

Grau de Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2019-2020

**TÍTOL: La representación Artística en tiempos de la posmemoria:
Maus de Art Spiegelman.**

NOM DE L'ESTUDIANT: Susana Rodríguez Iborra.

NOM DEL TUTOR: Álex Josep Matas Pons.

Barcelona, 10 de junio de 2020



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 10 de junio 2020

Signatura: *Susana Rodríguez Iborra*

Membre de:

LE
RU

Reconeixement internacional de l'excel·lència



B:KC

Barcelona
Knowledge
Campus



Health Universitat
de Barcelona
Campus

RESUMEN:

Nos encontramos en la época de la conmemoración, en un presente histórico cuya relación con el pasado ha replanteado grandes debates en torno a su memorialización y con la necesidad de encontrar nuevos espacios de posibilidad que den cabida a formas y prácticas artísticas donde dar visibilidad a las voces silenciadas por los discursos hegemónicos de poder. Si el arte debe hacerse cargo de una memoria anulada por la Historia oficial, se han de habilitar nuevas formas de archivos para dar voz a lo que ha permanecido oculto. La metáfora animal *Maus* de Art Spiegelman ilustra los debates teóricos y filosóficos sobre la supuesta irrepresentabilidad del Holocausto y, desde la teoría de la posmemoria, nos ofrece la posibilidad de trascender la memoria del testigo hacia una memoria colectiva y cultural que posibilita la necesaria representación del trauma.

Palabras clave: Archivo, memoria, posmemoria, Holocausto, *Maus*.

ABSTRACT:

We are facing times of commemoration; we live in historical present whose bonds to the past has brought back important debates around its memorialization. There is a need to find new ways and possibilities of embracing forms and artistic expressions that give light to voiced that have been silenced by hegemonic discourses of power. If art must represent what has been concealed by the Official history, one has to enable new ways of archiving in order to give voice to the hidden. The animal metaphor in *Maus* by Art Spiegelman embodies theoretical and philosophical debates on the supposed unrepresentability of the Holocaust and from the postmemory theory it offers the possibility of transcending the witness memory to a collective an cultural memory that enables the demanded representation of the trauma.

Key words: Archive, memory, postmemory, Holocaust, *Maus*.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	1
2. EL SUJETO	3
2.1 <i>El sujeto traumado y la memoria: vivir la Historia como Holocausto</i>	3
2.2 <i>Memorias en segundo grado</i>	5
3. EL ARCHIVO:	8
3.1 <i>El archivo como documento de la memoria institucional:</i>	8
3.2 <i>El archivo silenciado y el arte</i>	13
4. EL ARTEFACTO LITERARIO: MAUS DE ART SPIEGELMAN	17
4.1 <i>La narrativa y la construcción del relato en Maus</i>	17
4.2 <i>El poder de las imágenes:</i>	20
4.2.1 <i>La repetición traumática de las imágenes</i>	20
4.2.2 <i>¿Por qué el álbum familiar?</i>	23
5. CONCLUSIÓN	27
6. BIBLIOGRAFÍA:	29

1. INTRODUCCIÓN

Nos encontramos en la época de la conmemoración, en un presente histórico cuya relación con el pasado ha replanteado grandes debates en torno a su memorialización. Nos enfrentamos a la necesidad de encontrar nuevas formas y prácticas memorialísticas donde poder dar visibilidad al silencio que ha articulado el discurso de los supervivientes del Holocausto y de otros hechos traumáticos de la historia universal. Es curioso que, a partir de los años sesenta del s XX, la generación alemana nacida después de la guerra quisiera confrontarse con su pasado y con la verdad que habían silenciado sus padres. Dicha confrontación con su historia se trasladó a otros muchos países donde se erigieron museos del Holocausto y estudios de la memoria. La teoría de la posmemoria, precisamente, surge en el seno de los problemas suscitados en torno a los problemas de la representación del Holocausto y de sus consecuencias en el ámbito cultural y político. La hipótesis que se plantea mediante este trabajo es, si el arte puede hacerse cargo de una memoria traumatizada por unos hechos atroces que en muchos casos ha sido silenciada por la historia oficial y si se dan las condiciones de posibilidad de crear un archivo no oficial que saque a la luz las memorias silenciadas o exterminadas por los discursos hegemónicos de poder. ¿Es posible enunciar un discurso contrahistórico donde se den voz a los vacíos existenciales de una Historia que ha sido construida por los vencedores?, ¿es posible la articulación de una ética y una estética después de Auschwitz?, ¿es posible una teoría y una praxis artística memorialística en el arte contemporáneo al margen del discurso histórico? Son preguntas que se desarrollan a lo largo de los diferentes apartados del texto, a través de una metodología de análisis comparativo de las diferentes expresiones artísticas como el cómic, la fotografía o, la obra de arte contemporánea. La praxis artística se relaciona indefectiblemente con los diferentes debates teóricos acontecidos en el s XX, desde la filosofía, la historia, el psicoanálisis, la sociología, la literatura, la teoría y la crítica literaria, la lingüística, etc. El trabajo está articulado en torno a tres grandes ejes: *el sujeto*, donde se plantea un acercamiento a la figura del testigo sometido al trauma de haber vivido la historia como Holocausto. Shoshana Felman sostiene que el lenguaje literario es un modo privilegiado para la transmisión del trauma y que una de sus marcas más importantes es la de la herida en el cuerpo y en la voz. Felman apela al lenguaje como mediador del discurso, un lenguaje que es, al mismo tiempo, incompleto y silencioso, pero paradójicamente, produce un efecto liberador. La autora pone en relación el testimonio, como acto de habla, con el psicoanálisis (dimensión clínica), la historia y la literatura. La teoría de la posmemoria de Marianne Hirsch como categoría de análisis que va más allá de un constructor teórico nos puede ayudar a representar y memorializar reelaboraciones sobre las narrativas individuales, familiares y colectivas que se dan paso entre generaciones y que pueden ir más allá del Holocausto y permitirnos el diálogo con otros genocidios de la historia contemporánea. La posmemoria como espacio de posibilidad artístico donde la memoria del testigo directo pasa a ser pensada y representada por los miembros de la segunda o tercera generación, que no han vivido directamente los hechos, pero que están marcados por estos. De la memoria transmitida por los testigos directos se pasará a una memoria colectiva cultural creando archivos no oficiales donde conservar una memoria que no puede ser olvidada en el futuro, cuando desaparezcan todos los testigos. La especificidad de la posmemoria es la obligada mediación entre el documento o hecho histórico y su representación. El segundo gran eje lo constituye *el archivo*, donde se analizará la construcción de todo archivo oficial desde los discursos de

poder que lo constituyen y cómo cuatro imágenes hechas en Auschwitz por miembros del sonderkommando se leen como un hecho de resistencia frente a la barbarie que estaban viviendo. Son fotos que se han convertido en parte del archivo oficial y en un foco del conflicto intelectual entre Didi. Huberman y Claude Lanzmann creador de *Shoah*. Lanzmann construye una película acerca de la relación testimonial y el arte donde la imagen de archivo no tiene cabida por su imposibilidad de abarcar Todo el acontecimiento de la Shoah. Didi- Huberman, es tachado por Lanzmann de fetichista por el análisis de las cuatro fotografías de Auschwitz donde se hace un trabajo arqueológico de la imagen en busca de una velada verdad que los miembros del sonderkommando quisieron revelar ante la inminente muerte del testigo. Las imperfecciones de las imágenes, que son puro miedo, desenfoco y movimiento nos revelan lo que Walter Benjamin enunció en su famosa Tesis V: “La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado sólo puede detenerse como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá”. *El archivo silenciado y el arte* es el eje vertebrador del trabajo que posibilita el análisis posterior del artefacto: *Maus*. Desde la gran novedad epistemológica y la contra-historia propuesta por Foucault, que, al igual que Walter Benjamin, nos llevará a deconstruir los grandes discursos causales de la Historia y a entender que son construcciones actualizadas de un pasado o conjunto discursivo previo, que pretende preservar la continuidad temporal. La Historia, es una escritura de los vencedores, como dirá también Walter Benjamin y en tanto construcción, no tiene un origen “puro” sino que es el resultado de un choque de tiempos complejos y dialécticos. Se tratará de analizar cómo los sistemas de enunciación han creado espacios de posibilidad permitiendo unas prácticas y prohibiendo otras. El archivo foucaultiano nos permite abrir el conocimiento a todos aquellos saberes y prácticas silenciadas por la historia oficial. Las historias familiares y las fotografías, tanto familiares como colectivas, como mediadoras de la posmemoria, posibilitan la apertura de un archivo donde tienen cabida esas voces silenciadas por el poder hegemónico. La fotografía como práctica estética y crítica que va más allá de lo identificativo hacia lo performativo. En el tercer eje del trabajo se analiza *el artefacto: Maus* de Art Spiegelman como ejemplo de práctica archivística que se insertaría en un archivo no oficial posmemorial y que posibilitaría una estructura de transmisión inter y transgeneracional del retorno del conocimiento de lo traumático a una distancia generacional. El relato de *Maus* está estructurado a modo de transmisión del testimonio de un padre a un hijo, en duelo por el suicidio de su esposa y madre. Se produce un doble nivel de narración, por un lado, tenemos a Vladek, padre de Art y superviviente de Auschwitz que narra su experiencia a través de la memoria y, por otro lado, su hijo Art, que es un narrador de segunda generación que reelabora el relato de su padre. El artefacto está construido en forma de cómic donde palabra e imagen se entremezclan de tal forma que texto e imagen se complementan. *Maus* sería un trabajo de la posmemoria por cómo enlaza *memoria; familia y fotografía* como tropos mediadores en el relato. El trauma del Holocausto es representado a través de una fábula animal donde las máscaras y la semiótica de las sociedades posibilitan a Spiegelman distanciarse de un relato que le hiere profundamente y le da acceso a la representación del trauma familiar. El relato está marcado por distintos anacronismos o momentos de quiebra, como la introducción de los álbumes familiares o la introducción en la historia dentro de la historia de “*Prisionero del Planeta Infierno*”, en el que se nos expone el suicidio de Anja y la experiencia de Vladek y Art ante la muerte de su mujer y madre. *Maus* se constituye como espacio de la *memoria viva del arte*.

2. EL SUJETO

2.1 *El sujeto traumado y la memoria: vivir la Historia como Holocausto*

¿Cómo testimoniar lo imposible?, ¿cómo dar voz al silencio de los que han sido exterminados?, ¿Cómo enunciar lo que se vivió en un campo de la muerte? A través de la palabra y, paradójicamente, allí donde la palabra no puede expresar la totalidad de lo que aconteció. Esta es la marca imborrable del trauma de todo aquel que vivió la experiencia del Holocausto. Las palabras, como restos de una imposibilidad testimonial, es todo lo que nos queda. Una palabra que ha sido aniquilada doblemente: la palabra de la víctima y la del testigo superviviente, que no puede tomar la palabra íntegramente:” [...] la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar[...]” (Agamben, 2000, p.39). Una experiencia tan extrema, donde la muerte era omnipresente y era indistinguible de la vida de los prisioneros hace enunciar a Agamben que el “musulmán”- “El que ha visto a la Gorgona”, según la perífrasis de Primo Levi - es el verdadero “testigo integral” (Agamben, 2000, p. 41-89). El silencio articula un lenguaje que ha sido herido de muerte y que al hacerse discurso ha de ser necesariamente interrumpido por la gran brecha que ha provocado en la humanidad. Un silencio que permanece audible en el testimonio del superviviente pero que siempre permanecerá inaudible para los testigos mudos exterminados por la barbarie. El carácter traumático del testimonio hace que cada palabra testimonial se convierta en un acto de retraumatización, que hace recordar el infierno del cual nunca han podido salir del todo. Si toda enunciación testimonial se construye discursivamente en la aporía de una imposibilidad del lenguaje, todo testimonio necesita apelar a una comunidad de oyentes, al Otro, para hacerse presente. La alteridad es necesaria para el renacer discursivo del testimonio, del Yo. Por lo tanto, el lenguaje como mediador del discurso es, al mismo tiempo, incompleto y silencioso, pero paradójicamente, produce un efecto liberador: “[...] la *función vital, liberadora del testimonio*” (Felman, 2019, p.63). El testimonio apela a la responsabilidad del oyente respecto de la realidad testimoniada más allá de la identificación moral con el sufrimiento de la víctima. Se debe producir la escucha del silencio y del retorno a la palabra en el inconsciente del lenguaje testimonial. ¿Cómo rescatar esa parte de humanidad en un proceso de deshumanización en masa? Shoshana Felman sostiene que el lenguaje literario es un modo privilegiado para la transmisión del trauma y que una de sus marcas más importantes es la de la herida en el cuerpo y en la voz; como el tatuaje de Vladek como prisionero de Auschwitz, lleva la marca de su propia intraducibilidad y pone de relieve las dificultades y contradicciones llevadas a cabo en la transmisión del trauma intergeneracional. Foucault expone que es “[...]un trabajo en el cuerpo, una manera ritualizada de inscribir las marcas del poder en el cuerpo del individuo, su estatus de culpable, o de inscribir al menos en el espanto del espectador la memoria de la falta [...]” (Foucault, 2018, p. 27). Las marcas en el cuerpo de Vladek y Anja conforman la identidad de Art y nos muestran la imposibilidad de vivir la historia como Holocausto. Art vive la marca de sus padres como una herida abierta que no deja de sangrar. El testigo, desde una posición solitaria se ve abocado a romperse por dentro y a dar testimonio de Sí al Otro. Vladek es conminado por Art a romper el silencio mantenido durante años y a afrontar el trauma de dar testimonio de un hecho que excede nuestra propia comprensión y nuestras coordenadas de referencia existentes. Lo que acontece en los márgenes de lo referencial puede verse sistemáticamente anulado por increíble y por la imposibilidad histórica de su testimonio. “[...] La historia como

