis, 2003: 5). No puede físicamente rememorar el Holocausto como realmente tuvo lugar, porque no lo vivieron. Todo lo que recuerdan, todo lo que saben, es lo que las víctimas han escrito en sus diarios, lo que los supervivientes recordaban en sus memorias. No retenían sucesos actuales, pero sí las incontables novelas, historias y poemas sobre la *Shoah* que habían leído u oído durante años. Nacidos después del Holocausto, en la época de su memoria, esta generación raramente intenta representar los hechos fuera de las formas a través de las que ellos han recibido la experiencia. En vez de retratar los hechos del Holocausto, escriben, dibujan y hablan sobre su transmisión en libros, películas, fotografías e historias de sus padres. En vez de intentar recordar los hechos, sobre todo reclaman su relación con la memoria de los hechos (Young, 1998: 666-669), preguntándose sobre la perpetuación de la memoria tras la muerte de sus testimonios históricos (Kaplan, 1989: 160). La importancia de este recuerdo indirecto sugiere la crisis profetizada parcialmente por Susan Sontag en su ensayo de 1975, *Fascinating Fascism* (Sontag, 1975), que corre el riesgo de caer en la comercialización en el mundo post-moderno.



#### 4. MAUSWITZ: PROBLEMAS REPRESENTACIONALES

En el 2004, Spiegelman publicó *In the Shadow of no Towers*, donde ofrecía su particular visión del 11 de septiembre de 2001. El paisaje dantesco y el desconcierto generalizado provocaron en él, de nuevo, sentimientos encontrados. Él mismo decía que:

Superar esa nube tóxica que un instante antes era la torre norte del World Trade Center me hizo percibir íntimamente la inflexión en la cual la Historia Mundial y la Historia Personal entran en colisión. Ese punto de intersección respecto del cual mis padres, supervivientes de Auschwitz, me habían puesto en alerta enseñándome a tener siempre las maletas listas (Costa, 2005).

A través de estas palabras, Spiegelman apunta cómo la experiencia paterna, cómo su condición de hijo de supervivientes, ha influido de forma decisiva no solo en su vida, sino también en su obra; ambas imbricadas sin remedio. *In the Shadow of No Towers*, es por tanto, al igual que *Maus*, una historia de supervivencia familiar. Las memorias de Spiegelman, el recuerdo ajeno de segunda generación, han acabado siendo también suyas, propias. Al fin y al cabo, Spiegelman es un creador experiencial, que materializa sus traumas en sus obras. Ante el horror vivido se intuye el camino del arte, que es casi un espejo transfigurador que salva, algo catártico. En palabras del propio Spiegelman: “Decidí que mis cómics eran la mayor terapia posible: el bote de tinta antes que el de pastillas o la visita al psicoterapeuta” (Manzano, 1991). La continuidad entre ambas obras es clara; por ejemplo, en que Spiegelman continúa usando al ratón para autorrepresentarse en muchas ocasiones. Pero como él mismo ha comentado en más de una ocasión: “Las cuestiones representacionales siempre me dejan descolocado” (De Wildt, 2014). En esta obra le acompañan diversos personajes de los primeros grandes cómics como el *Yellow Kid* (R. F. Outcault, 1895) o el ratón Ignatz de *Krazy Kat* (George Herriman, 1913) entre muchos otros. El autor mimetiza estos clásicos del mundo del cómic, mezclándolos con otros recursos estilísticos y artísticos, para dar a entender su estado mental fragmentado después de los atentados y su repercusión mediática. Spiegelman está abrumado por la cuestión representacional y, en ocasiones, secuestrado creativamente por la figura del “maus”. De hecho, en 2002 el autor se reconocía “incapaz [...] de afrontar una obra de enjundia porque la sombra de los ratones de ‘Maus’ es larga y pesada” (Llopart, 2002). De hecho, la afirmación de que el desastre es su musa no podría ser más acertada: la primera obra de Spiegelman interesante, *Prisoner in planet Hell*, habla sobre el suicidio materno; *Maus* habla sobre

su relación conflictiva con un padre, que además es superviviente de los campos; y *No towers* trata del impacto vivido como testimonio del 11-S.

