



“Maus”, una íntima metáfora sobre el Holocausto

MARIAM DE CABO BAIGORRI
Departamento de Filosofía
UNED, C.A. de Las Palmas de Gran Canaria
mdcabo@las-palmas.uned.es

Resumen

El cómic ha sido considerado durante mucho tiempo un formato propio de niños cuyos temas iban dirigidos hacia el entretenimiento. Los cambios culturales de los años 60 del siglo XX provocaron que el cómic comenzara a contar historias para adultos sin ninguna restricción en los temas o las formas de tratarlos. Un ejemplo de ello es «Maus: diario de un superviviente» de Art Spiegelman que relata la historia de un superviviente del Holocausto nazi. La historia europea del siglo XX se encuentra condicionada por los acontecimientos que, durante la Segunda Guerra Mundial, condujeron a la desaparición de 11 millones de personas. Los relatos de aquellos que sobrevivieron a la Solución Final permiten que no perdamos la memoria de aquello que pasó y que no puede volver a repetirse.

Palabras clave

Maus, Holocausto, memoria, superviviente, Vladek y Anja.

Abstract

The comic has long been considered a format of children whose subjects were directed towards entertainment. The cultural changes of the 60's of the twentieth century caused the comic began to tell stories for adults without any restrictions on the issues or ways to treat them. An example of this is Art Spiegelman's «Maus: Journal of a Survivor» which tells the story of a survivor of the Nazi Holocaust. European history of the twentieth century is conditioned by the events that during the World War II led to the disappearance of 11 million people. The stories of those who survived the Final Solution allow us not to lose the memory of what happened and can not be repeated.

Key words

Maus, Holocaust, memory, survivor, Vladek and Anja.

Tratar cualquier tema relacionado con el Holocausto nunca es fácil: no lo es ni a nivel emocional ni académico. La palabra «holocausto» se refiere a cualquier gran matanza de personas, en especial aquellas que van dirigidas a hacer desaparecer un grupo social por motivos raciales. Pero cuando hablamos de Holocausto, con mayúsculas, nos referimos a la matanza de judíos por parte de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un tema muy complejo que podemos tratar desde cientos de perspectivas: podemos estudiar sus orígenes ideológicos e históricos, las causas del antisemitismo, no sólo en Alemania sino en parte del contexto europeo, las causas económicas y políticas. Podemos hacer un seguimiento geográfico del exterminio; los campos de concentración y exterminio, su funcionamiento legal y administrativo. Podemos dar cifras escalofrantes: el balance final fue de unos 11 millones de víctimas de las cuales 6 millones eran judíos. Podemos tratar el tema de la resistencia y los caminos de huida. Podemos hablar de

la legalidad o ilegalidad de los juicios de Nüremberg que aplicaron con carácter retroactivo leyes que no estaban formuladas cuando sucedían los hechos. Pero por encima de la Historia, de sus causas y consecuencias, están las historias individuales, las historias de los supervivientes, de aquellos que vieron y sufrieron el Holocausto, de aquellos que fueron a los campos de concentración, de cómo llegaron allí, de cómo lo superaron, de cómo salieron y cómo pudieron volver a vivir tras el trauma que separa sus vidas en dos tiempos: el antes y el después del campo.

La lista de testimonios de supervivientes es muy larga; Primo Levi, Jean Améry, Bertalan Steiner, Olga Lengyel... entre otros cientos. Desde sus distintas perspectivas relatan el horror y coinciden en algunos temas que son pilares fundamentales para poder acercarnos a la comprensión del Holocausto. Pero el reconocimiento de las víctimas de la Shoa (catástrofe, en hebreo) no fue inmediato: la primera reacción frente a los campos de concentración y exterminio fue la incredulidad. En los juicios de Nüremberg (los juicios principales en los que se acusó a cientos de nazis por los hechos acontecidos en nombre del III Reich durante la 2ª Guerra Mundial) el interés se centraba en cómo funcionaba la maquinaria legal y práctica del exterminio y no en el sufrimiento de los testigos ni sus consecuencias sociales. Las víctimas eran invisibles o se presentaban sólo como ilustradores del proceso. Durante los años 60 y 70 del siglo XX tampoco se produjo un reconocimiento de las mismas, ni desde el punto de vista oficial ni extraoficial. Según se fueron conociendo las atrocidades cometidas en los campos, la pregunta que se hacía a los supervivientes era: ¿qué tuviste que hacer para sobrevivir?. Se les estigmatizaba. Ante la muerte de tantas personas se entendía que los supervivientes tendrían que haber cometido actos terribles para poder salir de los campos. El sociólogo Chaumont en su «Competencia de víctimas: genocidio, identidad, reconocimiento» (1997) que ha estudiado la sociología de la memoria de la Shoa, sostiene que no se ha tratado de silenciar a las víctimas sino de culpabilizarlas del mismo modo que se culpabiliza a la víctima de violación por no haber podido defenderse de su agresor. No fue hasta finales de los años 70 cuando cambia la visión de las víctimas del Holocausto. Por un lado, parece que termina el efecto de los juicios de Nüremberg con su visión tan oficialista del proceso de exterminio y se empieza a escuchar a las víctimas y sus historias personales. Por otro lado, la serie de televisión «Holocausto» acerca al gran público el drama personal de las víctimas, lo que hace que se tome conciencia del

sufrimiento. Es curioso como en la propia República Federal de Alemania y, a pesar de las políticas educativas que querían evitar la repetición del suceso mediante su conocimiento, es la serie, emitida en 1979, la que termina de concienciar a la población de lo sucedido. Tras el éxito de la serie, tenemos un sinfín de ejemplos de películas, libros, ciclos de conferencias y todo tipo de foros en los que se habla del Holocausto, lo que ha permitido la visibilidad de las víctimas. Una de estas obras que ayudó a que los relatos de los supervivientes ocuparan su lugar en la memoria del Holocausto fue, sin duda «Maus» de Art Spiegelman.



Figura 1. F:Spiegelman, 2001:1.

«Maus: relato de un superviviente» es un cómic publicado seriadamente por Art Spiegelman en la revista «Raw» entre 1980 y 1991, año en el que fue publicada como cómic book. Se trata de una obra que, junto con otras 2 grandes obras del cómic de los 80, «The dark knight returns» de Frank Miller y «Watchmen» de Alan Moore, supone la definitiva reconciliación de la historieta con los principales canales de producción cultural. Hasta los años 60 en EEUU se publicaban mayoritariamente historietas infantiles y cómics de superhéroes debido a las restricciones impuestas por el Comic Code. Revistas underground, como «Raw» o «Zap» contribuyeron a que se produjera una ruptura temática y estilística con las historietas anteriores, gracias a un ambiente contracultural en la sociedad estadounidense que pretende romper con lo establecido. Los cómics dejan de ser un producto infantil o propio de tiendas especializadas para formar parte de los estantes de las grandes librerías.

«Maus» fue publicada como Comic Book en dos partes distintas al contar con un gran número de páginas: casi 300. La primera parte se tituló: «Mi padre sangra historia» y la segunda «Y allí empezaron mis problemas». Nacido en Estocolmo en

1948, Art Spiegelman es hijo de supervivientes del Holocausto nazi y, en esta historieta narra la experiencias de su padre, judío polaco, en el campo de concentración de Auschwitz. Nos encontramos ante una historia biográfica que se desarrolla en uno de los más aberrantes momentos de la historia europea del siglo XX. Es un tema que entra totalmente en los parámetros de la temática underground y que supone una ruptura con la temática clásica de los cómics. Pero no es sólo el tema del que trata lo que supone una ruptura con la tradición. También lo es el estilo narrativo de Spiegelman que se ha de acomodar al horror del tema que trata y al mensaje que quiere transmitir. Quizás por la combinación de ambos factores rupturistas el cómic obtuvo un reconocimiento como narración de actualidad que hasta entonces se le había negado a este género: ganó el premio Pulitzer en 1992 tras haber obtenido numerosos otros galardones internacionales. Ningún cómic ha vuelto a lograrlo.

«Maus» no es el primer cómic de Art Spiegelman que durante los años 70 publicó una serie de historietas que reflejaban su preocupación por la investigación de las posibilidades formales del cómic. Atiende desde estas primeras historietas más al medio que a la historia a tratar. De modo que «Maus» supone también una ruptura en la obra del autor: tras sus experimentaciones formales, plantea una historieta con una narración clara y compleja y, aunque es rica en recursos narrativos, no exhibe la experimentación que se había visto en sus primeras historietas. El cambio se produce por el tema que trata. Es la historia de su padre, pero es más que eso: es su propia historia. En palabras del propio.

Art: «el libro era sobre mi lucha por comprender mi relación con mi padre»¹. Tras la publicación de las dos partes de «Maus», su producción de historietas ha sido escasa y se ha centrado más en su actividad teórica que es muy amplia e importante preocupándose por el lenguaje del cómic y convirtiéndose en uno de los críticos y editores más influyentes de finales del siglo XX.

«Maus: relato de un superviviente», narra la historia de Vladek Spiegelman desde mediados de los años 30 hasta su emigración a los EEUU. Pero es sólo uno de los tres pilares temáticos del cómic que narra también la difícil relación entre Art Spiegelman y su padre y la historia de la propia producción de la obra. Así, es un

¹ Entrevista a Art Spiegelman de Pablo Pardo: «Cada cómic es siempre un insulto». Periódico *El Mundo*, 5 de febrero de 2015.

libro biográfico, autobiográfico y, a veces, de ficción. Es una mezcla de géneros que toca numerosos temas vitales, muchos de ellos relacionados con uno de los peores genocidios de la historia. Nos habla de la culpa, de la suya por el suicidio de su madre y de la del superviviente, de la memoria, de las consecuencias del Holocausto para la «segunda generación», de la legitimidad del uso de este tema para ganar dinero o prestigio... En fin, de muchos de los temas que subyacen en la conciencia de los supervivientes y sus familias. Se trata, por tanto, de un cómic de una enorme complejidad narrativa tanto por los numerosos temas que trata como por las decisiones que toma el autor para retratar unos acontecimientos tan dramáticos. Ya la elección del medio narrativo es toda una declaración de intenciones por parte del autor. El cómic podría parecernos un medio demasiado popular para tratar algo tan complejo y con unas resonancias morales y éticas tan amplias. Pero el medio no es lo importante. Las características del cómic lo convierten en un medio ideal para contar cualquier tipo de historia y ésta no es una excepción. Lo que tiene importancia es cómo se cuenta la historia. Esta elección será la que banalizará o no una narración. Y la elección de Art Spiegelman de cómo contar su historia es el mayor acierto de este cómic.



