

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

Livia Carolina Ravelo¹

Resumen:

La historieta histórica para la transmisión de la Shoá instaura, sin duda, una nueva literatura del Holocausto judío tan válida como cualquier otro tipo de representación. Como educadores, la elección de este lenguaje suscita grandes desafíos: el cómic es un artefacto ideológico. El objetivo de la presentación es profundizar sobre cómo se construye la memoria de la Shoá en un corpus formado por ocho historietas o novelas gráficas históricas (documentales o ficcionales) que narran la vida de sobrevivientes o víctimas durante la época de la Alemania Nazi. Las historietas documentales son el producto de la transposición del testimonio a la viñeta. En el caso de las ficcionales, algunas fueron creadas por la casa de Anna Frank de Holanda como material de estudio, y otras son el producto de la imaginación de su autor. Como conclusión preliminar, el análisis vislumbra la preferencia por una memoria “estereotipada”— aquello que debemos conocer y difundir sobre el Holocausto judío. No obstante, es precisamente la identificación del estereotipo lo que propiciará un análisis crítico de las fuentes y, en consecuencia, de este acontecimiento histórico.

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

¹ Livia Carolina Ravelo es magíster de la UBA en Análisis del Discurso (2012). Ha escrito varios artículos sobre el uso de la historieta como recurso didáctico para la enseñanza de las Ciencias Sociales y de la Historia. Actualmente, es postulante a doctorado en la misma casa de estudios. Bajo la dirección del prof. Oscar Steimberg, investiga sobre cómo se construye la memoria de la Shoá (Holocausto judío) en una selección de historietas históricas.

Asociación Otras Memorias. Universidad de Buenos Aires. Instituto Superior Joaquín V. González

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

Introducción

Como docentes, es necesario comprender que cada texto se concibe como un artefacto ideológico, y la historieta no es una excepción. La historieta histórica para la transmisión de la Shoá instaura, sin duda, una nueva literatura del Holocausto judío. Al seleccionar una historieta sobre este acontecimiento histórico, se torna imperante reconocer de qué manera se transmite el Holocausto a través de la imagen y de la palabra y cuál podría ser la ideología que se materializa.

El lenguaje historietístico ofrece, además, la posibilidad de comprender cómo se configura la memoria (en principio, colectiva, y complementaria o conflictivamente en memorias individuales) no sólo partiendo de la palabra, sino también a través de la imagen, permitiendo evaluar qué signos del texto se acentúan a través de las imágenes, cuáles se descartan de la viñeta, como así también aquellos motivos que forman parte del encuadre y que no fueron nombrados de manera explícita en el relato escrito. En consecuencia, existiría una tensión permanente entre aquella memoria que se plasma a través del texto y aquella que es representada a través de la imagen.

La historieta le ofrece al lector la posibilidad de reflexionar sobre esta tensión, comprender de manera fehaciente que no existe, en realidad, una única memoria plasmada sino mínimamente aquella que surgiría de la imagen, otra emergente de la palabra y, posiblemente, una tercera que el lector reconstruiría a través de la articulación entre la imagen y la palabra.

El objetivo general de este trabajo es profundizar sobre cómo se construye la memoria de la Shoá en un corpus formado por viñetas de ocho historietas o novelas gráficas históricas (documentales o ficcionales) que narran la vida de sobrevivientes o víctimas durante la época de la Alemania Nazi. Las historietas documentales son el producto de la transposición del testimonio a la viñeta. En el caso de las ficcionales, algunas fueron creadas por la casa de Anna Frank de Holanda como material de estudio, y otras son el producto de la imaginación de su autor. Estos cómics son algunos de los productos de la industria cultural de más de una década, que abarca desde mediados del año 1986 (año en el que el primer volumen de *Maus* se editó como novela gráfica, posterior a sus apariciones en una revista *underground*) hasta el año 2010 –período en el que surge un álgido debate sobre la representabilidad /irrepresentabilidad de la Shoá, los límites de la representación, la existencia de géneros más o menos nobles para plasmar esta temática y, más recientemente, el resurgimiento de discursos negacionistas de este hecho histórico.

Metodología de trabajo

Se ha efectuado una lectura crítica del corpus analizando el lenguaje que es propio de la historieta, sus convenciones gráficas y la forma en la que se complementan y/u oponen palabra e imagen.

Para lograr esta lectura crítica, se realizaron rutinas exploratorias para identificar marcas, que se leyeron como huellas de operaciones discursivas subyacentes y se indagó sobre la continuidad o variación de las mismas. Se relacionaron las peculiaridades de la lectura con el contexto social y cultural y con la temática específica, propios del marco narrativo de cada historieta. Se identificó el tipo de recursos de los que se vale cada realizador/dibujante para marcar las continuidades de las huellas en el corpus y, finalmente, se compararon las historietas entre sí, tomando en cuenta tanto el marco teórico como los distintos datos arrojados por el análisis.

Por último, es menester destacar que, si bien se han analizado las ocho historietas en su totalidad, se han incluido sólo algunas viñetas que se destacan por su calidad ilustrativa en cada caso.

Sobre las historietas históricas documentales: *Maus, We are on our own, Anne Frank—the Anne Frank House authorized graphic biography, Mendel’s daughter, a memoir*

Estas historietas surgen del testimonio, ya sea a través de una entrevista o testimonio grabado, o a través del relato oral transmitido por un sobreviviente.

Conociendo *Maus*, la obra de Art Spiegelman

Maus es la historia de Vladek Spiegelman, sobreviviente de Auschwitz, y de su hijo, Art Spiegelman, personaje y creador de la obra, que explica a través de esta historieta la historia de su padre antes, durante y después de Auschwitz. Pablo de Santis (1998: 156) define de manera simple y acertada a *Maus*: “*Maus* no es sólo el relato de un superviviente sino también el modo en que el hijo concibe la historia, y cómo la incorpora a su vida.”

Luego de un arduo trabajo de 10 años, en 1992, la obra de Spiegelman gana el premio Pulitzer en el rubro *non-fiction*, convirtiéndose en un producto pionero en la representación de un hecho histórico a través de este género. *Maus* es una historieta de dos volúmenes¹; el primero, *Maus. A Survivor’s Tale I: My father bleeds history* (1986) y el segundo, *Maus. A survivor’s Tale. And here my troubles began* (1991). Es un cómic en el que se narra el Holocausto en una historieta protagonizada por seres antropomórficos, con cuerpo humano y cabeza de animal: los judíos son ratones; los nazis, gatos; los estadounidenses, perros; los franceses, sapos y los polacos, cerdos. El hecho de dibujar animales le permite a Spiegelman crear una distancia y evitar todo tipo de melancolía. No obstante, la presencia

¹ *Maus* comenzó ser publicada en *Funny Animals* en 1972, y continuó en otras revistas subterráneas hasta que Spiegelman funda *Raw* en 1980, donde la historia alcanzó su culminación.

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



La primera imagen representa a Vadlek Spiegelman, padre del autor y protagonista del relato. La segunda viñeta, un soldado nazi²



El sapo representa a un francés prisionero en Auschwitz, la cerda es una guardiana polaca (*kappo*) del mismo campo de concentración³

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

We are on our own, a memoir de Miriam Katin

Publicada en Montreal en el año 2006, ésta historieta narra la vida de Esther, protagonista del relato y madre de la autora, que era tan sólo una niña cuando Hitler invade Budapest y

² Imágenes extraídas de: Spiegelman, Art (2006b): *Maus, Historia de un sobreviviente. Mi padre sangra historia* (trad. César Aira). Buenos Aires, Emecé, págs. 26, 51.

³ Imágenes extraídas de: Imágenes extraídas de: Spiegelman, Art (2006a): *Maus, Historia de un sobreviviente. Y aquí comenzaron mis problemas* (trad. César Aira). Buenos Aires, Emecé; págs. 66, 93.

se ve obligada a huir junto a su madre. Ambas pierden su identidad, transformándose en una campesina y una hija ilegítima.

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



Insinuación en texto sobre el abuso sexual sufrido por Esther⁴



Sufrimiento de Esther luego del abuso sexual⁵

⁴ Imagen extraída de: Katin, Miriam (2006): *We are on our own. A memoir*. Montreal, Drawn & Quarterly; pág.41.

⁵ Imagen extraída de: Katin, Miriam (2006): *We are on our own. A memoir, op.cit.*; pág.43.



Presencia de los religiosos: Esther y Lisa huyen, luego de haber quemado sus pertenencias, entre ellas, la Biblia⁶.

