



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

*MY FATHER BLEEDS HISTORY: REPRESENTACIÓN
LEXICOGRÁFICA DE LA MEMORIA Y EL TRAUMA EN
EL PRIMER VOLUMEN DE MAUS, DE ART
SPIEGELMAN*

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

DIANA FERNANDA MORENO MOLINA

ASESORA:

DRA. AINHOA MONTSERRAT VÁSQUEZ MEJÍAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Papichi, mamá y Mariel, gracias por darme todo su cariño y ayudarme a crecer en **todos** los ámbitos siempre: for always having my back, no matter how puzzling my decisions have been to you. Todos mis logros se los debo a ustedes y a su amor. Me gusta pensar que así como forman parte de mí, hay algo de cada uno de ustedes en esta tesina: papichi, the survivor, experto en Historia, mamichi en la psiquiatría y Mariel en el arte.

Isabel Villa de la Vega, gracias por enseñarme el valor de la disciplina y la ética. Gracias por ser mi modelo a seguir de integridad académica y profesional, no sólo en la medicina sino en todas las áreas de conocimiento.

Gracias Paty Romano porque sin todos esos años de trabajo y ayuda no habría encontrado el valor para seguir mi propio camino y esta tesina no existiría.

Hubert, gracias por haberme escuchado hablar de *Maus* obsesivamente y emocionarte conmigo por cada avance. Javier, gracias por no dejarme cambiar de tema y darme la paciencia necesaria para terminar esto después de todas las veces que sentí que no lo lograría; gracias por ayudarme a convertir a Rainbow Dash en Sonic Rainboom con tu *strange magic*.

אני אוהבת אותכם.

A todos los integrantes de la denominada Fang: Dandelion, Poncho, Murray, Rolo, Jeshva y Tahani; gracias por todas las risas en medio de los momentos de desesperación.

Gracias Jous, por haberme enseñado este cómic que acabaría siendo tan importante en mi vida y por sugerir que hiciera mi tesis sobre esto.

A los sinodales: Dra. Ainhoa Vásquez, Dra. Aurora Piñeiro, Dr. Antonio Alcalá, Dr. Larry Goldsmith y Dra. Gilda Waldman, gracias por haber leído este trabajo y ayudar a hacerlo mejor con sus comentarios acertados. También agradezco al Mtro. Rodrigo Cano por tomarse el tiempo de leer la tesina y darme sugerencias tan atinadas.

Dedicatoria

A papichi y a אמא,
A mi hermanita y a mamá flor
To my Fantastic Mr. Fox
ואל פונצ'ו, ג'יימס בקסטר שלי

יזכור

I felt we need both artists and historians. I tried to explain that one has to use the information and give shape to it in order to help people understand what happened—that historians, in fact, do that as much as any artist— but that history was far too important to leave solely to historians.

Art Spiegelman

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Funcionamiento de la memoria	7
1.1 Trauma y patologías de la memoria.....	14
1.2 Testimonio	21
1.3 Representación de la memoria y el trauma.....	26
Capítulo 2. Las formas de enunciación narrativa y la dimensión temporal del relato: su significación lexicográfica en el primer volumen de <i>Maus</i>	31
2.1 Enunciación narrativa.....	33
2.2 Dimensión temporal.....	42
2.3 El eterno retorno.....	55
Conclusiones.....	67
Bibliografía.....	71

Introducción

Art Spiegelman forma parte del movimiento contracultural *underground* de cómics,¹ desarrollado en San Francisco. Durante los años setenta su trabajo fue publicado en algunos números de *Gothic Blimp Works* y *Bijou Funnies*, y por su parte escribió *The Complete Mr. Infinity* (1970) y *The Viper Vicar of Vice, Villainy and Vickedness* (1972). En 1971 escribió *Prisoner on the Hell Planet*, una historieta autobiográfica y expresionista en la que habla del suicidio de su madre, misma que incluyó en el primer volumen de *Maus*. Durante los años noventa comenzó a trabajar para *The New Yorker* haciendo portadas y tiras y posteriormente, publicó por entregas en el periódico alemán *Die Zeit* del 2002 al 2004, el cómic *In The Shadow of No Towers* en respuesta al ataque contra las torres gemelas en Nueva York del 11 de septiembre del 2001.

Maus es un cómic escrito por Spiegelman en un período de trece años. Fue publicado de manera serializada desde 1980 hasta 1991 en la revista *RAW*, creada por el mismo autor. Esta revista fue creada en vistas de darle una oportunidad a historietas de contracultura para entrar a la escena *underground* de los cómics. En principio tanto Spiegelman como su esposa, Françoise Mouly, crearon la revista con la intención de que se viera a la historieta como una forma narrativa seria y un medio para discusiones que van de lo político a lo social en forma experimental y artística. Spiegelman, al igual que otros creadores independientes de la contracultura de los años ochenta y noventa, trabaja en blanco y negro y se mantiene en el polo de representación menos realista de la caricatura para tratar temas menos fantasiosos

¹ Ken Tucker explica que la característica principal del movimiento *underground* era la intención de que se concibiera al cómic como un medio tan serio como cualquier otra forma narrativa para tratar temas diversos, no exclusivamente aptos para niños.

(McCloud, 56). Así, la obra de Spiegelman evoluciona como parte de las publicaciones de *RAW* y al lado de artistas que comparten una nueva meta, producir cómics que acaben con el prejuicio de que el medio es para niños.

Después de que apareciera en *RAW*, Spiegelman mandó el borrador de la compilación de *Maus* a varias casas editoriales para ser publicado, pero fue rechazado por casi todas debido a preocupaciones comerciales de venta. El común denominador en la mayoría de cartas de rechazo que recibió Spiegelman fue la cuestión del aparente antagonismo entre el tema y el cómic como medio para tratar el tema, aunado a la representación de los personajes como animales antropomorfos. Estas tres inquietudes comunes son las que posteriormente abordaría Spiegelman en *MetaMaus* (2011): “Why the Holocaust?”, “Why comics?”, y “Why mice?”, además de comentar el mismo proceso de creación de *Maus*, junto con ensayos críticos y la transcripción de entrevistas con Vladek. No obstante, fue después de que el crítico Ken Tucker escribiera una reseña positiva en *The New York Times Book Review*, en mayo de 1985, que Pantheon Books aceptó publicar el cómic en dos volúmenes: *My Father Bleeds History* (1986) y *And Here My Troubles Began* (1991).

Maus resultó ser un éxito comercial y aclamado por la crítica. Ha sido traducido a dieciséis idiomas y se han vendido casi 400,000 ejemplares. Al ser el cómic un medio de cultura de masas contribuyó a que se incrementara el número de lectores que pudieran estar interesados en la literatura de Holocausto y ha reposicionado el lugar que ocupan los cómics en la literatura en general: “The unprecedented critical reception for *Maus* has changed; perhaps forever, the cultural perception of what a comic book can be and what can be accomplished by creators who take seriously the sequential art medium” (Witek, 97).

Ocupa el cuarto lugar de los “mejores cómics del siglo XX” en la lista de *The Comics Journal*, el primer lugar en la lista de las “100 mejores novelas gráficas” de *Wizard*, y el

cuarto lugar en la lista de las mejores novelas gráficas del *New York Times*. Sin embargo, posterior a la publicación de esa lista, Spiegelman escribió al periódico para aclarar que su libro no debería ocupar un lugar entre las obras de ficción:

[...] If your list were divided into literature and nonliterature, I could gracefully accept the compliment as intended, but to the extent that “fiction” indicates that a work isn’t factual, I feel a bit queasy. As an author I believe I might have lopped several years off the thirteen I devoted to my two-volume project if I could only have taken a novelist’s license while searching for a novelistic structure.

The borderland between fiction and nonfiction has been fertile territory for some of the most potent contemporary writing and it’s not as though my passages on how to build a bunker and repair concentration camp boots got the book onto your advice, how-to and miscellaneous list. It’s just that I shudder to think how David Duke– if he could read– would respond to seeing a carefully researched work based closely on my father’s memories of life in Hitler’s Europe and in the death camps classified as fiction.

I know that by delineating people with animal heads I’ve raised problems of taxonomy for you. Could you consider adding a special “nonfiction/mice” category to your list? (Spiegelman, *MetaMaus*, 150)

Ante eso, el *New York Times* le dio el séptimo lugar en su lista de los “mejores libros de no ficción desde 1923 hasta 2005” y el *New York Times Book Review* lo colocó en el lugar número trece en la lista de no ficción. Esto es una muestra de la problemática que existe al momento de definir el género de la obra. Parte de la controversia se debe a la relación entre contenido y forma, como muestra el incidente del *New York Times* y la suma de cartas de rechazo de editoriales. No obstante, la obra llegó a los estantes en el género de “memoria/historia” y estableció la relevancia del cómic como medio para la representación del Holocausto al tiempo que abrió paso a la historiografía en las artes plásticas y la literatura.

Maus trata de la documentación del testimonio de un sobreviviente judío-polaco del Holocausto, mismo que se recopila durante un período de trece años. Es el recuento de las

memorias de Vladek Spiegelman en la Europa nazi y consta de tres ejes narrativos: la recabación de información por parte de Artie (segunda-generación) en Rego Park de 1978 a 1991, la historia que conforma los recuerdos de Vladek (sobreviviente) en Europa de 1935 a 1945, y un tercer eje metanarrativo en que Art Spiegelman reflexiona sobre la creación misma de la obra.² Para diferenciar los tres ejes narrativos de la historia el autor utiliza marcas textuales y visuales como la distribución gráfica de las viñetas y el cambio de focalización narrativa.

El cómic plasma la relación padre-hijo entre Artie y Vladek y la relación historiador-entrevistado de donde parte la documentación del testimonio de Vladek. La historia está permeada por estos vínculos conflictivos y la ausencia de la madre. De alguna forma, la obra constituye el intento de Artie por contar la vida de su padre y entender las repercusiones que ha tenido el pasado traumático tanto en Vladek como en él mismo, a la vez que, elabora el duelo de la pérdida de su madre por medio de las memorias de su padre. Gracias al uso de la metatextualidad, los diagramas, fotos, el uso conjunto de texto e imágenes y la disposición de viñetas, el cómic expone lo inasequible del conocimiento absoluto sobre lo que rodea el trauma generado por el Holocausto y al mismo tiempo, la importancia de dar a conocer los horrores de este hecho histórico.

El propósito de esta tesina es analizar cómo se traduce el tema de la reconstrucción de la memoria y el trauma en la composición narrativa de la obra en el primer volumen *My Father Bleeds History*, con la intención de demostrar que la obra no sólo cumple con una función histórica, sino también una literaria. En el primer capítulo de esta tesina haré una

² Esta tercera perspectiva narrativa se aprecia en mayor medida en el segundo capítulo del volumen II, *And Here My Troubles Began*. Sin embargo, a esta tesina le corresponde el primer volumen de la obra y por lo tanto no profundizaré en el estudio del tercer discurso narrativo, únicamente en cómo se manifiesta a lo largo de *My Father Bleeds History*.

revisión de los estudios de Paul Ricœur para entender el funcionamiento natural de la memoria y aquel que resulta del abuso ante experiencias traumáticas, lo cual se puede reconocer a lo largo de la obra. Seguido a esto, tomo los estudios de Sigmund Freud y Dominick LaCapra para entender las posibilidades de narrar el trauma y la estructura general del testimonio, documento histórico que le compete al análisis de *Maus*. Posteriormente se encuentra un panorama general de las discusiones que ha habido en torno a los límites de representación del Holocausto en la historia y la literatura. Para esto me centraré en la respuesta de Hayden White a Berel Lang y las consideraciones que toman en cuenta para la construcción del relato que trata los horrores del Holocausto.

En el segundo capítulo, profundizaré en el análisis de los aspectos formales del cómic en relación con el contenido de la obra. El análisis se enfocará en varias instancias de diálogo visual a lo largo de *Maus* que comprenden: el punto de encuentro entre el testimonio de la fuente primaria y las decisiones técnicas de representación que toma el autor. Para este estudio utilizaré las definiciones de Scott McCloud para entender los aspectos formales del cómic y el vocabulario particular del medio.

Aunque ésta tesina se ocupa únicamente del primer volumen de *Maus*, en algunos momentos hago referencia al segundo volumen para ejemplificar fenómenos que están presentes a lo largo de toda la obra para poder complementar mi análisis. Dejo para investigaciones futuras el análisis del segundo volumen y las cuestiones que aborda en mayor medida que *My Father Bleeds History*. Por ejemplo, queda el estudio de la problemática de género que surge en torno al carácter ficcional de la obra. Esta se expone con mayor claridad por medio de la tercera perspectiva metanarrativa presente en el segundo capítulo “Auschwitz (Time Flies)” de *And Here My Troubles Began* y por medio de la analogía de animales

antropomorfos que a partir de ese mismo capítulo sufre fluctuaciones en el modo de representación.

Finalmente, si se toman en cuenta el análisis narrativo y la teoría que se exploran en el primer y segundo capítulo, se puede ver cómo se representa el tema recurrente de la reconstrucción de la memoria posterior al trauma del Holocausto con características propias del cómic. Los elementos artísticos de esta obra literaria hacen de ella un modelo innovador de la representación de la *Shoah*.³ *Maus* reposiciona el cómic en el mundo literario como un medio para temas trascendentes, no sólo infantiles; y a su vez propone una alternativa nueva en el tratamiento de acontecimientos históricos.

³ Si bien se refiere comúnmente a éste suceso histórico como *Holocausto*, el término no ha satisfecho por completo a historiadores o a la comunidad judía por estar relacionado desde su etimología con un sacrificio. Con frecuencia se considera adecuado emplear el término en hebreo *Shoah*, que significa catástrofe, el cual popularizó aún más el documental de Claude Lanzmann del mismo nombre.

