

**EL MARAVILLOSO MUNDO DE LOS ANIMALES.
DEL CASTILLO AL CAMPO: PARA UNA RELECTURA DE MAUS**

CAMILA VIDAL IBARRA
(UNMDP)

El ratón Mickey muestra que la criatura sigue existiendo aun cuando se la ha despojado de toda semblanza humana. Quiebra la jerarquía de las criaturas concebidas desde el hombre.

Walter Benjamin

Resumen

El presente trabajo, “El maravilloso mundo de los animales. Del castillo al campo: para una relectura de *Maus*”, busca abordar la relación que tiene el clásico de la novela gráfica autobiográfica *Maus* con el mundo animal que recrea el caricaturista Walt Disney y que pone en escena una y otra vez en las películas e historietas de su compañía.

De esta manera, en el artículo se plantean los lazos y vínculos entre lo animal y lo humano, la memoria y el lenguaje, el contexto de encierro y la libertad, y los horrores del nacional-socialismo, a fin de proponer el texto analizado como una contra-lectura del universo aludido del dibujante y caricaturista estadounidense.

Palabras clave: Memoria – metatextualidad – dialéctica – animalización – lenguaje.

Abstract

The present work, “The wonderful world of animals. From the castle to the countryside: for a rereading of Maus”, seeks to address the relationship between the classic autobiographical graphic novel *Maus* and the animal world recreated by cartoonist Walt Disney and staged over and over again in movies and comics produced by his company.

In this way, the article raises the ties and links between the animal and the human, memory and language, the context of confinement and freedom, and the horrors of national-socialism, in order to propose the text analyzed as a counter-reading of the alluded universe of the American drawer and cartoonist.

Key words: Memory – metatext – dialectic – animalization – language.

I. Introducción

¿Cómo se recuerda el horror? Si el verbo “recordar” implica, necesariamente, la idea de que alguien tenga presente algo, ¿qué sucede cuando el horror no se puede narrar? ¿Si el recuerdo no se puede poner en palabras, cómo se produce el acto de rememoración y transmisión?

La reconstrucción de la memoria universal a partir de la familiar, la culpa, el horror del holocausto y la noción de supervivencia, son algunas de las cosas que aparecen en la novela gráfica autobiográfica *Maus* (2016) de Art Spiegelman. Este clásico se divide en dos partes (“Mi padre sangra historia”, “Y aquí comenzaron mis problemas”) e introducen al lector en la vida cotidiana, doméstica e íntima de Vladek, padre del autor y sobreviviente de Auschwitz – Birkenau. A través de conversaciones y entrevista, el relato va tejiendo una red que combina el presente inmediato del dibujante con el pasado familiar y los recuerdos de la guerra y los campos de

concentración del padre, pero también de miles de personas que también fueron encerradas, torturadas, denigradas, despojadas de su identidad y reducidas en su condición de seres humanos. En este sentido, el soporte visual de la novela se vuelve un crucial desde dos puntos de vista, primero porque ayuda a generar los climas de tensión, emoción, horror, tristeza, desesperanza, comicidad, y segundo porque son las imágenes las que hacen que la narración sea posible y avance. Ello se debe a que pareciera haber un triunfo de la imagen sobre la palabra sobre todo cuando lo que se quiere decir no puede ser traducible a una lengua determinada, en otras palabras, cuando lo que se quiere decir resulta inenarrable.

A lo dicho, debería agregarse que las imágenes ponen de manifiesto la conformación de un mundo animal que se atisba ya desde el título de la obra. Lo que en este trabajo se propone es llevar a cabo un análisis que aúne los puntos descritos anteriormente, es decir, el soporte visual que proporciona el género novela gráfica autobiográfica, por un lado, y el mundo animal, por el otro. Se intentará establecer un análisis que proponga como hipótesis que la figura del ratón propuesta por Art Spiegelman sirve como contra-lectura y contra cara del universo creado por el dibujante y productor estadounidense Walter “Walt” Disney, que es encabezado por su máxima creación: Mickey Mouse.

II. El gato y el ratón

Tal vez lo más productivo para comenzar a analizar la obra sea partir del título ya que es allí donde se plantea la cuestión del animal. *Maus*, significa, literalmente, ratón y viene del alemán, es un sustantivo femenino (die Maus). Así, desde el primer paratexto se establece el que constituirá uno de los grandes procesos de la novela: la animalización. Si bien este recurso ha sido muy utilizado y explotado (en casos como *La transformación* de F. Kafka, por ejemplo), resulta interesante preguntarse cómo se articula la cuestión del animal con las imágenes que brindan el soporte de la novela

gráfica y, sobre todo, cómo estas se relacionan con el universo que plantean los dibujos animados de Walt Disney.