En la última página del texto se encuentra una foto de la autora con su madre. Al igual que en las demás historietas, nos recuerda que esas víctimas no sólo son protagonistas del mundo ficcional de la trama narrativa.

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

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

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

⁶ Imagen extraída de: Katin, Miriam (2006): *We are on our own. A memoir*, op.cit.; pág.23



De izquierda a derecha, la carátula del primer capítulo de la novela gráfica, retrato de la foto que se incluye en la cronología⁷

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

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

⁷ Imágenes extraídas de: Jacobson, Sid y Cólón, Ernie (2010): *Anne Frank. The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*. New York, Farrar, Straus and Giroux; págs. 3, 143.



En los Estados Unidos de América⁸

Al igual que en las historietas anteriores, se incluyen documentos y fotos auténticas para otorgarle mayor veracidad al relato.

Sobre las historietas históricas ficcionales: *Yossel, April 19, 1943, The search, A family secret, Hitler – SS*

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

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

En este relato todo sucede en el gueto de Varsovia, donde mínimamente contamos con un doble quiebre narrativo: la historia de la familia de Yossel, y el mismo Yossel que, con tan sólo 16 años de edad, participa del levantamiento del gueto junto a Mordechai Anielewicz. El adolescente se refugia en sus bocetos de superhéroes norteamericanos como una manera de evadir la realidad circundante.

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

⁸ Imagen extraída de: Lemelman, Martin (2007): *Mendel's Daughter. A Memoir*. New York, Free Press; pág. 25.



En el crematorio de Auschwitz⁹

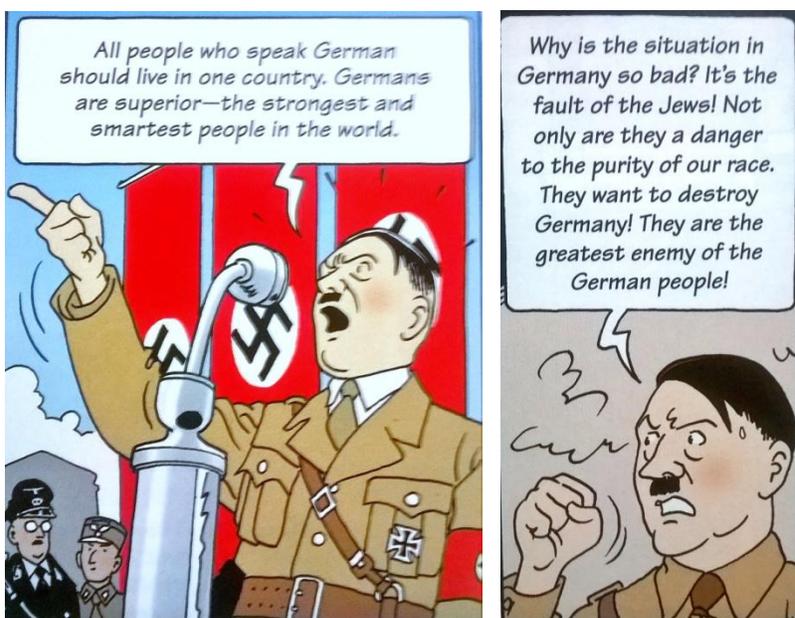
***The Search* y *A family secret*, de la casa de Anna Frank**

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

Para comprender cómo se entrelazan los relatos, el orden en el que pueden leerse es indistinto, aunque en *The Family Secret*, las protagonistas logran encontrarse después de largos años y en *The Search*, la historia narrada comienza en el living de la casa de Helena, quien comparte un té con su amiga Esther —lo que podría imponer un orden en la lectura.

⁹ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943*. New York, DC Comics; pág. 62.

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



De izquierda a derecha, Hitler en *The Search* y en *The Family Secret*¹⁰

Hitler=SS

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

Los personajes son caricaturescos y un fiel reflejo del judío de la propaganda nazi de la segunda guerra mundial. Son seres indignos, con cuerpos desfigurados y desnutridos, donde la calvicie, la flacura extrema y la carne en descomposición son recurrentes en cada una de las víctimas judías. Además, con un fin meramente pornográfico, en las viñetas es harto común ver vaginas y largos penes, de las víctimas y de los victimarios (los soldados

¹⁰ De izquierda a derecha, imágenes extraídas de:

Heuvel, Eric (2007). *A Family Secret*. Amsterdam, Anne Frank House; pág. 14.

Heuvel, Eric, van der Rol, Ruud y Schippers, Lies (2007): *The Search*. Amsterdam, Anne Frank House; pág. 10.

nazis). Entre los hechos que caracterizan el relato, predominan las violaciones, y las torturas de los genitales de las víctimas.

En España el Tribunal Constitucional censura la historieta por injuriosa, y por mofarse de una tragedia histórica. No obstante, hay quienes la consideran como una genialidad u obra de arte y no como una instancia de propaganda neonazi. Sin duda, es una muestra extrema de absurdo y humor negro, que plantea un dilema en lo que respecta a los límites de la libertad de expresión.



Como lo explicita la viñeta: imagen de una “película de carácter pornográfico”¹¹

La historieta como representación del Holocausto judío

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

En “Hecho y Figuración en el Discurso Histórico”, Hayden White (2003: 57) dice que los hechos del Holocausto pueden tramarse usando todas las estructuras de trama que puedan encontrarse en el canon de la literatura universal, incluyendo la comedia y la farsa. No obstante, apelando a criterios morales y estéticos, no a hechos, la elección de ciertas estructuras sería de mal gusto para la mayor parte de las audiencias, como por ejemplo, la estructura de la farsa. Esto a partir de la aceptación de que sigue siendo importante recordar

¹¹ Imagen extraída de: Vuillemin, Philippe y Gourio, Jean-Marie (1990): *Hitler= SS*. Barcelona, Editorial Makoki: pág. 55.

que cualquier representación del Holocausto, como la del cualquier hecho histórico, no es el Holocausto mismo sino, simplemente, una de sus posibles representaciones.

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

Según White, este tipo de consideraciones son las que arrojan luz sobre los problemas de las narrativas contrapuestas y los modos aceptables de tramar un período tal como es el del régimen nazi, por ejemplo. Se puede suponer que los hechos en cuestión imponen límites a las clases de relatos que pueden contarse de manera adecuada (en el sentido de veracidad y propiedad) acerca de ellos sólo si se cree que los acontecimientos en sí mismos tienen un relato de forma y un tipo de trama de significado. Aparentemente, se trata de una cuestión de distinción entre un cuerpo específico de contenido fáctico y una forma de específica narrativa, y de aplicar el tipo de regla que estipula que un tema serio demanda un género noble para su adecuada representación, tal como la épica o la tragedia.

En lo que respecta a la diversidad en la representabilidad del Holocausto, Huyssen (2001: 54) sostiene que la memoria del Holocausto se ha transformado en una compleja superposición de narrativas, imágenes y discursos, lo que lo define como “tropo ubicuo de la cultura occidental”. Agrega que los criterios para representar el Holocausto no pueden consistir en la corrección, el decoro o el temor reverencial, como si se tratara de ser correcto en vista de un objeto de culto. Señala que, seguramente, el temor reverencial y el silencio respetuoso pueden ser necesarios cuando se enfrente a un sobreviviente individual, pero que si se habla de espectadores contemporáneos, por ejemplo, y si se quiere impedir el olvido, habrá que estar abiertos, también para el caso, al reconocimiento de los efectos que puede tener un melodrama televisivo.

El hablar de historietas (o novelas gráficas) “históricas” presupone que estamos ante la presencia de un texto o relato histórico. Según White, el texto histórico se constituye como constructo hipotético ya que lo que puede ser estudiado por la observación directa son los documentos que atestiguan la naturaleza del objeto pasado de interés del historiador. Pero este registro exige interpretación, lo que lleva a White a concluir que el conocimiento histórico es siempre conocimiento de segundo orden, lo que significa que está basado en construcciones hipotéticas de los posibles objetos de investigación que requieren un tratamiento por medio de procesos imaginativos que tienen más en común con la literatura que con cualquier otra ciencia.

Las situaciones históricas, precisa White, no son inherentemente trágicas, cómicas o novelescas. La configuración de una situación histórica determinada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de

acontecimientos históricos a los que se desea dotar de un tipo especial de significado, lo que es esencialmente una operación literaria, o sea, productora de ficción. Esto no invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. En resumen, se puede dar sentido a conjuntos de acontecimientos de maneras diferentes.