Spiegelman reconoce así los límites de su metáfora y de la animalización y admite que quizás esté empezando a estar fuera de control, ya que lo que se inició como una metáfora clara, empieza a extenderse a todos los personajes a medida que avanza la obra; se añade el recurso de las máscaras y por último también la presencia de animales reales, llevando la metáfora al extremo. Este punto se recupera en *In The Shadow of No Towers*, con imágenes donde se plantea el problema de la representación y del juego entre gatos y ratones para manifestar la confusión del autor respecto a la situación después del 11-S.

En cuanto al grafismo, algo ha cambiado, ya que el dibujo de *Maus* es en blanco y negro, con un trazo anguloso y nervioso que, dentro de la vanguardista obra de Spiegelman, muy influida por el expresionismo, resultaba bastante contenido. El propio Spiegelman no quería que la gente se imaginara a Mickey Mouse cuando leyera la novela, así que abandonó la idea original de los dibujos expresivos y lo cambió por un estilo más sobrio. De manera similar, su coetáneo Claude Lanzmann utilizó una estrategia estética parecida en *Shoah* (1986); y similarmente unos pocos años después, Steven Spielberg en *Schindler's List* (1993) donde incorporaba el blanco y negro y el grano de las imágenes de archivo, sin incorporarlas directamente. Contra el horrible fotorrealismo de los campos de la muerte, otras representaciones pueden resultar autoindulgentes.

Detengámonos en la disposición de las viñetas de la parte recordada de *Maus*; época que el autor no conoció, por lo que se encuentra emocionalmente seguro, y donde usa todos los elementos que el cómic permite para reconstruir la atmósfera de la época o el estado anímico de los personajes (viñetas sin recuadro, viñetas de formas extrañas, viñetas dentro de viñetas, etc.), conservando el equilibrio entre el distanciamiento y la emoción, como deja ver la escena en la que un nazi golpea a un niño contra la pared. En contraste, los acontecimientos contemporáneos muestran una aparente pobreza visual, que esconde realmente emociones reprimidas en pequeñas viñetas clásicas y ordenadas, dentro de las cuales el autor lucha con calma desesperación para comprender a su padre. Todo esto ayuda a que quede patente el contraste entre las pequeñas tragedias cotidianas, los malentendidos inevitables entre un padre y un hijo que viven realidades radicalmente diferentes, que literal y figuradamente hablan diferentes idiomas, y la gran tragedia del pasado que todavía pesa sobre la conciencia de todos los personajes. Por ejemplo, en una misma página el padre recrimina a su hijo por dejar caer al suelo las cenizas de su cigarrillo, a la vez que lo vemos siendo víctima del sadismo