El siguiente fragmento de una breve fábula inédita escrita por el ya citado Kafka sirve como disparador: “‘Ay’, dijo el ratón, ‘el mundo es cada vez más pequeño (...), pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros que ya estoy en el último cuarto y allá en el rincón espera la trampa en la que voy a caer’. ‘Tienes que cambiar la dirección de tu carrera’, dijo el gato, y lo devoró”¹. Como vemos, el ratón manifiesta abiertamente sentir miedo por un mundo que es enorme y que le es ajeno, un mundo que desconoce y que por ese desconocimiento termina cayendo en la trampa, en las garras, de un gato que luego de advertirle que ha estado corriendo en dirección equivocada (rasgo identificador de la obra kafkiana) lo mata.

En *Maus*, se plantea una lógica similar que se sostiene mediante la persecución, el miedo al territorio desconocido, y, por supuesto, la muerte. Desde esta perspectiva, el título del libro, hace referencia directa a la cuestión animal del ratón, y conserva el término en alemán. Si, además, se tiene en cuenta la portada del libro (que es importante en tanto imagen), podemos observar cómo en primer plano se hayan dos ratones abrazados, casi hermanados, y por detrás asoman los símbolos del nacionalsocialismo por excelencia: la esvástica y un bigote con un flequillo, en la cara de un gato, fácilmente identificables con los de Adolf Hitler. Así, desde el comienzo de la novela se plantea la disyuntiva de los ratones y los gatos en ese juego persecutorio que traza y delimita de manera clara la polaridad de un *nosotros* frente a un *ellos*. Los ratones son los judíos polacos mientras que los gatos son alemanes que adhieren al partido nacionalsocialista (a medida que avanza la narración comienzan a hacerse presentes otros personajes de los que se dará noticia luego). La selección de animales que tendrán lugar dentro de la obra de Spiegelman replica lo que propone la

1 Kafka, F., “Ay, dijo el ratón...” en *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*. Debolsillo: Barcelona, 2018, p. 251. El propio Spiegelman en su libro *Metamaus* (2012) confiesa haber leído las fábulas de F. Kafka en donde aparecen varias veces los ratones y los gatos. A pesar de decir que él entiende “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” como una de las fábulas del autor checo y no como metáfora del pueblo judío (135-136), nosotros elegimos hacer mención a “Ay, dijo el ratón...”, para graficar la persecución entre dos animales siempre antagónicos.

fábula kafkiana en tanto el ratón corre del peligro inminente que lo acecha y del cual es presa fácil, siendo así devorado por el gato homicida. Pero además se pone en funcionamiento algo que será un pilar clave en toda la novela: la noción de supervivencia, que es, desde luego, muy cara a los hombres pero también muy propia (e instintiva) del mundo animal.

Estructuralmente hablando, la novela gráfica se divide en dos partes, a saber “Mi padre sangra historia”, dedicada a Anja, sobreviviente del holocausto, madre de Art y esposa de Vladek, e “Y aquí comenzaron mis problemas (de Mauschwitz a los Catskills y más allá)”, dedicada a Richieu, Nadja y Dashiell. La primera de estas partes se abre con una suerte de epígrafe, una cita textual del propio Adolf Hitler que, como una sombra o un líquido que se derrama, irá recorriendo e inundando todas las páginas del libro: “Sin duda los judíos son una raza, pero no humana”². Es esa conjunción adversativa “pero” (junto con el título de la obra, las imágenes que constituyen la portada...) la que introduce una de las cuestiones fundamentales de la obra. Y es que si hacemos referencia a la supervivencia bien valdría preguntarnos ¿a qué? He ahí los dichos de Adolf Hitler, electo democráticamente luego de las elecciones federales alemanas de 1933. Lo que introduce ese “pero” es el antisemitismo. Es allí en donde radica el juego de la animalización que ronda la novela ya que este procedimiento opera dotando a los seres humanos con cualidades y características propias del reino animal, pero además, en este caso, apunta a sacar a los judíos polacos del estatuto que les es propio para mostrarlos como ratas. Como tendremos oportunidad de ver, el proceso mediante el cual se logra la animalización es en extremo complejo, pero basta con decir en esta instancia que sin dudas es un recurso altamente operativo porque ayuda a la demonización del otro.