La historieta como reescritura de ideologías

Por medio de los signos que constituyen su lenguaje, la historieta reescribe y, consiguientemente, transmite ideologías, por lo que se concibe como aparato ideológico. Silva (1977) relaciona este concepto “ideología” primordialmente con el plano de lo oculto, asociándolo con la semiosis implícita de una ideología hegemónica (en su caso, la emergente del imperialismo estadounidense). Aquí hago hincapié en la cuestión de lo oculto, también denominado por el autor como lo “supuesto”. Steimberg (2013:107) nos cuenta que, muy frecuentemente, para el lector de historietas lo que parece significar es el personaje o sus estados. De los actos del personaje, el lector termina por abstraer, y eventualmente elegir como depósito de su adhesión, un modo de entender, producir y sufrir una cierta gama de relaciones sociales. Este entender del semiólogo, poeta y escritor argentino se asocia, entonces, con la presencia de estereotipos que el lector puede descifrar o construir: “Decir “un Charlie”, “un Isidorito”, “una Mafalda” es una manera fácil y descriptiva de acotar un tipo humano”.

En cuanto a la ideología, en el análisis de Steven Canyon, Umberto Eco (2005:165) sostiene que este cómic expresa una clara visión ideológica. Se pregunta si, dados estos elementos ideológicos, los medios comunicativos, los elementos estilísticos individualizados resultan privilegiados a fines de la comunicación de aquella precisa ideología. Si tal fuese el caso, dice Eco, deberíamos admitir que el cómic está ideológicamente determinado por su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo, fundamentalmente rígido, obligado a narrar por medio de personajes-estándar forzado, en gran parte, a servirse de formas estilísticas introducidas ya por otras artes y adquiridas por la sensibilidad del gran público, tras un sensible lapso de tiempo, aisladas del contexto original, y reducidas a puros artificios convencionales. Eco descarta esta posibilidad dado que la historieta no podría entonces comunicar otra cosa que contenidos ideológicos inspirados en el más absoluto conformismo; la historieta no sería capaz de sugerir otra cosa que ideales de vida compartidos, no haría otra cosa que reiterar lo ya sabido tanto en arte, como en ética, psicología, política, etc. Sí en cambio parece imaginable y demostrable la perspectiva de una historieta que, haciendo uso de los mismos medios de comunicación, exprese una visión distinta; el problema se fragmenta en una serie de casos concretos y no abarca al lenguaje como tal.

No obstante, en las historietas seleccionadas sí abundan los estándares o signos motivos reconocibles que parecen transmitir el horror, el miedo, el sometimiento, como parte de la ideología nazi y el estereotipo de lo “ario”. Por ejemplo, es recurrente la aparición de una gran pila de cadáveres flacos, desnudos y putrefactos, la fila de seres humanos en las instancias de selección, las vistas aéreas del campo de exterminio Auschwitz, las cámaras de gas, el humo de las chimeneas, el tren, las vías, y la esvástica en primerísimo plano de manera recurrente. Se asume, en cierta manera, que estos signos ya convencionalizados nos permiten recordar los principios de la ideología y el accionar del Tercer Reich.



Cadáveres apilados de víctimas judías, que perturban la tranquilidad del presente del autor y protagonista de *Maus*¹²



Supremacía del nazismo representada en la postura y actitud del jerarca nazi en *We are on our own*.¹³

¹² Imagen extraída de: Spiegelman, Art (2006a): *Maus, Historia de un sobreviviente...op.cit.*; pág.41.

¹³ Imagen extraída de: Katin, Miriam (2006): *We are on our own. A memoir...*, *op.cit.*; pág.40.



Las barracas en la novela gráfica *Yossel*, que evidencia las condiciones inhumanas de las víctimas en el campo de concentración de Auschwitz¹⁴

Ahora bien, es cierto que en el mismo corpus se pueden señalar otros valores ideológicos precisos que no todos los lectores leerán de la misma forma; en términos de Eco, en este sentido se descarta el fetiche de la “masa” y del “hombre masa”. La lectura estará afectada, principalmente, por el conocimiento sobre este acontecimiento histórico y la pertenencia del lector a un contexto socio-cultural determinado, donde confluyen discursos (hegemónicos y contrahegemónicos) predeterminados, impulsados o generados por los medios de comunicación y las políticas del gobierno de turno. Tal es el caso de la historieta Hitler–SS, censurada en España en el año 1996 y el de la historieta *Maus*, recientemente censurada en Rusia (abril del 2015) tan sólo por llevar la esvástica en su portada porque se presume que contribuye a la propaganda nazi cuando es, en realidad, una novela que representa la memoria del padre de su autor.

Las historietas y sus juegos de lenguaje

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

El francés Robert Benayon (1968) señala que las palabras son, en ciertos casos clásicos, reemplazadas por imágenes mentales simplificadas ya que todo rasgo de humor, todo sentimiento de base puede ser traducido a través de un simple accesorio de esencia simbólica, como lo fue el corazón atravesado por flechas de las tarjetas postales. Otros ejemplos de estos elementos figurativos ya canónicos con estatuto iconológico preciso son

¹⁴ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 42.

la lamparita eléctrica encendida que representa la idea luminosa, las estrellitas denotando dolor, entre otros.

Pero las citas anteriores nos sirven especialmente ahora para señalar una diferencia —o un momento de flexión— entre la historieta clásica y el momento de la *reflexión histórica o metahistórica dibujada* de las historietas que son objeto de este trabajo.

Estas historietas, además, no sólo cuentan con las viñetas propias del relato, sino también con ilustraciones en las tapas, contratapas y, en el caso de las novelas gráficas, con carátulas para cada uno de los capítulos en los que se divide el relato macro. Según Barbieri (1993: 21), la imagen del cómic *cuenta* y la imagen de la ilustración *comenta*. La ilustración suele ser la ilustración de algo y ese algo puede existir incluso sin la ilustración. Su papel sería añadir algo al relato (o al texto en sentido general) de partida.

En el cómic cada viñeta tiene una función directamente narrativa; incluso en ausencia de diálogos o didascalias o texto narrativo, la viñeta cuenta un momento de la acción que constituye parte integrante de la historieta y prescindir de ella supone perjudicar en buena medida la comprensión. La imagen del cómic es, en consecuencia, una imagen de acción y la imagen ilustrativa no tiene necesidad de serlo. En general, las ilustraciones son más descriptivas que narrativas y comentan el relato haciéndonos ver aquello que en el relato verbal no está escrito, integrándolo, enriqueciéndolo. La viñeta del cómic *es* el relato.

Y los efectos de esta diferencia de orden comunicativo se observan en el encuadre, puesto que la ilustración privilegia habitualmente las vistas más generales, más ricas e informativas, mientras que el cómic privilegia lo que le conviene en ese momento. También se observa en la precisión de los detalles, más cuidados en la ilustración porque una sola imagen debe decirlo todo, mientras que en el cómic es necesario ser concisos, en cada viñeta, porque se apoya en otras en las que pueden mostrarse los detalles. Estos efectos se descubren en el elemento de la ambientación, más profusa en la ilustración que en el cómic porque el estilo de la ambientación puede tener un fin de comentario y porque resulta mucho más difícil hacer que la ambientación cuente. Se podría sintetizar lo anterior diciendo que mientras la concisión parece ser necesaria en el cómic, la ilustración parece preferir la abundancia de signos y remisiones estilísticas. La viñeta tiende a ser una imagen de lectura rápida porque se confronta con viñetas que la siguen y preceden; la ilustración tiende a ser una imagen de lectura recreativa. (Ibíd.: 22)

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



Aún siendo una ratona, Anja se asusta cuando ve una rata, lo que acentúa la condición humana del personaje antropomórfico de Spiegelman¹⁵

En estas imágenes, la línea es un elemento que expresa distintos significados, que se relacionan con el relato en cuestión. Los personajes de *Maus*, *The Family Secret* y *The Search*, dibujados con un par de trazos, se complejizan cuando la situación ilustrada así lo requiere. Lo mismo puede suceder con la ausencia o presencia de relleno, el uso del negro en la trama, los sombreados, la densidad o la dilatación de los rellenos, así también como la ausencia o presencia del color. Todos estos factores ofrecen indicaciones sobre cómo se crea el efecto emotivo y narrativo en general, aplicadas a las viñetas. En *We are on our own*, por ejemplo, el color en las viñetas permite diferenciar distintos microrelatos: en blanco y negro, el de la época de la invasión nazi a Budapest y sus consecuencias; en color, el presente de narradora, protagonista y autora del texto o bien un pasado más reciente. En *Yossel*, las imágenes se tornan aún más expresionistas para plasmar el sufrimiento o desesperación de las víctimas.

¹⁵ Imágenes extraídas de: Spiegelman, Art (2006b): *Maus, Historia de un sobreviviente... op.cit.* pág. 147.