nazi. En otra ocasión, Vladek cuenta píldoras obsesivamente mientras habla de la implicación de su primera mujer, Anja, en conspiraciones comunistas. Todos estos recursos gráficos son rápidamente asimilados y ni el dibujo, que resalta solo aquello imprescindible, ni las cabezas de los animales son obstáculos para sumergirse en la narración. De hecho, es difícil imaginar *Maus* en otro medio que no sea el cómic, que permita este tipo de recursos sin herir al lector, pero que a la vez transmita todo el peso de la gravedad de los temas que se tratan en el libro. Y es que la utilización del ratón como metáfora, conserva otro nivel representacional: el de la reflexión sobre la visualidad. El problema que acompaña a Spiegelman durante su narración es precisamente cómo explicar a través de su obra el horror del Holocausto; como hacer llegar al lector de forma suficientemente verosímil lo inexplicable. Todos los narradores que se han enfrentado hablan de aquello inenarrable, pero Spiegelman además, por primera vez se enfrenta en un medio construido tanto por palabras como por imágenes. Y es en esta visualidad que Spiegelman en cierto modo se refugia, resolviendo los problemas narrativos con mecanismos visuales, escondiendo la imagen verdadera bajo una metáfora animalizada. El uso de la visualidad que hace Spiegelman probablemente es el que ha hecho que esta obra haya tenido tanto éxito en la explicación de la memoria traumática del horror y que las *No Towers* del mismo autor no hayan llegado a reflejar del mismo modo la comprensión de los hechos históricos vividos el 11 de septiembre. Tenemos que pensar en el contexto histórico de la obra para comprender el uso especial de la visualidad que realiza Spiegelman. Es decir, el Holocausto ha sido acompañado durante mucho tiempo por lo que Katalin Orban denomina un “agujero negro” visual, en todas sus formas de representación y narración. Durante mucho tiempo ha habido un tipo de aura sagrada, un velo de Maya, que cubría un espacio sagrado: el de la cámara de gas. Pero con el alejamiento temporal, esta forma de ceguera se vuelve transitoria para dejar paso a la desantificación que Elie Wiesel criticó abiertamente. De esta forma, la animalización, y sobre todo el ratón, plasma aquello que Katalin Orban denomina un *indexical sign*. Por ejemplo, en su texto “Trauma and visibility” se refiere al humo que se convierte en representación icónica, y de hecho en cualquier narración de los campos, sobre todo después del film *Shoah* de Claude Lanzmann. Igualmente, en *Maus* el ratón también se podría calificar de *indexical sign*, puesto que conlleva una carga semántica importante: lo acompañan una serie de significados connotativos de los que no somos conscientes, pero que nuestro inconsciente cultural colectivo sí es capaz de descifrar sin problemas. El “maus” (la máscara / el ratón) es una metáfora con diferentes niveles de lectura: es un símbolo que continúa con la tradición propia del cómic; es un símbolo antirrealista que

permite enmascarar el exceso de visualidad narrativa que tienen tradicionalmente los textos relacionados con la *Shoah*.

Las estrategias narrativas de Spiegelman para lidiar con la representación de lo inefable son arriesgadas. La principal, la más visible, y la que nos ocupa, es la decisión de utilizar animales antropomorfos, en una metáfora continuada que hace de los judíos ratones y de los alemanes gatos. Menos presentes, los polacos son cerdos, posiblemente no por racismo, sino por asociación con la exportación de jamón polaco; los norteamericanos serán perros, en la acepción de fidelidad que los caracteriza, los franceses ranas, probablemente por el uso anglo-americano de la palabra *frogs* para referirse a los franceses, y los suecos, renos. En este punto, la decisión de Spiegelman remite a una doble herencia. Por un lado, la tradición de los *funny animals* del mundo de la historieta y del cine de animación: no es ninguna casualidad que el niño de la primera versión de *Maus* de 1972 se llame Mickey, tal como explica en el primer capítulo de *Metamaus* (Spiegelman, 2011). Por otra parte, Spiegelman se apropia del tópico antisemita de la representación de los judíos como ratas, con mucha difusión en discursos y caricaturas en diarios y publicaciones nazis; como el *Der Stürmer*, por ejemplo. En términos generales, Spiegelman retoma la división que hacían los nazis de los humanos en especies, argumento que les “permitía” *exterminar* (en lugar de *matar*) a las ratas judías. Por eso, el mismo Spiegelman ha dicho en más de una ocasión que *Maus* fue creado en colaboración con Hitler. En cualquier caso, el uso de animales humanizados habla de un problema estético y moral que ronda a los artistas que se han enfrentado al Holocausto y plantea preguntas que ya se han venido formulando anteriormente: ¿cómo representar un horror que supera las definiciones mismas de aquello humano? ¿Tiene derecho un artista a hacer una ficción o a estilizar este horror? ¿No sería mejor dejar hablar a los documentos y a los testimonios de los supervivientes, sin las frivolidades del arte? Y más grave todavía: ¿un artista tiene derecho a obtener un beneficio económico de este horror? Aunque *Maus* fue recibido con elogios prácticamente unánimes, entre la crítica más conservadora suscitó algunas reticencias por dos aspectos en concreto: el primero, el hecho de que fuera un cómic que trataba el tema del Holocausto, y en segundo lugar que además estuviera protagonizado por animales. Por ejemplo, el guionista norteamericano pionero del cómic alternativo, Harvey Pekar, cuestionó en particular el uso de esta metáfora en cuanto a la representación de los polacos como cerdos (Bolhafner, 1991), lo que implica una pérdida de control sobre los sentidos de la metáfora, ya que aunque filtrada y resignificada, aún conserva parte de su capacidad ofensiva original. El propio Spiegelman plantea de forma abierta el problema de la representación animalizada