Holocausto surge de una *falla para imaginar* [...]” (Felman, 2019, p. 89). Vladek, como testigo histórico, se hace cargo de una historia individual y colectiva que no pudo ser imaginada y se transforma en testimonio literario para poder atestiguar un acontecimiento sin imaginación y sin testigo. El trauma de los campos de exterminio sigue produciendo trastornos, no solo en los que vivieron su experiencia directamente sino también en sus descendientes: hijos y nietos que se ven abocados a la escucha y a la narración de un relato imposible.¹ El trauma consiste en haber sido negados como personas, como identidad, en no ser reconocidos como semejantes, en ser reducidos materialmente a humos y cenizas y en ser rebajados al rango lingüístico de *figuren*: “Los alemanes incluso nos prohibieron usar las palabras “cadáver” o “víctima”. Los muertos eran bloques de madera, mierda. Los alemanes nos hacían referirnos a los cuerpos como *figuren*, esto es, como títeres, muñecas o como *schmattes*, que quiere decir “harapos” [...]” (Felman, 2019, p. 226). La individualidad del sujeto es aniquilada y es integrada en la masa de objetos a exterminar. El testimonio es una posición discursiva y traumática que intenta dejar de ser responsable de ocupar la posición del sobreviviente e intenta restituir su propia historicidad mediante el acto de la palabra, una palabra que lo constituye como sujeto. El lenguaje se nos muestra como único espacio posible para hacer presente un trauma individual o social, para contar y mantener una memoria viva de lo acontecido. El testimonio del trauma debe vencer las huellas del crimen apelando a un lenguaje traumatado que habita en su propio límite. El Holocausto como acontecimiento traumático representaría una ruptura en la Historia, un Otro con efectos en la propia subjetividad. No todo sobreviviente es testigo, es mediante el arte y la palabra que se puede mantener una experiencia de encuentro con lo real del testimonio, con un resto incommunicable. El relato del sobreviviente se convierte en enseñanza, en un no olvido. Los nazis pensaban que el testimonio del superviviente no sería creído y que no sería prueba suficiente para creer en lo realmente acontecido. El testigo Vladek no puede hacerse cargo de su testimonio, no lo posee y en tanto que es enunciado se vuelve incierto. El testimonio escapa a su propia enunciación y se vuelve fragmento al no poder aprehender la totalidad de la que se es testigo. Se produce la pérdida del lenguaje, por su misma incapacidad para poder expresar lo indecible y su recuperación, en el momento de enunciar un discurso para el que no se tiene palabras. “El psicoanálisis, [...] repiensa y renueva radicalmente el mismo concepto de testimonio, al postular y reconocer por primera vez en la historia de la cultura, que uno no tiene que poseer la verdad para dar testimonio de ella; [...]” (Fellman, 2019, p.26). El testimonio, como acto de habla, podría ser entendido en psicoanálisis, historia y literatura como un proceso que produce verdad. El acto de testimoniar es un acto performativo que implica la crisis del sujeto enunciante y su transformación por la palabra. Es a través del proceso dialógico del decir y del escuchar que deviene el autoconocimiento del sujeto. El significado del testimonio de Vladek cobra sentido en el mismo proceso de testimoniar su propia supervivencia. “Porque aquello de lo que se ha sido testigo no puede convertirse en una narración completa e integrada fidedigna” (Felman, 2019, p.176). En la práctica histórica, Vladek testimonia la muerte de la alteridad que significa habitar su propia muerte, es la lógica de los que sobreviven y los que mueren: los *hundidos* y los *salvados* constituye la esencia dialógica de un sujeto que se siente culpable de su propia supervivencia. Reconocer estar vivo en ausencia del Otro. Vladek registra la *crisis del testigo* al constatar una imposibilidad de salvación histórica. El silencio de la voz de Anja,

¹ <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/03/holocaust-survivors-grandchildren-inherited-trauma>

madre de Art, se debe a esa misma imposibilidad de hacerse cargo de la voz del testigo. Anja pudo sobrevivir a la muerte, pero no pudo salir del campo, ninguna voz puede representar su ausencia. El testigo del Holocausto da testimonio de un imposible: lo real y lo real designa el límite de lo indecible. El sobreviviente no habla y por eso vemos. Confrontar el trauma es aceptar lo que no se puede nombrar, lo que las palabras no pueden decir: lo inenarrable del Holocausto que Art Spiegelman afronta a través de la metáfora animal en *Maus*. Nos encontramos ante una crisis sin precedentes de la autoridad histórica del testigo y ante una aporía histórica: la imposibilidad de escritura de una posible narración histórica del Holocausto. “[...] El Holocausto como la narración histórica imposible de un hecho sin testigo, un hecho que elimina a su propio testigo. La narración se ha vuelto así la misma escritura de la imposibilidad de escribir la historia[...].” (Felman, 2019, p. 215).

“[...] ¿Qué significa *habitar la historia* como crimen, como el espacio de aniquilación del Otro? “(Felman, 2019, p. 201) se pregunta Shoshana Felman haciendo referencia al silencio cómplice de los aliados, un testigo que tuvo noticias del infierno, pero no quiso mirar a la historia como Holocausto” [...] los aliados estaban empeñados en *hacer la historia sin mirarla*, y en particular, *pasando por alto el infierno*. El infierno- no solo como espacio de genocidio [...], el aterrador espacio de mirar sin ver- [...]” (Felman, 2019, p.203). El silencio es el significante que ocupa también el centro del debate intelectual en Estados Unidos y Europa, durante la posguerra. Fue durante el juicio a Adolf Eichmann en Israel en 1961 y con la controversia provocada en 1963 por Hannah Arendt acerca de la banalidad del mal y del silencio de las élites judías (consejos judíos) sobre la aniquilación o de la escasa resistencia judía a su aniquilación, que el Holocausto se acaba constituyendo en discurso público en Estados Unidos y Europa. El silencio del superviviente se transforma en testimonio y el judío europeo se posiciona como víctima de una herida ontológica y moral sin categorías de pensamiento para ser enunciada. Foucault, en el curso del Collège de France del año 1975-1976: “Hay que defender la sociedad” (Foucault, 2016, p.181) hace coincidir en la Edad Moderna el nacimiento de una serie de tecnologías de control de la población. La vida de la población (*biopolítica*), paradójicamente, será controlada mediante la muerte y la guerra (*tanatopolítica*). Durante el nazismo se ejercerá, según Foucault, un *racismo de Estado*, constituido a partir del momento en que el racismo ya no es entendido como una noción política, sino como una noción biológica con la que “defender la sociedad”.

2.2 Memorias en segundo grado

¿Cómo podemos mantener la conexión viva con la memoria del Holocausto que nos ha sido legada a las segundas y terceras generaciones?, ¿cómo hacerse cargo de un pasado traumático que está convirtiéndose en mito? Son algunas de las preguntas que introduce Marianne Hirsch y muchos artistas descendientes de víctimas del Holocausto en sus reflexiones sobre la transmisión de una memoria herida y desaparecida en muchos casos. ¿Cómo debemos considerar y recordar lo que Susan Sontag ha llamado tan vigorosamente “el dolor de los demás”? (Hirsch, 2012, p.14). Estas son preguntas sin respuesta que hilvanan los vacíos y los obstáculos de un relato de transmisión parcial y subjetivo que no pretende aprehender la totalidad ni la verdad absoluta de un pasado inaprehensible sino hacerse cargo desde el presente de una distancia que hace posible la comprensión y

la representación a través de la memoria viva del arte. ¿Qué le debe Artie a su padre Vladek?, ¿qué les debemos a las víctimas? Son cuestiones que vehiculan también el relato autobiográfico de *Maus*. Preguntas sobre la ética y la estética después de Auschwitz. Se nos pone de manifiesto cómo la *memoria colectiva e individual* se inserta en los relatos generacionales como único medio posible para acceder al trauma familiar y social. La imagen juega un papel fundamental como vehículo de transmisión de esta memoria individual y colectiva. La posmemoria, es un neologismo surgido en el marco de los Estudios del Holocausto en Estados Unidos, fue acuñado y desarrollado por Marianne Hirsch en 1997: “Postmemory characterizes the experiences of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch, 2012a, p. 22). Hirsch analizará las implicaciones del álbum familiar en la construcción de la identidad del sujeto de la segunda generación y en la configuración de la memoria histórica y colectiva. Las imágenes familiares representan la memoria del pasado, pero, reactualizándolo desde el presente a través de la posmemoria. Señala Hirsch (2012b), que:

El término “posmemoria” describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. [...] estar dominado por narrativas previas al nacimiento de uno mismo o anteriores a la propia consciencia. (p.19)

El estreno de Shoah (1985) de Claude Lanzmann y la primera parte del cómic *Maus* (1980) de Art Spiegelman lleva a Hirsch a estudiar cómo Lanzmann autoriza los actos de testimonio y cómo Spiegelman incorpora las estructuras de transmisión y de representación en su propia historia de segunda generación. El vínculo de las segundas generaciones con los recuerdos de las víctimas directas del Holocausto se proyectaría a través de una memoria transferida, que es distinta al recuerdo de los testigos directos, pero que acaba desplazando los propios recuerdos de un sujeto que se debate entre sus deseos y fantasías. “Los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en el presente. Así es como veo la estructura de la posmemoria y su proceso de construcción” (Hirsch, 2012b, p. 19). La posmemoria va más allá de todo envite temporal e inserta en su propia estructura una categoría de análisis que inscribe una distancia crítica necesaria para la problematización de la memoria. La posmemoria oscila entre la continuidad y la ruptura pues es “[...]una *estructura intergeneracional y transgeneracional* del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo [...] a una distancia generacional” (Hirsch, 2012b, p.20). La posmemoria familiar se daría en la transmisión de padres a hijos (intergeneracional y vertical) y la posmemoria afiliativa es transgeneracional y horizontal (Hirsch, 2012b). Los mediadores y tropos más adecuados para transmitir la estructura traumática de la posmemoria son los medios audiovisuales y en concreto la fotografía. La especificidad de la posmemoria es la obligada mediación entre el documento o hecho histórico y su representación. En *Maus* la inserción de fotografías juega un papel fundamental con la finalidad de *individualizar* un relato familiar y darle *veracidad* a la historia. Spiegelman introduce dentro del relato un álbum familiar, las fotografías se muestran como soportes de la memoria y la pérdida y dan