Capítulo 1. Funcionamiento de la memoria

I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams... And trying to do it as a comic strip! I guess I bit off more than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing.
(Spiegelman, *Maus*, 176)

Los humanos nos volvemos conscientes del transcurso del tiempo y la memoria cuando recordamos algo en el presente. Esta percepción del paso del tiempo, o *aisthēsis*, consiste en discernir el presente del pasado y por ende funciona como una marca de anterioridad. Es debido a esto que el análisis temporal y de la memoria se superponen. Según Paul Ricœur esto conlleva varias dificultades como la aporía de la presencia de algo ausente “cuando la afeción está presente y la cosa ausente, uno se acuerda de lo que no está presente”⁴ (34). Ricœur toma este concepto de Aristóteles, quien establece que la afeción es una sensación en el alma que deja una marca o impronta, a su vez producida por la *aisthēsis*.

Esto introduce la idea de impronta o *typos* como una metáfora de sello relacionada con el remanente de un acontecimiento que se manifiesta en nuestra consciencia una vez que pasa el tiempo y lo recordamos. Aunados a la noción de impronta, encontramos la de “dibujo”, de “inscripción” o *graphē*. Aristóteles explica que el dibujo ofrece una doble lectura. Se puede considerar al dibujo en sí mismo como un simple dibujo o como una copia-representación de una cosa ausente (*eikōn*). Así, la inscripción implica una referencia al otro, es decir, consiste en ella misma y la representación de otra cosa percibida anteriormente a la que hace referencia. *Maus* toma la relación de la memoria, tiempo e impronta y la representa de manera literal pues consiste en inscripciones escritas del testimonio de Vladek y Art

⁴ Ricœur menciona varias dificultades y aporías que resultan de la superposición del análisis del tiempo y la memoria en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, pero me detengo únicamente en esta aporía porque es la más relevante al analizar *Maus*.

Spiegelman y dibujos que son representaciones gráficas de los recuerdos, consecuencia del acto de recordar. La referencialidad al “otro” en *Maus* es parte de la configuración de la trama. Los sucesos que conforman la historia de los Spiegelman son el objeto del pasado que se recuerda al que se hace referencia. La impronta que pudieron haber dejado esos recuerdos en Vladek o en Art se vuelve un *graphē* en la realidad física al convertirse en una obra literaria. Las improntas en la memoria de los personajes que son representadas de manera lexicográfica pasan a ser una huella de la memoria de los Spiegelman en el mundo físico.

Ricœur retoma la distinción que hace Aristóteles entre *mnēme* y *anamnēsis*. *Mnēme* consiste en el simple recuerdo que sobreviene a la manera de una afección, mientras que *anamnēsis* es el acto de rememoración en sí, es decir, la búsqueda activa del recuerdo. El acto de acordarse implica recorrer el intervalo de tiempo que existe entre el momento en que se generó una impresión primera y el presente donde ahora se contará con la presencia del recuerdo gracias al retorno de la impresión primera. El recuerdo existe una vez que ha transcurrido tiempo y la anamnesis recupera el pasado para traerlo al presente, *ergo*, representar la impresión del pasado en el presente en la forma de un recuerdo. Es así que podemos entender mejor la aporía de la presencia de lo ausente: “con el recuerdo, lo ausente lleva la marca temporal de lo anterior” (Ricœur, 38). Todo lo que se nos presenta en *Maus* es una representación del pasado, es la presencia de algo ausente, el recuerdo de pérdidas que residen inscritas en el presente. No obstante, más adelante veremos cómo lo ausente no cuenta con una clara marca temporal de lo anterior debido al abuso de la memoria y la disfunción anamnésica que obedece al trauma dentro del cómic. La distinción de lo pasado y presente se desdibuja progresivamente tanto en lo textual como lo gráfico.

Además de la distinción entre recuerdo y recordar hay que diferenciar a estos de la memoria. La memoria es la capacidad de efectuar el acto de rememoración mientras que los

recuerdos existen por sí mismos una vez que se pueden recuperar por medio de la anamnesis. Ricœur y Henri Bergson consideran estas distinciones útiles para comprender el esbozo fenomenológico de la memoria y tres binomios: memoria-hábito/recuerdo-representación, evocación/búsqueda y reflexividad/mundaneidad, los cuales será conveniente para el análisis de la memoria en *Maus* pues todos están presentes en alguna medida a lo largo de la obra.

Ricœur retoma a Bergson para definir el binomio memoria-hábito y recuerdo-representación. La primera parte del binomio consiste en una lección aprendida que ya está integrada al presente de manera casi mecánica, “forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, “actuada”, más que representada” (Bergson en Ricœur, 45). En cambio, el recuerdo-representación se refiere a la manera en que se había definido anteriormente al recuerdo como *mnēme*, es decir, el simple recuerdo como representación de una impresión primera. Para Ricœur es más valioso este último binomio porque implica un esfuerzo de recuperar algo del pasado. La memoria-hábito se basa en la repetición motora, es actuada y funciona como algo automático; sin embargo, es privilegio del recuerdo-representación permitirnos buscar una imagen en el intervalo de tiempo entre un punto en el pasado y el presente en que se rememora. Esta memoria es imaginativa porque deja el presente para recuperar al pasado en forma de imágenes.

La trama en *Maus* está configurada por recuerdos que a su vez conforman el testimonio de Vladek y hasta cierto punto, el de Artie sobre la creación de la misma obra. Es decir, todo el presente diegético de los dos ejes narrativos consiste en el pasado y la acción de traerlo al momento presente en que se recuerda. Por lo tanto, las imágenes en cada página, sobre todo las que contienen viñetas con la narrativa de Vladek, tratan en teoría con el fenómeno recuerdo-representación. Artie le pide a Vladek que haga uso de la memoria para acceder a sus recuerdos y finalmente son representados por Art incluso a nivel plástico como

dibujos dentro del cómic. Vladek se abstrae de la acción presente (B) para ir al momento de la impresión primera (A) y llevarlo al presente de nuevo. No obstante, la relación que tiene Vladek con su pasado, por estar ligado al trauma, resulta en una dinámica alterada de la rememoración. Lo que originalmente consiste en hechos aislados de recuerdo-representación al repetirse de manera compulsiva se convierte en memoria-hábito. Así el abuso de rememoración hace que los recuerdos de Vladek formen parte de su presente de manera vivida o actuada más que representada.

El segundo binomio es el de evocación/búsqueda. La evocación está relacionada con la percepción o afección mencionadas anteriormente. Trata del advenimiento actual de un recuerdo (*mnēmē*) ya que cuando nos acordamos de algo es que percibimos un recuerdo. La búsqueda o anamnesis radica en el acto de rememoración de manera propositiva. La etimología del mismo término explica el fenómeno que viene de “retorno”, “reanudación”, “recuperación” y “repetición” de lo que antes se vivió y dejó una huella. El esfuerzo que conlleva la búsqueda para poder recuperar o repetir es invariablemente consecuencia del miedo al olvido.

Maus trata de la búsqueda activa de recuerdos y la anamnesis por parte de Vladek, de manera que repite lo antes vivido y resulta en evocaciones de recuerdos que entierran el presente. Asimismo, la búsqueda del recuerdo en *Maus* está, en efecto, motivada por la lucha contra el olvido, pero por parte de Artie, no del superviviente en sí. No tendríamos acceso a las memorias de Vladek si no fuera porque Artie lo compele a generar su testimonio para posteriormente ponerlo por escrito. Nos queda claro que Artie ejerce presión para “sangrar la historia de su padre” (como dice el subtítulo del mismo libro) cuando Vladek dice que si no fuera por Artie él no haría una búsqueda activa: “All such things of the war, I tried to put out from my mind once for all... until you rebuild me all this from your questions”

(Spiegelman, 258). Es interesante detenerse en los verbos utilizados por Vladek, “tried to” y “rebuild”. Primero parece que a pesar de haber destruido los mementos de la guerra, *tuvo* que hacer un esfuerzo por sacar los recuerdos de su mente, pero al ser verbalizado como un intento (“tried to put out”) da la impresión de que no culminó la acción. Por otro lado, el verbo “reconstruir” evoca el objetivo de *Maus* y su naturaleza, que es la recuperación de la memoria para resistirse al olvido y no de modo pasivo.

La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la “rapacidad” del tiempo (Agustín dixit), a la “sepultura” en el olvido. No es sólo el carácter penoso del esfuerzo de memoria el que da a la relación ese matiz de preocupación, sino también el temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, [...] pues mañana no habrá que olvidar... acordarse (Ricoeur, 50).

La preocupación de la sepultura en el olvido parece ser de Artie más que de su padre. Tomando en cuenta el aspecto traumático, la víctima pareciera tener resistencias conscientes a la memoria imaginativa y anamnesis, mientras que la segunda generación o heredero del trauma se esfuerza por recuperar los recuerdos. En su esfuerzo por no olvidar, Art Spiegelman documenta los recuerdos en un medio de cultura de masas que permite que mucha gente pueda acordarse, no sólo él. Esto nos lleva al deber de no olvidar que se verá más adelante con el testimonio y la memoria archivada.

Finalmente, el tercer binomio de reflexividad/mundaneidad hace énfasis en el carácter activo de la memoria para estudiar los dos anteriores. Es decir, el recuerdo implica mayor trabajo que la memoria-hábito y la rememoración exige esfuerzo, mientras que la evocación no. Para Ricoeur el trabajo de memoria de los fenómenos mencionados anteriormente, lleva a los tres modos mnemónicos propuestos por Edward S. Casey: *reminiscing*, *reminding* y *recognizing*. Entiende por *Reminiscing* un fenómeno mnemónico marcado por la “actividad”

que suele ser mediante la oralidad. Es decir, sucede cuando uno recuerda al sostener una conversación con alguien más en que tiene que recordar para dar a conocer los hechos. *Reminding* consiste en revivir el pasado cuando varias personas lo evocan y se ayudan mutuamente a hacer memoria de acontecimientos o saberes compartidos, por ejemplo, las conversaciones que sostienen Vladek y Mala. De esta forma el recuerdo de un individuo funciona como el *reminder* para los recuerdos del otro. La interiorización de este proceso mnemónico puede ser en forma de diario, memorias, autobiografías, etc. Mientras que el *Recognizing* es parte de la rememoración, reconoce como lo mismo la representación y el recuerdo presente y la impresión primera, buscada como algo distinto, es decir, al recuerdo en tanto presencia de lo ausente. En el *recognizing* se distingue la cosa recordada como algo anterior y ahora ausente.

Los modos mnemónicos forman parte de la memoria en *Maus* y se pueden identificar con frecuencia de manera simultánea en una misma página. Por ejemplo, en la Ilustración 1. La intención del *reminiscing* se da en tanto Vladek recuerda su pasado al articularlo para Artie: “I was in textiles-buying and selling – I didn’t make much, but always I could make a living” (Spiegelman, 14). Una vez que emprende el *reminiscing* se aprecia tanto en el diálogo de Vladek como en la representación gráfica del recuerdo en la última viñeta que encierra en un círculo la imagen de Vladek justo en el momento de su juventud que está narrando.

Encontramos el modo de *reminding* en la estructura dialógica que sostienen Vladek y Artie para generar el testimonio de Vladek: “I want to hear it. Start with mom... Tell me how you met.”, “Better you should spend your time to make drawings what will bring you some money..., But, If you want, I can tell you... I lived then in Czestochowa, a small city not far from the border of Germany...” (Spiegelman, 14). El *reminding* se encuentra tanto en los globos que encierran el diálogo de éstos como en la presencia de ambos en la misma

viñeta y/o en la simetría general de la página donde encontramos a Artie y Vladek dibujados en yuxtaposición la mayoría de las veces.

Ilustración 1



Por otra parte, también se da el *reminding* en la especie de autobiografía que consiste en el registro de Artie sobre la creación de *Maus* presente en el segundo volumen de la obra o en la metatextualidad que igualmente hace referencia al proyecto de creación del cómic que ya está frente a nosotros: “I still want to draw that book about you..., The one I used to talk to you about..., About your life in Poland, and the war” (Spiegelman, 14). Sin embargo, el tercer modo o *recognizing* que consiste en distinguir la pérdida ahora ausente como algo pasado destaca por su ausencia en la obra porque ese modo mnemónico falla como consecuencia del trauma. Debido a esto, la existencia de Richieu, el hermano fallecido, o de la madre, Anja, y la vida en la Europa nazi que pertenece al pasado son cosas “ausentes” que paradójicamente tiene mayor presencia gráfica y narrativa a lo largo del cómic que lo actual.

1.1 Trauma y patologías de la memoria

Todos los aspectos de la memoria que se han mencionado antes pueden sufrir alteraciones como consecuencia de usos patológicos, en otras palabras, del abuso de la memoria. Tanto Ricœur como Dominick LaCapra retoman conceptos de Freud en los que habla de la memoria impedida en el ámbito patológico-terapéutico. Freud, considerado el padre del psicoanálisis, fundó dicha teoría buscando una explicación para la comprensión del aparato psíquico y sus procesos. Tiene por objetivo comprender, mediante el análisis, los síntomas psíquicos desde sus bases elementales, hasta lograr determinar sus motivaciones y la génesis de las mismas. La teoría freudiana parte del modelo del aparato psíquico, donde la mente es un sistema organizado en sistemas que se regulan y transforman la energía psíquica y se procesan las vivencias, impulsos y emociones. Los sistemas planteados son el consciente, el preconscious y el inconsciente, explicando además tres instancias que las regulan: el ello, el yo y el súper-yo (Freud, 137).