Figura 2. Caricatura de “Der Stürmer” de marzo de 1937. Disponibles en microfilm en la división judía de la Biblioteca Pública de Nueva York.

Una de estas acertadas elecciones, tiene que ver con su decisión de presentar el cómic como si se tratara de una fábula: el autor utiliza animales antropomorfos para contar su historia. Presenta cada nacionalidad o religión con un animal distinto. La utilización de animales para contar historias es muy común. Desde los animales infantiloides de Disney hasta la crítica política que suponen el comportamiento de los animales en «Rebelión en la granja» de George Orwell. El propio Art Spiegelman reconoce que la decisión de elegir ratones para representar a los judíos fue fácil, no sólo por la influencia de «Tom y Jerry», dibujos con los que se crió, sino por que la imagen que tenemos de los ratones casa con las ideas nazis del exterminio y la estética de sus caricaturas de judíos (Fig. 2). Es un tópico antisemita, difundido por la propaganda nazi, el representar a los judíos como ratas, como una plaga, algo que es necesario exterminar. Para los nazis, el ser humano se divide en especies que no están al mismo

nivel. Para ilustrar esta idea nazi basta con reproducir la cita de Hitler que encabeza la primera parte del cómic: «Sin duda los judíos son una raza, pero no son humanos» (Spiegelman, 2001:11). La elección de ratones era, por lo tanto evidente, lo mismo que la de los gatos en representación de los nazis. Y, por supuesto, los americanos son perros. Los polacos son representados como cerdos, elección más problemática que las anteriores. En principio, los nazis habían decidido que los polacos trabajarían para ellos hasta morir. Había que elegir para su representación un animal doméstico. Además, el comportamiento de los polacos no judíos con sus compatriotas tanto durante la guerra como al acabar, justifica la elección de Spiegelman de un animal no kosher, no puro; el cerdo.

Esta elección de animales que realiza Art ha sido la parte más polémica del libro. Se le ha achacado que cae en la visión reduccionista de las razas propia del régimen nazi, que perpetúa estereotipos negativos, que trivializa al drama dándole forma de metáfora... Pero no era su intención. Art Spiegelman pretende poner distancia entre el lector y el propio autor y los hechos tan terribles narrados. Las escenas más dantescas del Holocausto no han sido nunca representadas de modo realista y sólo utilizando recursos como los de Art es posible enfrentarse a este tipo de imágenes. Los animales antropomorfos, la ausencia de primeros planos (en los que se vería obligado a ser más detallista), de viñetas grandes (que favorecen que nos impacte más una imagen) y de las escenas más duras del Holocausto, añaden distancia entre el lector y la historia. Con todos estos recursos, lo que hace Art Spiegelman es huir del melodrama para que podamos comprender su historia en todas sus facetas sin caer en sentimentalismos.



Figura 3. F:Spiegelman, 2001:19.

Otra de las elecciones de Art Spiegelman en la estética del cómic, que ayudan a mantener esa distancia, que busca tiene que ver los propios dibujos. Se trata de dibujos simples, esquemáticos y con pocos rasgos diferenciadores pero que no restan expresividad

a las imágenes: con las cejas, los ojos y la boca es capaz de expresar todo tipo de emociones ya que el esquematismo permite con más limpieza dar a entender emociones y estados de ánimo. Los dibujos, además, son en blanco y negro con trazos duros y dibujos planos (Fig. 3).

La utilización del blanco y negro confiere al cómic el aspecto de un documental. Al fin y al cabo todas las imágenes fotográficas y filmadas que conservamos de los hechos son en blanco y negro y se utilizan continuamente como documento gráfico de lo sucedido. Así, «Maus» se presenta como una metáfora que permite distanciarnos de lo sucedido y pretende, al mismo tiempo, ser un documento de lo ocurrido en realidad. «Maus: diario de un superviviente» tiene como eje narrativo central parte de la vida del padre de Art Spiegelman tal y como éste se la contó en una serie de visitas que Art realizó a su padre entre 1978 y 1979, Vladek. En la tradición clásica del cómic se correspondería con la historia del héroe al que le suceden una serie de desdichas de las que sale vencedor. En este caso, la victoria es salir vivo. Se trata de un héroe no muy al uso ya que es una héroe que no realiza actos heroicos. Nos dice el superviviente Hitz Litmanowich: «Yo soy un superviviente de Auschwitz no precisamente por heroísmo. Eso no existía. Sobreviví porque los nazis no tuvieron tiempo de aniquilarme»². Otro de los ejes narrativos del cómic sería el de la relación entre Art y Vladek que desde el principio se presenta como tensa y se va desarrollando a lo largo de la historia. Esta historia transcurre en el presente y está enriquecida con pequeñas anécdotas diarias que nos ayudan a comprender al autor y su relación con el padre. Se trataría de una historia iniciática de maduración y crecimiento del autor representada en dicha relación. El tercer eje narrativo que habíamos establecido lo constituye no una historia en concreto, sino lo que subyace al discurso que dibuja: el metadiscurso, compuesto por sus reflexiones sobre su obra, sobre si es o no oportuna o necesaria, sobre su validez, sobre el propio proceso de creación. Se correspondería con una historia de crecimiento personal y artístico del autor.

La historieta transcurre, así, en dos tiempos distintos que se corresponden con dos de los ejes narrativos. El pasado, concretamente los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial y los años de la guerra, y el presente de las entrevistas entre ambos a

² Entrevista a Hitz Litmanowich por AFP. Publicado en YouTube el 14 de julio de 2014.

finales de los años 70 del siglo XX. Comienza el cómic con la historia presente y pronto se abre al pasado, con el que se combina y se interrumpe continuamente mediante los flash-back (escena retrospectiva) y los flash-forwards (anticipaciones con respecto al presente de la historia). Aunque el estilo del cómic es el mismo en ambas historias, sí hay algunas diferencias que nos permiten distinguir entre aquellas viñetas que se desarrollan en el pasado y las que lo hacen en el presente. Las segundas son más ordenadas y regulares que las dedicadas al pasado. Las viñetas que reflejan el presente tienen una aparente pobreza visual. Son pequeñas y ordenadas y nos muestran las vicisitudes del día a día. Las viñetas que reflejan el pasado usan todos los elementos que tiene al cómic para intentar recrear la atmósfera emocional de la época o el estado anímico de los personajes. Así, vemos viñetas sin recuadrar, con formas extrañas, viñetas dentro de viñetas... que reflejan un pasado que depende de la memoria que puede difuminarse o no corresponder, exactamente, con los acontecimientos. Consigue Spiegelman magistralmente mantener el equilibrio entre el distanciamiento de los hechos y la emoción de los personajes. Todos los capítulos de los que consta la obra comienzan y terminan en el presente, lo que permite al lector mantener esa distancia con los acontecimientos que relata Vladek.

A pesar de las diferencias en la representación de los tiempos, se conserva la serialidad de cada una de las historias, lo que facilita su lectura.

En 1991 Art Spiegelman completa «Maus: relato de un superviviente» que es publicado en dos partes subtituladas «Mi padre sangra historia» y «Y allí empezaron mis problemas».

La primera parte consta de 6 capítulos que nos narran la historia de Vladek desde mediados de los años 30 hasta el invierno de 1944, los años felices antes del comienzo de la guerra, el cambio paulatino de sus vidas con la ocupación nazi, la reclusión en un gueto, el camino a Auschwitz... Y la fría relación entre padre e hijo. Art pide a Vladek que le cuente su historia en un intento de comprenderlo y esto es lo que relata el cómic.. En el primer capítulo, le cuenta a su hijo su juventud en Czestochowa, ciudad Polaca no lejos de la frontera alemana, hasta su boda con Anja. Puede dar la sensación de que el cómic es de tipo costumbrista ya que nos habla de sus amores de juventud antes de conocer a su esposa y de las convenciones sociales que le empujan a casarse con Anja, la madre de Art, al pertenecer a su misma clase social

(ricos comerciantes dedicados a la industria textil). Pero esta sensación desaparece.

De vuelta al presente (Fig. 4), Vladek deja ver su brazo tatuado con el número del campo de concentración, lo que provoca que no olvidemos la historia que nos van a contar. En este primer capítulo utiliza el autor un recurso expresivo que será constante a lo largo del cómic: la aparición de documentos y fotos. Todos ellos están dibujados por Art, no son documentos reales pero sí dibujados como si lo fueran.



Figura 4. F:Spiegelman, 2001:14.

Con ello, consigue aumentar la impresión de que nos encontramos ante un documento biográfico, acentuada con el tratamiento en blanco y negro de las imágenes. Las líneas principales del cómic y los recursos que va a utilizar Spiegelman, quedan ya definidas en este primer capítulo: las historias en dos tiempos, la intrahistoria de cómo se forja el cómic, el carácter documental de la historia, la difícil relación entre padre e hijo y el carácter del padre que, poco a poco, descubriremos en su totalidad. A pesar del comienzo de la historia, como si de un cómic de género se tratara, queda claro con las alusiones realizadas en el presente, que el tema a tratar va a ser el Holocausto y que la finalidad del cómic es la de contar la historia tal y como sucedió.

En el segundo capítulo vemos cómo las cosas van a ir cambiando ante la mirada impasible de los judíos que observan lo que está sucediendo pero no lo terminan de creer. Vladek nos relata su vida desde su boda hasta el estallido de la guerra el 1 de septiembre de 1939. Como todos los capítulos, comienza en el presente, contándonos pequeñas anécdotas de la vida diaria de Vladek que sirven de contrapunto a las anécdotas tan duras que va a relatar. Se suceden los cambios de tiempo en los que se alterna el pasado con las conversaciones en el presente entre padre e hijo y las anécdotas propias de la cotidianidad. En este capítulo, nos habla Vladek de los tiempos convulsos en la Polonia de preguerra. La persecución a los

comunistas propia de toda la Europa del momento, la presencia de las primeras esvásticas o la llegada de las primeras historias de lo que les estaba sucediendo a los judíos alemanes. Pronto comienzan también a oír historias sobre tumultos contra judíos en la propia Polonia. El antisemitismo no era exclusivo de Alemania. Algunos judíos quieren abandonar el país pero no siempre fue posible: pocos países dejaban entrar a judíos emigrados. La inacción del resto de Europa frente a lo que estaba comenzando a suceder, permitió el recrudecimiento de la situación de los judíos de Alemania y Polonia antes del comienzo de la guerra. En principio, se creía que Hitler sólo pretendía recuperar las zonas polacas que habían pertenecido a Alemania antes de la Primera Guerra Mundial lo que justificó la falta de reacción del resto de los gobiernos europeos en los meses anteriores al estallido de la guerra.