visibilidad a lo indecible; reconstituyen el núcleo familiar como acto de reconciliación con un pasado que ha borrado su memoria de forma traumática. La historia en minúscula se inserta en la Historia en mayúscula rompiendo con la veracidad de un único relato. Spiegelman no se fía del origen de las historias. Art ocupa una posición de sujeto narrador, que es la de hijo de superviviente del Holocausto; de superviviente de la persecución y del desplazamiento. Spiegelman enfoca el relato de la memoria de sus padres desde las estructuras de mediación y de representación (Hirsch, 2012b). La identidad de Art Spiegelman está determinada por una guerra que no ha vivido y por la transferencia familiar (intergeneracional) de un padre y un hijo que viven el trauma del suicidio de su madre y mujer. La voz de la madre de Art es una voz ausente, que es explicada a través de la mediación del padre; una voz expresada en unos diarios familiares que Vladek ha destruido para siempre. La madre es una voz mediadora en el relato, pero no es productora. Es una voz silenciada que hace posible el relato de Vladek. Los sucesos del pasado tienen su fantasmagórico eco en el presente. ¿Cómo sobrevive Art a un hermano muerto durante la guerra? Un hermano al que no han podido velar, pero, al que sus padres nunca han dejado de llorar. La foto de Richieu es una presencia constante en el relato y se constituye en soporte de la memoria familiar. Es una memoria que está llena y vacía al mismo tiempo. Las historias familiares y las fotografías son las mediadoras de la posmemoria. Las fotografías afirman la existencia de un pasado que *ya no es* pero que *ha sido* y en su bidimensionalidad nos muestran una distancia imposible de acortar. La fotografía posmemorial se nos muestra en los residuos y fragmentos de lo que ha sido, pero, que ya no es; en la contradicción entre la vida y la muerte y entre la ausencia-presencia. Son espacios de proyección personal (proyectan nuestras necesidades y deseos), de protección familiar y de identificación. La propia condición fotográfica permite su simbolización y elaboración artística. Es el índice performativo de la imagen posmemorial (Hirsch, 2012b). Los elementos de la estructura de la posmemoria serían la *memoria*, la *familia* y las *imágenes*; elementos con los que Spiegelman ofrece una ofrenda visual a sus padres. La *memoria-viva* como elemento vertebrador de esa cadena de memoria intergeneracional y transgeneracional; como memoria individual y colectiva; memoria biográfica y memoria archivística institucional. Pero las rupturas modulan la estructura de transmisión de la memoria traumada del Holocausto y de otros dramas colectivos a través de desapariciones de archivos o de voces silenciadas que quebrarían dicha transmisión. La posmemoria problematiza con la estructura de la memoria: la relación del sujeto con la familia, con la sociedad y con el archivo haciendo evidente la enorme dificultad de evocar el pasado y su posible representación. El fracaso, lo inacabado y la multiplicidad de interpretaciones dominan las prácticas posmemoriales. La *familia* es el núcleo referencial roto por la sinrazón de una barbarie y que es legado en forma de emanaciones, transferidas por los padres, a los miembros de la segunda generación. Las *imágenes* de archivo colectivas de los campos de concentración y de exterminio median en la elaboración del relato como hijo de superviviente y se mezclan poderosamente con imágenes que produce una imaginación desbordante y con las fotos de familia que constituyen el soporte de la posmemoria. Las imágenes fotográficas que han logrado sobrevivir al horror nazi funcionan a modo de espectros de un mundo pasado en ruinas. “Nos permiten, en el presente, no solamente ver y tocar ese pasado, sino resucitarlo, rompiendo con la finalidad de la toma fotográfica” (Hirsch, 2012b, p. 63). Lo que pone sobre la mesa Barthes a través del *punctum* es que la verdad está desplazada y aún por descubrir, con lo cual, las imágenes y tropos traídos al presente actuarían de

imagen-pantalla encubriendo la potencia real del inconsciente. Los vínculos con la verdad y la autenticidad se atenúan en cuanto lo que se muestra son los deseos y necesidades inconscientes. Por lo tanto, cabría decir, que lo fáctico caracterizaría a la memoria y el índice performativo le sería propio a la posmemoria (Hirsch, 2012b). Las fotografías familiares como encubridoras de las ruinas de la historia, como imágenes prefabricadas de un archivo que hiere y al que se accede mediante su imposibilidad. Se abrirá una gran brecha entre lo que vemos y lo que podemos conocer de las imágenes. La fotografía en sí no es depositaria de una verdad sobre nuestra mirada, sino que, es un medio performativo que vincula afectivamente el pasado y el presente. La verdad parece residir fuera de su propia materialidad, en un campo ciego. El proceso mecánico, así como la exactitud con que la cámara registra una realidad concreta, la hacen merecedora de exponer con veracidad lo que ciertamente ha existido. Pero, en realidad, las imágenes fotográficas captan un punto de vista, la captación de un objeto en un momento preciso; marginando otros elementos que quedarían fuera del encuadre y el encuadre, a su vez, depende del objetivo y del punto de vista subjetivo del autor. Por lo tanto, podríamos decir que en toda imagen subyace una ideología y que toda imagen es una imagen inconsciente. Las fotografías, como expone Barthes, son puntos de memoria que vendrían a complementar el trabajo de historiadores y las palabras de los testigos. El *punctum* del tiempo posmemorial se daría en la diferencia temporal entre el momento originario en que se realiza la imagen y su significado en la mirada actual, siendo conscientes de “[...]la inevitabilidad de la pérdida, del cambio, y la muerte [...]” (Hirsch, 2012b, p. 95).

3. EL ARCHIVO:

3.1 *El archivo como documento de la memoria institucional:*

Didi Huberman abrirá un debate acerca de la posibilidad de representar el Holocausto y nos expondrá de una manera rompedora el doble régimen de la fotografía: nos encontramos con la exactitud y la inexactitud al mismo tiempo, con la verdad y el simulacro. Las fotografías históricas de un pasado traumático certifican *el haber-estado-ahí* de Barthes, pero, en su propia materialidad bidimensional señalan, a la vez, una distancia infranqueable y su “*de-realización*” (Huberman, 2017). De las imágenes fotográficas de un mundo pasado aniquilado de forma atroz no solo buscamos información sino un punto de conexión íntimo, una conexión afectiva con los acontecimientos. Queremos que nos impacten, nos hieran, nos pinchen (el *Punctum* de Barthes), y *nos rompan* dirá Didi Huberman. Pero ¿es posible representar el Holocausto? Didi Huberman cree que no solo es posible, sino que *debemos representar el Holocausto*, se lo debemos a las víctimas: “[...] pero ese imaginable tan duro, se lo debemos. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia” (Huberman, 2017, p.17). *Pese a todo* son imágenes arrebatadas al infierno de Auschwitz, hechas por miembros de la resistencia polaca del *SonderKommando* (Figura 1.1), para atestiguar unos hechos que debían llegar a ser conocidos en el exterior. Se habían convertido en los últimos testigos y víctimas de una experiencia de tal magnitud que necesitaban un soporte visual para poder darle una mayor entidad de verdad. Las fotografías, como registro de la imagen y de la memoria, así como, los mensajes escondidos en los campos se convirtieron en señales susceptibles de ser emitidas más allá de las fronteras del campo. La urgencia por la desaparición del testigo y la incapacidad de imaginar lo inimaginable hizo posible las tomas fotográficas, la resistencia ante una muerte segura. Las cuatro fotografías

tomadas por el sonderkommando de Auschwitz en el verano de 1944 nos enfrentan al poder de las imágenes como formas de lo real, pero, Didi-Huberman evita caer en todo fetichismo al ponerlas en relación con las terribles circunstancias en que fueron realizadas. La masa negra nos ofrece el encuadre paradójico de las dos primeras fotos y nos revela que fueron tomadas desde el interior de la cámara de gas, como espacio de posibilidad de su existencia.

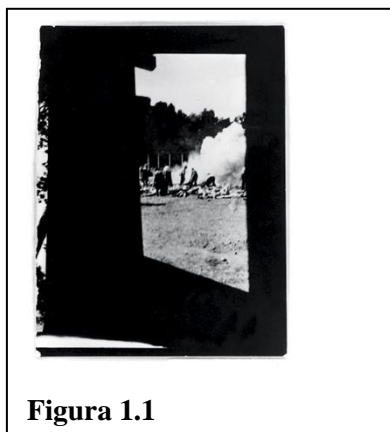


Figura 1.1

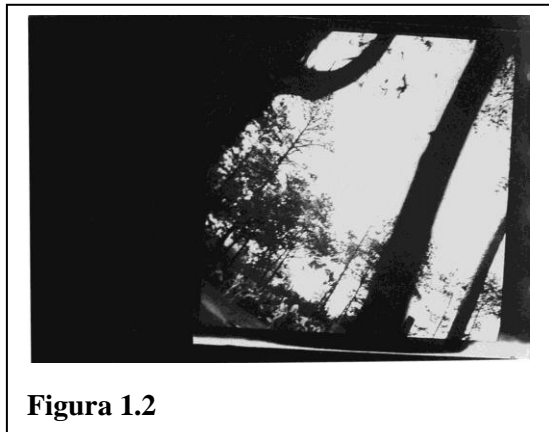


Figura 1.2

Las dos últimas tomas son exteriores, un grupo de mujeres desnudas corriendo hacia la cámara de gas (Figura 1.2), pero solo podemos percibir el movimiento, miedo, desenfoque y asimetría. Pero estas imperfecciones, las hacen reveladoras de esos instantes de verdad que nos revela Walter Benjamin: “La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. Al pasado sólo puede detenerse como una imagen que, en el instante en que se da a conocer, lanza una ráfaga de luz que nunca más se verá” (Mate, 2006, P 107). El pasado está en movimiento, no es una imagen fija. El pasado se cruza fugazmente con nuestra mirada en un instante preciso, una vez pasa este instante, el pasado volverá a tener la misma lógica cronológica habitual. Estas imágenes imperfectas de Auschwitz serían “imágenes dialécticas” en el sentido que, la realidad del pasado se nos ha hecho presente, igual que el sentido de un texto al lector presente. La imagen dialéctica supone la yuxtaposición de diferentes temporalidades: el pasado de la imagen material y el presente de la imagen mental. Cuando una imagen se materializa en el recuerdo, se ha de volver a ella como ese instante de verdad al que hace alusión Benjamin para que no caiga en el olvido. Es fundamental la intervención del sujeto para atrapar el pasado que se revela como una luz. “Hay un presente-posible y un pasado-oculto” (Mate, 2006, p.110), la historia no es lineal: “[...] se construye alrededor de lagunas perpetuamente cuestionadas, nunca colmadas plenamente (como la” masa negra” de las fotografías, como la dificultad con la que nos encontramos para reconstruir el tiempo que hay *entre* las cuatro imágenes)” (Huberman, 2017, p. 153); el pasado está constituido por imágenes incompletas y por un tiempo dialéctico que puede ser revelado en múltiples lecturas presentes. La iluminación no la recibe del pasado sino del presente. El historiador, como *trapeiro en busca de deshechos*, persigue el lado oculto de las cosas, de lo que no se ve con claridad, de lo anacrónico, de lo que deshecha el historiador positivista tradicional, como la masa negra de las dos primeras fotos tomadas en Auschwitz en el verano del 1944. El historiador trapeiro observará en las ruinas de la historia no un pasado caduco sino un proyecto político o de vida frustrado que solo se puede “redimir” en ese instante de verdad que se ilumina en el presente. La verdad dialéctica de esas cuatro imágenes arrebatadas al

infierno reside en el encuentro entre el sujeto histórico-trapero y ese pasado que solicita justicia y reparación en el presente, tiempo, que, a su vez, se encuentra en suspenso. Lo que Benjamin propone es juzgar el todo desde la particularidad: se ha empezado por la fractura producida en la historia. Los discursos esteticistas e historicista deben ser puestos en cuestión ante la magnitud de un hecho singular como el Holocausto. La verdad del pasado que dicen conocer los historicistas se refiere a un pasado estático construido con imágenes eternas y a una adición de datos y hechos. La realidad, no se compone solo de momentos fácticos, sino que debe desvelar lo que ha quedado oculto y que no ha llegado a ser (archivos silenciados), que también forma parte de la realidad. El historiador que propone Benjamin, “*cepilla la historia a contrapelo*”, poniendo en cuestión los discursos de verdad, de poder y de saber que constituye la historia de los vencedores. Ese saber historicista no produce nada nuevo, es un pensamiento reaccionario. El historiador de Benjamin produce conocimiento y nos enseña, con su método dialéctico, que el pasado permanece en movimiento y que se hace visible en el presente solo por un instante. Se trataría de salvar el pasado en el presente a través de la memoria. Lo que hay en juego, es una tensión entre historia-memoria y un choque dialéctico de tiempo-espacio: el pasado de la memoria está traspasado de tiempos de latencias y de intermitencias y de un espacio de fractura al que no accede la historia. Si la historia es la de los grandes acontecimientos, la memoria es la historia del dolor y de la pérdida y conforma ontológicamente al sujeto: es experiencia. Las prohibiciones nazis de fotografiar, de no dejar huella visible de lo indecible y de borrar la historia chocaron con el poder de la imagen y su afluencia fue constatada desde el comienzo del genocidio. En el momento más salvaje del verano de 1944, se produjo una deportación tan grande de judíos que se agotaron las reservas de zyklon B entonces: “los no aptos de los convoyes fueron arrojados directamente a las fosas ardientes del crematorio V y del Bunker 2” (Huberman, 2017, p. 23). Es un episodio relatado por Vladek también y un intento de Art Spiegelman de marcar el relato con la supuesta veracidad y objetividad de los hechos del historiador (Figura 1.3):