Es en el inconsciente donde se almacenan los contenidos reprimidos a los que se ha negado el acceso al sistema preconsciente o consciente. Estos contenidos son representantes de las pulsiones básicas y habrán de buscar a lo largo de la vida el retorno a la conciencia y a la acción, lo que se denomina el retorno de lo reprimido, pero siempre emergen distorsionados por la deformación de la censura gestada en el mismo inconsciente. Dicha necesidad de mantener en el inconsciente los contenidos amenazantes para el mundo psíquico de los individuos, fue explicada por Freud mediante el principio del placer, según el cual, la tarea fundamental del aparato psíquico es la de evitar el displacer cuando se observan acciones que en apariencia van en contra del mismo individuo (167). En forma paralela al principio del placer, el principio de realidad es el que regula la economía libidinal a fin de que las acciones del sujeto se encuentren en lo posible al servicio del yo. Así, la compulsión a la acción de los individuos, por absurda o neurótica que pudiera observarse, es el producto de la repetición de experiencias que no pueden ser recordadas a nivel consciente, a fin de preservar al sujeto, evitando el sufrimiento que los recuerdos pudieran generar, partiendo siempre del principio del placer.

Los estudios freudianos de la histeria fueron vitales para la comprensión del origen del trauma, pues describe la conexión entre la reminiscencia y el olvido. Freud plantea que la amnesia histérica emerge como una resistencia para olvidar todo aquello que no se quiere saber, aunque se sabe, explicando la génesis de los síntomas a partir del inconsciente. Describe cómo los recuerdos traumáticos quedan reprimidos y emergen únicamente como actuaciones neuróticas que buscan repetir en la acción lo no recordado. Así el vínculo entre lo olvidado y la repetición en la acción de lo olvidado, plantean cómo lo que no se recuerda está ahí, donde no se accede a la memoria y paradójicamente, cómo en la acción emerge el olvido (106). El inconsciente no olvida, por más que se intente sepultar aquello que duele en

la cripta de la amnesia, los recuerdos encubridores del trauma insisten en emerger como una forma de vencer al olvido, no basta dejar de pensar en algo para que pueda negarse su existencia. En el análisis, no sólo se busca descubrir aquello que se ha olvidado en el consciente, sino comprender la naturaleza de aquello que se repite, en tanto que la acción emerge en función de la estructura psíquica de cada individuo. Son actos cuya finalidad aparente es distinta a la motivación inconsciente, realizados bajo el signo de la pulsión que los conecta con el impulso y que buscan en la compulsión del hacer, la descarga de la pulsión psíquica a fin de disminuir la tensión interna generada por el trauma reprimido (Freud, 105).

De acuerdo con LaCapra, la rememoración del Holocausto es una respuesta al trauma colectivo y pérdida histórica que genera dos tipos de respuestas: *acting-out* o *working through*. Ambas consisten en la reformulación del pasado en vistas de elaborar el duelo de la pérdida siendo *working-through* el proceso de elaboración más efectivo. En el *acting-out* “past is performatively regenerated or relieved as if it were fully present rather than represented in memory and inscription” (LaCapra, “Trauma, Absence, Loss”, 716). Ante eventos traumáticos, suele haber obstáculos en el proceso de rememoración de este tipo de recuerdos. Esta condición lleva a la compulsión de repetición que se traduce como una tendencia al *acting out* para sustituir al recuerdo. Cuando esto sucede, no existe recuerdo-representación porque no se recupera la imagen de lo ausente del pasado, sino que se reproduce el hecho que se quisiera olvidar en forma de acción.

El otro modo del trabajo de rememoración en respuesta al trauma que, de acuerdo con Ricœur y LaCapra, es la opción terapéutica ideal, es el trabajo de duelo o *working through*. Este cuenta con el carácter dinámico del proceso de recordar y trabajo de rememoración. El duelo es una reacción ante la pérdida pero en lugar de hacer uso del paso al acto, hace uso de la rememoración, y en lugar de conservar la afición de melancolía se persigue la existencia

del objeto perdido psíquicamente. A diferencia del *acting-out*, por medio del *working-through*, en el duelo sí se distingue el pasado del presente.

Por otro lado, LaCapra hace una diferencia entre el trauma estructural y el histórico. El trauma histórico consiste en pérdidas que pueden ser a gran escala, más allá de lo individual, como el Holocausto. Ante el trauma histórico, para elaborar el duelo de pérdidas pasadas, como las del Holocausto, dichas pérdidas son transformadas en el presente: “The historical past is the scene of losses that may be narrated as well as of specific possibilities that may conceivably be reactivated, reconfigured, and transformed in the present or future. The past is misperceived in terms of sheer absence or utter annihilation. Something of the past always remains, if only as a haunting presence or revenant” (LaCapra, “Trauma, Absence, Loss”, 700). Cuando no se elabora el duelo de la pérdida, el pasado adquiere una presencia fantasmal que acecha el presente, como si estuviera suspendida en el tiempo. Al igual que con el *acting-out*, ante la imposibilidad de reconocer el pasado como algo ahora ausente, el acontecimiento prevalece sobre el presente, a la vez que determina el futuro.

Así como el trauma y las pérdidas van de lo individual a lo colectivo, la formación de la identidad personal y la comunitaria están estrechamente relacionadas, lo que justifica el análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva. Los traumatismos o heridas de memoria colectiva exigen sanación y perduración. En el caso de la *Shoah*, a partir de los eventos traumáticos se genera una *wound culture* en la que “la apropiación de traumas particulares por aquellos que no los experimentaron, se vuelve de manera típica un esfuerzo por formar identidad” (LaCapra, *Representar el Holocausto*, 712). Esto da paso al aspecto ético-político de la memoria obligada pues refuerza el deber de “no olvidar” o recordar. Según Ricœur estamos endeudados con las víctimas y por lo tanto se les debe dar prioridad en cuanto a deberes morales. Con la noción de deuda viene el de herencia, la deuda a los que

nos anteceden parte de la formación de la identidad personal y al mismo tiempo resulta en la herencia del trauma.

Freud planteaba en su obra *Moisés y la religión monoteísta* que algunos eventos traumáticos tenían una transmisión filogenética y que esos fragmentos se permean en el inconsciente de los sujetos y les llevan a actuar vivencias del pasado (140). “Por medio de esta búsqueda, el Holocausto, que para el padre fue una fuente de desorientación traumática en un pasado que no ha de desaparecer parece transfigurarse en un trauma fundante que mantiene la elusiva (tal vez ilusoria) promesa de un sentido y una identidad para el hijo en el presente” (LaCapra, *Historia y memoria después de Auschwitz*, 178). En *Maus* queda evidenciado el trauma heredado transgeneracional que Artie intenta resolver, no solo mediante el rescate mnémico de los relatos del padre, sino a partir de la reconstrucción interna de las vivencias de sus antepasados cargadas de elementos persecutorios en la forma de fantasmas como Richieu y Anja, que condicionan la cognición de Artie de su presente, entintadas con resiliencia pues persisten a pesar de haber sido destruidos.

Eric Santner se apoya en los estudios de LaCapra y Freud para hablar de la representación del trauma posterior a un suceso límite como el Holocausto. Por un lado habla del “fetichismo narrativo” donde la construcción de la narración tiene el objetivo de borrar las huellas del trauma o la pérdida que apelaron a ella como primera medida. El uso de la narración como fetiche se opone al trabajo de duelo Freudiano, pues en el trabajo de duelo “se integra la realidad de la pérdida o del trauma y se recuerda en dosis mediadas simbólica y dialógicamente” (221). El fetichismo narrativo no integra la realidad de la pérdida sino que reconfigura los sucesos traumáticos en una trama, de manera que se pueda desarticular en la fantasía, controlada por su creador, la necesidad de elaborar duelo pues aparenta no necesitarlo, “alivia el peso de tener que reconstruir la propia identidad en condiciones

postraumáticas” (222), es decir, lo opuesto al ejercicio de Spiegelman. La disposición a elaborar el duelo postraumático y narrativizarlo varía según la dinámica transferencial, ésta según LaCapra y Santner, depende de la posición como sujeto que ocupa el historiador o narrador con respecto a los eventos y el contexto particular de supervivencia; es decir, no va a ocupar la misma posición un sobreviviente de segunda-generación, que alguien que pareciera no tener un vínculo estrecho con el trauma. “Tanto el duelo como el fetichismo narrativo, son estrategias con las que los grupos y los individuos reconstruyen su vitalidad y su identidad con posterioridad a un trauma. La diferencia crucial entre ambos modos de reparación tiene que ver con la predisposición o la capacidad de incluir el suceso traumático en el propio intento de reformular y reconstruir la identidad” (233-4). Spiegelman narrativiza los eventos traumáticos del pasado de sus padres en calidad de la dinámica transferencial como hijo de sobrevivientes y al reconstruir esa realidad ofrece una posibilidad de entender la conformación de la identidad tanto de sus padres como la suya e incluso la de su propia descendencia.

Dentro del cómic se puede vislumbrar cómo es que la *Shoah* determinó de alguna forma la manera de ser de Vladek. Artie sugiere el impacto que pudo haber tenido en el suicidio de Anja en las tiras de *Prisoner on the Hell Planet* insertas en el primer volumen cuando dice: “Hitler did it!” (Spiegelman, 104). Además, alude al efecto transgeneracional, pues más allá de incluir a los sobrevivientes y la segunda-generación, introduce a su descendencia en la dedicatoria del segundo volumen del cómic a la par del hermano que no sobrevivió. Es así que las pérdidas del exterminio en que habría consistido el Holocausto coexisten con la resistencia a dicha destrucción, la subsistencia de la estirpe Spiegelman.

En el caso de *Maus*, las pérdidas y ausencias suspendidas en la atmósfera de los años setenta en Rego Park son la figura ausente de la madre, la fantasmal de Richieu y en general

el trauma colectivo de Auschwitz. Es así que este texto, al igual que otros documentos históricos, funciona de cierta manera como un proceso de elaboración y aprendizaje del pasado y cuestiona el poder del pasado para determinar el futuro mediante la reconfiguración de lo ausente. La gran carga presencial del pasado también se puede ver en tanto que, en ambos volúmenes, de una u otra forma están presentes tanto Richieu y Anja, como Vladek, aun habiendo fallecido.⁵ Por otra parte, se puede discernir que la “presencia de lo ausente” conforma la obra en gran medida, ya que el segundo eje narrativo, en que estos tres personajes tenían agencia o por lo menos presencia, es el que forma la mayor parte del contenido del cómic.

A lo largo de la obra se aprecian varias pérdidas; en el nivel colectivo la que representa la *Shoah*, que afecta tanto al sobreviviente como al de segunda generación, y la pérdida individual de la madre de Artie, Anja. Como ya mencioné, en la búsqueda por reconstruir el pasado, Artie procura generar el testimonio de Vladek pero siente desesperación ante la ausencia y pérdida no sólo de su madre, sino de su recuento de los hechos, pues Vladek quemó los diarios que ella escribió sobre su vida durante el Holocausto. Existe la necesidad de recuperar el pasado por medio de la memoria archivada como la narrativa de testimonios o por medio de fotografías para compensar su ausencia de lo perdido. Esto tiene gran relevancia en tanto que Artie intenta definir su identidad personal por medio de las memorias de sus padres pero no logra definirla por el lado materno. La presencia de lo ausente tiene un

⁵ La persistencia o *haunting presence* de Vladek se aprecia en el segundo volumen. Al inicio del segundo capítulo “Auschwitz (Time Flies)” el narrador exclusivo del tercer eje narrativo, Artie, nos informa que Vladek ha fallecido. No obstante, un par de páginas más adelante en el mismo capítulo la voz narrativa de Vladek vuelve a predominar. De nuevo, el eje narrativo que consiste en el pasado se superpone al presente o más bien, pasado más reciente. En un inicio la reinscripción de la voz de Vladek se da por medio de la reproducción de las entrevistas grabadas y una pequeña marca gráfica que consiste en el dibujo de la cara de Vladek y, a continuación, vuelve a ser representado a la misma escala que en el primer volumen del cómic.

gran peso en este escenario post-traumático en el que los recuerdos constituyen la realidad. Es así que Anja es una presencia fantasmagórica, sin el soporte de la escritura que da materialidad a las huellas preservadas por la memoria, la inexistencia de su memoria archivada desdibuja su existencia en el presente y es por esto que al saber de la destrucción de los diarios Artie llama a Vladek asesino (Spiegelman, 161). La falta de documentación equivale a borrar la huella de la existencia de un individuo, mismo que nos lleva a la importancia del testimonio.

1.2 Testimonio

Ricœur define el testimonio como la memoria declarativa exteriorizada y archivada. Él entiende el testimonio como un proceso epistemológico que lleva la memoria declarada a la prueba documental, pasando por un archivo (208). La archivación suele tener el fin de ser objeto de consulta por los historiadores y por lo tanto plasmar ese conocimiento de manera que persista con el paso del tiempo. El fin último del testimonio no consiste en llegar a ser archivo, sino que llega a la fase de prueba documental “en el plan de la representación del pasado por el relato, los artificios teóricos, la configuración en imágenes... más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX” (Ricœur, 208). A raíz de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto es un parteaguas en las nuevas necesidades de representar los hechos tanto en la historia como en el arte. LaCapra dice que existe una necesidad de reescribir la historia desde diferentes perspectivas; los testimonios junto con otros tipos de memoria archivada sirven para tomar en cuenta las fuentes disponibles al servicio de la historiografía.

El acto de testimoniar resulta en la aserción de la realidad factual del acontecimiento que se relata. En su expresión verbal está la “descripción de la escena vivida en una narración

que, si no hiciese mención de la implicación del narrador, se limitaría a una simple información” (Ricœur, 211). Así como se verá en el segundo capítulo, la configuración del relato precisa del uso de ciertos recursos para que la narración de un suceso de eventos no resulte en un mero enlistado; sucede lo mismo con el testimonio, pues posee una cualidad narrativa que le da unidad.