En *We are on our own*, presente de Miriam Katin, hablando con su madre por teléfono, recordando el pasado¹⁶



En *Yossel*, en un intento de fuga, prisionero alarmado porque el taco de su zapato quedó atascado en el alambrado¹⁷

En lo que respecta a la condición cómica, si bien el término *cómic* deriva de un origen que refiere a un objetivo de comicidad, esa condición no es un elemento ni obligatorio ni definitorio. La caricatura (ibíd.: 79) es adecuada a la comicidad y el humorismo porque está en condiciones de decirnos muchas más cosas de una sola vez que la imagen realista:

¹⁶ Imagen extraída de: Katin, Miriam (2006): *We are on our own. A memoir*, op.cit.; pág.70.

¹⁷ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 72.

ella deforma caricaturizando, poniendo en evidencia los rasgos más significativos. Pero el hacer reír no es un rasgo esencial de las caricaturas. Lo grotesco, la sátira y la comicidad son características que pueden estar ausentes. Las historietas en cuestión no recurren a la comicidad, ni siquiera los seres antropomórficos de Spiegelman tienen un efecto cómico. No obstante, las imágenes pueden rozar lo grotesco dependiendo de la situación que se esté contando o comentando. Aquí, el caso más extremo de lo grotesco es la historieta *Hitler-SS*.

A excepción de *Maus*, las historietas del corpus tienen como protagonistas a seres humanos. El uso de animales humanizados en los cómics viene de fuentes diversas, entre ellas de la literatura fabulista y moralizante, como la de Esopo o La Fontaine, a través de su dedicación a la literatura infantil. Esta mezcla de componentes animales y humanos permite también caracterizar a los personajes a través de la atribución de las cualidades del animal del que adoptan rasgos. Estos personajes pertenecen a un mundo que posee sus propias reglas, creadas mediante ese procedimiento por el autor. El utilizar este tipo de personajes tiene efectos en las posibilidades de lectura. Por ejemplo, puede pensarse que Spiegelman elige personajes híbridos para representar la ausencia de todo tipo de humanidad, o una suerte de deconstrucción de la identidad de la víctima.

La intraductibilidad de la imagen

Puede suceder que la imagen manifieste significados que no podrían expresarse de manera fehaciente, completa, precisa a través de la palabra. Nos encontramos, entonces, en el terreno de la ilegibilidad de la imagen, noción estudiada, entre otros por el filósofo Jean-Francois Lyotard.

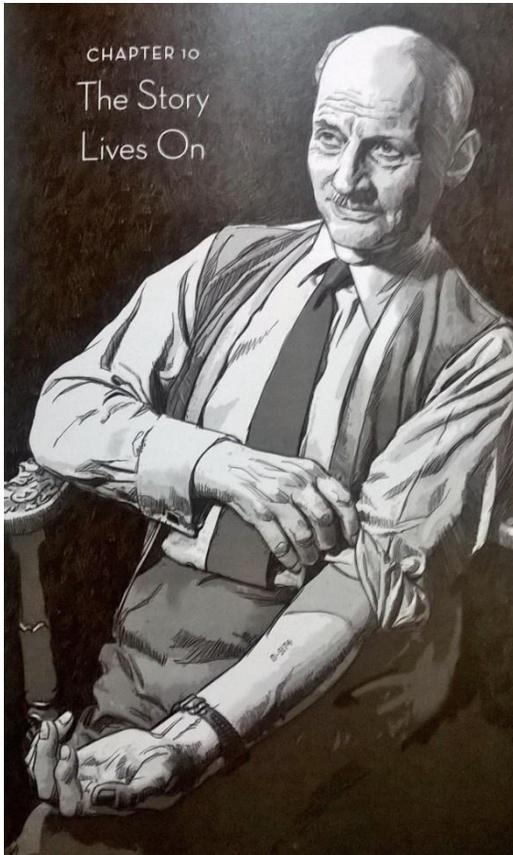
En *Discurso y Figura* (1979: 219), Jean-Francois Lyotard señala la diferencia que existe entre el espacio textual y el espacio figural, que generan dos órdenes del sentido diferentes que comunican, pero que consecuentemente están separados. En principio, el espacio textual es aquel en el que se inscribe el significante gráfico, y el espacio figural es el que ofrece la posibilidad de interpretar la figura como lenguaje. Este enunciado que resuena como una simple “obviedad” pierde esta condición cuando se realiza el inquietante esfuerzo de comprender la tesis lyotardiana.

¿Qué se entiende por figural? Lyotard (ibíd.: 22) entiende por “figura” la representación del discurso mismo, no simplemente la figura como algo que sugiere la representación de las cosas. El discurso llama al ojo porque la figura es concebida como “matriz fantasmática” y “puesta en escena”. La figura lyotardiana tiene su punto de partida en la definición de Freud acerca de los procesos primarios del inconsciente, que se caracterizan por la producción de imágenes que permanecen, sin la palabra que pueda acompañarlos a la conciencia a los procesos “secundarios” determinados por el lenguaje, como una reserva “energética” o “libidinal” que, según Lyotard, está en perpetua presión sobre lo verbal, textual, y sobre lo visible, pues en la medida en que se subvierten la designación y la significación del lenguaje y, en la medida en que se devalúa el valor del significante y se acentúa el de la designación exterior, esa energética “figural” atraviesa imágenes y palabras, interioridad y exterioridad y franquea el espacio abismal entre las palabras y las cosas.

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

En las historietas del corpus, se pasa del discurso a la figura con total naturalidad, el lector puede retomar el relato desde la palabra o desde la imagen. Especialmente, cuando el relato se ancla en el contexto histórico del nazismo, los motivos son similares, lo que permite reconstruir el relato sin mayores dificultades a través de la imagen: las papas como única comida, los uniformes a rayas, el brazalete con la estrella de David amarilla, etc. Por momentos, la imagen representa aquello no dicho a través de la palabra, es el comentario invisible de la viñeta que se concibe, retomando la tesis de Barbieri, como una viñeta de acción. Estas imágenes nacen del testimonio mismo, cuyo relato surge de la memoria, que es vaga e imperfecta. La memoria es un fenómeno complejo que, como tal, no puede someterse a una prueba de verdad a partir de la aplicación de ciertas reglas establecidas para ello. (Benadiba, 2007: 71).

La memoria es selectiva, por lo tanto, se “elige” qué recordar, no se recupera cualquier información, sino aquella que por alguna razón se considera relevante y significativa (ibíd.: 72). En consecuencia, analizar cómo se representa la memoria es un fenómeno altamente complejo, dado que la imagen que surge del recuerdo no es siempre la misma, lo figural que atraviesa la imagen y la palabra nunca se apreciaría en un sentido único, no podría fácilmente reconocerse la “nervadura de lo visible”, puesto que lo visible—en este caso las imágenes que surgen del recuerdo—varían de acuerdo con las variables personales del individuo que recuerda. Y, más complejo aún, el relato en cada una de estas historietas revela supuestas ausencias que sí se evidencian en las viñetas o ilustraciones, desplegando un abanico de múltiples significados, por ejemplo en:



Los números en el antebrazo de Otto revelan su estadia en Auschwitz, único campo donde se tatuaban a las víctimas (información no provista en la novela gráfica)¹⁸

Según Scolari (1999: 20) la ausencia de la palabra escrita potencia la polisemia de las imágenes, que obliga al lector a un arduo trabajo interpretativo; el espacio que el texto deja vacante debe ser llenado por la fantasía del lector, que completa estos vacíos significantes con su propia imaginación.

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

Barthes señala que en la articulación con la imagen del mensaje lingüístico se diferencian dos funciones: de anclaje y de relevo. El anclaje es la función más frecuente. Esta función se privilegia, por ejemplo, en la fotografía de prensa y en la publicidad. La función de relevo es más rara en lo que respecta a la imagen fija. Esta función se encuentra más que nada en el humor gráfico y en el cómic. En estos casos la palabra y la imagen están en relación complementaria. Las palabras son, entonces, fragmentos de un sistema más general, con la misma categoría de las imágenes. En este caso la unidad de mensaje es

¹⁸ Imagen extraída de: Jacobson, Sid y Cólón, Ernie (2010): *Anne Frank...op.cit.* pág.3, 131.

superior; es el de la historia misma, la anécdota, la diégesis. Además, la palabra-relevo logra gran importancia en el cine porque el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria; contribuye a hacer avanzar la acción disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran.