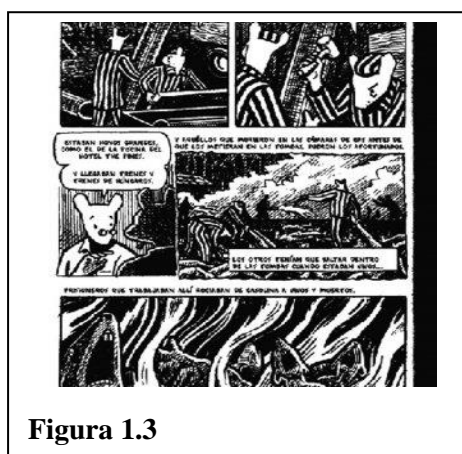


Figura 1.3

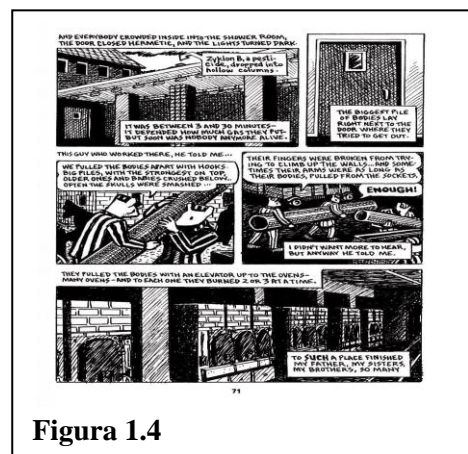


Figura 1.4

“Porque la visión de esta cadena monstruosa, compleja, parecía sobrepasar cualquier tentativa de registro” (Huberman, 2017, p.26). Pese a todo, “Debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas [...] pese a nuestro mundo atiborrado y asfixiado de mercancía imaginaria” (Huberman, 2017, p.17). La privación del ver nada desde el exterior porque todas las instalaciones del terror estaban camufladas y la perversión del lenguaje son marcas distintivas del genocidio nazi. Pero pese al silencio impuesto, al deseo de eliminar la lengua de sus víctimas y a la alta codificación de la lengua alemana

Auschwitz fue enunciada e imaginada. Fueron pocas las fotografías que se pudieron filtrar del horror nazi, ellos, precisamente deseaban un mundo sin palabras ni imágenes. Gran parte del archivo fotográfico fue destruido por los propios nazis, al final de la guerra y pocas fotos nos muestran el trabajo de exterminio y genocidio, de ahí su gran valor documental. Otro de los episodios históricos narrados por supervivientes de los campos fue el episodio del intento de destruir toda la maquinaria infernal utilizada en su intento de llevar a cabo la solución final, al final de la guerra: “[...]por la derrota militar de los nazis-exigía una nueva acción, la desaparición de las herramientas de la desaparición. Es así como, en enero de 1945, el crematorio V fue destruido por los propios SS [...]” (Huberman, 2017, p. 41) Es un episodio relatado también por Vladek, que es testigo de un acontecimiento sin testigos e introducido por Art, como efecto de realidad (Figura 1.4). El historiador no puede relegar a la categoría de lo impensable algo que había sido perfectamente pensado y realizado. La *enunciación pese a todo* refuta, también, la categoría de la imposibilidad de narrar. “La propia existencia y la posibilidad de un testimonio de esta índole-su *enunciación pese a todo*-refutan esa idea limitada de Auschwitz como un indecible. El testimonio [...], nos obliga a trabajar en el seno mismo de la palabra” (Huberman, 2017, p.48) *Lenguaje e imagen* se complementan, la imaginación acude a ayudar a la palabra. Cada imagen arrebatada a lo inimaginable debe poner en práctica nuestra capacidad de análisis y de crítica (Huberman, 2017); se ha de trascender la identificación con la víctima, ir más allá de lo individual y familiar. Toda imagen es *fragmentaria*, no puede mostrar la plenitud; igual que el lenguaje tampoco es suficiente para expresar la totalidad de lo que se piensa. Los testimonios de los supervivientes no son testimonios fiables, son subjetivos y llenos de inexactitudes, mantienen una relación *fragmentaria* con la verdad igual que las fotografías de archivo del Holocausto o las cuatro fotografías arrancadas al infierno de Auschwitz; son *fragmentarias* y llenas de *inexactitudes*. Estamos inmersos en el doble régimen de la inmediatez de la mónada y la complejidad del montaje colectivo; verdad y oscuridad (difuminación): cada toma fotográfica es un intento de arrebatar visibilidad al infierno de Auschwitz. Le pedimos a la imagen que diga toda la verdad, pero debido a su propia materialidad eso no es posible; son fragmentos de un todo: “Al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica[...]creyeron estar preservando el documento. Pero se suprimía de éstas la fenomenología[...]” (Huberman, 2017, p. 63). Al reencuadrarlas de nuevo, para eliminar la masa negra originaria, eliminaron su *marca* propia; su estatus último donde debemos comprender estas imágenes, su contexto originario: las prisas, la imposibilidad de enfocar, su punto de vista desde una cámara de gas, la velocidad...se quiso poner rostro a lo que no tenía, las imágenes que son puro gesto, y puro acto fotográfico, sin enfoque. La urgencia y las condiciones en las que fueron hechas las fotografías debe incorporarse a la propia reflexión, forma parte del acto de enunciación de la propia fotografía (Huberman, 2017). Las imágenes de archivo exigen de nosotros un trabajo de *arqueología* de los vestigios visuales de la historia. Son imágenes hechas de un *todo* o de un conjunto de fragmentos visibles que se mezclan con cosas borrosas; es el todo y la *nada* el doble régimen de la fotografía. La imagen es un fragmento, no existe una imagen Total que integre todo el Holocausto. Con nuestra mirada actual, reactualizamos los vestigios, las huellas, de su incompleta verdad. Se imponen como imágenes-laguna necesarias, aunque de paradójica enunciación. La masa negra como significante, restaura el sentido

antropológico de las imágenes de Auschwitz, como un relámpago de verdad en los tiempos oscuros de la historia, cuando al sujeto le fue negada su propia identidad.

Claude Lanzmann creador de *Shoah* (1985), en respuesta a Didi Huberman, expone que “*no hay imágenes de la Shoah*” por esa misma imposibilidad de crear una imagen Total que lo abarcase Todo. Lanzmann rechaza toda imagen de archivo y su representación. El interrogatorio a las imágenes para su reconstrucción es visto como un trabajo fetichista: imagen-fetiché, “[...] “elevación de la imagen al grado de reliquia” típico de la religión cristiana[...] (Huberman, 2017, p.85) Las imágenes de archivo, “[...] *imágenes sin imaginación*[...]” (Huberman, 2017, p.143) estarían solo para probar algo que no necesita ser probado. Lanzmann, con su pensamiento de absolutos, plantea con su filme, construido como un gran Monumento testimonial: “Soy la imagen Total de la Shoa, luego pudo destruir todas las otras imágenes de la Shoah” (Huberman, 2017, p. 148). Se cuestiona el medio fotográfico por preservar el acontecimiento en lo que tiene de histórico, pero el testimonio tampoco es la Totalidad de los testimonios, no existe el Testimonio absoluto; por lo tanto, tampoco se debería poder representar. Lanzmann hace una selección de testimonios, entre los cuales hay muy pocas voces femeninas. No se puede construir un testimonio absoluto porque deberían entrar todas las voces que han sido exterminadas. El suyo es un testimonio parcial que aspira a la universalidad de la verdad: absolutiza todo lo real, pero, todo lo real no es visible y solo permanece en los jirones de tiempo arrancados a la imagen. Didi Huberman interroga a las imágenes como síntoma de una ruptura que se da en el seno mismo de la disciplina de la Historia y de la Historia del Arte: un cuestionamiento del ver y del saber histórico. Lo unimaginable impone una nueva ontología y un nuevo modo de pensar la imagen y la escritura donde “para saber hay que imaginarse” (Huberman, 2017, p.17), es necesario interrogar el valor histórico de las imágenes e ir más allá de la mera ilusión mimética de lo mostrado. Se impone una mirada crítica más allá de la ilusión referencial: las imágenes dialécticas: “[...] No son ni ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el velo y su jirón” (Huberman, 2017, p. 123), el velo o imagen mimética y su jirón o detalle anacrónico que interpela al espectador y nos muestra un aspecto de lo real, nunca, su total integridad. El jirón o *imagen-laguna*, como dirá Huberman, se origina en la dialéctica entre la ausencia y la huella o presencia. Dando testimonio desde el mismo centro del Holocausto, el jirón de película de Auschwitz presencializa la huella de lo real a través de la fenomenología de su aparición, en un momento de extremo peligro y de horror. El saber histórico se produce cuando estas imágenes dialécticas se introducen en “[...] montajes de inteligibilidad” (Huberman, 2017, p.232). La mirada estética a las cuatro imágenes de Auschwitz era necesaria para mostrar el sentido ético y antropológico de las imágenes en tiempos de deshumanización, cuando el hombre no era igual a su semejante. Son fotografías que nos muestran las ruinas de la historia: prisioneros incinerando cuerpos, en la banalidad de sus gestos de trabajo y cuerpos vivos que inevitablemente se levantarán en columnas de humo. Las fotografías preservan la vida y la memoria de aquellos que han caído en las garras de la barbarie producida por el progreso; nos hacen presente la muerte como una desgarradora ausencia y como el último aliento de vida a través de la imagen.

3.2 *El archivo silenciado y el arte*

Pese a ser uno de los acontecimientos históricos mejor documentados, solo conservamos una parte ínfima de un archivo que fue literalmente reducido a cenizas: Ante la pérdida de la guerra, “junto con las herramientas para la desaparición, había también que *hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición*. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable” (Huberman, 2017, p.42). Se quiso aniquilar todo rastro documental y técnico del acto genocida, pero, paradójicamente, no pudieron borrar por completo la huella de sus actos criminales inscrita en la memoria y en las imágenes supervivientes. Solo interrogando los indicios y anacronismos visuales que han pasado desapercibidos para la historiografía o que han quedado ocultos en el reverso de las fotos se podrá restituir un significado que no acaba en sí mismo. El punto de vista en el que se inscriben las imágenes: la mayoría de las fotos de archivo llevan la marca criminal nazi, no pueden separarse de los discursos de poder que las han constituido y de las estructuras de transmisión y de mediación de las que han sido objeto. Pese a lo fragmentario y a lo silenciado de los archivos de la Shoah, estos existen y nos lleva a plantearnos una aproximación dialéctica entre lo enunciado-lo visible y los silencios-los restos; entre el testimonio y el archivo. Los propios prisioneros, en la locura final de la quema indiscriminada de archivos, pudieron salvar y esconder algunos restos de estas imágenes como soporte visual de una memoria que corría el peligro de no ser comprendida ni creída (Huberman, 2017).

Más allá del archivo oficial del nacionalsocialismo existen restos materiales de un archivo personal y familiar que sobrevivió al silencio al cual estaba condenado. Auschwitz no puede ser enunciada en su totalidad, solo nos quedan los restos y los fragmentos: restos textuales (copias de planos, listas de prisioneros...), visuales (las cuatro fotografías de Auschwitz...) y físicos: dientes... (Huberman, 2017). La fantasía se sitúa en el centro dialógico entre la experiencia y su posible relato, entre la imagen y su posible legibilidad. Aunque no todo lo real se encuentra en lo visible, la imagen produce montajes imaginarios y simbólicos que posibilitan un conocimiento, aunque incompleto, de lo que aconteció. Pero ¿el arte puede hacerse cargo de la representación del silencio y hacer justicia a lo inefable? El arte en su doble dimensión estética y conceptual estaría capacitado para apelar al espectador y dar respuesta a lo inimaginable. Semprún hace referencia a una experiencia vivida que no es indecible sino invivable:” [...]Solo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un espacio artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio “(Semprún, 1995, p.25). Ante un hecho histórico de tal magnitud se necesitan otras formas de contarse y contar a los demás. La palabra debe evocar, transformarse en arte a través de la imaginación, no simplemente mostrar. Cuando la experiencia de la muerte se transforma en una experiencia estética es posible la enseñanza y la transformación individual y colectiva. Se cuenta para no olvidar. Pero, la experiencia estética del arte, por muy desgarradora que sea, contiene, paradójicamente, una dimensión del placer (Zamora, 2004). Se puede producir una catarsis liberadora que imposibilite la dimensión crítica y performativa del arte y nos lleve al despliegue del sentimentalismo y a una industria cultural del Holocausto. “Pero si Detlev Claussen tiene razón, no es el debilitamiento de la memoria lo que ha desplazado a “Auschwitz” del horizonte cultural occidental, sino su transformación en un bien cultural asimilado por la industria cultural

bajo lo que él llama “el artefacto Holocausto” [...]” (Zamora, 2004, p.31). Es inadmisibile una industria cultural que anule toda la dimensión de autonomía y autocrítica del arte y que evite todo pensamiento crítico. Toda representación artística ha de resultar del proceso dialéctico entre civilización (cultura) y barbarie. La representación artística después del Holocausto se ve abocada a integrar su propia irrepresentabilidad. “Auschwitz” obliga, pues, al arte a pensar y articular su propia imposibilidad[...]” (Zamora, 2004, p.35). Como la palabra, el arte acontece en su propio límite. ¿Desde dónde se habla? Desde una posición desconocida para el propio sujeto hablante, desde un inconsciente. Un inconsciente que no permite saber lo que uno sabe mediante la razón. El acto de habla se constituye en un discurso del inconsciente que contiene una serie de significantes que escapan al propio conocimiento del sujeto.