en varias ocasiones a su obra. En un momento de *Maus*, por ejemplo, un Art que se empequeñece cada vez más pequeño en su silla, es cuestionado por un periodista con máscara de ratón judío que le pregunta sobre qué animal utilizaría para representar a los judíos israelíes. Tal y como está formulada la pregunta, de entrada se entiende que se descarta la misma representación que se utiliza por los judíos retratados por Spiegelman; cuestión que también se intuye por el hecho de que utilice una máscara de ratón, como si este personaje fuera judío, pero sin serlo verdaderamente. En esta escena, claramente asistimos a la representación de la presión que ejerce el *lobby judío* en Estados Unidos, que no se puede mencionar sin ser tildado de antisemita. Pero el riesgo del uso de la metáfora del ratón es elevado, teniendo en cuenta cómo han evolucionado los acontecimientos históricos relacionados con el contexto judío desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Spiegelman ya empezaba a mostrar en su obra su preocupación por el tema, pero en una entrevista posterior realizada en 2002, el autor añade:

- Era inevitable que se le pidiera su punto de vista sobre el conflicto árabe-israelí.
- Es curioso, cuando en Nueva York me preguntan me parece que ejerzo de portavoz de Hamas. Pero aquí en Europa me acabo sintiendo como un sionista irreductible [...] se ha llegado a un punto en que todos se equivocan (Llopart, 2002).

Spiegelman es extremadamente consciente de estos y otros problemas que derivan de la representación artística. El genocidio, la desaparición masiva de seres humanos, lleva a enfrentarse con la imposibilidad de una narración neutra, un modo transparente de representación: la decisión de utilizar animales y el registro gráfico elegido funcionan a partir de esta comprobación. El dibujo extremadamente sencillo, a veces bruto de *Maus*, se encuentra lejos de la expresividad de los *Funny Animals* de 1972,<sup>11</sup> tanto como del expresionismo que es usado en *Prisoner in Hell Planet*.

Al mismo tiempo, la relación del libro con lo real es muy compleja: el relato se ofrece como un testimonio o una autobiografía a dos voces —ofreciendo al lector un pacto de verdad—; incluye fotografías —del padre, de su hermano muerto Richier—, y el personaje de Art aparece en ocasiones dibujado como un humano con máscara de ratón. Es una tensión con la que Spiegelman trabajó: dibuja una historieta con ratones, pero como hemos visto, a la vez pide al *The New York Times* que *Maus II* sea en la columna de “no ficción” en su lista de Best Sellers.

---

<sup>11</sup> Las primeras muestras de *Maus* aparecieron por primera vez en tres páginas publicadas en 1972 en un *magazine* de *cartoons* de animales antropomórficos: *Funny Animals*, un cómic *underground* editado por Apex Novelties, bajo el título *Rat*.

Por la misma razón, por la renuncia a toda inocencia narrativa, el libro no puede presentar una historia lineal, ya que se multiplican los tiempos, los niveles de ficción: habla Vladek de su experiencia en Auschwitz; habla Art del que Vladek le explicó; habla del Art humano / autor de lo que significó hacer el libro que hemos visto hacer al Art ratón / personaje.