2 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 10. Lamentamos no haber podido dar con el original en alemán para hacer un estudio más exhaustivo de la construcción textual de la frase.

III. El maravilloso reino de los animales

Si pensamos en dibujantes que se caracterizan por tener entre sus creaciones ratones, probablemente el primer nombre en asomar sea el de Walt Disney. Y es que incluso dentro de la novela se nombra al reconocido estadounidense en una charla que mantiene Art con Vladek y Mala (su esposa luego del suicidio de Anja): “-Eso. Algún día serás famoso, como... ¿cómo se llama? -¿Eh? “¿Famoso cómo se llama?” -Ya sabes... ese dibujante... -¿Qué dibujante conoces tú...? ¿Walt Disney? -¡Sí! ¡Walt Disney!”³. Esta distancia crítica del texto dentro del texto mismo será un *leitmotiv*. Son varias las escenas en las que se remite a la metatextualidad. Como si fuera un juego de cajas chinas o mamushkas los niveles y estratos de lectura que *Maus* propone son muchos y muy complejos, esto se debe al problema de la hibridez. Lo que se lee, ¿es una novela, un cómic, una historieta? ¿Cuál es el límite entre la biografía, la autobiografía y la ficción en las narraciones del “yo”? ¿Spiegelman es tanto escritor como entrevistador, dibujante y personaje? ¿Y además es humano y ratón? En este sentido, las palabras de Dominick La Capra resultan esclarecedoras: “Aquí, el énfasis en la multiplicidad se complementa por el subrayado de la hibridez y la mezcla, el cómic y el comix (en la pronunciación diacrítica del *underground* y de la vanguardia) como co-mix”⁴. La combinación entre imágenes que son narrativamente fuertes y potentes y la discursividad del texto mismo hacen que devenga un estado de conciencia dividido dentro del cual todo es múltiple y doble, desde la figura del autor como la clasificación genérica.

Ahora bien, *Maus* recrea un universo de animales que se asimila bastante con el creado por la industria norteamericana en todo salvo en un detalle que es no menor y que desarrollaremos en el próximo apartado. Dentro del mundo creado por Art Spiegelman se encuentran los judíos polacos encarnados en los ratones, los polacos son cerdos, los alemanes, claramente, gatos, los estadounidenses son los perros (lo

3 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, 135

4 La Capra, D., *Historia y memoria después de Auschwitz*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, 169.

que se explica en tanto son ellos los que rescatan a los judíos de las garras de los nazis), los franceses son sapos y los suecos son alces. Observemos, por ejemplo, el caso de Françoise Mouly, mujer de Art: "(...) –Intento decidir cómo dibujarte (...) me refiero al libro. ¿Qué animal deberías ser? –¿Eh? ¡Pues un ratón, claro! – ¡Pero si eres francesa!"⁵. En efecto, y al margen del proceso metatextual del que se ha hecho referencia, dentro del cual el propio dibujante reflexiona acerca de su propia obra y del proceso creativo que implica llevarla a cabo, se da la discusión sobre cómo dibujar a una francesa que se ha convertido al judaísmo. De este modo, y teniendo en cuenta que Spiegelman nació en Estocolmo, Suecia, y está dibujado como ratón, se dirá que este animal no se atribuye tanto a la figura del judío polaco sino al judío específicamente.⁶ El proceso de la conversión de los seres humanos en animales, tiene una finalidad, si se quiere, doble: por un lado apunta a la ridiculización del otro, contribuye a darle al texto tintes de comicidad; por el otro, ayuda a diluir la idea de identidad en tanto que todos los animales están dibujados de la misma manera, vestidos (uniformados) iguales⁷. Siguiendo con esta línea, a lo largo de la narración que sostiene Vladek la primera parte de la novela, cuando se desplaza por las diferentes ciudades de Polonia para conseguir comida y provisiones, se lo puede ver con una máscara de chancho, atada atrás de la cabeza, haciéndose pasar por un ciudadano del país de Europa del este "común y corriente".

Y tal vez uno de los momentos en donde el tema de la identidad estalla completamente sea el comienzo del capítulo 2 "Auschwitz (el tiempo vuela)" de la segunda parte, en donde se lo observa a Art en pleno proceso de escritura, reflexionando en torno a su obra, hablando de su padre, con una máscara de ratón anudada arriba de la nuca. Lo llamativo de la escena (al margen de la distancia crítica

5 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 171

6 Pues si siguiésemos el razonamiento de que solamente los polacos de religión judía son ratones, Art debería estar dibujado como un alce tal y como aparecen los suecos sobre el final de la novela.