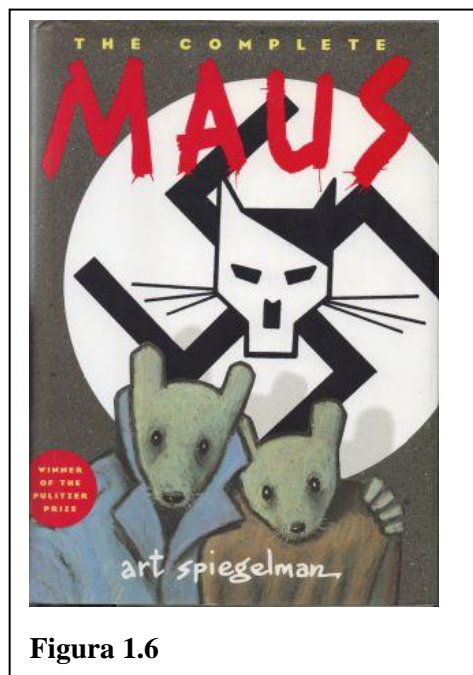
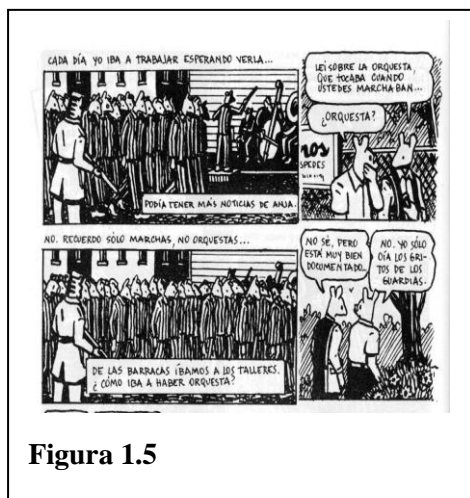
¿Cómo construir y organizar un archivo alternativo que restituya la voz a las víctimas silenciadas?, ¿cómo otorgar la palabra a su propia imposibilidad? Desde una perspectiva crítica, Foucault nos ofrece un cambio epistemológico frente a la cultura y a los saberes heredados. El archivo, como espacio de acumulación del saber frente a la biblioteca tradicional, nos obligará a modificar las maneras de interrogar a ese saber acumulado, conservado, valorado y repetido, al mismo tiempo, que se analiza cómo se han constituido arqueológicamente las dinámicas discursivas que lo han conformado como discurso de verdad y saber: “ El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2017, p. 170). Foucault, en 1969, propuso un método arqueológico del saber que chocaba radicalmente con los saberes constituidos por el bibliotecario institucional y que se proponía trabajar desde la grieta que produce la disolución del corpus de nuestra tradición. El gesto del archivista repite, a contrapelo, la construcción de un saber que excede sus propios límites, que no se ordena cronológicamente ni por obras maestras. El espacio del archivero son los enunciados: la propia materialidad de lo dicho en un discurso sin la ayuda de las unidades de sentido; términos que no son palabras, que no están connotados, son meros objetos del discurso (Morey, 2014). La mirada histórica del archivista evita leer los enunciados desde el presente que nos es propio y reconocible, evita leer la historia como progreso. “[...]Se tratará entonces de ver de qué modo los sistemas de enunciación se han asociado entre sí, han creado espacios de posibilidad, han permitido unas prácticas y han prohibido otras. [...]” (Morey, 2014, p.202) Es aquí donde Foucault se propone abrir el archivo a todo aquel conocimiento que ha circulado en los márgenes de las instituciones oficiales, que ha sido silenciado por otras prácticas hegemónicas y que no ha producido un discurso de saber válido pero que nos proporciona conocimiento a través del discurso. En la práctica archivística de Foucault resuenan los textos de las voces silenciadas por la Historia: mujeres, locos, presos, minorías, etc. No hay unos saberes más legítimos que otros. El saber del archivo se construye incluyendo “[...] todo lo que esta época ha producido bajo el régimen del *hablo*[...]” (Morey, 2014, p. 203) No podemos hacer una selección de voces desde el presente, desde la tradición, para suponer cómo se ha constituido el saber en una época determinada. Los objetos del saber se constituyen a través de cruces de discursos y prácticas: de unos modos de enunciación (discursos) y unos modos de visibilidad (instituciones) (Morey, 2014). Foucault dirá que *El saber corta el pasado* como desaprendizaje de una tradición heredada que es una falacia y nos abre el espacio de libertad del archivo, en cada uno de los fragmentos almacenados se encuentra el saber, en todos esos enunciados que han de

ser nuevamente articulados por su propia imposibilidad. La genealogía foucaultiana se propone interrogar un saber histórico que no ha podido circular por los saberes centrales, un saber silenciado por los discursos de poder. Se trataría de contenidos históricos enmascarados por la erudición y saberes considerados no saberes, jerárquicamente inferiores al nivel científico exigido: el saber popular y local. La propia naturaleza del cómic y de *Maus* en particular, surgido de la baja cultura popular en Estados Unidos se podría entender bajo el régimen del archivo foucaultiano: “[...]El cómic como zona de confort, un lugar alejado de mis padres-a salvo de ellos-mi asimilación a la cultura estadounidense: [...]” (Spiegelman, 2019, p. 36). Spiegelman, parte del cómic underground y de la tradicional fábula de Esopo para subvertir sus valores, no pretende hacer un relato moralizante, sino que apela a una historia familiar-particular para llegar a lo más universal del ser humano. Pese a provenir de la tradición de los medios de comunicación de masas, Spiegelman no construye un artefacto de fácil lectura, no está conectado con la industria del Holocausto como centro de poder, de donde surgen novelas gráficas edulcoradas, didácticas y de gran aceptación popular. *Maus* es un texto que, desde su esencialidad, interpele al lector con cada palabra y con un significado que va más allá del propio texto. Spiegelman no embellece el tema, sino que problematiza con la naturaleza humana y con la barbarie a través de la máscara animal. Es en la fractura de un tiempo discontinuo y problemático, de un pasado traumático que siempre es un presente continuo, donde se encuentra la verdad y la esencia de un acto testimonial complejo. Asimismo, en el presente se encuentra la elaboración posgeneracional de un hijo, que necesita comprender la historia de sus padres para poder construir el propio relato de su vida. El texto de Spiegelman se insertaría en esa construcción foucaultina de un nuevo saber histórico como herramienta crítica. Spiegelman subvierte el lenguaje gráfico al posibilitar representar el Holocausto a través de una forma artística que no había producido saber hegemónico institucional y pone en cuestión la imposibilidad de construir una fábula animal sobre un tema tan doloroso como el genocidio judío, sin ser considerado como una burla o una sátira. Spiegelman abre heridas de difícil sutura, como el silencio de la sociedad y del mundo ante la barbarie, la existencia de *kapos*, la necesaria colaboración polaca en el exterminio judío, etc. *Maus* rompe los límites del género, su lectura nos confronta a una cuestión ontológica sobre la verdadera naturaleza humana. Problematiza con la idea de progreso y tradición de la historiografía tradicional rompiendo con la linealidad de un discurso que se constituye como verdadero y absoluto. La contrahistoria que propone Foucault, al igual que Walter Benjamin, nos llevará a deconstruir los grandes discursos causales de la Historia y a entender que son construcciones actualizadas de un pasado o conjunto discursivo previo, que pretende preservar la continuidad temporal. La Historia es una escritura de los vencedores, como dirá también Walter Benjamin y en tanto construcción, no tiene un origen “puro” sino que es el resultado de un choque de tiempos complejos y dialécticos. Se ha de estar atento no a lo que pasó sino a lo no pudo ser y está en potencia de ser (Mate, 2006), “[...]elaborar el pasado es tener en cuenta esos espectros que se quedaron sin existencia” (Mate, 2006, p.135). La memoria de los sin nombre, como dirá Benjamin, podría ser restaurada en el espacio de un archivo no oficial que no se correspondería con las formas más clásicas de archivo. La posmemoria nos ofrece un marco teórico y práctico que, más allá del fetichismo de las fotografías y su repetición traumática; convierte a la imagen en imagen dialéctica, productora de nuevos significados. La imagen como parte constituyente del conocimiento contrahistórico del Holocausto y fundadora de un discurso ético reparativo.

El trabajo posmemorial estaría caracterizado por su relación afectiva y subjetiva con su objeto de estudio, pero se diferenciaría del trabajo que pudiera hacer un historiador del Holocausto precisamente por los materiales a los que recurre: la historia oral, las historias familiares, fotografías, performances, memoriales, instalaciones, nueva museología interactiva... fuentes de memoria que rechazaría el historiador tradicional (Hirsch, 2012b). Lo que hay en juego es la custodia de un pasado traumático, personal y generacional con el que aún existe una conexión viva. La posmemoria problematiza con cómo los discursos de poder vehiculan una estructura hegemónica y suprimen la memoria y el recuerdo de voces que han sido exterminadas. El poder construye los archivos. “Durante el nazismo y otros regímenes totalitarios, se destruyeron archivos culturales, se extraviaron posesiones y muchas historias fueron suprimidas y erradicadas” (Hirsch, 2012b, p. 57). Nuevas estructuras institucionales y de memoria son creadas, más allá del archivo histórico, para poder habitar un vacío de la memoria que requiere ser reinterpretado en el presente por parte del receptor actual. Vemos como en *Maus* se problematiza con el tema de la memoria, del trauma y con su estructura de transmisión, y, por otro lado, se hace evidente *la crítica relación entre el Holocausto y su posible representación ¿Cómo se han construido y proyectado las imágenes y testimonios concentracionarios? Maus* representaría de forma no tradicional la indecibilidad y la inconmesurabilidad del trauma; su imposibilidad de representación directa y la necesidad de la distancia crítica y de tecnologías mediadoras: imágenes familiares y “de lo que Aby Warburg denomina un gran almacén cultural de formas expresivas prefabricadas” (Hirsch, 2012b, p. 44). El acceso a la narrativa de Art se acomete a través de la distancia y de un discurso fracturado en distintos tiempos y niveles de narración que no permiten un acceso directo al trauma. La combinación de imagen y texto, lectura y mirada producen en *Maus* una difícil apertura al texto. El movimiento de las fotos de archivo hacia viñetas fabuladas con animales y la inclusión de fotos y álbumes familiares crean un rompedor artefacto que pone de manifiesto un *nuevo lenguaje* de representación visual. El texto, se convierte así, en un acto ético, estético y político también. Los trabajos posmemoriales, forman parte de un nuevo archivo que paradójicamente trabaja con álbumes familiares y con imágenes del archivo oficial que descontextualizan y re-contextualizan para darles un nuevo significado. Las imágenes de archivo aparecerán insertas en otras narrativas que dificultarán la posibilidad de aprehender su significado, poniendo de relieve la fragmentariedad y las estructuras psíquicas que las vertebran. Es la forma como el archivo posmemorial problematiza con el archivo oficial y con su discurso de poder, saber y verdad. La verdad del archivo oficial daría paso a lo borroso, lo ilegible, lo parcial; a la fragilidad de la huella indéxica como se pone de manifiesto en los trabajos posmemoriales de Golda Tencer *I still see your faces: images of Polish Jews* de Golda Tencer, Art Spiegelman o Christian Boltanski, entre otros.