Las dos funciones del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es indiferente a la economía general de la obra; cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo, la información resulta más trabajosa, ya que tiene que hacer necesario el aprendizaje de la lengua; cuando el valor es el de “sustituto” (de anclaje y de control), la imagen es la que soporta la carga informativa, y, como la imagen es analógica, la información es más “perezosa” (Íbid.: 38).

En las ocho historietas, la cuestión del anclaje y del relevo no resulta ser, por momentos, fácilmente reconocible. A pesar de la riqueza que puede tener el relato, las imágenes tienen una fuerte carga informativa que le obligan al lector a detener su lectura para apreciar las viñetas o ilustraciones de los textos y, por qué no, elegir leer primero las imágenes para luego volcarse al relato narrado a través de la palabra.

La construcción del relato: su articulación con otros posibles niveles de la narración

A continuación se atenderá a la problemática del relato, a la existencia de distintos niveles de organización dentro del relato marco y a la multiplicidad de roles que asumen sus personajes. A partir de estas nuevas entradas analíticas se intentará definir la organización diferencial del relato en cada una de las historietas que constituyen el corpus seleccionado, como así también el rol de cada uno de los personajes protagónicos y la figura del narrador en cada caso.

La narrativa y el relato

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

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

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

la narrativa se manifiesta por la ausencia de toda referencia al narrador. En un discurso narrativizante no habría un narrador ya que los acontecimientos se registran cronológicamente a medida que aparecen en el horizonte del relato. Los acontecimientos hablan por sí mismos. En el caso de las historietas, podríamos comparar el discurso de los globos, enunciados por los protagonistas, y la figura del narrador en el cartucho. No obstante, hay instancias como en *Maus*, en las que el narrador es a su vez personaje protagonista del relato. Y es precisamente aquí donde se dificulta la clasificación ordenada de ambas modalidades discursivas.

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

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

Respecto del valor documental, White sostiene que, para que una narración de los acontecimientos, incluso de los acontecimientos (reales) del pasado, se considere una verdadera historia, no basta con que exhiba todos los rasgos de narratividad. El relato también debe manifestar un adecuado interés por el tratamiento juicioso de las pruebas, y debe respetar el orden cronológico de la sucesión original de los acontecimientos de que trata como línea base intransgredible en la clasificación de cualquier acontecimiento, dado en calidad de causa o efecto. No obstante, no basta con que un relato histórico refiera a acontecimientos reales en vez de meramente imaginarios. Tampoco es suficiente que el

relato represente los acontecimientos en su orden discursivo de acuerdo con la secuencia cronológica en que originalmente se produjeron. Los acontecimientos deben “narrarse”, lo que implica que deben revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia.

Esta apreciación del filósofo tiene un claro referente en la historieta histórica que surge del testimonio (ya sea real o imaginario). En los globos de *Maus* y en *Mendel's daughter*. A *memoir*, se reflejan los lapsus y los olvidos del entrevistado. El testimonio no respeta necesariamente, como es de esperarse en este tipo de género, ningún tipo de cronología. Sí aquellos relatos que no surgen de la entrevista como sucede en los casos anteriores evidencian un claro esfuerzo por respetar el orden cronológico de los hechos. No obstante, como primera hipótesis, puede postularse que en cada una de las ocho historietas, existe un orden de significación que supera la mera secuencia.

Según Roland Barthes (1974: 9) los relatos pueden ser soportados por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, el cuento, la novela, las tiras cómicas, entre otros. En la historieta el relato mismo y la imposibilidad de traducción de la imagen (en términos lyotardianos), factor que permite concebir a la figura como lenguaje, nos permite recorrer innumerables niveles dentro del relato y descubrir diversos órdenes de sentido.

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

Los posibles niveles a considerar dentro del relato

Para diferenciar posibles niveles dentro de un relato dado, la figura de *la mise en abyme* (puesta en abismo) es también de gran utilidad. Según Lucien Dällenbach (1991: 58)¹⁹, todas las *mises en abyme* tienen la misma raíz, que es la noción de reflectividad²⁰. Esta figura actúa como un espejo, de ahí que el relato que la contiene se defina como *relato especular*, lo que nos permite entender cómo está estructurada una obra determinada.

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

¹⁹ Lucien Dällenbach realiza una tipología del relato especular tomando esta figura de André Gide (1893), que se define como “el relato dentro del relato”.

²⁰ Además, hay ciertas señales que nos permiten encontrar la reflexividad en un relato dado. Algunas permiten establecer una relación de analogía entre tal enunciado y tal aspecto del relato (parecido, comparación, paralelismo, parentesco, coincidencia). Hay otras que son menos directas, aunque no menos importantes, como las similitudes efectuadas mediante la homonimia entre los protagonistas del relato-marco y del relato-inserto, la cuasi-homonimia entre un personaje y el autor, la homonimia entre relato-marco y relato inserto, la repetición de un decorado revelador y de una constelación de personajes, la repetición textual de una o varias expresiones sintomáticas del primer relato en el seno del segmento reflejado.

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

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

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

De acuerdo con el grado de analogía existente entre la *mise en abyme* del enunciado y el objeto que ésta refleja se engendran tres tipos de desdoblamiento (o reduplicación). El tipo I corresponde a la reduplicación simple, en donde una obra refleja otra que le es similar. El segundo tipo es el de la reduplicación hasta el infinito donde el grado de analogía es el mimetismo y el tercer tipo es el de la reduplicación aporística, donde el reflejo básico refleja la obra misma (el grado de analogía es el de la identidad). Respecto del primer y tercer tipo, en *Maus*, una viñeta lo muestra a Art (personaje) leyendo la historieta *Prisionero en el planeta Infierno*, cuya autoría le corresponde a Art Spiegelman (autor). En la viñeta siguiente, se despliega la página original de dicha historieta. Entonces, este referente real de la historieta reflejaría, en la viñeta anterior, su duplicación ficticia. Además, el grado de la analogía de la identidad del Spiegelman, como personaje y autor, generaría una suerte de desdoblamiento donde se confrontaría, en consecuencia, el mundo real (habitado por el autor) y el mundo ficticio (que le pertenece al personaje antropomórfico). En cuanto al segundo tipo, los ratones dibujados con rasgos idénticos facilitaría el surgimiento de un mimetismo que le permite al lector observar la imagen como un todo, como una masa compacta desprovista de seres identificables. Ejemplos similares sobre la cuestión de la identidad, se hallan en las demás historietas históricas documentales, donde los autores son, a su vez, los protagonistas o coprotagonistas del relato. Además, la reduplicación hasta el infinito es un recurso común en todas las historietas para materializar el concepto de hombre o víctima “masa”, donde las fisonomías o rasgos particulares no se ponen en relevancia dadas las características del relato:



Historieta *Yossel*: prisioneros en formación, en el campo de concentración²¹

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

La *mise en abyme* del **código (o metatextual)** se materializa cuando revela el principio de funcionamiento del relato sin copiar el texto que a éste se ajusta. Además, el reflejo textual siempre es *mise en abyme* del código dado que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato). Dallenbäch (ibíd.: 121) la define como una metáfora, “una especie de metamorfosis de las cosas representadas”. En este caso, los seres antropomórficos de Spiegelman son un claro exponente de este tipo de puesta en abismo.

Otra clasificación de *mise en abyme* es la trascendental. Este tipo se origina por la capacidad que tiene para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior. Refleja, al inicio del relato, lo que lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a priori las condicionales de posibilidad. Este tipo propone la realidad originaria en forma de ficción (una metáfora). Esta ficción sustitutiva es siempre causa y, a la vez, efecto de la escritura que la pone en juego. Existe, además, una relación de implicación recíproca, la metáfora es el doble sublimado de la escritura. Por último, ambas dependen de la manera en que una obra dada piense su relación con la verdad y se comporte con respecto a la mimesis en un determinado momento histórico. Esto constituye una problemática de orden histórico-filosófico en las que escritura y metáfora están implicadas. Por ejemplo, *Maus* impone una problemática clara a través de los seres antropomórficos que la protagonizan y encuentran su respectivo referente humano en el mundo real. Además, a pesar de recurrir a la alegorización, la historia es narrada de manera “realista” como relato en imágenes. Los personajes animales de *Maus* no sólo hablan como seres humanos en términos metafóricos sino que además tienen cuerpos humanos, hablan, gesticulan y se comportan como tales.

²¹ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 45.