El testimonio tiene una especificidad en la que las aseveraciones de lo factual de la realidad vivida son inseparables de la autodesignación del sujeto que atestigua. Esto conlleva al uso de la fórmula “yo estaba ahí”. Ricœur establece que los dos elementos principales que componen el testimonio son la realidad de la cosa pasada más la presencia del narrador en los lugares del hecho. El testigo es el narrador y por lo tanto la única perspectiva que retrae el recuerdo del pasado, de su memoria. La narración del testigo cuenta con un deíctico triple que señala la cualidad de autodesignación o carácter autorreferencial del testimonio: el uso de primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y finalmente la mención del “ahí”, con respecto del “aquí” (211). El acto de narrar un testimonio estriba en lo mismo que la anamnesis, recorrer el intervalo de tiempo del aquí (B) al pasado (A) donde atestiguó un evento que dejó una impresión primera y por lo tanto puede recuperar por medio de la memoria para representarlo en el presente.

En el paso de memoria declarativa hacia archivo, el testimonio posee progresión narrativa en su transición de lo oral a lo escrito, se convierte en una huella documental que ocupa un lugar físico y social. Esto sucede con *Maus*, el testimonio de Vladek al ser puesto por escrito no sólo consigue un lugar espacial sino en la sociedad que ahora tiene acceso privilegiado a la memoria de Vladek y Artie. El ejercicio de poner esas memorias por escrito es dos veces retrospectivo porque toda escritura implica pensamiento regresivo y el acto de rememoración también. Además, la autodesignación particular del narrador en el testimonio

instaura un intercambio dialogal. Es decir, quien atesta la realidad de una situación pide credibilidad, “esta estructura dialogal del testimonio hace resaltar de inmediato su dimensión fiduciaria: pide ser creído” (Ricœur, 212). El caso de testimonios orales escritos con dolor como en el caso de supervivientes de la *Shoah* añade una tercera parte a la composición de testimonios. Si bien, con frecuencia el testimonio enuncia las dos partes de aseveración y acreditación, el “yo estuve ahí” y “creedme”, en el caso del trauma se suma la incredulidad del mismo testigo: “no podía creer lo que había visto” (212).

La memoria de las víctimas que sufrieron eventos traumáticos es un acceso privilegiado a sus experiencias. El testimonio que pueden ofrecer está cargado de la responsabilidad del deber de no olvidar para generar consciencia sobre los hechos que se cuentan y de alguna manera, evitar desaparecer en el olvido: “Por mi parte, había tomado la firme decisión de no quitarme la vida pasara lo que pasase. Quería ver todo, vivirlo todo, experimentar todo, guardar todo dentro de mí. ¿Para qué, puesto que nunca tendría la posibilidad de gritar al mundo lo que sabía? Sencillamente porque no quería desaparecer, no quería suprimir al testigo en que podía convertirme” (Langbein citado en Agamben, 13). En algunos casos como éste, la posibilidad de generar un testimonio es incluso un motivo para la supervivencia. Eventualmente y a pesar del paso del tiempo, gracias al testimonio los sobrevivientes siguen presentes y yacen en las huellas de su existencia archivadas. Además, podemos considerar el papel judicial de este tipo de memoria archivada pues, como menciona Giorgio Agamben, el testimonio tiene que ver con el establecimiento de los hechos con vistas a un proceso (16). Si bien pueden contribuir a la búsqueda de justicia como los juicios de

Eichmann de 1961-1962⁶, en el caso de *Maus*, los hechos se establecen con vistas al proceso creativo que los convierte en una obra literaria.

Maus sigue la estructura dialógica que tiene el testimonio y la rememoración en varios niveles. A lo largo de la obra se establece un diálogo entre el pasado y el presente como ocurre en la anamnesis de modo que al reconstruir la impresión primera del pasado en el presente, ambos tiempos coexisten. A su vez, el diálogo entre testigo y entrevistado es el que cataliza el acto de recordar y yuxtapone a los dos narradores que alternan en el transcurso de los relatos. El diálogo que resulta del acto de testimoniar suele estar acompañado por marcas dentro de la trama, además de los deícticos que utiliza el testimonio; por ejemplo cuando se hace explícito el modo de registrar la información que pasa de notas a mano a grabaciones (Spiegelman, 75) como se puede ver en la Ilustración 2.

La sospecha que incita al historiador a confrontar varios testimonios de diferentes testigos se encuentra en la instancia esencial del diálogo tan particular del cómic, el visual. Art Spiegelman, aclara que todos los componentes de *Maus* son resultado de esa confrontación y de investigación exhaustiva, pero en general las evidencias de esto no saltan a la vista del lector a menos que recurra a las entrevistas con el autor. No obstante, hay un par de momentos en los que el diálogo visual que resulta del cotejo de distintos testimonios es identificable por medio de marcas lexicográficas. Por ejemplo, cuando Spiegelman especifica la perspectiva desde la que conoce el hecho por medio de diferenciación estilística y en otras instancias encontramos las confrontaciones que se pueden apreciar más sutilmente, como se verá de manera más detallada en el siguiente capítulo.

⁶ Véase *Yad Vashem - The World Holocaust Remembrance Center*
<https://www.yadvashem.org/holocaust/eichmann-trial.html>

Ilustración 2



1.3 Representación de la memoria y el trauma

La forma en que la cultura contemporánea reconstruye la imagen del pasado tiene implicaciones ideológicas condicionadas por el antecedente del Holocausto. De acuerdo con Friedlander, “el recuerdo actual del nazismo y sus crímenes está bajo la influencia directa de los giros intelectuales que se dan en el mundo” (22). La manera en que se escribe de los hechos históricos determina el cómo se perciben y sus futuras interpretaciones, lo cual ha suscitado un sentido del deber de registrar el pasado en la manera más ética posible. Las atrocidades de mediados del siglo XX generaron en la sociedad sentimientos de miedo e incredulidad y, en medio de esa angustia, la responsabilidad de recordar para evitar que volviera a suceder algo así en el futuro. Sin embargo, como la “solución final” se considera un suceso límite y de proporciones inimaginables, suscitó discusiones en varias disciplinas en torno a la posibilidad de representación de los hechos tanto en la historia como en el arte y la literatura.

Tanto Robert Eaglestone como Saul Friedlander aseguran que el Holocausto resultó ser un parteaguas en nuestra percepción del mundo, la realidad y el humanismo y esto es lo que anuncia el surgimiento del posmodernismo. Este se opone a los modos tradicionales de representación y ante un suceso que escapa la razón; es capaz de generar discursos nuevos que hagan referencia a la cualidad inasequible de la realidad. Después de la posguerra surge la noción de lo anti-humano y las fuerzas extra-humanas respecto al inconsciente, lo social, lingüístico, etc. con fundadores de discursividad como Freud, Marx y Nietzsche. A partir de la perspectiva post-Holocausto hay nuevas historias que hablan de cómo se le arrebató la cualidad humana a las víctimas, aunque sin poder transmitir con gran éxito el qué se sintió o lo que esto implicaba (Eaglestone, 318), lo que llevó a formas alternativas de representación que cuestionan los métodos hasta entonces existentes.

La demanda de nuevos modelos provoca discusiones sobre las formas “apropiadas” para la representación de lo aparentemente irrepresentable, de las cuales me centraré en la postura de Hayden White en oposición a Berel Lang. Al inicio de su ensayo, “El entramado histórico y el problema de la verdad”, White hace dos preguntas: primero, si existen límites para el tipo de relato acerca del Holocausto de manera que sea narrado en forma responsable; y en segundo lugar, si es posible hacer uso de recursos narrativos, modos, símbolos y géneros con los que contamos en nuestra cultura occidental para entamar responsablemente estos acontecimientos. Para intentar responderlas, toma en cuenta los relatos sobre fenómenos históricos, dentro de los cuales distingue a la narración como el medio que contiene datos históricos y a las historias narrativas como el medio para describir temas y contar los relatos mediante el lenguaje natural. Posteriormente, surge la discrepancia entre él y Lang.

Dentro de las descripciones narrativas en los relatos posibles, White reconoce tres componentes que convierten en relato lo que pudo haber sido un mero enlistado de hechos. Estos son afirmaciones objetivas, argumentaciones y elementos poéticos y retóricos. El discurso histórico hace uso de explicaciones con la forma de argumentos aunados a las representaciones narrativas para dar una representación histórica de la realidad. Pero es el tercer componente de elementos poéticos/retóricos el que configura patrones genéricos a partir de la trama. Es decir, una narración puede representar una serie de sucesos con cierta forma, la cual es conferida por el sentido narrativo que se elige. Ante esto, White establece que es difícil asegurar que los sucesos cuentan con una forma de relato y sentido de la trama inherentes y por lo tanto el ideal responsable entre los relatos posibles escapa a una definición concreta.

Respecto a la configuración del relato con el tema de la “solución final”, Berel Lang explica que la única forma en que se puede narrar correctamente el Holocausto de modo que

se apegue a la veracidad es absteniéndose de los elementos poéticos (Lang, 466). Ante esto, White critica el hecho de que Lang afirme que la restricción más grande en torno a la representación de la *Shoah* sea la artística.

El dilema sobre posibles representaciones del Holocausto escapó el terreno único de la historiografía pues era necesario involucrar otras disciplinas como las artísticas. Agamben escribió en *Lo que queda de Auschwitz*: “Decir que Auschwitz es “indecible” o “incomprensible” equivale a *euphēmeîn*, a adorarle en silencio, como se hace a un dios; es decir, significa, a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros por el contrario, “no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable”” (32). A pesar de lo aparentemente inasequible del suceso límite, es importante que no se abandone al silencio, aun cuando detrás del silencio haya un aparente respeto. Es por esto que *Maus* es trascendental en la literatura del Holocausto, no sólo habla de lo “indecible”, lo dibuja para que podamos ver fijamente como sugiere Agamben; encara el placer narrativo y el visual sin sacrificar seriedad.

Si bien no hay una narración ideal del Holocausto, o un testimonio esencial, es importante que se construyan narraciones que en la medida de lo posible no permitan que se abandone el tema al silencio ni lo sacralicen por medio del fetichismo narrativo. LaCapra, al igual que White y Agamben, propone que se debe experimentar con la representación del Holocausto en diferentes formas para evitar “llevar a la construcción de tales acontecimientos en el marco de una estética hiperbólica de lo sublime” (*Escribir la historia, escribir el trauma*, 110). Esto conlleva a que el tema pueda ser tratado no sólo dentro del terreno que le corresponde a la historia, sino en múltiples disciplinas. Así, Spiegelman crea un espacio para la memoria y la historia judía en la literatura en un medio que hasta entonces era poco convencional.

El deber de recordar tiene gran peso dentro de la comunidad judía pues está inscrito a lo largo de todos los textos sagrados del judaísmo y adquiere mayor importancia después de la *Shoah*. Si bien Spiegelman no es judío practicante como lo fueron sus padres, con el trauma de estos, hereda también el deber de recordar y de igual manera termina conciliando la memoria con la historia. Tal vez es por esto que al retratar la historia de su familia, que forma parte de la historia del pueblo judío, no logra escapar al mandato de *Zajor* (זכור), recordar, el cual además de formar parte de los textos sagrados, es el verbo que se pronuncia en el Yom HaShoah (יום השואה), el día en que se recuerda el Holocausto en memoria de las víctimas.

Como menciona Harold Bloom en el prefacio del libro de Yosef Yerushalmi, *Zajor: la historia judía y la memoria judía*, esta palabra hebrea “tiene un rango mucho más amplio del que tiene *remember* en inglés, puesto que, en hebreo, recordar es también un acto (paralelo al hebreo *davar* (דבר) que ha traducido como *logos*, pero que significa <<acto>> y <<cosa>>, tanto como <<palabra>>)” (xiv). El acto de recordar desde las raíces etimológicas de su palabra en hebreo implica siempre una búsqueda activa y una obligación o deber, puesto que en la *Torá* esta forma del verbo recordar es imperativa. Además, está relacionado con la palabra, que desde el *Génesis* es el instrumento principal para la creación del mundo y a su vez, para documentar la historia.

El sentido de deber recordar y la resistencia al olvido que experimenta Spiegelman se puede ver en la cita que usé de epígrafe para este capítulo. Artie tiene dudas sobre la creación del cómic que retrata el trauma que experimentaron sus padres en el Holocausto: “Maybe I ought to forget the whole thing” (Spiegelman, 176). Aquí parece establecer una relación entre la obligación con el “deber”/“*ought*” aunque emparejada no con el recuerdo, sino con el olvido “forget”. Sin embargo, a pesar de las dudas, estas palabras se leen en el cómic

existente, lo que indica que Spiegelman logra todas las implicaciones de *zajor* con *Maus*: “acto”, “cosa”, “palabra”; documenta un momento en la historia a partir de sus recuerdos y los de su padre y literalmente ejerce un papel como creador al transformarlos en arte por medio de la literatura y las artes plásticas.

**Capítulo 2. Las formas de enunciación narrativa y la dimensión temporal del relato:
su significación lexicográfica en el primer volumen de *Maus***

La cualidad gráfica del cómic permite que la historia signifique por medio del lenguaje pero al mismo tiempo, posibilita que exista el relato por medio de la representación gráfica. En la obra se entabla un diálogo visual, que permite que el lector aprecie el entramado de los relatos autobiográficos e información factual con la expresión artística. En la cognición del lector del relato no sólo influyen los hechos, sino el punto de vista desde el que se narran, sobre todo si tomamos en cuenta la importancia de los componentes principales de la obra: la entrevista y el testimonio que genera, pues como se mencionó en el primer capítulo, la posición que ocupa el historiador o narrador con respecto a los eventos en el contexto particular de supervivencia es relevante. A lo largo de *Maus*, el conocimiento del mundo narrado se da por medio de tres perspectivas que limitan el campo de visión y cognición. Luz Aurora Pimentel habla de este aspecto cuando se trata del discurso narrativo:

En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: descriptiva y narrativa. El sistema descriptivo como tal propone una deixis de referencia que es a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio [...] En cambio, la función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el observador, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe: qué aspectos del espacio diegético, y desde qué ángulo se registren, dependerá directamente del observador que asuma la descripción (41).