4. EL ARTEFACTO LITERARIO: MAUS DE ART SPIEGELMAN

4.1 La narrativa y la construcción del relato en *Maus*



El relato de *Maus* está estructurado a modo de transmisión del testimonio de un padre a un hijo, en duelo por el suicidio de su esposa y madre. Se produce un doble nivel de narración, por un lado, tenemos a Vladek, padre de Art y superviviente de Auschwitz que narra su experiencia a través de la memoria y, por otro lado, su hijo Art, que es un narrador de segunda generación que reelabora el relato de su padre. El artefacto está construido en forma de cómic donde palabra e imagen se entremezclan de tal forma que texto e imagen se complementan. Las palabras son fragmentos de un sistema general, en la misma categoría que las imágenes. Toda imagen es polisémica, dirá Barthes, implica hacer una selección de significados y dialéctica, producto de un inconsciente del tiempo que se manifiesta a través del síntoma en forma de anacronismo (Huberman, 2000) Las imágenes son productivas y mantienen una “[...]aptitud dirigida a proveerse de nuevas formas reacias a dejarse asimilar[...]” (Huberman, 2000, p.12). La viñeta del cómic es el propio relato, los diálogos marcan el ritmo de la historia narrada. La viñeta tiende a ser una imagen de lectura más rápida y la ilustración es una imagen de lectura más detallada. La yuxtaposición de planos es el tipo de encuadre o punto de vista utilizado por Spiegelman para ilustrar los diferentes niveles del relato (Figura 1.5), tenemos un primer nivel narrativo donde se nos cuenta la historia de Vladek como superviviente de la guerra y en otro nivel, se nos muestra la historia del padre y su hijo Art en Queens y Catskills en la década de 1970 a 1980: la historia testimonial de Vladek registrada en una grabadora y el intento del autor de trasladar el testimonio paterno al artefacto en forma de cómic. Las entrevistas también se configuran como espacio de habla y de relación entre padre e hijo. Bajo la máscara de una extrema sencillez y esquematismo narrativo se puede entrever una construcción arquitectónica de gran complejidad, estructurada a través de un tiempo que se construye en tres niveles temporales que chocan constantemente entre sí: el tiempo de la grabación de Art a su padre dando testimonio (tiempo del relato), el tiempo del autor (presente) y el tiempo del relato dentro del relato: la historia de Vladek como

superviviente de Auschwitz. Los distintos niveles del relato y los roles significantes de los personajes principales articulan la trama narrativa de *Maus*. Art juega un triple papel en el relato: el de creador de *Maus*, el de narrador y uno de los personajes principales de la historia relatada. El testimonio está registrado en la voz de Vladek hablando, pero el lector ha recibido una interpretación gráfica de la narración de Vladek- es la historia de un testimonio mediada por la opción estética de su autor-que ha reconfigurado la historia en una fábula animal. La grabadora, por un lado, nos muestra veracidad- Art ha transcrito el testimonio de manera literal: un polaco en Estados Unidos con problemas de dominio del inglés, pero, por otro lado, en la medida en que es una elaboración estética, el elemento ficcional está muy presente. Spiegelman articula su narración a partir de un doble eje: visual y auditivo: la voz grabada de su padre que ejerce una directa autenticidad y son los modos privilegiados de transmisión. La narración es interrumpida anacrónicamente por fotografías del álbum familiar o por la incorporación de una historia dentro de la historia: “Prisionero del planeta infierno, una historia real”. En el primer volumen se nos relata la historia de Vladek como un personaje multifacético: seductor irresistible y próspero hombre de negocios. A medida que avanza el relato lo vemos como superviviente en su ciudad arrasada por los nazis y como prisionero de Auschwitz en 1944 que en un juego de significantes se llamará Mauschwitz; se nos mostrará como superviviente del infierno y como hombre interesado por el dinero incapaz de relacionarse con su hijo. La vida en el gueto y las dificultades para vivir en la clandestinidad unen la historia personal de la familia Spiegelman con la memoria colectiva.

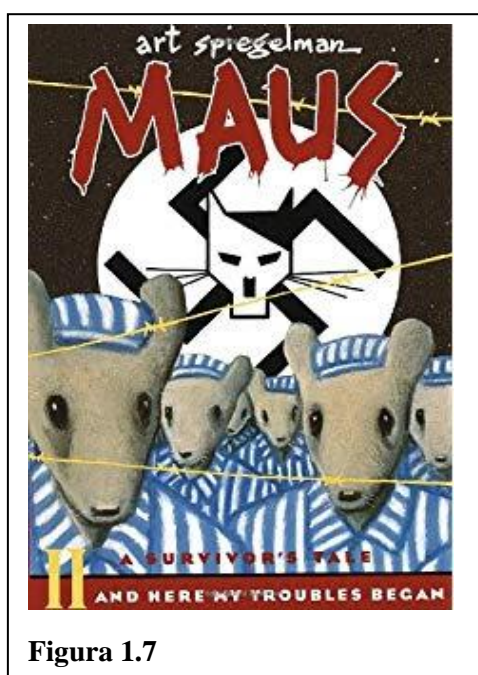


Figura 1.7

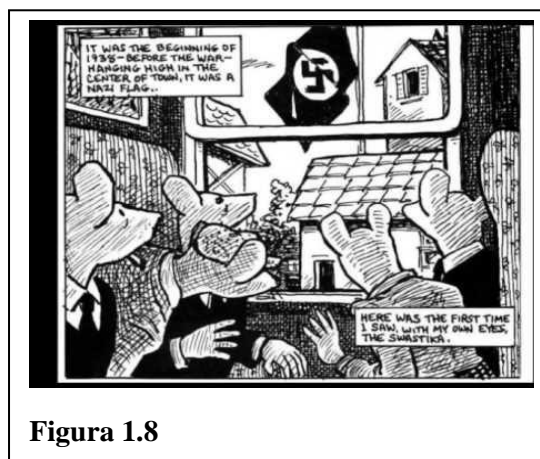


Figura 1.8

Así, una historia particular es inteligible dentro de la Historia en mayúsculas. El subtítulo de la primera parte de *Maus*: “*Mi padre sangra historia*” (Figura 1.6) queda visualmente plasmado en la sangre que se derrama de las propias letras del título, *Maus*, con la cara de Hitler esquematizada en forma de gato dentro de una cruz gamada y circundado por un círculo, que ocupa media página y que señala claramente a las figuras caracterizadas

como ratones de los padres del propio artista. El título *Maus* también aparece de un intenso rojo, que nos hace presente la muerte de millones de seres humanos. Los ratones, en el primer volumen aún conservan su identidad. El instinto de supervivencia de Vladek se desarrolla a lo largo del segundo volumen subtulado “*Y aquí comenzaron mis problemas*” (Figura 1.7) donde aparece como prisionero de Mauthausen y como superviviente del Holocausto exiliado en Estados Unidos. En la imagen de la portada del segundo volumen aparece ya como un ratón deshumanizado, sin identidad. Los ratones indiferenciados miran desolados dentro del campo bajo la luz aterradora de Hitler caracterizado como un temible gato. En el segundo volumen los ratones han perdido su identidad por completo a diferencia del primer volumen donde las fisonomías nos mostraban seres únicos e irrepetibles. Desde la captura de Vladek y Anja en Mauthausen el autor los despersonaliza indicando así su animalización e indiferenciación como individuos que solo se identifican a través de un número. Es remarcable el contraste entre las tapas y contratapas del primer y segundo volumen a todo color, donde podemos apreciar diferentes texturas: el impacto del color rojo sobre el gris de la piel de unos ratones en situación de vulnerabilidad y la sobriedad del blanco y negro del texto. En Vladek queda de manifiesto el conflicto traumático que sufrieron las víctimas del Holocausto, entre la necesidad de ser escuchadas y la imposibilidad de serlo en su totalidad. La inconmensurabilidad de la palabra enunciada solo se podía articular dialécticamente a través del silencio, una palabra rota que se vuelve contra sí misma. El trauma no se hace presente a la conciencia en el momento de ser experimentado, y, como vemos en Vladek, hace que el relato del pasado no siga una linealidad, sino que sea interrumpido constantemente por el presente. Se da una problematización del tiempo. El trauma no permanece como un recuerdo que pueda ser narrado, sino que produce en el sujeto de la enunciación una quiebra inquietante que le lleva a la certeza de un relato imposible donde el pasado es un presente continuo y el presente siempre es pasado. El imposible relato de Vladek presencializa un pasado traumático que no puede ser olvidado porque se resiste a la enunciación y a la representación. Lo que está muy presente es la cadena testimonial que se nos ofrece: son *fragmentos* representados en viñetas que están conectados a los dos niveles cronológicos: el presente y el pasado. Las largas conversaciones grabadas con su padre son interrumpidas constantemente por anécdotas cotidianas que rompen con la linealidad y seriedad del relato y que permiten entrever la difícil relación entre un padre representado como antihéroe cotidiano y un hijo que intenta soportar la presencia de su padre. El tiempo está representado a través de la palabra y el dibujo; los personajes animales permiten leer discursos y ciertos hechos históricos: como la primera vez que ondeó una bandera nazi en Checoslovaquia (figura 1.8) donde Spiegelman juega con el tamaño de la viñeta, una sola imagen ocupa toda la cuadrícula y en su centro gravita el gran tamaño de la bandera nazi. Son marcas del discurso que nos permite detenernos y comprender la importancia de ese hecho, como un momento de alta condensación (Spiegelman, 2019). También es remarcable, la aparición de planos de los campos de Auschwitz-Birkenau de gran exactitud o la introducción de mapas que añaden veracidad a la historia y le otorgan un valor documental (Spiegelman, 2019). Vladek interrumpe la historia cuando va a relatar el último círculo del infierno dantesco: Auschwitz como significante de la muerte y lo pospone para el día siguiente. La palabra se retrasa a causa de su dolorosa enunciación. Un ejemplo de la confrontación temporal presente-pasado utilizada por Spiegelman, la tendríamos en la imagen de la contratapa del primer volumen (Figura 1.9) donde aparece, por un lado, un gran mapa de la Europa

ocupada por los nazis y Polonia como epicentro de la catástrofe (pasado) y, por otro lado, en contraste de tamaño, aparece un pequeño mapa del presente en Rego Park, Nueva York. También aparece Vladek dando su testimonio a Art y recordando la caída de Polonia. Podemos entrever que el relato gravita en torno a un centro silenciado: el suicidio de Anja; pese a su supervivencia no logra vivir. Es lo que no se muestra con claridad, el epicentro de una tragedia que intenta evitar Vladek y de la cual no puede desasirse. La ausencia de Anja representa el encuentro dialéctico entre Vladek y Art, cuando se hace más fuerte su presencia. El propio camino de autoconocimiento de Art pasa por el infierno del Holocausto y el suicidio de su madre.

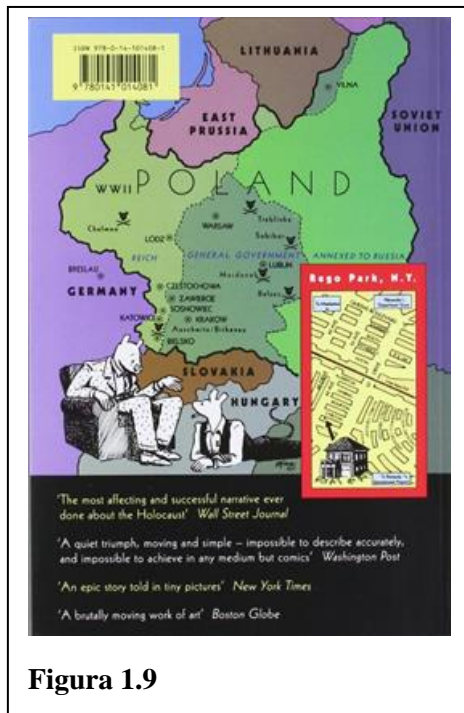


Figura 1.9

La combinación de humano y animal permite humanizar al personaje animal, pero el elemento grotesco o cómico se pierde en *Maus* debido a la esquematización y a la sencillez del dibujo. Se podría decir que la caricatura es mediadora en el relato de Spiegelman y es lo que le permite distanciarse para poder enunciar un discurso sobre la tragedia familiar y colectiva. Gombrich sitúa los orígenes de la caricatura en un momento tardío en la Historia del Arte Occidental, a finales del s XVI, “[...] los inventores de este arte no fueron los propagandistas gráficos, que en una u otra forma ya hacía siglos que existían, sino aquellos artistas supremamente instruidos y refinados, los hermanos Carracci, [...] ellos inventaron también la broma de transformar la cabeza de una de sus víctimas en la de un animal[...] que los caricaturistas han practicado desde entonces.” (Gombrich, 1998, p.p.289-290). La caricatura es

situada por Gombrich como fundadora del arte moderno europeo en el s XIX de la mano de Daumier. Su rompimiento con el arte académico tradicional en su búsqueda de una verdadera forma expresiva: el gesto y la expresión facial, ya separada de la tradición humorística anterior, serán el elemento vertebrador del movimiento expresionista. Las caras de Daumier son verdaderas caricaturas que esconden las pasiones humanas y que serán el modelo de las terroríficas máscaras grotescas de Ensor y de los rostros desfigurados por la angustia de Munch. (Gombrich, 1998)