Huyssen (*op.cit.*:128) dice que, de esta forma, se genera un tipo de acercamiento mimético al acontecer traumático ya que gracias a la representación animal se mantiene el distanciamiento, y no se corre el riesgo de caer en el trauma o en la abrumadora compasión —hay una fractura de todo sentimentalismo. No obstante, es posible experimentar diferentes tipos de sentimientos y sensaciones a lo largo de la obra. Casos similares son las historietas producidas por la casa de Anna Frank, gracias a la simplicidad de los dibujos. Las excepciones son las historietas cuyas viñetas se presentan como bocetos (*We are on our own* y, especialmente, *Yossel*) donde las imágenes manifiestan una crudeza indescriptible a través de la palabra, el trauma es la imagen:



Prisioneros de los campos a punto de quemar cuerpos de víctimas en el crematorio²²

Barthes (1974: 15) coincide con Dallenbäch en que leer o escuchar un relato no es pasar de una palabra a otra sino pasar de un nivel a otro. Comprender un relato es reconocer sus estadios y proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo narrativo” sobre un eje implícitamente vertical.

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

En cuanto a las funciones, determinar las unidades es definir las unidades narrativas mínimas. El sentido es el criterio para la identificación de la unidad. Las unidades pueden ser “distribucionales” o “integradoras”. Las primeras remiten a actos complementarios y

²² Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 59.

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

Estas dos clases de funciones dan origen a dos tipos de relatos: los “funcionales” (como los cuentos populares) y los “indiciales” (como la novela psicológica). Dentro de estas dos clases se pueden distinguir otras dos subclases de unidades narrativas: las funciones cardinales o núcleos y las llamadas catálisis, por su función complementaria. Las catálisis son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Para que una unidad sea llamada cardinal debe inaugurar o concluir una incertidumbre, por ejemplo, si en un fragmento del relato suena un teléfono, hay posibilidad de atenderlo o no, lo que dará lugar a dos vías distintas dentro del relato. Entre estos núcleos existen unidades que se aglomeran sin alterar la naturaleza del núcleo narrativo. En el mismo ejemplo del teléfono, entre la instancia en la que suena el teléfono hasta que se contesta, pueden sucederse diversos factores (catálisis), como dirigirse hacia el lugar donde está el teléfono, prender un cigarrillo, etc., factores que no alteraran el producto final, que es el contestar la llamada.

Lo que es pertinente destacar es que en los relatos de las historietas del corpus el lector, en ocasiones, puede claramente anticipar la continuidad de los futuros hechos si es que cuenta con cierto conocimiento previo sobre el Holocausto judío. Hay indicios claros que parecen repetirse en cada uno de los relatos que darían lugar al mismo tipo de acciones consiguientes de los personajes involucrados, en otras palabras, unidades funcionales cardinales. En los casos de selección (examen médico), por ejemplo, los protagonistas morirán o serán enviados a un campo de trabajo. Ahora bien, hay otras filas, llamadas las “filas buenas”, donde alguna víctima es salvada por algún fin específico, como ser trabajar para un alta jerarca nazi (como empleada doméstica, en una fábrica, como miembro de una orquesta, etc.). En estos casos donde la anticipación no es siempre previsible (a pesar del bagaje histórico) es cuando podríamos contar con la presencia de funciones cardinales propiamente dichas. Entonces, como sostiene Barthes, cuando la estructura misma del relato instaura una posible confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica, dicha ambigüedad genera el problema central de la sintaxis narrativa, pues se podría argüir que detrás del tiempo del relato hay una lógica intemporal.²³

Respecto de la temporalidad, el escritor y semiólogo francés (*op.cit.*: 24) señala que la temporalidad es una clase estructural del relato (del discurso) y, así como en la lengua el tiempo sólo existe en forma de sistema, desde el punto del vista del relato, el tiempo sólo existe funcionalmente como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo

23

semiológico; el verdadero tiempo es una ilusión referencial²⁴. Esta ilusión se percibe claramente en el triple quiebre narrativo que caracteriza a *Maus*. En las demás historietas del corpus, esta ilusión también se manifiesta en el pasaje de un tiempo narrativo a otro con total naturalidad. Como se ha manifestado, en *We are on our own*, el color marca el pasaje de un anclaje narrativo a otro. En *Yossel*, historieta ficcional, se da un caso muy particular. El autor, Joe Kubert, es el niño protagonista del relato, que dibuja superhéroes estadounidenses para evadir la realidad del gueto. Claramente, se fusionan rasgos de la niñez real del autor (en 1939, a la edad de trece años, comenzó con sus estudios de música y arte en Nueva York, donde complementó la pasión por los dibujos que ya lo había acompañado desde los tres años de edad). Si bien la historieta es ficcional, si no fuese por la presencia de los bocetos de superhéroes, el personaje Yossel cumpliría con los requisitos de cualquier otro referente real.

En la siguiente viñeta, claramente, los bocetos de Yossel nos remiten a la película de King Kong, estrenada en el año 1933.



Los bocetos de Yossel nos remiten a la película “King Kong”, especialmente el presunto boceto del gorila arriba del *Empire State Building*²⁵

²⁴ Dallenbach postula que un relato dentro del relato, en cuanto reflectante, debe impugnar el desenvolvimiento cronológico que sí respeta en cuanto segmento narrativo. Sus dimensiones le impiden marchar al ritmo del relato, su única posibilidad de equivalencia radica en contraer la extensión. Esta contracción altera el orden cronológico dado que el analogon de la ficción no puede decir lo mismo que ésta y al mismo tiempo, lo dice en otra parte, a contratiempo y sabotea, en consecuencia, el avance sucesivo del relato. Entonces, hay que distinguir tres especies de *mise en abyme* que corresponden a tres modos de discordancia entre los dos tiempos: la primera es *prospectiva* (refleja antes del final la historia por venir), la segunda es *retrospectiva* (refleja después del final la historia desarrollada) y la tercera es *retro-prospectiva* (refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato).

²⁵ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 13.

Para comprender la lógica que se impone a las principales funciones del relato, Barthes detalla tres líneas de investigación propuestas por A.J. Greimas, Bremond y Todorov en los artículos publicados en *Análisis estructural del relato* (1974).

La primera guía propuesta por Bremond es más predominantemente lógica; se trata de reconstituir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las “elecciones” a las que tal personaje está sometido en cada punto de la historia y sacar, de esta manera, lo que se podría llamar una lógica energética ya que ella capta los personajes en el momento en que eligen actuar. Según Bremond (1974: 90), si no hay acción no hay relato. Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Para que haya relato es necesario que haya sucesión, integración en la unidad de una misma acción (de lo contrario, sólo habría una cronología, o sea, una sucesión de hechos no coordinados) y, además, implicación de interés humano para que los acontecimientos adquieran sentido.

Con respecto a las partes del relato que conforman su estructuración, Todorov (1978: 70) sostiene que todo relato debe tener al menos una de estas partes (que surgen gracias al análisis del cuento “Les Oies-cygnés”): la situación de equilibrio del comienzo, la degradación de la situación (en este cuento, debido al secuestro del niño), el estado de desequilibrio constatado (en esta instancia, por la niña), búsqueda y hallazgo (del niño) y el restablecimiento del equilibrio inicial (la vuelta a la casa paterna). En nuestro corpus, la situación de desequilibrio siempre se debe a la misma causa aparente: la ocupación nazi en diversos países, la creación y posterior instauración de las leyes de Nuremberg, la persecución de las víctimas, las instancias de selección. En todos los casos propuestos, estos factores provocarían, sin duda, un cambio rotundo en el destino de los protagonistas: la degradación, la pérdida de derechos y, casi en todos los casos, la muerte como desenlace.

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

La naturaleza de estas transformaciones es la “negación”, estudiada en profundidad por Lévi-Strauss y Greimas. Esta transformación goza de un estatus particular por el lugar tan singular que ocupa la negación en nuestro sistema de pensamiento. El pasaje de A a no-A es en cierta manera el paradigma de todo cambio. Este estatus tan particular no le resta mérito a otras posibles transformaciones, como ser las de “modo” (un ejemplo claro es el de la prohibición, es decir, una obligación negativa) o bien la de “intención”.

Los diferentes tipos de transformaciones dan origen a dos tipos de organización de relatos. Hay transformaciones que se manifiestan en el predicado de base: éste se encuentra en su forma positiva o negativa, moralizada o no, dando lugar a la organización “mitológica” del relato. El predicado inicial puede estar acompañado de un segundo predicado, como “proyectar” o “aprender”, que designa una acción autónoma que al mismo tiempo no

puede aparecer sola y proyecta otra acción. En este caso la importancia del acontecimiento es menor que la de la percepción o del grado de conocimiento que se posee del mismo. Este tipo de organización narrativa se conoce como “gnoseológica” (también podría llamarse epistémica). Un tercer tipo de organización es el “ideológico”, y se manifiesta en la medida que una idea abstracta produce distintas peripecias; hay reglas lógicas o imperativos ideológicos que rigen los eventos del universo narrativo, como, por ejemplo, reglas morales que rigen el comportamiento de los personajes.