La información narrativa que se nos presenta en la obra, más allá de ser una especie de inventario, se encuentra filtrada en el nivel textual y visual por los narradores principales, el historiador y el entrevistado o testigo. Las diferentes perspectivas que ofrecen esa información, son las de Vladek y su recuento de los hechos; Artie, que constituye un segundo tamiz al guiar la narración de Vladek; y finalmente, tenemos el criterio de selección por parte

del autor, quien decide qué incorporar en la obra y cómo hacerlo. Esta última perspectiva la representa en momentos la figura de Art, con comentarios autorreferenciales sobre la obra. Los criterios de restricción o selección obedecen, por un lado, al discurso del narrador y la perspectiva y por otro, a características formales del medio como el espacio gráfico que se va a designar para lo textual: cartuchos y globos. El cartucho es un cuadro de texto dentro o fuera de la viñeta que tiene la función de narrar o explicar hechos de la historia. El globo se define como una de las convenciones específicas de la viñeta que contiene las intervenciones de los personajes y señala con un apéndice a qué personaje se refiere (McCloud, 35).

Además del aspecto textual, la perspectiva narrativa se encuentra en el plano visual por medio de las viñetas y se traduce en las unidades que las significan. Para el estudio de la gramática narrativa, se tomará en cuenta la clasificación que propone Daniele Barbieri, quien cataloga los elementos semánticos del cómic en: macrounidades significativas, macroformas narrativas, unidades significativas (viñetas), microunidades significativas y microformas narrativas.⁷ A su vez, divide las microunidades significativas que conforman una viñeta en tres categorías: encuadre, adjetivaciones y convenciones específicas. Dentro de esas categorías, me centraré en la tipología y topología (encuadre), angulaciones e iluminación (adjetivaciones), globo y cartucho (convenciones específicas). Esto se debe a que son los elementos que influyen en la inteligibilidad de los aspectos narrativos que aborda este capítulo, las formas de enunciación narrativa y la dimensión temporal del relato.

⁷ Priego Ramírez, Ernesto Francisco. *Watching the Watchmen: El cómic como narrativa gráfica*.

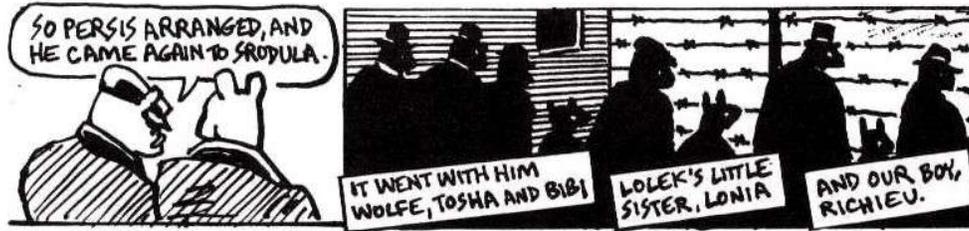
2.1 Enunciación narrativa

Los elementos que componen la viñeta y que ayudan a reproducir la noción de perspectivas son la tipología (personajes), angulaciones (punto de vista) e iluminación (sombreados). El estilo del dibujo que toma en cuenta estos aspectos refleja la conciencia focal a través de la cual se conoce el mundo diegético. Por ejemplo, mientras las descripciones de Vladek son más claras en el nivel textual, también lo son en su forma gráfica. Es por esto que se puede identificar con mayor facilidad cuando se nos presenta información de fuentes secundarias.

Cuando Vladek es fuente secundaria de lo que está narrando, el estilo del dibujo cambia.⁸ Por ejemplo, en la Ilustración 3, cuando existe una aclaración textual de su condición como no-testigo: “This I didn’t see with my own eyes, but somebody the next day told me. And I said, “Thank God with Persis our children are safe!” (110). La ilustración sobre esa información de segunda mano se ve sombreada. Por otra parte, el globo de diálogo cubre en un porcentaje el dibujo que carece de claridad. Esto se debe a que si bien la narración en primera persona siempre es subjetiva, cuando la restricción no proviene del observador sino de discurso indirecto, la perspectiva de ese narrador está limitada y sólo contamos con lo que Vladek nos cuenta pero no nos muestra porque no lo atestiguó de primera mano.

⁸ Este es el caso únicamente de cuando Vladek es fuente secundaria. Cabe mencionar que Vladek Spiegelman no es la única fuente histórica primaria que consultó Art Spiegelman para la creación de *Maus*. Varias viñetas son reinterpretaciones de dibujos ya existentes elaborados en los mismos campos de concentración o se basan en fotografías y otros materiales de carácter histórico producidos mientras la Segunda Guerra Mundial estaba en curso. Hay otros momentos en la obra en que la representación en viñetas de otras fuentes primarias también se ve de manera clara. Esto ocurre con mayor frecuencia en el segundo volumen. Para la consulta directa de esas fuentes, véase Spiegelman, Art. *MetaMaus*.

Ilustración 3



Otro cambio de lo estilístico se encuentra, como se mencionó en el capítulo anterior, en la confrontación de testimonios a nivel del diálogo visual entre la información que brinda el testigo y su representación en las viñetas. Un ejemplo de este caso está en el segundo volumen de la obra. Cuando Vladek da su recuento de la vida en Auschwitz le cuenta a Artie del momento en que iba a trabajar y los hacían marchar (Ilustración 4) “Each day I marched to work and hoped again I’ll see Mencie... She could have more news of Anja” (Spiegelman, 54). Ante lo cual Artie introduce información proveniente de otra fuente histórica “I just read about the camp orchestra that played as you marched out the gate...” Pero esto genera discordancia entre el testimonio de Vladek y otras fuentes de memoria archivada: “An orchestra?... No. I remember only marching, not any orchestras...From the gate guards took us over to the workshop. How could it be there an orchestra?” (214).

Artie responde que la existencia de la orquesta es consistente en la documentación sobre Auschwitz pero permite que su padre continúe el relato. Respecto al texto, se hace explícito el desacuerdo, mientras que a nivel gráfico Spiegelman intenta conciliar esas diferencias al yuxtaponer dos viñetas. La primera muestra a los prisioneros marchando y a la orquesta tocando a un lado al fondo. Después de la contradicción cuando Vladek no reconoce la existencia de la orquesta, la viñeta pareciera repetirse, ahora mostrando sólo a los prisioneros que en apariencia borran a los músicos. Sin embargo, si se ve la segunda viñeta con detenimiento, aún se puede apreciar un remanente de los instrumentos musicales. Esto marca un acuerdo en el que Spiegelman intenta no descartar ninguno de las dos aseveraciones porque finalmente, la representación que vemos pretende respetar la narración de Vladek.

Ilustración 4



Como es el caso de narradores en primera persona homodiegéticos, cumplen tanto con una función vocal como con una diegética o actoral (Pimentel 136). En el vaivén del agente que ejerce función vocal, se funden las perspectivas figural y narratorial en el caso tanto de Artie como de Vladek. Además, el cambio de la función que cumplen de vocal a diegética y viceversa es suscitado por el cambio de narrador cuando uno de los ejes narrativos predomina sobre el otro. La función vocal está situada en los cartuchos al inicio y al final de cada capítulo, designa el espacio de los cartuchos para el discurso de Artie y el de los globos para su padre. Sin embargo, la clara distinción de la función vocal de Vladek enmarcada por la de Artie se desvanece de manera progresiva. Al inicio de los primeros tres capítulos, Artie empieza como narrador y Vladek como personaje, pues Vladek sólo tiene función diegética en los globos hasta que llega su momento de convertirse en narrador: “I went out to see my father in Rego Park [...]”(13), “For the next few months I went back to visit my father quite regularly, to hear his story” (28), “I visited my father more often in order to get more information about his past” (45).

En *Maus*, hay un vaivén del dominio del relato entre los dos narradores homodiegéticos en primera persona. Hay un discurso directo manifestado en formas discursivas que no son mediadas por un narrador ajeno a la deixis de referencia figural, es decir, la narración se organiza en torno a la perspectiva del personaje que asume la postura de narrador. A pesar de que tenemos la intervención del “yo” narrador de Artie para dar inicio a la narración del relato en la primera viñeta al inicio de cada capítulo, la mayor parte del capítulo consta de la forma dialógica entre Artie y Vladek y la perspectiva que se nos muestra en la viñeta siempre concuerda con la deixis de referencia figural. En ausencia de una mediación narrativa externa a las perspectivas figurales, estos dos personajes se convierten en el principio de acción y construyen perspectivas espaciotemporales y cognitivas en la

dimensión textual de la obra. Esto a su vez se complementa con la significación de estos cambios en el aspecto gráfico en donde el acto de rememoración de Vladek y su función vocal se ven simbolizados por ejemplo en el inicio de movimiento en la rueda de la bicicleta.

En la Ilustración 5 se encuentra, en una primera instancia dentro del primer cartucho de la página, la narración de Artie que construye uno de los tres ejes narrativos en el que cuenta cómo es que fue a visitar a su padre para obtener información sobre su pasado. Es decir, en este eje el narrador es Artie posterior a la creación del cómic que se sitúa para enmarcar los otros ejes que conformarán la mayor parte de la obra: el de la relación dialogal que sostienen Artie y Vladek durante los años 1978 a 1991 y el que corresponde a la narración de Vladek sobre los acontecimientos de 1935 a 1945. A continuación, se vislumbra el fenómeno que predomina a lo largo de toda la obra, la oscilación continua de la perspectiva narratorial entre estos dos personajes en que el narrador en turno en momentos cede su función vocal para cumplir únicamente su función diegética y viceversa. Así, las viñetas que se sitúan entre la primera y la última constituyen otro eje dialogal donde, aunque sabemos que la función vocal preeminente es de Artie, ambos personajes cumplen en apariencia la misma función figural pues ninguno ocupa cartucho, sólo globos.

Ilustración 5



Finalmente, se encuentra el último eje que será el dominante, el que se sitúa en la Europa nazi. Ya que Vladek se convierte en el narrador, el cartucho que compone la última viñeta contiene su función vocal y como ya se dijo, la introducción al nuevo espacio diegético se ve simbolizado en la marcha que emprende sobre la bicicleta y en la forma misma de la viñeta que compone la rueda que se ha echado a andar.⁹ Precisamente en esta página se pueden apreciar los diferentes elementos espaciotemporales que integran *Maus* y cómo se ven significados por los tres modos de enunciación de acuerdo con los aspectos formales del medio que contienen las imágenes y el texto.

Cuando Vladek ejerce función vocal, su enunciación se encuentra en los cartuchos y la de Artie en los globos. Sin embargo, para el inicio del cuarto capítulo no hay cartuchos que sitúen con la misma claridad de antes la voz narrativa con respecto a la diégesis, como se había podido distinguir con anterioridad. De nuevo, ambos personajes cumplen su función actoral/diegética hasta que inicia el relato de Vladek y es el único capítulo en que Artie casi no ocupa un lugar en las “interrupciones” gráficas del presente diegético, sólo tiene función diegética. Si bien desde el primer capítulo el mundo narrado por Vladek se superpone al de Artie, hacia el final del primer volumen, los últimos dos capítulos nos recuerdan que la perspectiva narratorial de Artie es donde se origina la rememoración sin la cual Vladek no habría adquirido función vocal. El capítulo 5 “Mouse Holes” inicia con la primera secuencia de viñetas de la vida cotidiana de Artie y compensa el predominio de la presencia de Vladek

⁹ El uso de la bicicleta que sucede a la par de la rememoración de Vladek se puede encontrar a lo largo del primer capítulo “The Sheik” y del capítulo cuatro “The Noose Tightens”. Se puede ver a Vladek montado en la bicicleta en los momentos del “presente” en Nueva York del que parte su narración. Estas viñetas están intercaladas con el “pasado” de Europa y no siempre tienen el borde delimitado, es decir, sangran.

hasta ese momento y en un segundo momento la inserción del cómic *Prisoner on the Hell Planet* (102-5) contribuye a enfatizar el rol de la perspectiva de Artie.

Así como el eje narrativo de Artie se ve una y otra vez opacado por el eje de Vladek, la narración que los enmarca, posterior a la creación de *Maus*, pierde progresivamente espacio en el cómic. En el primer capítulo ocupa todos los cartuchos que anteceden la aparición de Vladek como narrador: “I went out to see my Father in Rego Park. I hadn’t seen him in a long time- we weren’t that close”, “He had aged a lot since I saw him last. My mother’s suicide and his two heart attacks had taken their toll”, “He remarried. Mala knew my parents in Poland before the war”, “She was a survivor too, like most of my parents’ friends”, “They didn’t get along”, “After dinner he took me into my old room...” (13-4) y esto es sólo en las primeras dos páginas de todo el primer volumen. Después de haber situado las bases para los otros ejes narrativos en este primer momento, su intervención es cada vez menor. En los siguientes dos capítulos, “The Honeymoon” y “Prisoner of War” ocupa únicamente la primera viñeta del capítulo y no cuenta con bordes: “For the next few months I went back to visit my father quite regularly, to hear his story” (28), “I visited my father more often in order to get more information about his past...” (45). Hacia el final del volumen, para los capítulos 4 y 5 desaparece, y no se le designa a esta voz narrativa ningún cartucho. Para el último capítulo del volumen, “Mouse Trap” resurge pero como un aditamento a la primera viñeta, ni siquiera ocupa un espacio físico bien delimitado dentro de la composición de la página y consiste en sólo dos palabras: “Another visit...” (132). En la única manifestación de este narrador margen al inicio de “Prisoner of War”, una imagen de Artie acompaña el texto y para este momento, es difícil saber si el Artie narrador retratado en esta viñeta pertenece al mundo narrado de Rego Park o al eje metanarrativo en el que Artie se refiere al cómic posterior a su publicación.