4.2 El poder de las imágenes:

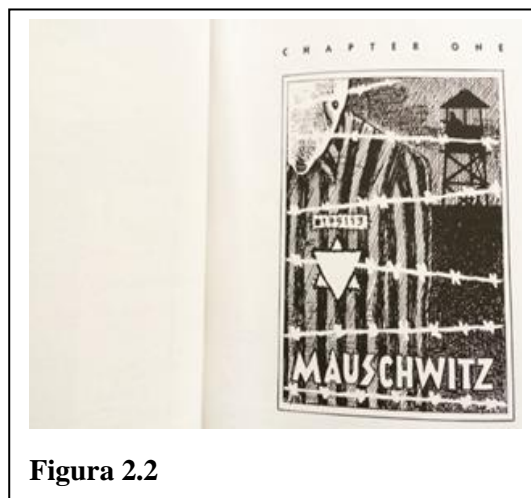
4.2.1 La repetición traumática de las imágenes

¿Cómo miramos las imágenes de las víctimas del Holocausto?, ¿qué mirada se nos muestra de los verdugos?, ¿qué mirada nos muestra la víctima?, ¿por qué hay imágenes supervivientes? Son preguntas que se nos mostrarán a lo largo del relato de Spiegelman. La imagen como constituyente de realidad y la memoria, que en su propia fragilidad se traduce mediante un lenguaje que solo permite llegar a lo que puede acceder, fundamentan el relato en *Maus*. El testimonio histórico de Vladek nos enfrenta, al mismo tiempo, a su dimensión clínica: a pesar de la inexactitud de su testimonio, se convierte en

un acto performativo del lenguaje que posibilita la transmisión del trauma y su necesario relato. En el encuentro con lo real del testimonio se da una convergencia entre las dimensiones histórica, política y clínica (Felman, 2019). El psicoanálisis nos ha permitido entender, que el testimonio se desplaza en el mismo momento de su enunciación y deja paso al testimonio de lo inconsciente. Art Spiegelman, desde su posición de historiador, intenta verificar los recuerdos de su padre con las crónicas históricas del Holocausto: “[...] Hay tantas descripciones de la orquesta que sabía que no estaba virando hacia el cielo de los que niegan el Holocausto. [...] Así que cuando le pregunté a Vladek y resultó que no la recordaba [...]” (Spiegelman, 2019, p.30). Art subsume el recuerdo personal de Vladek en el recuerdo colectivo y hace presente a la orquesta (Figura 1.5). La orquesta de Auschwitz, reprimida en el inconsciente de Vladek, podría interpretarse como una represión ante la imposibilidad de pensar en el oxímoron de la vida en un campo de la muerte.

¿Por qué se repiten compulsivamente solo unas pocas imágenes del Holocausto? Son imágenes que pueblan el imaginario colectivo y que se han vuelto del todo *familiares*. Surgen algunas preguntas sin respuestas: ¿Con la profusión de imágenes se banaliza la catástrofe?; ¿son estímulos visuales descontextualizados de su lugar de producción y recepción? Sontag se pregunta qué sentido tiene seguir contemplando estas imágenes: “[...] ¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura del espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades? (Sontag, 2010, p.90). La sociedad del espectáculo en la cual vivimos es una sociedad hipermediada que nos vuelve observadores alienados de lo real. Dentro de la proliferación de imágenes que tenemos del Holocausto solo unas pocas se han vuelto icónicas y se repiten sin cesar. Dentro de un amplio archivo documental público calculado en más de dos millones de fotografías, siempre se acaban repitiendo unas pocas imágenes que se convierten en emblemáticas, como por ejemplo la entrada a Auschwitz, la principal vía del ferrocarril de llegada a Auschwitz II-Bikernau, la torre de vigilancia y la alambrada de Auschwitz (Hirsch, 2012b). La repetición traumática de imágenes es un acto posmemorial que conecta a la generación que fue testigo con la segunda generación. La posmemoria asume la repetición de las imágenes como un hecho productivo que permite ir más allá de la fácil identificación hacia una labor estética performativa y de asunción del trauma que se produce gracias a su desplazamiento y recontextualización de estas imágenes de archivo. El desafío que nos propone la mirada posmemorial es el de trascender la propia imagen evitando el fácil acceso a estas identificaciones que desactivan nuestra capacidad crítica. Nos propone alcanzar una distancia crítica respecto de la experiencia genocida. En *Maus* de Art Spiegelman podemos ver cómo la fotografía es mediadora entre la memoria y la posmemoria. Spiegelman reproduce algunas de estas imágenes icónicas y las personaliza para narrar el internamiento de sus padres en Auschwitz: La enorme puerta de acero de entrada a Auschwitz I con su irónico *Arbeit macht frei* (Figura 2.1) o la torre de vigilancia de Auschwitz II-Bikernau (Figura 2.2). Estas imágenes se han convertido en tropos de la memoria visual del Holocausto, no son fotos interesantes por lo que muestran como documentos históricos sino por lo que no se muestra. La imagen oculta tanto como muestra (Hirsch, 2012b). Lo propio de la imagen es el tiempo, el tiempo de lo que fue, pero ya no es. El tiempo de la muerte es la esencia ontológica de la fotografía. La expansión del campo a Bikernau hizo también que se desplazara la puerta al interior del campo por lo que a partir de 1942 ya no se utilizó. Sin

embargo, Spiegelman utiliza la imagen icónica para explicar” [...] la llegada de Vladek a Auschwitz en 1944 y su salida por esa puerta en 1945, cuando ésta ya había dejado de ser utilizada” (Hirsch, 2012b, p. 160).



¿Qué simboliza la puerta de entrada? es una forma de hacer presente un recuerdo que no poseemos y que escapa a los propios recuerdos conscientes de los testigos. Lacan (1988, citado en Hirsch, 2012) decía que los recuerdos se pueden conservar porque también se olvidan. En la rememoración cultural del Holocausto, la puerta es tanto la memoria como una defensa contra la memoria. La viñeta de la torre de vigilancia y la puerta de entrada de Auschwitz son las viñetas más grandes del libro, lo cual les otorga una importancia central en la historia narrada. A lo largo del relato podemos ver como Spiegelman también hace suya la imagen de la torre de vigilancia de Auschwitz: foto que está personalizada con la imagen animalizada de su padre, con el número de prisionero: 175113; detrás de la famosa alambrada y sometido a la vigilancia del permanente panóptico. El número del prisionero cosido en su uniforme del campo sería un Punto de memoria o *punctum* de Barthes. Es una ilustración que mantiene la centralidad de Vladek a través de su enorme tamaño y que muestra la veracidad de lo que se está narrando. Nos muestra el *haber-estado-ahí* de Barthes. Podemos intuir a un sujeto quebrado mostrando solo la mitad de la totalidad de su ser. Las imágenes más impersonales y deshumanizadoras de Auschwitz están también representadas en *Maus* a través de las pilas de cadáveres (Figura 2.3) o de las cámaras de gas (Figura 2.4). La posmemoria debe volver a desenterrar las capas del olvido en el que han caído millones de víctimas anónimas y a través de las fotografías intentar ver que revelan y que ocultan las imágenes, hacer una verdadera arqueología de las imágenes. *Maus* es un artefacto textual de conmemoración y de memoria. Los dispositivos tecnológicos son mediadores en la cadena de transmisión intergeneracional: la grabadora que media entre Vladek y Art registrando el testimonio del padre, como la cámara de vídeo y la imposibilidad de su registro visual. Art Spiegelman nos ofrece un relato posmemorial al recontextualizar las imágenes de la barbarie en una fábula animalizada, expresada en un lenguaje gráfico en blanco y negro, que le permite adquirir el necesario distanciamiento crítico de la trágica historia de sus padres y poner de relieve

2012a, p. 21). El que observa la foto construye con la imaginación. Como fantasmas resucitados, las fotografías renacen como soportes de memoria y posmemoria; de recuerdo y olvido, las fotos muestran la posibilidad de asir el tiempo y su propia imposibilidad. *Maus I* contiene una fotografía de Art Spiegelman y su madre Anja emergiendo de las páginas del cómic *Prisionero del planeta infierno* (Figura 2.5), en *Maus II* aparece en la primera página una foto de Richieu: hermano de Art muerto durante la guerra (Figura 2.6) y casi al final del relato encontramos una tercera foto de Vladek, vistiendo un uniforme del campo como imagen ya de superviviente (Figura 2.7). Se hace evidente el juego constante del autor con las dos secuencias temporales: presente y pasado; vida y muerte; memoria y posmemoria. Son dos niveles narrativos y temporales que se superponen a lo largo del texto. La incorporación de la fotografía de Anja y Art emergiendo de las páginas de *Prisionero del Planeta Infierno* y rompiendo con los marcos preestablecidos es un claro referente del suicidio de su madre 23 años después de la liberación de Auschwitz. La mano de Vladek emerge de la ilustración y aguanta la foto. La mano, como elemento mediador, tendrá una triple función: acariciar la cabeza de Art (Anja), aguantar la foto (Vladek) e ilustrar *Maus* (Art). En la foto, la familia está de vacaciones: Trojan Lake, N.Y (1958), pero una viñeta cercana *anuncia la inminente muerte* de su madre: “En 1968, cuando yo tenía veinte años, mi madre se suicidó. No dejó ninguna nota” (Spiegelman, 2018, p.102). La fotografía no parece facilitar el luto por la muerte materna, es un recordatorio de la dolorosa ausencia: “[...] Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada (Barthes, 2011, p.94). El tiempo narrativo es interrumpido por la introducción de la historia “*Prisionero del Planeta Infierno*” que provoca un momento de discontinuidad en el relato. Nos marca un tiempo detenido, de ruptura, de anacronismo, en el que se nos expone el suicidio de Anja y la experiencia de Vladek y Art ante la muerte de su mujer y madre. Es un punto de quiebra del relato. Art necesita dar forma a su inconmensurable dolor y la forma de expresión la encuentra en el lenguaje expresionista de este capítulo que rompe con el estilo del texto (Hirsch, 2012a). Vemos a un Vladek desesperado, con el rostro anegado de lágrimas estirado encima del ataúd de su esposa (Figura 2.8) y a un Art vestido como prisionero de un campo de concentración en su desesperado intento de recordar la experiencia de sus padres y poder liberarse de un trauma que le oprime y le hace sentir responsable. El uniforme es un mediador con los recuerdos de sus padres que le permite elaborar su propio duelo. Nos está mostrando en imágenes una psique dañada irremediamente por experiencias vividas por sus padres. En la significativa viñeta final Art, desde una celda, exclama “¡ Me mataste mami! ¡!!! y me has dejado cargar con la culpa!!! (Spiegelman, 2018, p.105). Art está atrapado en el laberinto de su locura. En *Prisionero del planeta infierno* los dos niveles narrativos de *Maus* se funden en un presente continuo. Su madre no dejó nota de suicidio, le legó esta foto y una viñeta en *Prisionero del planeta infierno* donde directamente le pregunta a su hijo sin la voz mediadora de su padre: “Artie...todavía... me quieres... ¿verdad?” (Spiegelman, 2018, p105). La incapacidad de Anja de hacerse cargo de su propia historia sume a Artie en la inconmensurable desolación por la ausencia materna. Es la representación del tropo de la madre ausente y del reconocimiento materno, la sutura de una herida imposible de cicatrizar (Hirsch, 2012a). Vladek guarda la *memoria viva* de su esposa a través de las fotos que tiene en su habitación y que son foco de quejas por parte de Mala su segunda esposa y también superviviente de Auschwitz. Mala es también una voz silenciada por

Vladek, ocupa una posición de contraste con la idealizada Anja. Spiegelman elabora un juego significativo con las máscaras animales. Françoise, esposa



Figura 2.5



Figura 2.6



Figura 2.7



Figura 2.8

de Art, lleva máscara de ratón a pesar de ser francesa y el propio autor, apelando a una identidad construida, se pone la máscara de ratón (Figura 2.9) para recordar la imposibilidad de vivir una experiencia como la que han vivido sus padres y su gran responsabilidad como ilustrador del Holocausto. Pero la voz central es la de una fantasmal Anja: es una voz ausente y que está presente al mismo tiempo; pero que no produce discurso o testimonio: sus diarios han sido destruidos y no ha dejado ni una nota de despedida. Si *Prisionero del Infierno* es un trabajo de la memoria, *Maus* sería un trabajo de la posmemoria por cómo enlaza *memoria; familia y fotografía* (Hirsch, 2012a). La segunda foto introducida en *Maus II* contiene tres dedicatorias: Para Richieu y para Nadja y Dashiell. Richieu es el hermano de Art muerto durante la guerra; Nadja y Dashiell son hijos de Art. En la foto se ve la imagen de un niño en un fondo desdibujado. Sabemos que es Richieu porque la propia narración lo certifica y ubica la foto en el dormitorio de los padres. Es una memoria viva. Esto marca a la foto de Richieu un *memento mori*: como la presencia de la muerte y la pérdida para sus padres; como una sombra que siempre

acompaña a su hermano Art, constituyéndose en su propia alteridad. Es significativo que Art es identificado como Richieu al final del relato, en la última viñeta se puede leer: “Soy cansado de hablar, Richieu, basta de historias de momento” (Spiegelman, 2018, p.296). La tercera fotografía, al final del libro, es una foto de Vladek vestido con uniforme del campo de prisioneros. Es un testimonio de vida que sale también del marco de la foto y aparece inclinado. Vladek parece estar interpretando un papel, ser un personaje-actor que ha sobrevivido a un aciago destino.