7 En parte la idea de la no identidad es cara a las situaciones bélicas: la guerra en algún punto deshumaniza en tanto el hombre no es más que un número. Por otra parte, es un problema fuertemente teórico que encara el texto desde sus bases genéricas y gramaticales: una novela gráfica contada en primera persona.

del texto, las moscas, la montaña de cadáveres de ratones, sus sesiones de terapia y demás) es que justamente para escribir sobre su padre él necesita calzarse la careta de animal por la que asoman, por todas partes, rasgos humanos. Vale decir que para narrar la historia de Vladek, transcribir sus vivencias, y tratar de poner en palabras ese horror y de ese modo atestiguar, el hijo debe tomar el lugar del padre. Dar testimonio sobre lo que sucedía en Auschwitz es problemático por diversos motivos, varios de ellos formulados a modo de pregunta al comienzo del trabajo. La experiencia del horror a los lectores nos llega en forma de entrevistas entre padre e hijo ⁸, y desde ese lugar el texto pone en funcionamiento una maquinaria dentro de la cual la oralidad tiene un lugar central. El hecho de que Vladek pueda relatar su *Erfahrung* lo posiciona dentro de *Maus* como uno de sus narradores al estilo benjaminiano. Lo que Benjamin plantea en su ya célebre artículo de 1936 es que: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos”⁹. El mutismo producido por el horror del genocidio y los campos de concentración hacían que la comunicación de la experiencia fuera casi imposible. Así, la figura del que cuenta una historia aparece, en el texto citado, encarnada bajo el anciano o el marinero. El que viaja y ha visto otros mundos puede dar cuenta de esa *Erlebnis*; algo similar ocurre con el campesino: “Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias”¹⁰.

Ahora bien, al tema de la animalización como forma de deshumanización (resabios del holocausto, y del enfrentamiento bélico, sin dudas) se le suma, la falta de un lenguaje. Las complejidades en torno a este asunto son muchas, pero aquí apuntaremos que la carencia de una lengua a la hora de relatar las cosas que son indecibles por mórbidas, cónicas, violentas y perversas, se asocia a “la elocuencia del

8 Algunas entrevistas se encuentran grabadas y/o ampliadas en la edición del libro *Metamaus*.

9 Benjamin, W., “El narrador” en *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, [1936 (1991)], 1.

10 Benjamin, W., “El narrador” en *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, [1936 (1991)], 2.

diablo” propuesta por Hannah Arendt en 1942 y retomada por Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004). Allí, el teórico francés plantea que la llamada “solución final” (*Endlösung*) fue protegida por el más absoluto e implacable silencio. De este modo, hablar se convertiría en un acto de resistencia dentro de “un infierno fabricado también por hombres para *hacer desaparecer* la lengua de sus víctimas”¹¹. Sustraer el lenguaje, silenciar, matar la lengua, los testimonios, las experiencias y las vivencias, se relaciona, nuevamente, a la animalización en tanto una de las cosas que diferencia al hombre del animal sería la capacidad de verbalizar. Por otra parte, queremos recuperar lo que dice Giorgio Agamben sobre el testigo en *Lo que queda de Auschwitz*: “(...) el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes”¹². En este sentido los testimonios de los que han podido sobrevivir al horror, son brindados por aquellos que “han tocado fondo”. Pues, la castración de la lengua, la imposibilidad de articular una palabra con otra, conduciría al final del arte de narrar tal y como lo entendía Benjamin, es decir, de las narraciones épicas inminentemente orales. ¿Cómo es posible poner en palabras el horror cuando incluso es inaccesible a la experiencia misma?

IV. La dialéctica del humano y el ratón

Decíamos en el apartado anterior que la recreación que logra Art Spiegelman se asocia al universo de Walt Disney en varias cosas pero que tiene un detalle que los diferencia, y ese detalle es fundamental. La pregunta que nos ocupa aquí es ¿quién es el enemigo de Mickey Mouse? Teniendo en cuenta que es, tal vez, uno de los ratón más afamado y aclamado por el público, ¿no tiene enemigos? ¿Dónde reside su heroicidad si no se enfrenta y se sobrepone a nada ni a nadie? Si se echa una mirada rápida a los grandes personajes de los dibujos animados, nos daremos cuenta de que

11 Didi – Huberman, G., *Imágenes pese a todo*. Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 39.

12 Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000, p. 34.