Existe una constante imbricación de los diferentes ejes narrativos, enunciaciones y espacios temporales que simbolizan un eterno retorno, donde la narración de un tiempo pasado siempre se superpone al tiempo “presente” del que parte la rememoración. Invariablemente se pierde la clara distinción del narrador en turno, por un lado entre Artie y Vladek y por otro, entre los dos Artie que encontramos, el que entabla conversaciones con su padre y el que nos habla de la creación de la obra posterior a toda entrevista. Esto nos lleva a la dimensión temporal de los relatos que las diferentes perspectivas narrativas construyen.

2.2 Dimensión temporal

Respecto a la significación temporal del relato, Vladek empieza a narrar los sucesos pasados con el uso del diálogo con Artie como modo de enunciación. Esta narración está siempre en tiempo pasado dentro de los cartuchos y una vez iniciada, su discurso subordina al de su hijo, a pesar de que el relato se encuentra encuadrado por el “presente” diegético del primer eje narrativo.¹⁰ Sin embargo, el texto contenido en los globos, dentro de las viñetas, está en tiempo presente. De esta forma cada viñeta a su vez muestra la simultaneidad de pasado y presente al yuxtaponer los tiempos verbales en un mismo espacio delimitado, dotando así al lector de una conciencia temporal bidimensional.

La posición temporal y elección de tiempo verbal de los dos narradores homodiegéticos en el nivel textual, como se vio anteriormente, se encuentran dentro de

¹⁰ En momentos utilizo comillas para referirme al tiempo que comprende el eje narrativo en el período de 1978 a 1991 como presente porque sólo lo es en comparación con el eje que comprende los años de 1935 a 1945. Como ya se mencionó, técnicamente esta narración también consiste en un tiempo pasado pues está delimitada a su vez por el eje metanarrativo que en consecuencia viene a ser el “verdadero” presente. Sin embargo, como este último se ve desdibujado, al final da la impresión de que sólo existen las dos narraciones enmarcadas.

convenciones específicas como los globos y cartuchos. Asimismo, la perspectiva narratorial y figural se traducen de manera específica en el aspecto gráfico:

Un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible; podrá ocultarnos su situación espacial al momento de narrar, pero no puede ocultar su posición temporal [...] De este modo, cualquiera que sea la identidad del narrador -en primera o tercera persona-, cualquiera que sea su posición enunciativa con respecto del mundo que narra -extradiegetica o intradiegetica- en todos los casos debe elegir un tiempo verbal para narrar, elección que lo sitúa temporalmente en relación con el mundo narrado (Pimentel, 157).

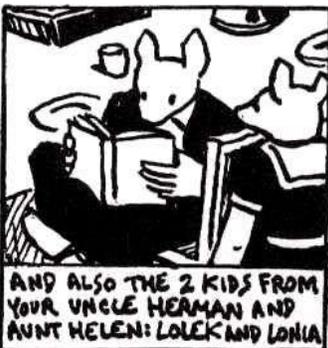
En *Maus*, los narradores rara vez se vuelven inaudibles y menos aún invisibles. Su posición temporal enunciativa coincide gráficamente con su situación espacial al momento de narrar y enfatiza el papel que juega la perspectiva tanto narratorial como figural en nuestro conocimiento de la información. Por ejemplo, en la Ilustración 6 (76), para el inicio del cuarto capítulo, “The Noose Tightens”, Vladek es literalmente la ventana al pasado. Como ya vimos, es uno de los capítulos en que la perspectiva de Vladek como narrador se vuelve la dominante.

En cuanto inicia el relato, Vladek aparece como una viñeta pequeña inserta en otra más grande que ocupa la mitad de la página y que muestra la vista del hogar a través de una ventana. Después de ubicar la posición de Vladek con respecto al mundo narrado, nuestra lectura queda sometida a su perspectiva como narrador. “Su perspectiva, en tanto que personaje y narrador, afectará el curso de la acción de acuerdo con las restricciones de orden cognitivo o ideológico que lo definan” (Pimentel 120). El mundo narrado y el orden de los eventos quedan definidos por la postura de Vladek. Antes, la mayoría de “intromisiones” del primer eje diegético, desde donde se enuncia el relato anamnésico, mostraban a Artie y Vladek en un mismo plano. Ahora, en esas viñetas sin borde del “presente”, sólo se puede ver a Vladek montado en la bicicleta.

Ilustración 6



IT WAS TWELVE OF US LIVING IN FATHER-IN-LAW'S HOUSEHOLD...



El relato anamnésico de la narración de Vladek señala el cambio a un nuevo espacio temporal y está simbolizado con frecuencia en el uso de la bicicleta. El momento en que se introduce este eje que le compete a Vladek, al inicio de *Maus*, la narración parte del uso de la bicicleta y aparece de manera insistente a lo largo de este primer capítulo, de manera aún más recurrente que en el resto del volumen. Es así que el movimiento de la rueda de la bicicleta estacionaria, no sólo señala un cambio en el narrador, sino que representa el mismo transcurso del tiempo, por eso se pueden encontrar ejemplos del manejo del tiempo del narrador, como prolepsis y analepsis en ilustraciones que contienen a la bicicleta. Por ejemplo, cuando nos da a conocer el destino de alguno de los personajes, posterior a la guerra, lo hace en esos espacios que lo sitúan en otro lugar espaciotemporal: “Herman and Hela were lucky. They were visiting the N.Y. World’s Fair when the war came. This saved them (76) (Ilustración 6) o “Ilzecki and his wife didn’t come out from the war, ... But his son remained alive; ours did not. ,... And anyway we had to give Richieu to hide a year later” (83). Es por medio de esta marca gráfica que se señalan las prolepsis dentro de este eje narrativo (Ilustración 7).

Asimismo, cuando Vladek se cansa de recordar, se cansa de pedalear. Como sucede cuando evoca recuerdos traumáticos como la pérdida de su primogénito o la última vez que vio a su padre y a su hermana antes de que fueran llevados a campos de concentración la viñeta sangrada que hace el cierre del relato de Vladek situada en el presente en que recuerda nos muestra a Vladek fatigado: “Well... It’s enough for today. Yes, Artie?...” (93). Así concluye ambas actividades y al cesar el pedaleo y la anamnesis, salimos del eje espaciotemporal pasado hasta el siguiente capítulo.

Ilustración 7

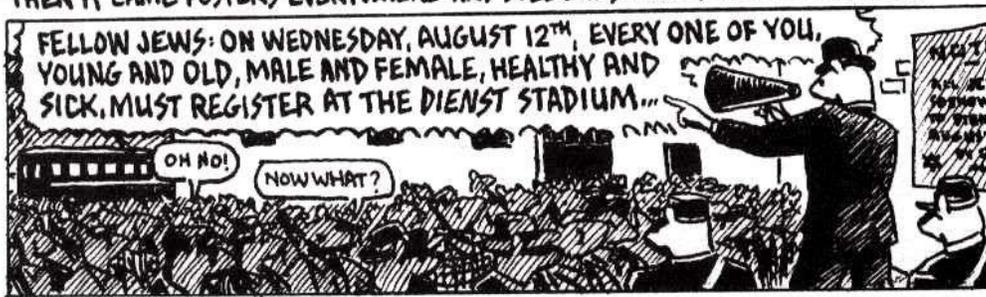


Debido a que predomina el relato anamnésico de Vladek, la perspectiva de Artie permanece como figural hasta el siguiente capítulo, a pesar de que su “yo” narrador hasta ese momento había sido el principal. A partir de este momento, la aparición de Artie en las viñetas en medio de la narración intermitente son muy escasas y en su mayoría sin globo de diálogo. Por lo tanto, en este capítulo, la tipología del encuadre y angulaciones muestran la manera en que la perspectiva figural de Artie coincide con la del lector en tanto observador o recipiente del relato de Vladek (Ilustración 8). En esa primera viñeta podemos compartir la perspectiva de Artie y su posición privilegiada como recipientes del testimonio. Las viñetas que le siguen, con el acercamiento progresivo a Vladek, dejan la figura de Artie fuera de nuestro campo de visión del mundo diegético y nos permiten enfocarnos en el mundo narrado del testimonio.

Ilustración 8



AFTER WHAT HAPPENED TO THE GRANDPARENTS, IT WAS A FEW MONTHS QUIET. THEN IT CAME POSTERS EVERYWHERE AND SPEECHES FROM THE GEMEINDE...



Pimentel menciona que “entre el relato que enmarca y el relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste” (161). La relación entre los dos mundos que construyen los relatos de Artie y Vladek es tan estrecha que la analogía y/o contraste se establece no sólo por medio del entretendido de los dos tiempos narrativos en las viñetas como intromisión, sino a nivel temático. “Las narraciones de recuerdos, en las que la distancia temporal que separa la experiencia vivida del acto anamnésico es efectivamente significada por la alternancia entre el pasado de la experiencia y el presente de su narración como recuerdo” (Pimentel 161). En *Maus*, la distancia temporal que separa esos dos tiempos es casi nula porque la transición de los relatos es más difícil de distinguir de manera progresiva y por otro lado, se debe a que el lector debe mantener una conciencia del tiempo bidimensional porque está señalado en el texto y las imágenes. Además, debido a las posibilidades gráficas del formato del cómic, el tiempo es pasado, presente y futuro al mismo tiempo. Ya que visualmente el tiempo está significado en lo gráfico de las viñetas yuxtapuestas y secuenciales, el lector puede apreciar los tres tiempos de manera simultánea en una misma página y adquiere poder de decisión en el manejo del tiempo porque puede detenerse en las viñetas e ir hacia delante o atrás como le plazca; en otras palabras, decide sobre su propia cognición del tiempo que se le presenta.

La distancia temporal también se ve afectada a lo largo de la narración en la conciencia figural de Vladek. Por ejemplo, cuando cuenta que en un momento fue prisionero de guerra y un oficial alemán les ordenó a él y otros soldados que limpiaran un establo. Hay una secuencia de viñetas que retrata dicho suceso (Ilustración 9) pero la narración de Vladek se traspasa del recuerdo a la narración que antecede la reminiscencia. Aquí, la modalidad de voz narrativa no está enunciada en cartucho sino que pasa al globo y en viñetas del “presente”. “And somehow we did make the job in only an hour and a half. But look what

you do, Artie!”, “You’re dropping on the carpet cigarette ashes. You want it should be like a stable here?” (54).

Ilustración 9



Vladek sale del espacio temporal y narrativo en el que estaba e inmediatamente establece una relación temática entre los dos mundos al traslaparlos y llevar el “establo” de su pasado a la sala de su casa en el momento en que cuenta la historia. El cambio de espacio también está señalado en la tipografía de la palabra “HERE”, que sobresale de todas las palabras en el globo.

A pesar de que Vladek es el narrador del relato que concierne a los eventos relacionados con Auschwitz, el curso de acción está en gran parte determinado por Artie. Al inicio de “The Noose Tightens” Vladek reanuda el relato en el momento en que regresa del campamento de prisioneros en 1940, a petición de Artie. Como narrador, se toma la libertad de prefigurar el destino de conocidos suyos como resultado del Holocausto. Estas prolepsis, como ya se mencionó, suceden en las viñetas que contienen el tiempo presente que corre paralelo al tiempo rememorado. No obstante, cuando surge el tema del destino de Richieu, Vladek se ve tentado a hacer otra prolepsis y contar lo que le sucedió a su primer hijo en 1943 pero Artie no le permite abandonar el orden cronológico en curso: “When we were in the ghetto, in 1943, Tosha took all the children to-”, “Wait! Please, dad. If you don’t keep your story chronological, I’ll never get it straight... Tell me more about 1941 and 1942” (84). De esta forma, ambos personajes-narradores comparten el control sobre la narración del relato y su construcción espaciotemporal y anulan la posibilidad de que haya un movimiento hacia delante en el tiempo.

Dichas anacronías se definen de acuerdo con Gérard Genette como “rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso” (citado en Pimentel, 44). En *Maus*, la relación discordante que comprenden tanto la prolepsis como analepsis, se diluye y se vuelve casi indistinguible en el aspecto lexicográfico. Esto se debe al entretejido de las tramas y las dos dimensiones

temporales, que a su vez contribuye al efecto de fusión que impera a lo largo de toda la obra. Los relatos que componen *Maus* están tan centrados en el pasado, que todos los ejes narrativos parecen constituir varias analepsis en sí.

Aunque la significación del espacio diegético en la obra opera en modalidad de rememoración, llegan a haber dos instancias de analepsis explícitas. La primera ocurre en el capítulo “The Honeymoon”, donde Vladek cuenta la historia de cómo conoció a Anja y la mujer con la que salió antes, Lucia. Concluye su relato con “So, to make a long story short, by the end of 1936 we were engaged and I moved from Czestochowa to Sosnowiec” (21). En la siguiente viñeta recuerda más de la historia y siente la necesidad de contarlo: “Ach! Here I forgot to tell something from before I moved to Sosnowiec but after our engagement was made” (22). Una vez hecha esa aclaración, regresamos al pasado antes del matrimonio entre Anja y Vladek en las viñetas que retratan cómo la pareja supera el obstáculo de Lucia (Ilustración 10).