En cuanto a la vida personal de Vladek queda reflejada la frágil salud mental de su mujer, Anja. Se trata de otro de los temas recurrentes en el cómic. Anja se suicida en 1968 pero no es consecuencia de sus vivencias durante la guerra. La idea del suicidio acompaña a Anja, junto con la depresión, durante toda su vida, incluso antes de Birkenau. Spiegelman mantiene la tesis de que, a pesar de los extremos acontecimientos a los que sus padres se enfrentaron durante la guerra, éstos no los cambiaron. Lo vemos tanto en la salud mental de la madre que la llevará al suicidio independientemente de sus vivencias, y en las ideas del padre que, como veremos, no cambian en ningún momento del relato. Otro de los acontecimientos importantes de la vida de Vladek en este periodo es el nacimiento de su hijo Richieu que ya nos adelanta que no sobrevive a la guerra, de modo que hasta este feliz acontecimiento queda difuminado por el trágico final del niño. Y, por supuesto, se va reforzando la idea de la mala relación entre padre e hijo. Esta mala relación es el motivo por el que Art pide a su padre que le cuente sus experiencias durante la guerra en su intento por entenderle. Como testigo de segunda generación, Art Spiegelman ha vivido y se ha criado bajo la sombra de las chimeneas de Auschwitz sin haberlas visto. Los testimonios de los supervivientes son tomados con mucho respeto y reverencia y son los testigos de segunda generación los que escriben las experiencias de sus padres o familiares, los que reflexionan sobre la memoria y la necesidad de mantenerla, sobre cómo dar forma al horror, de cómo superarlo y vivir con él sin haberlo experimentado más que de oídas. Nos es más fácil acercarnos a estos sucesos cuando los explican personas que, aunque les toca de cerca, tampoco estuvieron allí y que

se hacen las mismas preguntas que nosotros sobre los cómo y los por qué. «Maus» forma parte del trabajo creativo de los testigos de segunda generación que es bastante amplio y ha dado lugar a una importante cantidad de reflexiones sobre el Holocausto que muchas veces los propios supervivientes se ven incapacitados para hacer.

A pesar de los problemas personales, por la frágil salud mental de Anja, y de los acontecimientos que prefiguran los tiempos que se avecinan, Vladek nos dice que se trata de una época feliz en la que se va asentando como industrial y comerciante de telas. Llevan una vida regalada gracias a la riqueza e influencia social del suegro de Vladek que los ayuda a establecerse. Como muchos judíos y no judíos de la época, no daban crédito a los signos de lo que se avecinaba. Esta felicidad acaba cuando movilizan a Vladek en agosto de 1939. Ya sabían que iba a haber guerra y ésta estalla cuando Vladek está movilizado en la frontera polaca de Alemania.

El tercer capítulo profundiza en la relación entre el autor y su padre. Vladek cree que Art estaba demasiado mimado por su madre y que debería ser algo más duro lo que podría justificar el modo en que lo trata. Pero la dureza de Vladek no va dirigida

sólo contra Art sino que forma parte de su carácter reflejado en el desprecio y la desconfianza con la que trata a su segunda esposa, Mala. En ciertos momentos, se nos dibuja la estereotipada imagen del judío tacaño personificada en Vladek. Es el relato de las visitas de Art a su padre lo que nos permite ir conociendo a los dos, a la vez que conocemos la historia que, en este capítulo, va desde que le movilizaron en 1939 hasta su regreso a casa. Vladek le cuenta a su hijo una anécdota ocurrida durante su movilización en la frontera polaca que es muy significativa. Vladek se ve obligado a rematar a un enemigo y



Figura 5. F:Spiegelman, 2001:50.

excusa su acto en la posibilidad de que el soldado alemán lo mate a él y en las órdenes de su comandante (Fig. 5 y 6).



Figura 6. F.Spiegelman, 2001:51.

Paradójicamente es la misma justificación que argumentaron algunos de los condenados en los juicios de Nüremberg. Capturado por los alemanes es llevado a un campo de trabajo en el que los judíos son ya separados del resto de los prisioneros. El conocimiento que tiene Vladek de distintos idiomas (no sólo sabe polaco y yiddish, sino también alemán e inglés) le salva la vida. Y no será la última vez. La suerte acompaña a Vladek en todo su periplo, la suerte propiciada por su especialización en algunos trabajos, su conocimiento de idiomas y su agudo ingenio. Ya en el campo de trabajo consigue más comodidades que otros compañeros lo que será clave para su supervivencia posterior. Una constante en todo el cómic será las preguntas que se hace Vladek sobre algunos de los compañeros que se va encontrando durante su historia. Se pregunta si sobrevivieron o cuáles fueron las circunstancias de su muerte. Es un modo de indicar que la historia de Vladek no es la única. Hay mil historias que contar de las cuales algunas no podrán salir nunca a la luz por la muerte de sus protagonistas, pero eso no significa que no existieran. En el campo de trabajo se produce un episodio extraño: tiene un sueño profético en el que le dicen el día que va a ser liberado. Veremos augurios similares en otras partes del cómic. Quizás Vladek cree que fue el destino el que lo salvó; estaba destinado a sobrevivir al Holocausto. Casi todos los testimonios de los supervivientes nos hablan del azar que les ayudó a sobrevivir. No superaron los campos los mejores sino aquellos que más suerte tuvieron. También es un modo de justificar la supervivencia; fue el destino y no aquello que se vieron obligados a hacer para salir de allí.

Su sueño se cumple y es liberado, pero no del modo que él creía. Había sido liberado como prisionero de guerra ya que éstos, de acuerdo con la Convención de Ginebra (serie de convenios firmados desde 1864 para proteger a las víctimas de conflictos armados) tenían unos derechos regulados por la comunidad internacional. Sin embargo, como simples judíos y ciudadanos polacos podían ser exterminados sin que las autoridades internacionales tuvieran nada que decir. La

suerte vuelve a acompañar a Vladek: reconocido como familiar por un antiguo amigo, condición para ser liberado completamente, puede volver a su casa clandestinamente viajando en tren en la Polonia ocupada (Fig. 7).



Figura 7. F.Spiegelman, 2001:62.

en el mercado negro y «donar» a aquellos que pueden mantenerlos a salvo. Ya se conocen las deportaciones de algunos judíos a los campos de trabajo pero todavía creen que sólo tendrán que apretarse el cinturón hasta que pase la guerra.

Así continuaron durante casi un año en el que, poco a poco, fueron perdiendo posesiones y derechos. Durante este año, una familia de amigos con un niño de la misma edad que Richieu les ofrecen la posibilidad de esconderlo, pero deciden no hacerlo. Richieu no sobrevivió a la guerra pero el hijo de esa familia sí. La culpabilidad por la muerte de su hijo acompaña tanto a Vladek como a Anja durante toda su vida. Convierten en su cabeza a Richieu en el hijo perfecto, lo idealizan, y su sombra planea continuamente sobre Art desde que es niño.

El 1 de enero de 1942 todos los judíos de Sosnowiech, ciudad en la que residen nuestros protagonistas, son confinados en un gueto (un barrio separado en el que son obligados a vivir un grupo humano por razones étnicas, culturales o religiosas). Se había acabado la vida lujosa y comienzan a sentir verdadero miedo. Poco a poco los

Y puede realizar este viaje en tren porque se disfraza. En este caso, se disfraza de cerdo para parecer un polaco más. El autor recurrirá a este recurso en más ocasiones. No sólo para seguir la historia de su padre y sus disfraces sino como metáfora sobre sí mismo. De regreso a casa, descubre los desmanes que los alemanes están cometiendo con la comunidad judía. Pero a pesar de ello la vida no ha cambiado demasiado. Como nos narra en el capítulo 4, todavía vivían una vida de lujo que creen que va a continuar hasta el fin de la guerra gracias a su riqueza, lo que les permite abastecerse

alemanes van llevándose a algunos judíos empezando por los mayores de 70 años. Entre ellos, se encuentran los abuelos de Anja que, aunque en un principio los pueden esconder en un búnker, acaban teniendo que ser entregados. Van directos a Auschwitz.

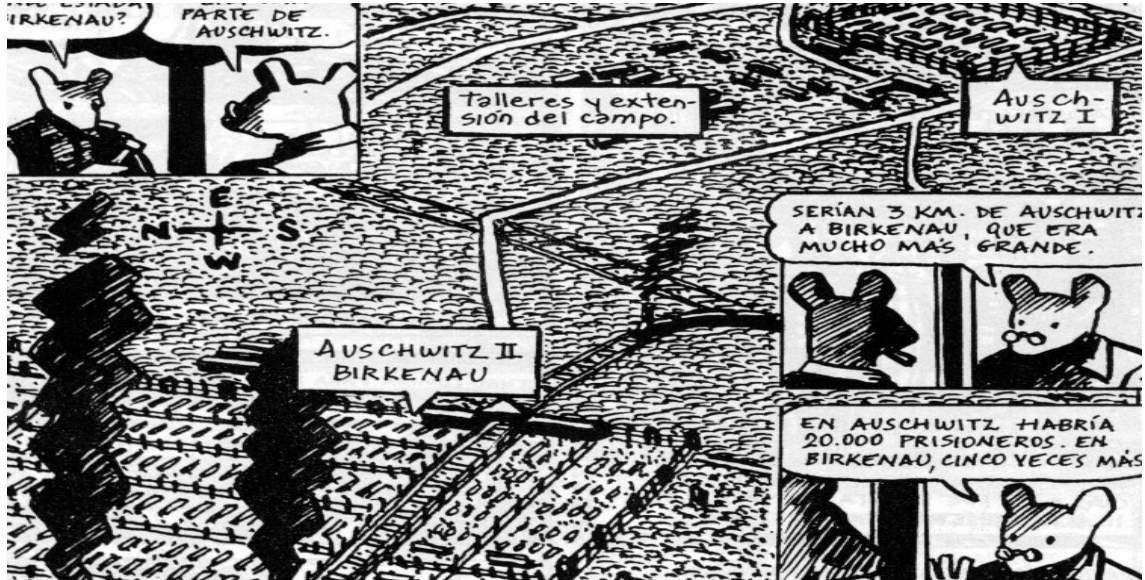


Figura 8. F:Spiegelman, 2001:51.