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

Lo anteriormente citado se impone como pauta de trabajo en el análisis del corpus seleccionado. Cada historieta despliega distintos microrelatos. El ejemplo más claro es la historieta *Maus*, donde encontramos tres relatos o historias principales: la del tiempo del autor —cuando Art, personaje y creador de *Maus*, desgraba las cintas que grabó en las entrevistas realizadas a su padre durante la elaboración de la obra— que llamaremos de ahora en más *primer tiempo narrativo*. Un *segundo tiempo narrativo* es el que corresponde a las circunstancias en las que Art Spiegelman entrevista a su padre sobre su vida antes y después del Holocausto, lo que Huyssen (*op.cit.*: 134) denomina tiempo del relato y llamaremos *tercer tiempo narrativo* al que le corresponde al relato de Vladek, su vida antes y después del Holocausto, el relato dentro del relato también en términos del mismo autor.

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

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

Yossel despliega un doble quiebre narrativo: el relato del levantamiento del gueto de Varsovia y la experiencia del niño como parte del mismo. Se podría, incluso, aislar las viñetas que nos remiten a la experiencia artística del niño como recurso de aislamiento y leerlo como un relato independiente, muy a pesar de que hay algunos puntos de encuentro con el primer relato. Por ejemplo, estos cambios se manifiestan en sus bocetos. En un

principio, son sólo de superhéroes estadounidenses, luego retrata víctimas judías para, finalmente, incluir a ambos en sus bocetos. Los superhéroes terminan siendo parte de un sueño de salvación: si existiesen estos superhéroes, seguro podrían salvarse de los nazis. Esta conjetura sí era una realidad en las portadas de los *comic-books* en los Estados Unidos de América durante la segunda guerra mundial:



Los superhéroes de Yossel²⁶

²⁶ Imagen extraída de: Kubert, Joe (2003): *Yossel. April 19, 1943...op.cit.*; pág. 115.



Este comic aparece publicado en el mes de Mayo de 1941 en los Estados Unidos de América, donde se anticipaba la intervención directa de los Estados Unidos en la segunda guerra Mundial. El capitán América le pega un puñetazo al mismísimo Hitler²⁷

La posición de los personajes en el relato

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

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

²⁷ Se puede descargar la imagen desde: <http://ladisotecadelfriki.blogspot.com.ar/2014/09/la-portada-del-mes-captain-america.html>

El problema que surge de estas tres concepciones es que las tres parecen ver en el narrador y en los personajes personas reales, vivas, como si el relato se determinara originalmente en su nivel referencial. Las tres concepciones son igualmente realistas. Según Barthes, narrador y personajes son esencialmente “seres de papel”; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de este relato. Los signos del narrador son immanentes al relato, en consecuencia, son perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero, para decidir que el autor mismo (se exponga, oculte o se borre) dispone de “signos” que diseminaría en su obra, es necesario suponer entre la “persona” y su lenguaje una relación signalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato, la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.

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

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

Los términos “focalizador” y “focalizado” no caracterizan necesariamente a dos tipos de personajes en el enunciado narrativo. “Focalizado” sólo se puede aplicar al propio relato, y “focalizador”, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que “focaliza el relato”, es decir, el narrador, o si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace.

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

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

La figura del narrador, en el relato histórico, se convierte vagamente en historiador y, por consiguiente, en testigo posterior. Si está incluido o no en la diégesis del relato será intra o

extradieético. Homodieético es aquel que cuenta su propia historia (siendo su opuesto el narrador heterodieético).

En nuestras historietas (exceptuando Hitler= SS porque no existe ningún testimonio ni real ni ficcional) donde la gran mayoría de los personajes pasan de ser focalizados a focalizador y vice-versa. Las excepciones son las historietas históricas ficcionales de la casa de Anna Frank, *The Search* y *A Family Secret*, donde existe, además, un narrador extradieético que interviene mínimamente sólo para proveerle al lector de un anclaje locativo y temporal. En estas historietas, por momentos, los personajes protagonistas se convierten en narradores homodieéticos. Cuando los narradores cambian, los globos cambian de color, de manera tal que el lector puede comprender la naturaleza de cada microrelato y pasar de un tiempo narrativo a otro sin dificultades. En *Anna Frank*, el narrador se diferencia de los personajes claramente; es un narrador omnisciente que le brinda al lector información sobre el contexto histórico y los sentimientos y pensamientos de los personajes involucrados. En las demás historietas, los personajes protagonistas son narradores homodieéticos. Por último, en *Hitler=SS*, no existe el narrador convencional del cartucho, contamos sólo con una serie de viñetas donde el relato se materializa a través de los globos, del habla de los personajes. Luego de una serie de viñetas, se incluyen dibujos que ocupan una sola página, que están titulados. Son dibujos con una carga burlesca explícita, donde se evidencia la degradación del ser humano. La historieta finalizada con una foto de los tres autores (uno mostrando su cabeza calva, vestido con el uniforme a rayas del campo de concentración, en el medio de los otros dos que visten indumentarias militar nazi) con una amplia bandera con una esvástica de fondo.

1.2 La memoria y su proceso de intelectualización

En esta sección se enumeran los fundamentos teóricos a los que se han puesto en diálogo para la focalización de la supuesta memoria en cada una de las historietas del corpus.

Retomando las palabras de la historiadora argentina Benadiba (*op.cit.*: 71) definir la noción de memoria obliga a apelar a procedimientos necesariamente complejos, porque no es posible, para esa definición, apelar a una prueba de verdad a partir de la aplicación de reglas establecidas para ello. En nuestro trabajo, hay memorias que surgen de la entrevista, su grabación y posterior transcripción, tal es el caso de *Maus* de Art Spiegelman. Otras que surgen de un testimonio grabado con el objetivo de dejar un legado, como en *Mendel's daughter* de Lemelman. Algunas, como en *A memoir*, de Miriam Katin, surgen de la necesidad de hacer catarsis, del intento de reconstruir un trauma vivido. En el caso de *The Anne Frank House Authorized Graphic Biography*, la memoria está basada en el libro El diario de Anna Frank, memoria previamente supervisada por el padre de Anna, Otto Frank. Como lectores, sólo tenemos acceso a los pasajes del diario que Otto Frank no decidió descartar. Otros, según Frank, no podían ser publicados por afectar la privacidad de Anna, especialmente algunos de los pasajes dedicados a su compañero de cuarto, Peter.

Esta clara selección de aquello que se elige decir o no tendrá consecuencias, sin duda, en cómo una determinada memoria se configura. En otras palabras, guarda una estricta y cercana relación con aquello que merece o debe ser contado para mantener viva la imagen

de la víctima. Por momentos, para salvar la intimidad de la víctima; en otros, como sugiere el personaje Vadlek Spiegelman en *Maus*, hay información que no debería contarse porque no tiene que ver con la temática del Holocausto. No obstante, estos detalles de la vida cotidiana humanizarían el relato contado y la memoria que se transmite.

El relato narrado es producto de una selección, consecuentemente, acompañada de silencios y olvidos. La memoria es selectiva por naturaleza, como sostiene la historiadora argentina Laura Benadiba, es una construcción social elaborada desde el presente y, por lo tanto, contemporánea al investigador y al narrador. De acuerdo con los cambios que se producen en nuestra vida, personal o familiar, reinterpretemos de manera constante nuestro pasado. En el caso de aquellos testimonios que surgen de la entrevista, pueden aparecer diferencias en los testimonios de un mismo informante que es entrevistado en diferentes momentos de su vida. Consecuentemente, podríamos argüir entonces que, en historietas como *Maus* o *Mendel's daughter*, la memoria plasmada sería el producto de aquellos recuerdos que se suscitaron en un determinado contexto histórico, lo que complejiza aún más la supuesta configuración de “la memoria” de un sobreviviente o víctima. Entonces, en principio, no existiría una única memoria sino varias de un mismo individuo.