La experiencia del horror no puede enfrentarse sin poner en crisis los propios instrumentos de la narración. Hay dos momentos notables en relación con estos problemas: en el segundo capítulo de *Maus II*, Art le pregunta a su padre por una orquesta que, según la documentación, tocaba en el campo mientras los prisioneros marchaban. La viñeta anterior ha mostrado esta orquesta. Pero Vladek nunca la vio, y al siguiente dibujo solo muestra a los prisioneros marchando. En una primera mirada, el dibujo parece adaptarse a la corrección que Vladek hace, pero sobre las cabezas de los prisioneros pueden verse partes de una batuta y de un contrabajo: el dibujo no termina de adaptarse al testigo ni a la documentación. En otra escena, una de las más duras del libro, se muestra a un soldado alemán estampando la cabeza de un niño judío contra una pared. El propio Spiegelman ha comentado sus dudas al respecto: no la podía dejar fuera de la narración, pero no encontraba la manera de representarla. Así que tomó algunas decisiones: encuadrar de manera que no se vea si son animales o personas; mostrar la mancha de sangre solo una vez, y cubrir la mancha de la segunda viñeta con el globo de Vladek, que dice: “es algo que no vi con mis propios ojos”.

El problema ético que se deriva de la representación del Holocausto quizás tampoco tenga solución: ¿tiene derecho un artista a ganar dinero con el horror? Spiegelman se ha negado de manera sistemática a producir derivados de su libro en películas y obras teatrales. Todos estos problemas aparecen en el libro, que abre el capítulo 2 de *Maus II* con la imagen que ya hemos visto del autor, sobre una pila de cadáveres, comentando el éxito de *Maus I* y recibiendo con creciente horror propuestas para filmar películas, contestar entrevistas y aprobar *merchandising*. De hecho, la solapa del libro ilustra a Spiegelman con su máscara de ratón enfrentándose al problema de la representación de los campos que, como vemos por la ventana, son una realidad, con un fajín de cigarrillos “Cremo” sobre el mostrador de dibujo: un pequeño gesto de humor negro que asocia el humo del tabaco con el de los crematorios y que habla también de la inevitable tensión entre el Holocausto y la industria cultural que lo comercializa. Vladek termina irónicamente su cuento, diciendo: “No necesito decirte más. Fuimos muy felices, y vivimos felices, por siempre”, a pesar de que Anja finalmente se hubiera suicidado.

## 5. CONCLUSIONES REPRESENTACIONALES

En enero de 2011, Art Spiegelman fue galardonado con el Gran Premio de Angoulême. Más de veinte años después, el *cartoonist* se corroboraba como referente del mundo del cómic. Y lo que lo ha convertido en un referente de este arte es precisamente su literacidad: la construcción sofisticada de los personajes y la buena estructura narrativa que sabe imbricar dibujo y letra en un artefacto, en el más literal de los sentidos, como objeto de arte. Es una obra llena de símbolos e ideas enfrentadas en un relato lleno de matices: el Holocausto inscrito en la cotidiana relación de un padre y un hijo, tan particular y mundana, con nombres y apellidos, como otras muchas historias de supervivientes de campos. Son dos universos que se complementan y enriquecen unidos en una única obra.

La cuestión que resulta problemática en la obra de Spiegelman es la inversión central de roles entre gatos y ratones: el autor convierte a los personajes en iconos visuales básicos que gracias a la carga cultural —sobre todo heredada del símil nazi y del mundo de la animación— funcionan en un primer nivel de lectura, pero engañan si el lector reflexiona. Así pues, lo que podía parecer una pregunta ingenua al iniciar este escrito, por qué funcionaba la elección visualmente impactante pero lógicamente contradictoria, quedaba justificado en un análisis cultural sobre las fuentes visibles y ocultas de esta obra. Del Holocausto se desgranaban diversas muertes simbólicas: la muerte de la capacidad narrativa, la muerte de la memoria y sobre todo la posibilidad de una muerte representacional.