Auschwitz pertenecía al complejo de Auschwitz-Birkenau (imagen 8): conjunto de campos construidos a partir de abril de 1940 que fue concebido, en un principio, como campo de tránsito para la población polaca que se dirigía a realizar trabajo prácticamente esclavo. Poco a poco, el campo fue ampliando sus funciones y su capacidad. En septiembre de 1941 se realizaron las primeras pruebas con gas ZyklonB y en primavera del 42 ya se realizaba el exterminio a gran escala. Los alemanes construyeron 6 campos de exterminio en la Polonia ocupada pero el gigantismo de Auschwitz y el hecho de que fuera también un campo de concentración y campo de pruebas medico-farmacéuticas (entre otras industrias) del que dependían numerosos Lager (asentamientos), hace de él el más terrible de todos. Pregunta Art a su padre que cuándo empezaron a oír hablar de Auschwitz. Dice que desde el principio, que hubo gente que salió de allí y lo contó, pero que no lo creían. Cuando están en el gueto ya ha comenzado la Solución Final (nombre dado por los nazis al exterminio sistemáticos de la población judía de Europa) y los rumores sobre lo que ocurría en los campos de exterminio se extendieron como la pólvora por todos los guetos. Al final no sólo lo acabaron creyendo sino que también lo vieron. En agosto de 1942, se exige a todos los judíos de Sosnowiech que se inscriban en un registro. Una operación de exterminio de las características de la que realizaron los

alemanes requiere una gran organización. El historiador Raul Hilberg que dedicó su vida a escribir el estudio más importante para poder comprender el Holocausto, dice que todos los Ministerios alemanes colaboraron con la Shoa. La administración alemana se encargó eficientemente no sólo de la construcción y organización de los campos de exterminio, sino también de los sistemas de comunicación y transporte, de los censos y todo tipo de papeles (de trabajo, pasaportes, cupones de comida), del abastecimiento de los guetos y los campos de trabajo... Y era un trabajo administrativo que comenzó desde el principio. Cuenta Vladek cómo fueron llamados todos los judíos al Stadium de Sosnowiech. Acuden entre 25 y 30.000 judíos de la ciudad y al rededores. Una vez allí, la Gestapo (policía secreta subordinada a las SS, la organización policial, militar, política y penitenciaria de la Alemania nazi) rodea el Stadium y los judíos son clasificados: izquierda, ancianos y gente sin trabajo, derecha los jóvenes con trabajo. Vladek, Anja y Richieu se salvan: no así el padre de Vladek, su hermana y sus 4 hijos. Sólo volvieron a la ciudad 10.000 judíos. A los deportados los hacinaron en apartamentos donde morían ahogados y hambrientos antes de ser llevados a Auschwitz.

En el capítulo 5 adquiere importancia otro de los ejes narrativo del cómic. Art mantiene con su mujer, Françoise, una serie de conversaciones en las que se reflejan las dudas de Spiegelman sobre el proceso de producción y recepción de la obra y la relación con su padre. Art hace ver que ha definido toda su vida personal y profesional por medio de Vladek ya que hasta la elección profesional que hace es una reacción contra éste. Se agudiza su deseo de entenderlo y entenderse con él. En estas conversaciones profundizamos en las dudas de Art y vamos conociéndolo a él y a sus motivos para escribir el cómic.



Figura 9. F:Spiegelman, 2001:102.

En una de sus visitas, Art descubre que su padre ha leído un cómic que escribió hace tiempo, un cómic que había sido publicado en una oscura revista underground por lo que nunca pensó que llegara a manos de Vladek. En este momento se rompe la narración del relato ya que Spiegelman

introduce aquí la historieta «Prisionero en el planeta infierno. Un caso clínico». Se trata de un elemento que viene del exterior y que tiene existencia fuera del universo «Maus» ya que había sido publicada en 1973 en la revista «Short Order Comix».

Este minicómic, de apenas 4 páginas, supone no sólo una ruptura narrativa sino también una ruptura estilística y de lenguaje. Es un cómic de la primera época de Art Spiegelman en la que experimentó con las posibilidades formales del cómic muy en línea con el movimiento underground. En este caso, los personajes son reales: no son ratones. Ya no nos encontramos en un ambiente metafórico sino en la realidad. Y no es porque lo contado carezca de dureza ya que nos habla del suicidio de su madre, de su luto y del de su padre. Pero quizás esto tiene más realidad para Art que lo contado por su padre. No puede poner distancia con un capítulo que lo marcó tanto en la vida. Quiere que el lector le entienda mejor a él, a Art. Nos pasamos todo el cómic intentando comprender a Vladek y a su tiempo pero Art también tiene necesidad de hacerse entender, de que entendamos de dónde viene su relación con su padre, sus dudas, su necesidad de describir el Holocausto. Ya no lo ilustra con las líneas simples tan características del resto del cómic, sino de un modo mucho más expresivo. Se deja Art influenciar por las xilografías expresionistas alemanas de principios del siglo XX de la que es deudor el estilo underground americano de la época. El lenguaje es también distinto. El carácter documental, casi fotográfico del resto del cómic desaparece a favor de un lenguaje mucho más gráfico y abigarrado. Otra diferencia con el resto de la obra es que aparece, por primera vez, una fotografía real y no dibujada por Art (Fig. 9). Es una foto de Anja con Art 10 años antes de la muerte de ésta. Y cuando se dibuja a sí mismo en este cómic lo hace con un uniforme de campo de concentración mostrando su apego a la memoria de sus padres y de unos hechos que no ha vivido pero sí sufrido como superviviente de segunda generación. Otro hecho importante del cómic es que no es Art el que encuentra a su madre tras su suicidio, sino su padre. De nuevo, conoce lo que le cuentan, no es testigo directo. Anja desaparece de la vida de Art sin que él lo vea y sin dejar nota de suicidio.

El luto de Art se complica. Piensa que puede terminar con él con los diarios de su madre. Anja escribió diarios desde antes de la guerra y, aunque desaparecieron, continuó escribiéndolos tras la contienda, diarios que, como veremos, ya no existen. Desaparece el cuerpo de su madre pero también sus palabras. Art arrastra un sentimiento de culpa muy arraigado por la muerte de su madre que se ve en viñetas

oscuras y abigarradas, con referencias al nazismo y al Holocausto, pero también a la menopausia y a la relación de madre-hijo (Fig. 10). Vemos aquí el Art Spiegelman más humano: durante todo el cómic se nos muestra al Art dibujante que tiene una tensa relación con su padre. Ahora vemos al Art hijo, al que sufre con la muerte de su madre, al que se abraza con su padre en el suelo la primera noche de la muerte de su madre. Art llora y sufre por lo que le ha pasado a él. No puede llorar por el pasado de sus padres que es tan lejano para él, tan poco íntimo. Art se siente encarcelado por la experiencia de sus padres, que tan siquiera conoce completamente todavía, y por la culpa, la propia y la de sus progenitores por haber sobrevivido. «Maus» es el intento de Spiegelman de salir de esta cárcel.

Cuando Vladek cuenta su historia no considera que la de su mujer sea necesaria para comprender el Holocausto. A pesar de las continuas preguntas de Art sobre lo que hacía su madre, Vladek dice no saber. Todo lo que conoce del paso de su madre por Birkenau viene de investigaciones posteriores y aún así su presencia en el cómic es indudable y la construcción del relato está también basada en ella, tanto con sus ausencias como con sus presencias. Y «Prisionero en la planeta infierno» es un modo de introducir la muerte de la madre en el proceso de comprensión de la obra y sus personajes.

De vuelta a la historia principal, Vladek sigue contando sus vivencias. Tras el traslado del gueto en el que se encuentran, surge la oportunidad de que parte de la familia se traslade a un lugar, en principio, menos peligroso. Deciden enviar a Richieu y no saben más de él hasta el final de la guerra cuando se enteran de su muerte. Anja tiene que vivir con la idea de haber tomado una decisión equivocada. Comienzan a sumarse las culpas en la conciencia de Anja, culpa que cree Art es la causante de su suicidio. Dibuja ahora Spiegelman algunas de las viñetas más duras del cómic. En general, evita ciertas imágenes que, incluso con ratones, son demasiado terribles. Es una tónica general entre aquellos que hablan y escriben sobre el Holocausto: se evita reflejar las imágenes más impactantes. Nos dice otro superviviente, Simon Srebnik: «no se puede contar, nadie puede imaginar lo que pasó aquí, no se puede

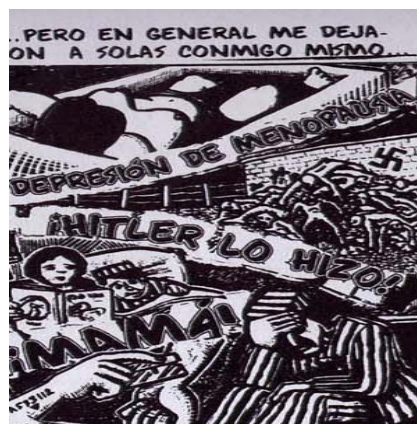


Figura 10. F.Spiegelman, 2001:105.

entender, es imposible, ni yo mismo puedo»³. Es muy complicado dibujar el verdadero horror. Y también lo es para Spiegelman. Pero no por ello evita nada de lo sucedido o, mejor dicho, de lo contado por su padre. Quiere ser exacto con el relato de su padre en busca de la verdad de éste.



Figura 11. F:Spiegelman, 2001:110.

Vemos en estas viñetas (Fig. 11) cómo un alemán estampa contra un muro a un niño que llora sin evitarnos la sangre. Pero no se ve del todo: ni se ve la cabeza del niño ni la mancha posterior de sangre que quedaría en el muro ya que la tapa el bocadillo en el que Vladek le dice a su hijo que él no lo ha visto, que se lo han contado. Por lo tanto, Spiegelman tampoco lo dibuja con todo detalle ya que su padre tampoco fue testigo de ello. Parte de la memoria de su padre es también una memoria colectiva, la memoria de los judíos del momento. Además, el hecho de no terminar de mostrar hace que sea la imaginación del lector la que se pone en marcha siendo, a veces, más terrible la imagen imaginada que la que Art podría haber dibujado.