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

En las historietas (ficcional o no), las historias narradas se asemejan demasiado, los protagonistas y sus historias se vuelven por momentos altamente predecibles para el lector que conoce y ha leído gran cantidad de testimonios sobre la Shoá. Y es precisamente aquí donde se plantea el primer dilema, el hecho de contar con una memoria provista de una carga subjetiva que, a pesar de su naturaleza, se neutraliza, se vuelve impersonal. En cada caso, la memoria deja de ser individual para ser una suerte de “memoria grado cero”, utilizando la terminología de Roland Barthes. En nuestro corpus, independientemente del testimonio, los hechos se narran en el mismo orden cronológico, no hay excepciones. Los hechos históricos que se recuerdan son siempre los mismos, en el mismo orden. Si las viñetas no especifican anclajes temporales de manera reiterada (tal es el caso de *We are on our own*, desde la página 7 (primera mención) a la 22 (segunda mención) el año 1944 no se explicita, no obstante, al final, contamos con un relato de la autora donde aclara que varios datos fueron confrontados con cartas de sus padres). En las historietas educativas de la casa de Anna Frank se enumeran los mismos acontecimientos históricos, que se ordenan de acuerdo con su orden cronológico, en las viñetas y en una cronología al final del relato (en la biografía autorizada de Anna Frank): asunción de Hitler al poder en el año 1933 como canciller (*chancellor*), Prohibición de los matrimonios mixtos (1935), la noche de los cristales, Kristallnacht (1938), invasión alemana en Polonia (1939), el uso obligatorio de la estrella de David amarilla (1942), entre otros. En pocas palabras, en todos los casos, se destacan los mismos hechos históricos, que se concatenan en el mismo orden.

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

La intelectualización de la memoria es un proceso que aparece cuando una persona recuerda su pasado resignificado, reinterpretado por otros, o por sí mismo en el momento de recordar. Es decir: su memoria está influenciada por lo que leyó sobre ese acontecimiento, por lo que dijeron, por las opiniones de otros y, por sobre todo, por la propia valoración de ese pasado desde su presente (ibíd.: 73.).

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

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

Por último, en nuestro corpus, en los cartuchos e incluso en los globos, el relato narrado por momentos parece intelectualizado, se observaría una clara intervención del autor. En nuestro corpus, la diferencia, la carga más subjetiva, aquello aparentemente no manifiesto a través de la palabra, se vuelve explícito a través de las imágenes.

Conclusión

El análisis del corpus evidencia que la memoria que se construye en cada caso es muy similar, aún cuando existen dos grupos bien diferenciados de historietas, aquellas que son documentales y las que son ficcionales, éstas últimas creadas por la casa de Anna Frank de Holanda, para el consumo masivo en Europa primeramente, para extenderse luego a otros países.

La historieta *Yosiel* surge de la imaginación de su autor, pero elige hacerlo partiendo de un clásico estereotipo en la literatura del Holocausto: la heroicidad. El protagonista es un niño de la resistencia, no es un niño común, no llora, no grita. Tiene miedo, pero sabe canalizar sus emociones a través del arte, sus bocetos de superhéroes lo alejan de la realidad, algo inimaginable sobre un niño del gueto de Varsovia.

En el caso de las historietas documentales, *Mendel's daughter* ofrece, además, una guía con preguntas que propician el debate sobre la trama narrativa, y sobre la historieta como texto de lectura a través de la imagen y de la palabra. Entonces, se infiere que, existiendo también un fin educativo, es imposible que el relato escrito sea fiel al testimonio filmado en su transposición al lenguaje del cómic. Lo mismo sucede con *Maus*, que es el resultado de de una década de grabaciones, y que jamás podrían plasmarse totalmente en dos volúmenes. En consecuencia, cada autor elige qué decir y cómo representar la memoria del familiar sobreviviente. El texto de Miriam Katin, *We are on our own*, es un relato con poca evidencia explícita temporal y locativa. No obstante, esta complejidad se soluciona con la explicación de la autora al final de la obra. Era una niña para recordar la exactitud de los hechos, muchos blancos de la memoria desaparecieron luego de leer las cartas y postales que su madre le había escrito a su padre durante la guerra.

A través de la palabra, es recurrente la mención de los mismos acontecimientos históricos, en un prolijo orden cronológico, algo muy extraño si la narración surge del testimonio oral. En *Maus* se evidencia un esfuerzo por respetar las interrupciones del relato del entrevistado y sus lapsus y silencios. Sin embargo, existe un recorte evidente del material de audio que se materializó luego en la historieta.

A través de la imagen, predominan las imágenes icónicas del Holocausto judío: pilas de cadáveres desnudos, las víctimas apiladas en las barracas, los cuerpos desnudos en fila para someterse a las *selektions* (selecciones), las chimeneas humeantes. Las víctimas, por lo general, son siempre judías, sufridas y heroicas. Los victimarios son siempre los soldados nazis, sin excepción. No existe ningún síntoma de compasión de un alemán ario; la maquinaria nazi tenía un único fin: aniquilar judíos.

A pesar de las diferencias que existen entre las historietas (cada relato no deja de ser individual), las marcas del corpus (distintos motivos, símbolos, íconos, etc.) evidencian un alto grado de signos recurrentes, que propician la construcción de una memoria de la Shoá estereotipada.

Esta conclusión no sólo es el resultado de la exploración de las presencias sino de aquello que subyace en lo implícito, en lo supuesto. Las mismas ausencias (o bien lo no dicho) predominan en nuestro corpus: el Holocausto judío es, precisamente, judío (a pesar de la existencia de otras víctimas), los victimarios son siempre nazis. Si existen judíos victimarios, como en la historieta *Mendel's daughter* cuando se hace referencia a la policía Judenreiter, su accionar está justificado por la necesidad de sobrevivir. En pocas palabras, los judíos victimarios son también representados como víctimas, aunque sea en un segundo plano. Se asume que la totalidad de la sociedad alemana compartía la misma ideología nazi, dado que no hay una clara mención que especifique lo contrario. Se presupone que el lector conoce que sólo se tatuaban víctimas en Auschwitz. Sin embargo, un lector no informado

puede asumir que los números en el antebrazo eran una práctica en todos los campos de exterminio y de trabajo. Éstas son sólo algunas de las ausencias latentes en el corpus.

Ahora bien, ¿qué clase de ideología se trasmite en cada caso? ¿Existe una única ideología? Predominaría una visión del Holocausto judío hegemónica, donde la víctima no admite la crítica. Consecuentemente, el comportamiento y el rol del victimario, radicalmente, se enmarca en lo contrario. En pocas palabras, todo relato tiende a ajustarse a una polarización extrema, donde la víctima debería ser venerada y el victimario, juzgado. No obstante, el componente ideológico será interpretado de acuerdo con las variables personales de cada lector, su propia concepción ideológica del mundo, su sistema de creencias y valores. Una historieta puede ser considerada como racista para algunos y como una obra de arte para otros, tal es el caso de *Maus* y de *Hitler=SS*.

La controversial historieta *Hitler=SS* expone una mirada sesgada explícita, y fue seleccionada como parte del corpus para enriquecer la comparación entre las fuentes porque, para elaborar su trama, también recurre a los clásicos símbolos de la Shoá (cadáveres apilados, cuerpos ahorcados, el ambiente tóxico y denigrante del campo de concentración, el tren, las vías, etc.). En pocas palabras, conforma parte de un objeto de estudio. Otra cuestión sería utilizarla como un recurso didáctico, situación que implicaría otras variables por evaluar. Si ése fuese el caso, el problema radicaría, fundamentalmente, en la instancia de representación de este hecho histórico, y no en el comic, que es un género por demás noble.

Por último, si bien las reflexiones y conclusiones aquí expuestas son sólo válidas para las ocho historietas seleccionadas, la metodología de trabajo podría trasladarse a otros textos (incluso otros géneros y tipologías textuales) para seleccionar material auténtico y educacional en el campo de las Ciencias Sociales desde una perspectiva crítica.

Bibliografía

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

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

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

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

Benaouyoun, Robert (1968): *Le ballon dans la bande dessinée*. Paris, A. Balland.

Bremond, Claude (1974): “La lógica de los posibles narrativos”. En *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Editorial Tiempo Contemporáneo.

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

De Santis, Pablo (1998): *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós.

Eco, Umberto (2005): *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires, Fábula.

Genette, Gerard (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

Holwachs, Maurice (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Huyssen, Andreas (2001): "El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman". *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica.

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

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

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

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

Lyotard, Jean-Francois (1979): *Discurso, Figura*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili.

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

Silva, Ludovico (1977). "Los cómics y su ideología, vistos del revés". En *Teoría y Práctica de la Ideología*. Mexico D.F., editorial Nuestro Tiempo.

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

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

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

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

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

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

Vuillemin, Philippe y Gourio, Jean-Marie (1990): *Hitler= SS*. Barcelona, Editorial Makoki
White, Hayden. (1992): “El valor de la narrativa en la representación de la realidad y El concepto del texto: método e ideología en la historia intelectual”. En *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós.

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