La segunda analepsis, también dentro del relato de Vladek ocurre en el quinto capítulo, “Mouse Holes”. Vladek cuenta cómo un extraño que los había descubierto en un bunker los delata a la Gestapo y consecuentemente hizo que fueran llevados al ghetto. Después de hablar de sus trabajos en el ghetto, recuerda otro dato: “Yes! This reminds me something now..., Remember This guy what I told you gave us out of our bunker?..., Well, you know, I buried him...” (119). Como se puede ver en la Ilustración 11, cinco páginas después de haber mencionado a ese personaje, recuerda su fin desafortunado y durante dos viñetas, volvemos a visitar ese tiempo pasado en el pasado.¹¹ Las enunciaciones ya citadas

¹¹ Art Spiegelman cuenta cómo las analepsis al momento de narrar de su papá determinaban el diseño de las páginas en *Maus*. Si ya había dibujado hasta cierto punto y su padre recordaba algo que no había mencionado antes, esto significaba rehacer varias secuencias de viñetas para poder incluir ese recuerdo en la narración. Véase Spiegelman, Art. *MetaMaus*.

que catalizan las analepsis, se encuentran siempre en globo dentro del presente diegético y no en cartucho como el resto de la voz narrativa. De esta forma, los retornos al pasado dentro del segundo mundo narrado, están enmarcados en el presente diegético y no se generan en el mismo eje narrativo donde ocurren.

Ilustración 10



Ilustración 11



HASKEL HAD 2 BROTHERS, PESACH AND MILOCH. PESACH WAS ALSO A KOMBINATOR. BUT MILOCH, HE WAS A FINE FELLOW.



Sobre el impacto que tienen los dos narradores en las concepciones temporales de los relatos, existe una relación entre el presente y el pasado que conforman los dos ejes narrativos gracias a los aspectos visuales ya mencionados y debido al primer acto narrativo en *Maus*, cuando Artie recuerda un episodio de su infancia. En la primera secuencia de viñetas, Artie llora porque sus amigos lo dejan atrás. La respuesta de Vladek después de saber por qué llora su hijo resulta referencial al trauma que sufrió en su juventud: “Friends? Your friends?... If you lock them together in a room with no food for a week, then you could see what it is, friends!...” (12). Esto demuestra que, en primera instancia, el pasado traumático condiciona la percepción y cognición de la realidad desde ese momento en adelante tanto para Vladek como para Artie; en segunda, que existe una relación inextricable entre el pasado y presente; y en tercera, que para Artie, el presente también está condicionado por el pasado, pero no sólo por el de sus padres, sino también por el suyo.

2.3 El eterno retorno

Como ya vimos, el relato de Artie que acontece en Rego Park de 1978 a 1979 enmarca el relato de la vida de Vladek en Europa de 1935 a 1945, no sólo narrativamente sino también por medio de marcas lexicográficas. Las viñetas abiertas que retratan el primer eje narrativo en el presente están con frecuencia en las esquinas de la página y dan la impresión de continuidad. El segundo eje narrativo está delimitado por ese diseño de la página y también por ser contado en viñetas con bordes bien definidos. A lo largo de la obra, una vez que inicia la narración del pasado de Vladek, las intromisiones del presente se entretajan con el pasado en la forma de esas viñetas abiertas o sangradas. Esta yuxtaposición de pasado y presente resulta en dos fenómenos interesantes: establece una relación estrecha entre ambas realidades

y al mismo tiempo, hace referencia al subtítulo del primer volumen “My Father Bleeds History” en forma de una metáfora gráfica.

El cómic en apariencia inicia en 1958, lo que da pie a cuestionarse si esta primera secuencia de viñetas parte del peritexto o donde inicia realmente la narración del mundo diegético; o en última instancia podría incluso ser un acto de narración extradiegético. Al leer el primer texto del cómic: “Rego Park, NY. c. 1958” pareciera que es el origen espaciotemporal del mundo diegético. Sin embargo, esto contrasta con lo que le sigue de manera inmediata, el primer cartucho, donde podemos identificar la voz narrativa de Artie: “It was summer, I remember. I was ten or eleven...” (5). Igualmente, el primer capítulo comienza hablando de un tiempo pasado: “I went out to see my father in Rego Park. I hadn’t seen him in a long time- we weren’t that close” (13), pero ahora fuera de un cartucho.

Si el contenido inicial del primer capítulo es el origen verdadero de la narración del mundo diegético, parecería estar situado posterior a una elipsis de veinte años. Si se interpreta el lapso de tiempo entre esa primera enunciación de “yo” narrativo a la antes citada, se puede deducir que el “long time” del que habla Artie, que pasó desde la última vez que se reunió con Vladek fue verdaderamente muy largo. El efecto de una gran distancia temporal se presenta inclusive en la organización física del libro. La distancia que hay entre las páginas con la presencia de un narrador refuerza la impresión de esa “elipsis” o “long time”, ya que en medio tenemos una portada, una dedicatoria, el índice, un epígrafe, y finalmente la portada del primer capítulo. En consecuencia, parecen haber transcurrido los veinte años que separan las dos enunciaciones, desde las primeras viñetas del cómic a las primeras del capítulo inicial.

No obstante, esto es sólo en apariencia, pues en realidad estamos frente al mismo enunciador adulto que visita a su padre y que esa segunda vez comienza a narrar fuera de un cartucho. Gracias a lo anterior, podemos concluir que comparten el presente diegético en

1978. Ya sea un recurso peritextual o el punto de partida de la narración, sin duda es un comentario sobre la dificultad que hay en todo acto relacionado con la rememoración como se analiza desde el principio de este capítulo. En todo caso, es un primer acto narrativo en tanto que enuncia una memoria y recordar es narrar. Lo principal de esto es que así como ya se habló de la subordinación del presente al pasado en todo *Maus*, la primera narración que contextualiza el contenido de la obra trata de un tiempo pasado y problematiza el uso y abuso de la memoria para el narratorio, pues influye en la comprensión del lector.

La aparente fusión de dos narradores es codependiente con la difícil distinción temporal y como ya se mencionó anteriormente se debe también al desvanecimiento de la clara voz narrativa de Artie al inicio de los primeros tres capítulos a nivel textual. Además se mencionó que esa función enunciativa estaba contenida en los cartuchos, pero también a nivel de la trama, la brecha que existía al inicio del cómic entre padre e hijo se va acortando. La aparición de los dos narradores en las viñetas intercaladas muestra una mayor cercanía que progresivamente se nota incluso debido a similitudes físicas. Hay un evento clave que antecede la ausencia de la posición enunciativa de Artie. Para el final del tercer capítulo, “Prisoner of War”, Vladek tira a la basura el abrigo de Artie y le da la chamarra que éste vestía al inicio del cómic (Ilustración 12). Desde este momento en que comparten vestimenta, la distinción de identidades padre-hijo queda desdibujada, tanto que, en el siguiente capítulo es más fácil confundir a Artie en el presente con Vladek en su juventud, pues ambos usan gabardina y ninguno usa lentes (108). Por ejemplo en la Ilustración 13, se puede ver a Artie en el presente con gabardina en las primeras tres viñetas y en la quinta viñeta a Vladek en el pasado viste de manera muy similar.

Ilustración 12



Ilustración 13



...AND EVERY NIGHT THEY MARCHED US BACK, COUNTED US, AND LOCKED US IN.



Aún anterior a estos sucesos, la similitud entre padre e hijo comienza desde la primera narración, en el recuerdo de la infancia de Artie ya mencionado. En este momento, se señaló el peso del trauma pasado sobre el presente. Pero sólo se dedujo hasta ahora, en términos post-traumáticos, debido a la condición de Vladek como sobreviviente y posterior a su definición de *amigos*. Esto refleja el “presente” condicionado por un pasado traumático. Pero este evento también permite entrever el efecto del pasado traumático en Artie, a pesar de no haberlo experimentado él, sino como segunda-generación. En esta secuencia de viñetas Artie literalmente se queda atrás y no puede avanzar junto con sus amigos (Ilustración 14).

La respuesta de *moving on* ante el trauma parece no ser una opción para él. Como ya se vio anteriormente, por un lado la narración a lo largo de *Maus* no permite que haya movimientos en el tiempo que vayan hacia delante. Por el otro, se vio que el inicio del acto de narración está simbolizado en la rueda. De esta forma, la rueda significa el “arranque” de la narración anamnésica y a la vez simboliza movimiento y la capacidad de avanzar o “seguir adelante”/“moving on”. Este simbolismo se encuentra en el motivo circular en la forma de viñetas como la que sugiere la rueda de la bicicleta de Vladek y que al mismo tiempo circunvala su dibujo de joven. También se puede encontrar desde esta primera instancia, en las ruedas de los patines de Artie. En la tercera viñeta no puede avanzar debido a sus patines y hay una especie de imbricación, pues las ruedas están dibujadas en un acercamiento dentro de un círculo, que a su vez, está dentro de la misma viñeta (Ilustración 14).

Ilustración 14

Rego Park, N.Y. c.1958

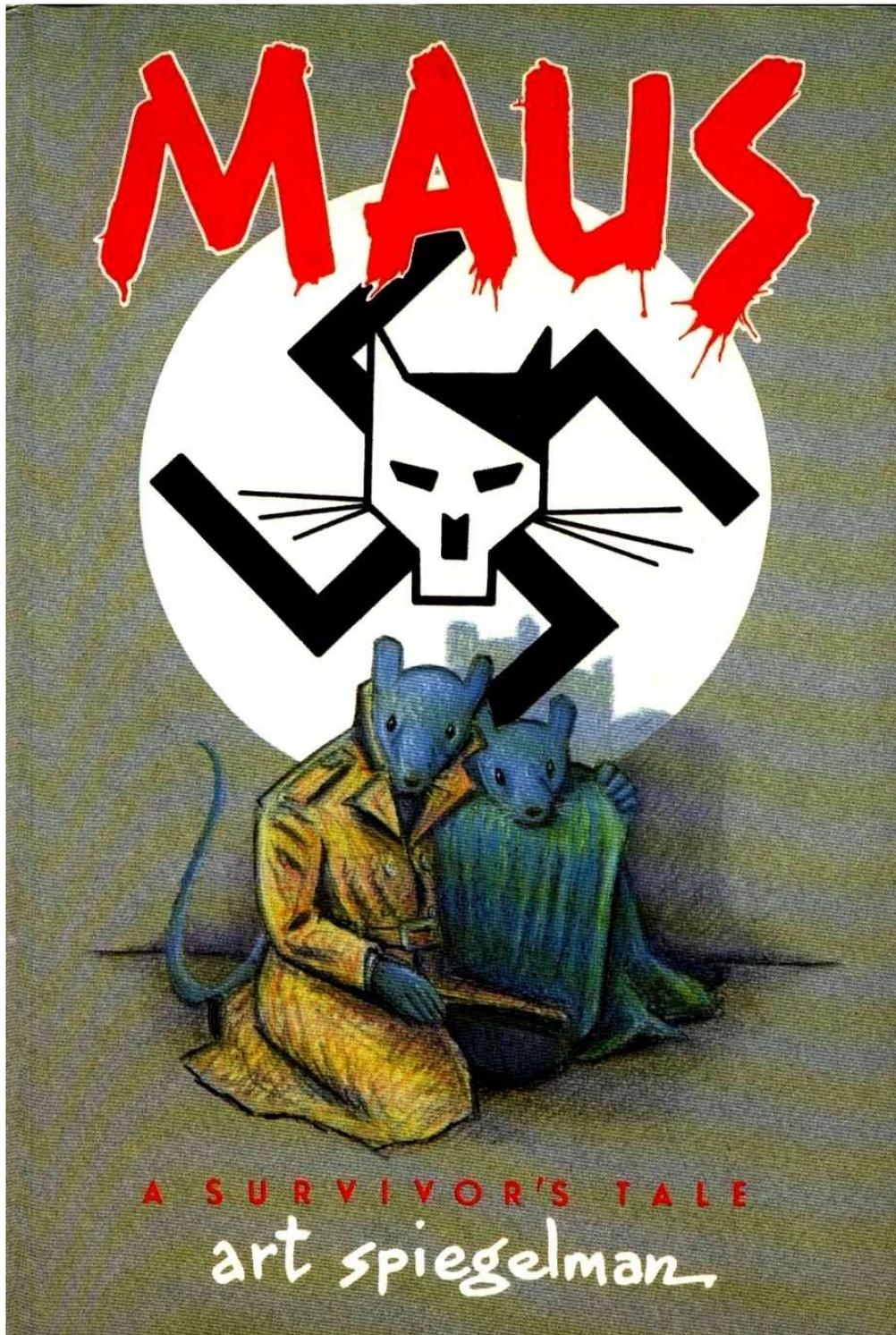


En el primer capítulo cuando Vladek inicia su narración y en la mayoría de las veces en las que comienza su relato, lo hace desde una bicicleta estática. Por lo tanto podemos concluir que hay un vínculo entre la rueda que simboliza el movimiento hacia delante y el acto de enunciación de reminiscencias. Pero, para los dos personajes-narradores, el uso de aparatos con ruedas no cumple la función de avanzar o seguir adelante. Tanto padre como hijo se quedan “atrapados en el pasado” y no logran avanzar. Con la diferencia de que la condición estática es inherente a la bicicleta de Vladek, pero no a los patines de Artie, lo que sugiere que el trauma es heredado pues la inmovilidad –no electiva– que experimenta Artie nos remite a la herencia inconsciente de los duelos del clan familiar. Esa herencia es génesis de ciertas conductas repetitivas de las cuales los individuos no tienen un conocimiento aparente, pero que forman parte del equipaje de situaciones familiares, emociones inexplicables y duelos que se expresan hasta tres generaciones después, a través de un puente entre el inconsciente individual y el inconsciente familiar colectivo.