La vida en el gueto es cada vez más dura. Todos los días se producían deportaciones. Hasta que en julio de 1943 los alemanes deciden acabar con el gueto llevándose a 10.000 judíos. A pesar de esconderse en varios búnkeres, Anja y Vladek son delatados y apresados. Pero consiguen no ser deportados gracias a un familiar y al oro que Vladek había conseguido conservar. La familia tiene una importante presencia en el cómic, tanto la nuclear como la extensa. La familia, desde la antropología, es uno de los fundamentos de todas las sociedades. Es un hecho social total, expresión acuñada por Marcel Mauss para referirse a las instituciones de las estructuras sociales presentes en todas las sociedades. La familia ejemplifica la organización social en la que está inmersa y sus funciones principales son la cooperación, la

³ Documental «Shoah» de Claude Lanzmann de 1985, París, Francia. Distribuida por New Yorker Films.

educación, la socialización, la reproducción.... Las normas sobre la estructura familiar son tan variadas como tipos de cultura existen y han existido. En la Europa de la primera mitad del siglo XX la estructura familiar más común era la denominada familia nuclear que se refiere al núcleo formado por una pareja y sus descendientes. Frente a ella, estaba la familia extensa, la red de parientes fuera del círculo familiar. Todas ellas se guían por un sistema de actitudes (Levi- Strauss), un conjunto de prescripciones sobre los deberes, obligaciones y formas de conducirse entre los parientes. Y uno de estos deberes es el que Malinowski denominó reciprocidad generalizada: es una reciprocidad altruista en la que no se tiene en cuenta lo dado y en la que no existe la obligación de devolver los bienes. Sea cual sea el régimen económico de una sociedad, entre sus familias encontramos siempre esta reciprocidad generalizada. Este tipo de reciprocidad aumenta cuando la vida es más precaria asegurando la pervivencia de la familia y es menos importante cuando el acceso a bienes y recursos es fácil. Según esta máxima, que encontramos en antropólogos económicos como Mauss y Polanyi, en momentos como el relatado en este cómic debían aumentar la solidaridad familiar y la cooperación. Lo hemos visto a lo largo de esta historia. Anja, Vladek y Richieu van a vivir con los padres de ella, junto con otros hermanos de Anja, cuando éste vuelve del campo de prisioneros y ve sus negocios expropiados. Todos los miembros de la familia trabajan para conseguir los escasos recursos existentes en el gueto y comparten las riquezas que todavía les quedan. La solidaridad de la familia nuclear se mantiene a pesar de todo pero la de la familia extensa va desapareciendo según se va complicando la situación de los judíos. La Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias sobre parte de la población europea, provoca que las normas sociales y morales establecidas por la sociedad, en este caso la de principios del siglo XX europeo, se vean alteradas. En los comienzos la cooperación familiar se daba por sentada pero, poco a poco, va desapareciendo desde el círculo más amplio de la familia hasta el más íntimo.

Vladek y Anja no son, pues, deportados, pero sí toda la familia que les queda. Lo único que pueden hacer es vagar por una Polonia ocupada disfrazados de cerdos, de polacos, para escapar de los nazis y evitar los campos de concentración (Fig. 12). No tienen a dónde ir, no tienen escapatoria. Sólo les queda esconderse y caminar, solos y sin ayuda. La solidaridad ha desaparecido del todo en la sociedad polaca. Sin familia, sólo las pocas cosas de valor que han conseguido esconder pueden

ayudarles a no ser apresados. La idea de suicidio pasa por la cabeza de Anja, y no por última vez.



Figura 12. F:Spiegelman, 2001:127.

Al comienzo del capítulo sexto, el último de esta primera parte, se termina de configurar la imagen del padre como un hombre extremadamente tacaño, no sólo de mayor, sino ya cuando Art era pequeño. Y no es culpa de la guerra ya que el resto de supervivientes del entorno familiar no muestran estos rasgos. Se refuerza la idea de que la guerra no los cambió, que lo

que son ahora lo eran ya antes de la guerra. Se muestra la preocupación que tiene Spiegelman por dar una imagen real, que quiere apartar de tópicos pero, en el caso de su padre, no puede. Así, la imagen que configura Art de su padre nos muestra la caricatura de un judío avaro (caricatura antisemita por excelencia) que tiene una relación patológica con el ahorro: es avaricioso y maniático, tiene un fuerte carácter, menosprecia a su esposa, es desconfiado.... En su necesidad de conocer a su padre Art nos retrata a un hombre insoportable. Refleja su preocupación no sólo por contar la verdad, a pesar de todo, y darle forma, sino también por cómo puede llegar esta verdad al lector. Por ello, muestra a su padre el cómic que ya ha comenzado y expresa, por boca de la mujer de éste, el deseo de que las personas que hasta entonces no se han preocupado por esa parte de la historia lo hagan a partir de ahora. Las motivaciones de Art para escribir el cómic quedan patentes: no sólo quiere conocer y contar la historia de su padre sino la de los supervivientes en general para que ocupen el lugar que les corresponde en el relato de lo acaecido durante ese periodo.

Continúa Vladek su historia. En su periplo por la ocupada Polonia de 1943, Vladek y Anja comprueban que la solidaridad social ha desaparecido por completo, que sólo el dinero empuja a los polacos a ayudar a sus compatriotas judíos. Se refugian en distintos escondites en condiciones infectas. Tienen la posibilidad de huir a Hungría (país que todavía era seguro para los judíos aunque al final de la guerra

fueron deportados en tal cantidad que los hornos de Auschwitz no daban a basto) gracias a unos «pasadores» como se denominaba a las personas que, por toda Europa, ayudaron a los judíos a escapar de la Solución Final. Sin embargo, en este caso eran unos timadores. Una vez con el dinero en la mano, los pasadores los delatan. Son detenidos por la Gestapo en el tren que les conducía a Hungría. Conducidos a la cárcel de Bielsko, lo separan de Anja con la que se vuelve a reunir en los camiones que los llevan de la cárcel a Auschwitz (Fig. 13): ya conocían todas las historias, ya sabían que no iban a salir de allí...



Figura 13. F: Spiegelman, 2001:159.

De vuelta al presente, Art descubre que su padre ha destruido los diarios de la madre y, totalmente enfadado, le llama asesino. Es la última viñeta de la primera parte del cómic que cierra la tormentosa relación de padre e hijo (Fig. 14). Y la



Figura 14. F: Spiegelman, 2001:161

imagen de la entrada de Auschwitz cierra la historia de Vladek. Son dos imágenes impactantes que ponen el punto y seguido a dos de los ejes narrativos de la obra durante esta primera parte.

Con la destrucción de los diarios de Anja, Vladek ha terminado de matarla al hacer

desaparecer también su memoria. Todo lo que Art sabe del pasado de su madre,

incluyendo su muerte, es a través de su padre: la memoria de su madre ha desaparecido. El tema de la memoria es otro de los que sobrevuela el cómic en todo momento. Tanto de la memoria como documento histórico como de la memoria personal y sus distorsiones. La necesidad de perpetuar el conocimiento de un suceso es muy antigua. Las pinturas rupestres perpetúan la memoria de los rituales de caza, la memoria de los grandes faraones se perpetúa en sus monumentos funerarios, la Odisea nos muestra el deseo de los clásicos de conjurar a la muerte manteniéndose en la memoria a lo largo del tiempo... Y «Maus» perpetúa la memoria de un superviviente del Holocausto dando voz a muchos otros supervivientes. El Holocausto supuso la ruptura de la racionalidad. Desde la Ilustración, el hombre había puesto a la razón en el centro de su universo. Era la característica principal del ser humano, de su hacer social y su sentido. Sin embargo, el Holocausto supone la irracionalidad institucionalizada por el gobierno nazi. Supone la ruptura final del hombre con su racionalidad. La liberación de Auschwitz- Birkenau y lo que allí encontraron los aliados hace que nos preguntemos qué es lo que ha pasado para que los valores de la Ilustración que han iluminado los dos últimos siglos en Occidente (la revolución científica, la industrial, la social) no nos sirvan para detener la barbarie humana. Las consecuencias ideológicas del Holocausto han dado lugar a numerosas reflexiones sobre ello desde la filosofía: Habermas, Adorno o Horkheimer se preguntan por la dialéctica de la Ilustración que dio sentido al pensar humano durante siglos y que la Segunda Guerra Mundial ha dado por concluida.

La segunda parte del cómic se titula «Y allí empezaron mis problemas» y consta de 5 capítulos. Está precedida por otra frase que justifica la elección estilística del autor: «El Ratón Mickey es el ideal más miserable que jamás haya habido... Las emociones sanas le indican a cualquier joven independiente y muchacha honorable que esa sabandija inmunda, el mayor portador de bacterias en el mundo animal, no puede ser un tipo ideal de personaje... ¡Fuera la brutalización judía del pueblo! ¡Abajo el Ratón Mickey! ¡Usemos la cruz esvástica!» (Spiegelman, 2001:5). Esta segunda parte está escrita tras la publicación de la primera que ya había recibido críticas por la banalización que creían que se producía al utilizar los ratones como metáfora de los judíos. Y esta frase parece escrita para justificar la elección.

El primer capítulo de esta segunda parte nos narra la estancia de Vladek en el

campo de exterminio de Auschwitz. Además, se explica, mediante una serie de conversaciones entre Art y su mujer Françoise, parte de la intrahistoria del cómic. Spiegelman traslada a su mujer sus dudas sobre su obra. Sus dudas sobre la elección de los ratones para representar a los judíos, sobre la posibilidad de entender Auschwitz si no es capaz de entenderse con su padre. Sus celos ante la foto de Richieu, el hermano muerto que no conoció pero cuya figura condiciona su infancia. Su culpa, la propia y la heredada, o su incapacidad para reflejar el horror que su padre relata. Con ello, terminamos de configurar la imagen de Art Spiegelman y su necesidad de contar una historia que ni sus propios protagonistas quieren contar.