Figura 2.9

La fotografía se muestra de nuevo en su doble régimen, el de la evidencia *del-haber-estado-ahí* de Auschwitz pero al mismo tiempo, es un artificio; un simulacro. Es una foto que Anja siempre conservó como una imagen idealizada de lo real. Spiegelman parece estar mostrando el juego entre verdad y ficción del propio testimonio. Las tres fotografías, que escapan a sus marcos o soportes, serían como fragmentos que escapan de su estructura narrativa; detalles que funcionarían a la manera del *punctum* de Barthes; como elementos de distorsión. Nos

muestran un pasado que nunca se desvanecerá ni podrá ser integrado totalmente en el presente. Es remarcable el hecho que el autor introduzca otro álbum familiar ilustrado de la familia de Anja que Vladek le enseña a Art en un momento de su relato. Son fotos ilustradas que también sobresalen de sus marcos y rompen visualmente con la estructura del relato. Spiegelman nos muestra esquemáticas fotos de ratones enmarcados y con fecha de la toma fotográfica. Todo lo que queda de la familia de Anja son estas fotos testimoniales, estas ausencias: son emanaciones del referente, como dirá Barthes, de cuerpos reales que estuvieron ahí. Nos muestran la más pura tragedia de su existencia. Vladek solo ha podido conservar la fotografía de uno de sus hermanos, Pinek, del resto de su familia no le queda *NADA*, ni siquiera una fotografía. El autor hará un homenaje final a Vladek e insertará una foto de gran tamaño de su padre que logra hacer más patente el dolor ante la ausencia de su memoria familiar. Vladek no puede hacerse cargo de la memoria de su propia familia. La ilustración de una tumba en posición central, al final de la narración, parece unir por fin las memorias y las vidas de Vladek y Anja, homenajeadas con la monumental obra de su hijo art spiegelman escrito en minúsculas, en un claro juego textual (Figura 3.1)

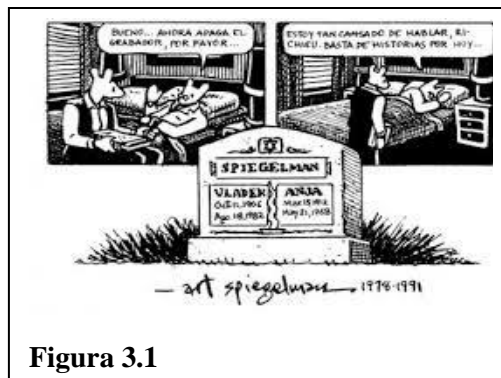


Figura 3.1

5. CONCLUSIÓN

En los tiempos oscuros de la Historia, cuando el totalitarismo se cernía sobre la “Generación de los vencidos”, esa generación de pensadores judíos revolucionarios como Walter Benjamin o Franz Rosenzweig, se quiso *pensar en la historia a contrapelo*; pero la Historia demostró la futilidad de todo progreso y de toda utopía. Fueron pensadores críticos y revolucionarios que predijeron un trauma social paradigmático que estaba por acontecer y anticiparon la catástrofe que se cernía sobre Europa, una catástrofe que ni ellos mismos pudieron imaginar en su totalidad; pero sí pudieron leer como posibilidad. En la Tesis VIII Benjamin anuncia: “La tradición de los oprimidos nos enseña que “el estado de excepción” en el que vivimos es la regla[...]”. Es en la propia concepción de la Historia como progreso donde se da esta suspensión de derechos permanente, en la alianza entre progreso y barbarie, fascismo y Modernidad. En los vacíos legales de la política de los Estados acontece el campo de concentración, un espacio sin ley donde el estado de excepción es la norma para los no sujetos. El fascismo no era un resto del pasado sino un verdadero producto de su tiempo.

Con la realización de este trabajo se ha intentado dar respuesta a las preguntas iniciales que han motivado la realización de esta investigación sobre si era posible enunciar un discurso contrahistórico donde se dieran voz a los vacíos existenciales de una Historia que ha sido construida por los vencedores, si era posible la articulación de una ética y una estética después de Auschwitz y si el arte contemporáneo posibilitaría una teoría y una praxis artística memorialística al margen del discurso histórico. El arte se constituye como espacio de posibilidad para dar una respuesta a esta memoria viva. Es posible enunciar un discurso contrahistórico a través de la construcción de archivos alternativos donde las voces silenciadas por la Historia pueden ser reparadas. Más allá del documento, el archivo propuesto por Foucault rastrea en las marcas y en los susurros de voz que aún permanecen en los registros oficiales como anacronismos. En las huellas del archivo nazi podemos encontrar aún rastros de sujetos aniquilados y ecos de voces silenciadas por los discursos de poder y de saber. Foucault intuye vida aún latente en los jirones de tiempo arrancados al archivo. Este espacio posibilita abrir el conocimiento a todos aquellos saberes y prácticas obliterados por el historicismo. La posmemoria, como constructor que va más allá de una teoría, se constituye en condición de posibilidad de una praxis artística que da cabida a esas voces marginadas de la Historia. La memoria del testimonio directo que no puede hacerse cargo de la totalidad de su discurso: “[...] el acto de testimoniar sería indisoluble del intento de comprender, sabiendo que eso significa entrar en una zona de sombras que jamás podremos iluminar completamente” (Traverso, 2001, p.26) debe ser trascendida por miembros de otras generaciones que no vivieron directamente el trauma. La teoría de la posmemoria, nos ofrece la posibilidad de ir más allá de la memoria del testigo hacia una memoria colectiva y cultural que posibilita la necesaria representación del trauma. Las historias familiares y las fotografías, tanto familiares como colectivas, como mediadoras de la posmemoria, posibilitarían la apertura de un archivo donde tienen cabida esas voces silenciadas por el poder hegemónico. El arte contemporáneo, en sus diferentes expresiones artísticas como las instalaciones, los montajes fotográficos, el cómic, los memoriales... abre un espacio a prácticas posmemoriales que transforman las praxis en actos performativos y críticos que intentan reparar los vacíos dejados por la barbarie.

Después de Auschwitz e Hiroshima ya no es posible identificar la Modernidad con el Progreso; la propia Modernidad mantiene una relación dialéctica con la Barbarie cuya síntesis imposible es la Muerte; el Genocidio. Se podría hablar de una barbarie colectiva específicamente moderna auspiciada por los ideales de la ilustración. *Maus* confronta al lector con una herida abierta que no se puede cicatrizar por su singularidad histórica; con un proceso de aniquilación física, jurídica y moral que conllevó a un proceso de deshumanización de las víctimas que Spiegelman ilustra a través de la animalización de los actores protagonistas. La negatividad de Auschwitz hace reflexionar a Adorno sobre la imposibilidad de representación estética después de Auschwitz y obliga al pensamiento a volverse sobre sí mismo y contra sí mismo como cómplices del horror (Zamora, 2004). La historia del progreso recae en el mito y en formas autoritarias de poder que no permiten la emancipación del hombre. En la modernidad, la razón instrumental ha producido la gran paradoja del progreso técnico y de la racionalidad mermada, un tipo de racionalidad que produce sujetos esclavos de sí mismos que no pueden ser sujetos plenos y críticos. La subjetividad se ha convertido en una vida al servicio de los medios de producción. Se ha producido la propia *cosificación* del sujeto. El Holocausto no hubiera sido posible sin el desarrollo instrumental, administrativo y técnico; es la técnica al servicio literal de la destrucción de las conciencias y del asesinato industrial de millones de personas. *Maus* es un ejemplo de pastiche artístico que consigue narrar el Holocausto de una manera totalmente novedosa mezclando lenguajes y con cierto tono de ironía. La superposición de narrativas, imágenes y discursos han hecho del Holocausto un tropo de la cultura occidental. La ficción televisiva y gran parte de la narrativa que ha consumido la generación post-Holocausto ha sido una narrativa edulcorada y sentimental producida por la industria cultural para el consumo en masa. La nueva industria cultural y los nuevos medios de comunicación de masas producen un determinado tipo de conciencia que no permite la emancipación o libertad del sujeto. La emancipación se ha producido de una manera regresiva: es la vuelta al mundo del mito y al mundo de la barbarie. Auschwitz representa una quiebra en el desarrollo histórico, una herida de difícil sutura y al mismo tiempo, nos obliga a leer la historia a contrapelo, a encontrar la chispa del pasado que ilumine el presente (Zamora, 2004). Hanna Arendt ya propuso que después de Auschwitz era necesario una nueva ciencia política y del derecho, así como una nueva antropología del hombre; era necesario pensar en un nuevo fundamento para las Ciencias Humanas. El sentido antropológico de Auschwitz consistía en negar lo humano de la víctima, en sumirle en una experiencia en la que el hombre ya no se reconocía. Se quiso destruir no solo al hombre sino también la *imagen* de lo humano. Resistir era mantener las imágenes pese a todo para no empezar a morir diría Primo Levi.

¿Cómo afrontar desde el presente un testimonio traumático que apela directamente a la responsabilidad del espectador? Desde la teoría de la posmemoria se nos ofrece la posibilidad de ser “testigos de memoria” y de crear un espacio de transmisión inter y transgeneracional de dicha memoria traumada. Pero ¿es posible representar el Holocausto? Como expone Didi-Huberman, no solo es posible, sino que *debemos representar el Holocausto*, se lo debemos a las víctimas.

6. BIBLIOGRAFÍA:

- Adorno, T y Horkheimer, M. (2016). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid:Trotta.
- Agamben, G (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah (2000). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: DeBolsillo.
- Barthes, R (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W (2019). *Sobre el concepto d'història*. Barcelona:Flâneur.
- Benjamin, W (2011). *Sobre la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- Didi-Huberman, G (2017). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G (2018). *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid:Abada editores.
- Felman, S (2019). *Testimonio. Crisis del Testigo en Literatura, psicoanálisis e historia*. Mármol. Madrid: Izquierdo Editores.
- Foucault, M (2018). *El orden del discurso*. Barcelona:Austral.
- Foucault, M (2016). *Historia política de la verdad. Una genealogía de la moral*. Madrid:Biblioteca Nueva.
- Foucault, M (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M (2018). *La sociedad punitiva*. Madrid:Akal.
- Geis, D (2007). *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's tale" of the Holocaust*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Gombrich, E. H (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Hirsch, M (2012b). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem//PanCrítica.
- Hirsch, M (2012a). *Family Frames photography narrative and postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Mate, R (2002). *La filosofía después del Holocausto*. Barcelona: Riopiedras ediciones.
- Mate, R (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de Historia"*. Madrid:Trotta.
- Morey, M (2014). *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto piso.
- Semprún, J (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona:Tusquets.
- Sontag, S (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: DeBolsillo.
- Sontag, S (2019). *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.

La representación artística en tiempos de la posmemoria: *Maus* de Art Spiegelman

Spiegelman, A (2018). *Maus*. Barcelona: Penguin Random House.

Spiegelman, A (2019). *Metamaus*. Barcelona: Penguin Random House.

Traverso, E (2001). *La Historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.

West, J. (2015). *Holocaust survivors' grandchildren call for action over inherited trauma*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/03/holocaust-survivors-grandchildren-inherited-trauma>

Zamora, J.A (2004). Adorno. *Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.