En el círculo convergen dos simbolismos en el mundo diegético, el *moving on* y el Holocausto. El motivo de la viñeta con bordes circulares está ligado gráficamente con la suástica a lo largo de la obra, comenzando por la portada¹² (Ilustración 15) y más claramente en las viñetas de la página 35 (Ilustración 16). Aquí se repite el dibujo de la suástica dentro de un círculo y a nivel del diseño de la página, la organización de las viñetas que contienen ese símbolo evoca una parte de la misma suástica, efecto que concuerda con el dibujo de la suástica de la página que le antecede en la viñeta inferior.¹³

¹² La suástica ha estado presente en todas las portadas a lo largo de la historia editorial de *Maus*. De hecho, hubo problemas para la venta del cómic en Rusia y Alemania debido a la presencia de la suástica en la portada. Véase Siegel, Robert, and Art Spiegelman. “Graphic Novel About Holocaust *Maus* Banned In Russia For Its Cover.” *National Public Radio Inc.*, 28 Apr. 2015, www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=402856064. Accessed 30 Mar. 2019.

¹³ Las viñetas que forman parte de la suástica en el diseño de esta página son otro ejemplo de la

Ilustración 15

inclusión de fuentes históricas diferentes a Vladek. Estos dibujos fueron basados en fotografías consultadas por Spiegelman en un libro de fotos-documentos del Holocausto. Véase Spiegelman, Art. *MetaMaus*, pag 54.

Ilustración 16



Spiegelman introduce símbolos utilizados en el discurso nazi antisemita como la equiparación de los judíos con roedores y la suástica y se apodera de ellos, los resignifica con un nuevo discurso plástico en un medio de masas como el que utilizó la propaganda nazi.¹⁴

El efecto acumulativo de la convergencia de ese simbolismo implica que existe un vínculo indisoluble entre el Holocausto y la memoria y que el primero condiciona al segundo en la concepción cognitiva e ideológica de los personajes. La rueda que les debería permitir avanzar es al mismo tiempo lo que los mantiene estancados, el pasado traumático de la *Shoah*. Tanto sobreviviente como segunda-generación se ven afectados por el trauma y esto hace que parezca irónico que Artie empiece diciendo que su padre y él no eran tan íntimos cuando resultan tan próximo el uno del otro que su diferente identidad se llega a borrar a lo largo de la obra.

La coexistencia de dos personajes-narradores, más de una construcción espaciotemporal y varios modos de lectura en diferentes niveles (incluso en su manifestación física, debido a propiedades del cómic) culminan en la impresión de fusión de todos los elementos que conforman *Maus*. Esto hace que en el mundo diegético tanto en el nivel textual como en el gráfico, algunos de estos elementos sean casi indistinguibles: los dos personajes, ambos narradores, sus relatos, el pasado y el presente, etcétera. El presente es, a su vez, personificado por Artie y el pasado por Vladek. La fragmentación de la fuente de información narrativa que origina más de un eje narrativo, genera una polifonía narrativa y un texto

¹⁴ En *MetaMaus* Spiegelman habla sobre su decisión de representar a los judíos como roedores y cómo se vio influida por la propaganda antisemítica, en particular por *The Eternal Jew*, “a 1940 “documentary” that portrayed Jews in a ghetto swarming in tight quarters, bearded caftened creatures, and then cut to Jews as mice—or rather rats—swarming in a sewer, with a title card that said “Jews are the rats” or the “vermin of mankind” (115). Por otro lado, también hace referencia a la influencia del nazismo con el uso de la cita de Adolf Hitler para el epígrafe de *Maus*: “The Jews are undoubtedly a race, but they are not human” (10).

heteroglósico desde el discurso individual cambiante de los personajes hasta en el medio del cómic, que utiliza más de un sistema semántico. *Maus* trata de la recuperación y recreación de la memoria y esto se ve significado en la construcción temporal del relato por medio de las técnicas narrativas ya mencionadas. Así, la recurrencia del tema se manifiesta en todos los niveles de comprensión que ofrece la obra.

Finalmente se puede apreciar el propósito de la obra, tanto en el nivel diegético como extradiegético. *Maus* cuenta una historia que consta de acontecimientos compartidos a gran escala por una comunidad entera. Desde el inicio del cómic conocemos el desenlace de la historia que cuenta; sabemos que tanto Vladek como Anja sobrevivieron al Holocausto, que Richieu no, que Anja se suicidó años después de haber sobrevivido a Auschwitz y que a final de cuentas, la familia Spiegelman lleva una vida en apariencia normal y tranquila. No pareciera haber vueltas de tuerca en ningún momento de la historia o factor sorpresa porque se conoce el desenlace desde antes que comience la historia. Entonces, la riqueza de la obra yace en el entramado. Esto permite que las historias ya terminadas y hasta cierto grado conocidas sigan cautivando la atención del lector:

Podemos añadir ahora que esta función estructural del cierre puede discernirse, más que en el acto de narrar, en el de narrar-de-nuevo. En cuanto se conoce perfectamente una historia- y tal es el caso de la mayoría de los relatos tradicionales o populares, lo mismo que el de las crónicas nacionales que relatan los acontecimientos fundacionales de una comunidad-, seguir la historia es no tanto incluir las sorpresas o los descubrimientos en el reconocimiento del sentido atribuido a la historia, tomada como un todo, como aprehender los propios episodios bien conocidos como conduciendo a este fin. (Ricoeur, *Tiempo y narración*, 135)

El *sense of an ending* de *Maus*, es lograr que se conozcan de manera consciente los hechos retratados de la historia bien conocida del Holocausto y queden como huella en la memoria de la humanidad para que no toleremos que esa historia se repita.

Conclusiones

El propósito de esta tesina era analizar la representación del tema de la memoria y la *Shoah* en el cómic para entender cómo se construye la narrativa de la memoria y el trauma en este medio en particular. Además, este estudio ayuda a entender cómo lo que en algún momento parecía inadmisibile al punto de casi impedir la publicación de *Maus*, resultó ser un ejercicio prolífico de entremezclar el arte y la historiografía. Comencé dando un contexto general de la discusión en torno a los aparentes límites de representación del Holocausto. Si bien antes se concebía imposible e inadecuado representar el sufrimiento del Holocausto en la historia, mucho menos en las artes, el cómic hace honor a la expresión: “una imagen vale más que mil palabras” pues viñeta por viñeta, se dedica a reconstruir y dar a conocer esa parte tan dolorosa de la historia por medio de lo artístico y visual.

Maus trata de la reconstrucción de la memoria al tiempo que aborda las cuestiones de creación artística que involucra el proceso de retratar el testimonio de un sobreviviente y, asimismo, trata de las repercusiones que tiene revivir el pasado histórico y traumático en el nivel individual y universal. La recurrencia del tema se aprecia en su manifestación y por lo tanto es este el que determina la forma, estructura y el entramado de la historia en la obra. Es así que para entender la construcción del relato es necesario entender aspectos básicos de los dos temas tratados y determinantes en *Maus*: la memoria y el trauma.

En el primer capítulo se encuentran las bases teóricas que utilicé para entender estos dos conceptos. Comencé por estudiar el funcionamiento de la memoria y los fenómenos mnemónicos según Ricœur para pasar al estudio de los cambios que ocurren en la rememoración cuando se ha sufrido un trauma. Después, introduje la importancia de los estudios de Freud, en que se apoyan tanto Ricœur como LaCapra, para estudiar el duelo.

Gracias a eso se puede entender en paralelo el ejercicio de la memoria y cómo se ve afectada ante el trauma; esto con el fin de vislumbrar el papel que puede ocupar la literatura en la elaboración del duelo y/o preservación de la memoria, en particular frente al “suceso límite” del Holocausto. En otro momento introduzco el estudio de la naturaleza del testimonio y su estructura según Ricœur y Agamben, debido a que la trama que ocupa la mayor parte de la obra consiste en un testimonio y a que tanto el contenido como la forma están íntimamente relacionados. Esto fue útil para identificar las maneras en que se reprodujo el testimonio de Vladek por medio del cómic con los elementos propios de esa forma de memoria archivada. El capítulo termina con el panorama general de las discusiones sobre la representación del Holocausto para entender cómo se construye la narración de este tema, más allá del ámbito histórico, en la literatura, para así pasar al análisis narrativo de la obra.

El segundo capítulo retoma definiciones de Luz Aurora Pimentel para el estudio narratológico y, por otro lado, las de Scott McCloud y Daniele Barbieri para los elementos del cómic. Con el antecedente de los aspectos teóricos del tema y de la forma, este capítulo está dedicado al análisis del entramado del relato con base en los dos narradores y dos ejes temporales yuxtapuestos en el nivel textual y el gráfico para ver cómo la recurrencia del tema se encuentra en el nivel de manifestación de la obra. En otras palabras, estas técnicas narrativas y plásticas contribuyen a que el tema de la recuperación de la memoria se vea significado en la construcción temporal del relato. En el segundo volumen de *Maus* se introduce un tercer eje metanarrativo que hace referencia a la cualidad artística de la obra y su proceso de creación, al igual que a la dificultad que tiene el artista para representar las memorias de su padre. No obstante, esta tesina sólo se encarga del primer volumen del cómic y deja el estudio de esa tercera dimensión narratorial y temporal para otro trabajo de investigación.

Maus es un texto heterogéneo desde lo más particular, como el uso de varios narradores, perspectivas y tramas que coexisten, hasta su composición en un medio que hace uso de más de un sistema semántico y significa por medio de lo textual y lo visual. El carácter gráfico del cómic permite que el relato histórico signifique por medio del lenguaje lexicográfico. En la obra se entabla un diálogo visual, que permite que el lector aprecie el entramado de los relatos autobiográficos e información factual aunado a la expresión artística. *Maus* entremezcla exitosamente la historiografía con el arte y prueba que la frontera entre ambas disciplinas es más permeable de lo que se asume y, finalmente, que la cultura de masas no equivale a anti-cultura. Spiegelman nos lleva a vivir el horror del Holocausto desde una óptica doble; por medio del trauma transgeneracional donde uno de los narradores, desde el presente, incorpora el sentimiento de distancia y soledad en la relación padre-hijo, y también con el pasado desde la voz narrativa de Vladek, donde se reconstruye el dolor y la angustia de Auschwitz, la pérdida y el vacío ante la muerte del hermano y el suicidio de la madre y la destrucción moral del sobreviviente.

Para retomar el epígrafe de la tesina, Spiegelman aseveró que su deber como artista implica dar a conocer lo que él sabe, consiste en hacer uso de la información y darle forma, de manera que llegue a un público para que pueda entender lo que sucedió. A pesar de la aparente imposibilidad de representar el pasado traumático de un suceso límite, Spiegelman no renuncia al intento de dar a conocerlo al tiempo que aprovecha las posibilidades que ofrece el cómic con el empleo conjunto de recursos propios tanto de lo textual, como de lo gráfico para configurar el relato de un tema al parecer inasible. El sentimiento de deber de recordar que muestra el autor tiene aplicación en varios niveles y gracias a *Maus* se logra. Primero está el uso individual y autorreferencial en el que Spiegelman se propuso no olvidar el pasado

de sus padres. Luego, el “recordar” está en la relación dialógica que entabla con su padre, que a pesar de intentar olvidar los sucesos traumáticos, es recordado por su hijo. Además de esa instancia de *reminding*, el imperativo de recordar se transmite a nivel colectivo en el cómic como medio de masas. La microhistoria de los Spiegelman se resiste a la sepultura en el olvido y al mismo tiempo hace que en el nivel de la macrohistoria, lo inhumano de la *Shoah* tampoco sea borrado de la memoria colectiva.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz : El archivo y el testigo III, III*. Pre-Textos, 2010. Impreso.
- Alba Bajatta, Andrés Ulpiano. *Watchmen: relatos metadieéticos y otras estructuras narrativas como vehículos de veracidad en la ficción*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales: UNAM, 2011, <http://132.248.9.195/ptb2011/noviembre/0674845/Index.html>. Electrónico.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the postmodern*. Oxford University Press, 2004. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Traducido por Ramón Rey Ardid, Alianza, 2015.
- Friedländer, Saul, y Universidad Nacional. *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*. Universidad Nacional de Quilmes, 2007. Impreso.
- LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss". *Critical inquiry*, vol. 25, núm. 4, 1999, pp. 696–727. Impreso.
- . *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva visión, 2005. Impreso.
- . *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. Impreso.
- . *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. Impreso.
- Lang, Berel. "La representación de los límites." *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, editado por Saul Friedländer, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 447-468. Impreso.
- McCloud, Scott. *Entender el Cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2014. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Ed, 1998. Impreso.
- Priego, Ernesto. *Watching the Watchmen: el cómic como narrativa gráfica*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, <http://132.248.9.195/pd2000/283638/Index.html>. Electrónico.

- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- . *Tiempo y narracion: el tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI Ed, 2003. Impreso.
- Santner, Eric L. “La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma.” *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, editado por Saul Friedländer, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 219-236. Impreso.
- Spiegelman, Art. *Maus: a survivor’s tale*. Nueva York: Pantheon Books, 1997. Impreso.
- . *MetaMaus*. Nueva York: Pantheon Books, 2011. Impreso
- Tucker, Ken. “Cats, Mice and History—The Avant-garde of The Comic Strip” en *The New York Times Book Review*. 26, mayo, 1985. Electrónico.
- White, Hayden. “El entramado histórico y el problema de la verdad”. *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, editado por Saul Friedländer, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 69-91. Impreso.
- Witek, Joseph. *Comic books as history: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi, 1989. Electrónico.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zajor: la historia judía y la memoria judía*. Barcelon: Anthropos, 2002. Impreso.
- Yad Vashem - The World Holocaust Remembrance Center*, www.yadvashem.org/.