Vladek nos relata su entrada en el campo de exterminio de Auschwitz. La entrada al campo supone una ruptura no sólo con la vida anterior sino también con los parámetros sociales y humanos que conocían los prisioneros hasta entonces. La entrada al campo supone una especie de ritual de iniciación, ritual que se supone se prepara para una nueva etapa de la vida. El ritual empieza antes del campo con la separación del hogar y el entorno social, de los amigos y la familia extensa. Y la última separación es la de la familia nuclear. Estas separaciones suponen la muerte social del individuo que deja de existir fuera de los muros del campo. A su entrada en el campo, les sometían a todo tipo de humillaciones: les despojan de todas sus posesiones, de sus ropas, incluso del pelo y los visten a todos del mismo modo. Matan también al individuo que se convierte en parte de la masa y es indistinguible de la misma. Sólo se distinguen por el tatuaje del brazo, por los números, que es en lo que la eficaz administración alemana los ha convertido. Al final, lo que hacen es deshumanizarlos. Todas estas operaciones de entrada en el campo eran realizadas acompañadas de golpes y gritos aprendiendo los prisioneros pronto cuál era su *statu quo*. El preso ha quedado despojado de su dignidad y sus derechos y se ha convertido en mercancía, en una cosa con un número. Ahora es más fácil deshacerse de ellos ya que son sólo objetos entre los que hay que conservar los útiles.

El concepto etnográfico de ritual de iniciación es acuñado por el antropólogo francés Arnold van Gennep en 1909 y lo define como los ritos que acompañan a cambios de lugar, estado, posición social, edad... Y consta de 3 fases: separación, transición y reincorporación. La separación es el abandono de su antiguo estatus: en Auschwitz viene representado por las separaciones que el preso ha sufrido en todo el proceso antes de entrar en el campo y su cumbre es la separación de la familia

nuclear a la entrada del mismo. La entrada a Auschwitz supone, según la perspectiva de van Gennet, un rito de iniciación ya que la persona cambia de estado (de libre a prisionero cosa que en la sociedad normalizada sólo pasa si se ha hecho algo contrario a la ley, no por ser algo en concreto) o de posición social (en el caso de Vladek, pasa de ser un rico comerciante a un preso prescindible que tiene como fin trabajar para los alemanes hasta morir). Con la transición, la persona se va adaptando a la nueva situación desde la soledad. Vladek la sufrirá al comienzo de su estancia en el campo hasta que va comprendiendo cómo funciona y cuál es su lugar. Y, por último, la reincorporación a la sociedad tras la adaptación. Vladek aprende pronto cómo sobrevivir en el campo y se reincorpora a las funciones normales del mismo. Ahora, pertenece a la sociedad de Auschwitz.

Esta entrada en Auschwitz es común para todos los prisioneros sean judíos, gitanos u homosexuales. Los testimonios de los supervivientes suelen coincidir en el trauma que supone la entrada al campo tanto por el modo en que se entraba como por lo que significaba. Todos hablan de ese primer periodo de adaptación y de asunción del nuevo estatus. Al final pasan de un tipo de sociedad a otra en la que tienen que encontrar su lugar. Primo Levi, cuyas obras sobre sus experiencias en Auschwitz son algunas de las más importantes sobre la supervivencia al Holocausto, lo relata del siguiente modo: «Ésta habrá de ser nuestra vida. Cada día según el ritmo establecido, salir y entrar, trabajar, dormir y comer, ponerse enfermo, curarse o morir [...]. ¿Y hasta cuando?» (Levi, 2002:38). Para los prisioneros del campo se convierte en su rutina diaria, en la vida que tienen y a la que se tienen que acostumbrar. Y, para algunos, es más fácil y menos traumático que para otros. En el caso de Vladek, sus habilidades y su agudo ingenio le hace comprender enseguida cuál es la situación y su lugar dentro de la sociedad del campo. En un principio, tras la entrada, se deja llevar por la desesperación pero, como en otros momentos cruciales de su historia, surge la esperanza en un mundo mágico de buenos augurios.

Las condiciones del campo son duras ya que viven hacinados en barracones. Cada uno de ellos está vigilado por un Kapo polaco que es el responsable del mantenimiento de la disciplina. La sociedad del campo está completamente jerarquizada gracias a lo que hace falta muy poca cantidad de guardias de las SS para mantener el orden. El campo albergaba a miles de personas de diferentes nacionalidades y contextos socio-culturales que hay que controlar y mantener. Y el

modo de hacerlo fue la institucionalización de la violencia y la creación de antagonismos entre los prisioneros que les evitaba unirse contra sus opresores. Había un número relativamente bajo de guardias de las SS que se ocupaban de la parte administrativa del campo y que rara vez tenían contacto con los prisioneros. Era un modo de mantenerlos alejados de las personas que debían exterminar y de evitar los cuestionamientos morales de los guardias. Formaban la élite del campo. Los nazis habían ideado todo un entramado de apoyo psicológico y de ocio que aseguraba la obediencia de estos hombres que no tenían por qué ser personas crueles. Son funcionarios de un sistema que no cuestionan y sobre el que no reflexionan. Hacen lo que se les dice y tienen todo el apoyo de la administración nazi para hacerlo. Hannah Arendt, periodista que cubrió los juicios de Nüremberg acuña el término «banalidad del mal» para referirse a Eichmann (responsable directo de la administración nazi de la Solución Final en Polonia y de los trasportes de los deportados a los campos de exterminio): era un hombre corriente, sin pasado antisemita, amante esposo y atento padre que lo único que pretendía era ascender en su carrera. Simplemente cumplía con sus órdenes sin tener en cuenta las consecuencias de las mismas. Era sólo un burócrata.

El resto de los mandos del campo eran cubiertos por los propios prisioneros, lo que provocaba auténticas luchas de poder dentro del campo. Los prisioneros de mayor rango estaban justo por debajo de los guardias de las SS en la jerarquía. Se trataba de los prisioneros arios que más tiempo llevaban en el campo. Auschwitz fue primero un campo de prisioneros en el que se encerraba a criminales alemanes que se convirtieron en los «Kommando», los prisioneros de mayor rango. Por debajo de ellos, se encontraban cargos como el Decano del Campo, distintos tipos de secretarios, jefes de estadística del trabajo... Todos ellos formaban parte de la administración y eran prisioneros elegidos teniendo en cuenta las diferencias sociales y raciales según el ideario nazi. El cargo administrativo más bajo y que más influía en la vida de los prisioneros, eran los Kapos, prisioneros de bajo rango y poca peligrosidad, judíos y no judíos, que se ofrecían para este trabajo a cambio de mayores libertades. Muchos de los supervivientes recuerdan la crueldad de estos Kapos. Las luchas internas en el campo por conseguir ocupaciones que les mantuvieran alejados de las cámaras de gas y les permitieran el acceso a mejor comida y mayores comodidades, provocaron una escalada de violencia y crueldad para demostrar a los

nazis su valía y poder mantenerse en las posiciones más privilegiadas. Estos Kapos se ocupaban de comandar los grupos de trabajo y tenían la potestad de infligir castigos físicos e, incluso, de matar para mantener el orden. El rango más bajo de los prisioneros eran los llamados «muselman», los muertos vivientes. Aquellos que por su debilidad física producto de la falta de alimentación o de las enfermedades los condenaba a la selección para las cámaras de gas.

Los prisioneros estaban además perfectamente identificados por medio de triángulos de colores adheridos al uniforme: triángulo rojo para los prisioneros



Figura 13. F:Spiegelman, 2001:29.

políticos, normalmente arios, triángulos verdes para los presos comunes (delincuentes, estafadores o traficantes), negro para prostitutas y gitanos, rosas para los homosexuales, dos triángulos superpuestos para los judíos... Además, el número tatuado en el campo también decía el rango ocupado por cada uno. Los prisioneros arios no eran tatuados y aquellos que tenían números más nuevos eran más proclives a convertirse en «muselman». Lo que crean los alemanes es una jerarquía

basada en la lucha por la supervivencia en la que los presos con más privilegios hacen cualquier cosa para mantenerlos y evitar convertirse en «muselman», fomentan el odio racial y la distinción de clases, enfrentando a los prisioneros entre sí. Era el modo de evitar la unión de los prisioneros que, por su gran número, podían haber acabado con el entramado de los campos si las circunstancias hubieran sido otras.

Una vez se ha cumplido el rito inicial de la entrada en el campo y pasados los primeros días de transición y aceptación, todos los prisioneros han de encontrar su lugar en el entramado social del campo. Y Vladek tiene suerte una vez más. Gracias a su conocimiento de idiomas es protegido por un Kapo que le proporciona algunos objetos extra, que son esenciales para su supervivencia, y trabajo especializado evitando aquellos que conducen a la muerte con más rapidez debido a su dureza. Y aquí acaba esta parte de la historia de Vladek. La vuelta a las pequeñas anécdotas diarias en el tiempo presente del cómic, permiten al lector no perderse en los horrores del campo de exterminio.

En el segundo capítulo de esta segunda parte, terminan de perfilarse las dudas del autor sobre su propia obra. Para ello, se rompe la secuencialidad del cómic. Dos son los tiempos que se han sucedido a lo largo de la historia: el pasado y un presente que corresponde con las entrevistas que mantuvieron Art y Vladek. Ahora, viajamos a otro presente más cercano que el anterior.



Figura 14. F.Spiegelman, 2001:41.

“Maus”, una íntima metáfora sobre el Holocausto

Es 1987, Vladek ha muerto y Art espera su primer hijo. Nos lo cuenta el propio Art Spiegelman pero no representado como un ratón sino como un hombre con careta de ratón. Art es un hombre real, sentado en su propia mesa de dibujo que se levanta sobre una montaña de cadáveres de ratones (judíos) ya que su éxito está basado en la historia del Holocausto.

La primera parte de «Maus» había sido publicada y se había convertido en un gran éxito tanto de la crítica especializada como de público. Spiegelman no puede escaparse a ciertas reticencias éticas que han acompañado a aquellos que han escrito sobre el Holocausto: ¿tiene derecho alguien a obtener beneficios del horror?, ¿cómo se puede representar este horror? El segundo problema lo intenta solucionar con la estética elegida para el cómic; animales, rupturas temporales, esquematismo, blanco y negro... El primer problema es de difícil solución. Refleja Spiegelman una serie de conversaciones con su analista, superviviente del Holocausto representado como un ser humano con careta de ratón, en las que tratan este tema sin llegar a una conclusión. Una justificación podría ser que se cuentan las historias de los supervivientes para evitar que vuelva a repetirse ese horror.



Figura 15. F:Spiegelman, 2001:45.