Es nuclear pues la carga visual y cultural que acompaña inevitablemente la metáfora central entorno a la que gira esta novela gráfica: el ratón. El roedor se convertirá en la figura representacional judía por Spiegelman, que realiza un juego irónico respecto al nazismo: invirtiendo conscientemente la imagen del ratón en positiva, en la que sin lugar a dudas juega un papel importante la influencia en Spiegelman de una genealogía iconográfica de gatos y ratones animados desde los años treinta, asimilada durante toda su infancia. Mickey Mouse es la bisagra vertebradora que hace encajar el uso de la figura del ratón por parte del nazismo y la utilización del pretexto —literalmente del latín *praetextus*, antes del texto— de la animación gráfica para la inversión de roles entre gatos y ratones a la obra de Spiegelman. La propaganda bélica que se lleva a cabo durante la Segunda Guerra Mundial desde la productora Disney marcará un cambio de percepción de su protagonista, por extensión de los roles de gatos y ratones en la animación posterior, y del imaginario occidental de los últimos cincuenta años. Por eso, el lector moderno entiende sin problemas y asume como algo natural la inversión de roles de la



obra de Spiegelman; y no solo *Maus*, sino los papeles que juegan gatos y ratones en la narrativa visual, sea cómica o animada, después de la Segunda Guerra Mundial. Todos ellos son elementos estructurales de la obra, ya que todos ellos conforman el *background*, los pilares en los que se sostiene la metáfora central de *Maus*, de la que Spiegelman se ayuda para enfrentarse al horror.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, A. (1990): “Bearing Witness: Second Generation Literature of the Shoah”, *Modern Judaism*, 10, pp. 43-63.
- BOLHAFNER, S. (1991): “Art for Art’s Sake: Spiegelman Speaks on RAW’s Past, Present and Future”, *The Comics Journal*, p. 145.
- COSTA, F. (2005): “Diario impresionista en cámara lenta sobre el 11-S”, Entrevista con Art Spiegelman. En *Revista Ñ*, p. 107.
- DE WILDT, L. (2014): “Entwining the National and Personal: Art Spiegelman’s Post-9/11 Shapeshifting”. <http://cort.as/s8XV>
- FASS, P. S. (2009): *Inheriting Holocaust. A Second-Generation Memoir*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- FINE, E. (1988): “The Absent Memory: the act of writing in Post-Holocaust French Literature”, *Writing and the Holocaust*, New York, Holmes and Meier, p. 43.
- FINKIELKRAUT, A. (1982): *El judío imaginario*, Barcelona, Anagrama.
- GEIS, D. (2003): *Considering Maus, Approaches to Art Spiegelman’s “Survivor’s Tale” of the Holocaust*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- HUYSSSEN, A. (2000): “Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno”, *New German Critique*, 81, pp. 65-82.
- KAPLAN, A. (1989): “Theweleit and Spiegelman: Of Mice and Men”, KRUGER, Barbara y MARIAN, Phil: *Remaking History*. Seattle, Bay Press, p. 160.
- LLOPART, S. (2002): “Art Spiegelman’s: “En ‘Maus’ los judíos son ratones porque así los veía el nazismo””, *La Vanguardia*.
- LYOTARD, J. (1984): “The Different, The Referent, and the Proper Name”, *Diacritics*, 14.
- MANZANO, E. (1991): “El éxito de Maus me supuso una depresión”, *La Vanguardia*.
- NEUSNER, J. (2006): *Judaism: the Basics*, New York, Routledge.
- ORBAN, K. (2007): “Trauma and visualiy: Art Spiegelman’s Maus and In the Shadow of No Towers”. *Representations*.

SONTAG, S. (1975): *Fascinating Fascism*. En *New York Review of Books*.

SPIEGELMAN, A. (2009): *Breakdowns*, Barcelona, Mondadori.

—. (2011): *Metamaus*, New York, Pantheon.

STAUB, M. (1995): “The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman’s *Maus*”, *MELUS*, 20, pp. 33-46.

YOUNG, J. (1998): “The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman’s “*Maus*” and the Afterimages of History”. *Critical Inquiry*, 24, pp. 666-699.