Pero hablar sobre ello no hace que la gente cambie, por lo que es posible que pueda volver a repetirse. Al final, su motivación es personal. Es la necesidad de Art de redimirse, lo que le empuja a escribir, aunque lo que dibuja es tan terrible que cada vez le supone un esfuerzo mayor. Se siente tan presionado por las repercusiones de su libro que se convierte en un niño que llora llamando a su mamá. Y nos vuelve hablar de la culpa, pero no de la culpa de los alemanes por lo sucedido sino de su propia culpa, la que arrastra tras el suicidio de su madre, la que tiene por vivir mejor de lo que lo hicieron sus padres. Lo que está buscando es la absolución por parte de su madre. Esta culpa no es solo de Art sino también de su padre que se siente

culpable por haber sobrevivido al horror. Supervivencia que tiene más que ver con el azar que con cualquier cualidad humana. Es la buena suerte que acompaña a Vladek lo que le hizo sobrevivir. Entre las conversaciones con su mujer y las de su psicoanalista se presenta la intrahistoria del cómic, uno de los ejes narrativos del mismo, que explica las dudas de Art sobre lo que cuenta, cómo lo cuenta y por qué lo cuenta. Pero no hay una respuesta simple a estas preguntas y es una cuestión no solucionada.

Continuando con la historia de Vladek, éste pronto descubre cómo conseguir comida extra o ropa para «regalar» a las personas de las que depende su situación en el campo. Tiene que «organizar» cosas con los polacos. La palabra «organizar» tiene distintos significados en Auschwitz: robar, coaccionar, sobornar, cambiar, saquear... todo lo que signifique conseguir algún tipo de bien. Al entrar en Auschwitz se entra en otra sociedad distinta que tiene sus propias reglas. Una estricta organización jerárquica, una política de violencia y coerción, sus propias instituciones



Figura 16. F:Spiegelman, 2001:64.

Los que no fumaban tenían cierta ventaja. Pero esta moneda no sirve para hacer intercambios con aquellos que viven fuera del campo.

Eran necesarios otros objetos como vemos cuando Vladek cambia un reloj de oro por comida con un trabajador polaco libre. Son dos esferas distintas de intercambio con sus propias normas y su moneda de cambio diferenciada.

Auschwitz era un enorme almacén en el que se clasificaban cantidad de mercancías de los miles de prisioneros que eran enviadas a todas partes del Reich. Objetos personales y de uso, oro, divisas... El almacén más importante en el que se

guardaban estos objetos era llamado «Canadá». Muchos supervivientes nos hablan de cómo «Canadá» representaba la panacea para los prisioneros ya que poder acceder a él significaba acceso a unos recursos prohibidos para el resto de los prisioneros. Esta cantidad de bienes almacenados provocaba un intercambio continuo de mercancías tanto por parte de los prisioneros como de los propios guardias de las SS. Era tal la magnitud de estos intercambios que Auschwitz fue investigado por el juez de las SS Konrad Morgen por apropiación indebida de bienes pertenecientes al III Reich. Los prisioneros recibían una cantidad insuficiente de comida y de ropa por lo que pronto aprendían que eran necesarios los intercambios para asegurar su supervivencia. Obtenían cosas que intercambiar de diferentes modos; o no consumiendo aquello que le daban los alemanes (nos cuenta la superviviente Olga Lengyel que obtuvo la tela suficiente para hacerse una blusa de enfermera con el pan de 8 días), robando pequeñas cosas a prisioneros de rango superior (lo que tenía gran peligrosidad y obligaba a los prisioneros a trabajar cooperativamente), robos en los almacenes centrales o en las cocinas, lo que requería alianzas entre varios prisioneros y alguien que trabajara en esos sitios... Se intercambiaban no solo bienes sino también servicios. Los sobornos para no acabar en las filas de los peores trabajos estaban a la orden del día. Los robos a los alemanes no suponían ningún problema moral para los prisioneros. Pero el robo a prisioneros del mismo rango suponía un dilema moral. No sólo por el robo en sí, sino por lo que podía significar para la persona robada. Un calzado adecuado, un trozo más de pan, un tipo más cómodo de trabajo, suponía la diferencia entre vivir o no. Muchos supervivientes nos han hablado de estos dilemas. «Organizar» pertenece a la esfera ética de lo que se ha llamado la «suspensión de la moralidad»: en situaciones extremas como la que estamos narrando, las normas morales que tiene lugar en la sociedad, quedan en suspenso frente a la necesidad imperiosa de sobrevivir. Esto dificulta la vuelta a la normalidad de los supervivientes. La suspensión de la moralidad que ayuda a sobrevivir aprovechándose del azar, les impide ver la liberación como un momento feliz. La culpa, la inmersión en los parámetros de Auschwitz hace difícil la vuelta a la sociedad que habían conocido. En palabras de Primo Levi: «Habíamos estado viviendo durante meses y años de aquella manera animal (...): nuestros días habían estado llenos de la mañana a la noche por el hambre, el cansancio, el miedo y el frío. El espacio de reflexión, de raciocinio, de sentimientos había sido anulado. Habíamos

soportado la suciedad, la promiscuidad y la desposesión, sufriendo mucho menos de lo que habríamos sufrido en una situación normal, porque nuestro parámetro moral había cambiado» (Moreno Feliú, 2012:82). Muchos supervivientes, como la presa política francesa Charlotte Delbo, nos hablan de que su memoria se encuentra escindida en dos; Auschwitz y después de Auschwitz. Muchos nos hablan de la imposibilidad de la vuelta a la vida anterior, a lo familiar tras sufrir lo «inconcebible».

«Organizar» entra, según las clásicas formas de intercambio de los antropólogos económicos Mauss y Polanyi, dentro de lo que se denomina reciprocidad negativa. Hemos visto que entre las familias el tipo de reciprocidad que se da es el de la generalizada; aquella que no requiere la devolución de lo dado. Por el contrario, la reciprocidad negativa es aquella en la que se pretende obtener un beneficio a costa de la otra parte del intercambio y es la que representa la palabra «organizar». Este tipo de reciprocidad «se da en situaciones de irrelevancia, ruptura, transformación o suspensión del orden moral» (Moreno Feliú, 2004:400). El problema moral de este tipo de reciprocidad no se da cuando la «organización» es de bienes de los alemanes. Se consideraba como un modo de presentar batalla. Su pequeña venganza y aportación a la guerra. El dilema moral se presenta cuando se «organizan» los bienes del resto de los prisioneros y, aunque pocos testimonios tenemos de este tipo de robos de los propios supervivientes, si tenemos numerosos ejemplos sobre la «organización» a los alemanes. Este es el caso de Vladek que nos habla continuamente de los intercambios que realiza en el campo pero en ningún caso nos habla de robos en los que él esté implicado. La vergüenza de lo que se vieron obligados a hacer para sobrevivir ha provocado la distorsión de muchos testimonios.



Figura 17. F:Spiegelman, 2001:54.

Sigue Vladek contándonos las difíciles condiciones del campo: «Si comías lo que te daban, te alcanzaba para morir más lento» (Spiegelman, 2001:49). Art pregunta a su padre por su madre. La mandaron a Birkenau, campo de concentración perteneciente al complejo de Auschwitz. Consiguió mantenerse en contacto con Anja y mandarle un poco de comida gracias a su situación más privilegiada. En este momento se produce en el cómic un episodio muy clarificador sobre la memoria. Al ser preguntado por la famosa orquesta que algunos supervivientes cuentan que tocaba mientras marchaban hacia los trabajos más duros, Vladek dice no recordarla. El modo alegórico con el que están tratadas estas viñetas en las que aparece o desaparece la orquesta según tratan el tema padre e hijo, ejemplifica la distorsión de la memoria producto del tiempo y los acontecimientos. Lo que está contando Art es la experiencia de su padre tal y como éste la recuerda, con los olvidos voluntarios e involuntarios.

Durante la estancia en Auschwitz de Vladek las noticias que tenemos de Anja son escasas: las cartas que se enviaban y unas visitas que realizó Vladek a Birkenau a realizar ciertos trabajos. En todo este tiempo poco conoce Vladek de la verdadera experiencia de su mujer en el campo, por lo que se vuelve más trágica la desaparición de los diarios de Anja. Con las influencias de Vladek consigue que trasladen a Anja a Auschwitz desde Birkenau de modo que está más cerca de ella y puede verla más a menudo, pero sigue sin conocer el día a día de su mujer. Nos cuenta que ese momento fue la única vez que fue feliz en Auschwitz: la inmersión en esta sociedad y sus normas es tal que pueden, incluso, hablar de felicidad.

Y así sigue Vladek contando su experiencia en el campo con terribles momentos de desesperación de otros prisioneros, las selecciones de Menguele, las palizas, el hambre. Pero también historias de solidaridad, tanto de trabajadores libres del campo que se jugaban la vida por ayudar a algunos presos, como del conjunto de presos. Al ser preguntado por su hijo, Vladek tiene dificultades para recordar el tiempo exacto que estuvo en el campo: no sabe si fueron 10 o 12 meses. La concepción del tiempo varía también en Auschwitz. Es difícil calcular el paso del tiempo cuando no sabes hasta cuándo va a durar tu estancia. No había ninguna necesidad de saber el tiempo que había pasado porque no sabían el tiempo que quedaba. Además, los cambios que se sufrían continuamente de trabajo y rutina no permitía calcular el tiempo pequeño, el tiempo diario. Cuando sólo quieres continuar

vivo un día más, el tiempo pasado carece de importancia.

A finales de 1944 los rusos se están acercando a Auschwitz por lo que los alemanes deciden dismantelar los hornos para llevárselos a Alemania. Vladek ve por primera vez los hornos de los que había oído hablar pero de los que sólo había visto la silueta de sus chimeneas: «ustedes oyeron sobre el gas, pero yo cuento lo que vi con mis ojos» (Spiegelman, 2001:69). Vladek parece que se está dirigiendo al lector del cómic para reforzar la sensación de realidad y despertar las conciencias. Nos cuenta con pelos y señales cómo eran los crematorios y las duchas, con dibujos y planos explicativos. Aunque no los vio funcionar algunos presos le explican cómo era el proceso y cómo sacaban los cadáveres: son los sonderkommando (grupos de prisioneros judíos encargados de conducir a los prisioneros a las cámaras de gas y los hornos crematorios de los que pocos sobrevivieron ya que eran asesinados por los nazis en 3 o 4 meses por ser testigos de lo que allí pasaba). También le explican que con la llegada de los judíos húngaros, los hornos no daban abasto y quemaban los cadáveres en grandes fosas.

De vuelta al presente, se plantean los motivos por los que los judíos no se revelaron aprovechando su número muy superior al de los alemanes. Vladek cree que tiene que ver con la debilidad en la que se encontraban y con algo propio del carácter de los judíos como pueblo ya que nunca pierden la esperanza. Continúan tratando este tema al comienzo del tercer capítulo ya que se conocen algunos intentos de rebelión que acabaron con la ejecución de los implicados. La eficiente organización alemana y las condiciones físicas y mentales en las que se encontraban los prisioneros hacían prácticamente imposible la sublevación.

El título del tercer capítulo es un importante indicador de la opinión de Vladek sobre su experiencia durante la guerra: «y aquí comenzaron mis problemas». Su paso por Auschwitz fue relativamente fácil y es lo sucedido tras la liberación lo que más le hizo dudar de su supervivencia. El frente ruso se va acercando a Auschwitz y el campo es evacuado. Todos los judíos comienzan una marcha a pié hacia Alemania. En la marcha Vladek ve morir a un judío y se plantea que ha muerto como un perro, como un animal que era lo que los alemanes veían en ellos. La marcha provoca la muerte de muchos prisioneros por debilidad o al intentar escapar. Tras ésta, los meten hacinados en trenes para ganado. De los 200 que entraron en el vagón de Vladek sólo sobrevivieron 25. Se paran los trenes y

los dejan días y días ahí dentro sin agua, comida ni espacio. Les obligan a vaciar de cadáveres sus propios vagones para volver a meterse dentro en una rutina que se repite durante tiempo indefinido. Uno de los días al abrir los vagones, ven a la Cruz Roja que, tras atenderlos, los vuelven a meter dentro de los vagones hacia la muerte, en palabras del propio Vladek. Numerosos supervivientes nos han hablado de la desidia de la Cruz Roja (Bertalan Steiner Berger). Desidia que se produjo más después de los campos. Creen que si hubieran actuado de otro modo habrían sobrevivido los cientos de judíos que murieron durante las evacuaciones en tren.

El tren los lleva a Dachau que fue terrible para Vladek. En este campo estaban hacinados, llenos de piojos que provocaban tifus, infralimentados. Los judíos se mataban entre sí por la comida: «no sabes lo que es tener hambre» nos dice Vladek (Spiegelman, 2001:91). En Auschwitz había una sensación de formar parte de una sociedad con sus normas pero Dachau supone la completa descomposición de las pocas reglas que hasta entonces estaban vigentes. Pero, a pesar de todo, la suerte, y su conocimiento de idiomas, vuelven a ayudarlo. Un prisionero francés reparte con él paquetes de la Cruz Roja que recibía como prisionero de guerra. A pesar de la ayuda de su amigo, al cabo de unas semanas enferma de tifus, enfermedad que mataba todos los días a muchos judíos, con lo que sus condiciones de vida empeoran en todos los sentidos (nos cuenta el horror de los cadáveres sobre los que había que caminar de noche para alcanzar el cuarto de baño). Gracias a la comida recibida por el francés está más fuerte que otros prisioneros y consigue superar la enfermedad por lo que se presenta voluntario para ser intercambiado por prisioneros de guerra en la frontera Suiza.

De vuelta al presente sucede un episodio que nos hace ver lo poco que Vladek ha aprendido de su propia experiencia. En él se nos presenta como un racista que desprecia a los negros. La mujer de Art no puede entender cómo su suegro habla de los negros igual que los alemanes hablaban de los judíos. Del mismo modo que en sus conversaciones con el psicoanalista Art llega a la conclusión de que nuestra sociedad no ha aprendido nada del relato de los supervivientes, Vladek tampoco lo ha hecho.

Art pregunta al comienzo del cuarto capítulo cómo fue la liberación de Anja. Pero Vladek sólo recuerda que logró sobrevivir gracias a la ayuda de una trabajadora húngara que ya la había ayudado en Birkenau. También recuerda que salió por el

lado ruso y llegó a Sosnowiech antes que él. Otra vez Anja es un personaje secundario en la historia de Vladek mientras que es el principal en la de Art.

Camino de Suiza, un camino nada esperanzador ya que las continuas decepciones desde su salida de Auschwitz han acabado con sus esperanzas de ser liberados, ve Vladek que la vida continúa, que su infierno no es mundial, que sigue existiendo la sociedad de la que les habían apartado al entrar en el campo de exterminio. Durante un tiempo han vivido en una sociedad que les hizo creer que eso era todo lo que podían esperar, que no existía el mundo exterior en el que era mejor no pensar. Pero existe y continúa. Le llega la noticia de que la guerra ha terminado y están llegando los americanos. Pero no por ello se ven más cerca de la liberación ya que son abandonados por sus captores, vueltos a apresar, y creen que los alemanes van a acabar con ellos: «sobrevivimos a todo para que nos maten ahora que la guerra terminó» (Spiegelman, 2001:107). Pero, por fin, los alemanes desaparecen definitivamente. Vladek es encontrado por los americanos con quienes se queda a trabajar hasta poder obtener los papeles para volver a casa.

De vuelta al presente, Vladek ha encontrado una caja que le va a interesar a Art. Es una caja de fotografías de la familia de Anja. Y hacen un repaso a lo que les sucedió a cada uno de ellos. Las familias de ambos han desaparecido. Aunque Vladek se ha centrado en su historia y en aquellas sobre sus familiares y amigos que consiguió conocer tras la guerra, son más las historias de los desaparecidos que de los supervivientes. Sólo ellos han tenido la suerte de sobrevivir.

En el último capítulo, el quinto, nos termina Vladek de contar su historia que, tras la liberación, es mera rutina. A pesar de que le dicen que los polacos no están recibiendo bien la vuelta de los judíos supervivientes, decide volver a Polonia una vez obtenidos los papeles necesarios. Sabe que Anja está viva y quiere reunirse con ella. Pero Anja no sabe nada de Vladek hasta que le llegan noticias de su supervivencia. Recibe una carta y una foto de su marido. Y en este caso Art no dibuja la foto si no que incluye la foto real en el cómic. Sólo lo había hecho antes en el minicómic «Planeta infierno» La inclusión de esta foto sorprende, otra vez, al lector. Convierte el ratón, cuya vida hemos estado siguiendo, en una persona real. Podemos poner rostro, por fin, al protagonista de los horrores relatados. Y lo hace al final, en el momento en el que la realidad del relato no puede interferir en nuestra percepción del mismo. La carga emocional del relato que Art Spiegelman

intenta atenuar con todos los recursos que hemos visto, cae de golpe sobre el lector pero lo hace justo antes del reencuentro entre Anja y Vladek, cuando la historia



termina en su final feliz. Y también aquí Vladek obvia a Anja. Dice que fueron felices para siempre pero sabemos que no fue así ya que Anja termina suicidándose. Es la ironía final del cómic que resume el carácter de Vladek.

Y el epílogo, es una imagen: la de la tumba de Vladek y Anja, de los padres de Art.

Es un cómic muy complejo, con numerosos temas tangenciales, algunos de los cuales son producto de las mismas dudas que se presentan en todos los relatos de supervivientes del Holocausto. Otros tienen que ver con el propio universo de Art Spiegelman,

Figura 18. F:Spiegelman, 2001:134.

sobre todo con lo relacionado con su padre. Representa el conflicto generacional y la tensión de dos modos de entender la propia historia. Art busca desesperadamente saber la verdad mientras que Vladek quiere olvidar y ocultar parte de esta historia. Esto hace que el verdadero protagonista de la historia sea Art Spiegelman.



Figura 19. F:Spiegelman, 2001:136.

Nos sentimos más cerca de él que de su padre ya que todos podemos ponernos en el lugar de Art en su compleja relación con su padre. Llegamos a comprender al hijo más que al padre: sus dudas, su compleja relación con un padre autoritario, el vacío por la muerte de su madre, el intento de encontrar su lugar... Al final, se trata de una autorreflexión, de un intento de reflejar y comprender los fantasmas que rondan a Art Spiegelman. Su finalidad no es contar la vida de su padre sino expiar sus

culpas y, sobre todo, saber. «Nunca creé Maus con la ilusión de que haría del mundo un lugar mejor. Sólo quería saber qué pasó, sin ningún tipo de agenda política o moral»⁴. Vladek, en el fondo, nunca sobrevivió a Auschwitz: Art, sí.

⁴ Entrevista a Art Spiegelman de Pablo Pardo: «Cada cómic es siempre un insulto». Periódico *El Mundo*, 5 de febrero de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- Améry, J. (2004): *Más allá de la culpa y la expiación*. Ed. Pre-Textos, Valencia.
- Arendt, H. (2015): *Eichmann en Jerusalén*. Ed. Debolsillo, Barcelona.
- Bankier, D. (2004): *El Holocausto: Perpetradores, víctimas, testigos*. Fundación Memoria del Holocausto, Buenos Aires.
- Barberini, D. (1998): *Los lenguajes del cómic*. Ed. Paidós, Barcelona.
- Chaumont, J.M. (2002): *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*. Ed. La Découverte, Paris.
- Fuchs, J. (2006): *Dilemas de la memoria: la vida después de Auschwitz*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- García, S. (2007): «De ratones y superhombres». Suplemento del ABC, 7 de julio.
- Gutman, I. (1990): *Encyclopedia of the Holocaust*. Ed. MacMillan, USA.
- Hilberg, R. (2005): *La destrucción de los judíos europeos*. Ed. Akal, Madrid.
- Huyssen, A. (2002): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica de España, España.
- Lengyel, O. (2005): *Los hornos de Hitler*. Diana, México.
- Levi, P. (2002): *Si esto es un hombre*. Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Moreno Feliú, P. (2004): *Entre las gracias y el molino satánico*. Ed. UNED, Madrid.
- Moreno Feliú, P. (2012): *En el corazón de la zona gris*. Ed. Trotta, Barcelona.
- Rees, L. (2005): *Auschwitz, los nazis y la «solución final»*. Ed. Planeta, Barcelona.
- Spiegelman, A. (2001): *Maus: diario de un superviviente*. Ed. Planeta-DeAgostini, Barcelona.
- Van Gennep, A. (2008): *Los ritos de paso*. Ed. Alianza, Madrid.