todos tienen su némesis. Sin ir más lejos, continuando con la temática de los ratones y los gatos, podemos pensar en la caricatura desarrollada por William Hanna y Joseph Barbera *Tom and Jerry* en donde claramente se observa la polaridad entre ambos: el gato persigue a Jerry y este consigue siempre salirse con la suya. Pero retomando el interrogante, cómo puede ser que el personaje de una de las empresas de entretenimiento y medios de comunicación más grande del mundo no tenga un *archienemigo*. Porque es bien sabido que incluso dentro de ese ecosistema encabezado por él, su mascota es un perro, sus mejores amigos son un pato y una suerte de perro que camina en dos patas, y lógicamente su pareja es la ratoncita Minnie, pero no parece haber indicios de peligro en ese mundo.

La segunda parte de *Maus* se abre con la siguiente proclama extraída de un artículo periodístico, fechada en Pomerania, Alemania, a mediados de 1930 Mickey Mouse es el ideal más lamentable que jamás haya visto la luz... Un sentimiento sano indica a cualquier joven independiente y a toda juventud honorable que esa alimaña sucia e inmundada, el mayor portador de bacterias del mundo animal, no puede ser el tipo ideal de animal... ¡Fuera la animalización judía del pueblo! ¡Abajo con Mickey Mouse! ¡Luzcan la cruz gamada!¹³. Este epígrafe muestra a las claras, al menos, dos cosas: la primera de ellas es la recepción que tuvo para el pueblo judío la figura de este ratón que nació en 1928, es decir, dos años antes de la proclama. La segunda cuestión que parece irrumpir aquí es, justamente, el enemigo de Mickey, que lejos de ser un gato, un perro, un pato, o cualquier otro animal, es un pueblo entero. Resulta interesante prestar especial atención a la selección léxica que se utiliza a la hora de hablar del ratón, incluso en la traducción de la obra, ya que se establece una relación interpersonal en tanto esa “alimaña sucia e inmundada” se define en relación al pueblo que reacciona contra ella. Con suma euforia este panfleto incita a las masas a

13 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 164. Lastimosamente, no contamos con la cita en original en alemán así que nos servimos de la traducción ofrecida por la edición de *Maus* consultada.

desterrar, aplastar, la imagen de esa caricatura (que por cierto se asocia de manera directa al imperialismo y al capitalismo) del pueblo judío.

El propio Spiegelman en el libro *Metamaus* (2012) confiesa: “(...) diez años después de *Maus*, descubrí un folleto dibujado en 1942 por un prisionero de un campo de refugiados francés (...) y titulado *Mickey en Gurs*: otra prueba de que había dado con una forma de narrar que tenía raíces profundas”¹⁴. Podemos pensar entonces que si bien él no pensó su obra como la contraposición del ratón Mickey, ni pensó en la reivindicación de los judíos mediante el uso del animal, sí nos consta que en estos gestos hay una *estructura de sentimientos* que subyace. Lo que es sumamente interesante es el juego entre “lo alto” y “lo bajo” que presenta la novela gráfica. Por una parte esta hibridez es propia del género, como dijimos anteriormente, y por la otra hace referencia a lo que Spiegelman denominó *holokitsch*, esto es, la fusión de temas altos en géneros bajos. Desde este punto de vista, el texto no aborda Auschwitz desde el sentimentalismo que proponen otros lenguajes artísticos (Hollywood, por ejemplo), pero sí apela a la memoria colectiva, y esa operatoria es la que permite que temas como estos sean plasmados en un cómic. Dice La Capra:

En un contexto posmoderno estamos dispuestos incluso a mostrarnos delirantemente elogiosos cuando una obra nos impacta y al mismo tiempo borra las distinciones, especialmente aquella que existe entre la cultura alta y la baja. Y el nivel dominante de ignorancia e indiferencia respecto de la *Shoah* no se ha debilitado sino por el contrario intensificado por su reciente uso como alusión mediática o como elemento *kitsch* contextual, lo que Spiegelman llama *Holokitsch*. Este uso lo normaliza e incluso lo reduce a una mercancía descartable, presumiendo que no existe un verdadero conocimiento al respecto y

14 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 138.

confiando de ese modo sólo en un efecto vago y errático cuando se habla del Holocausto.¹⁵

En *Metamaus*, la entrevistadora le pregunta al dibujante: “¿por qué ratones?”, allí él explica que su idea primordial era la de dibujar *negros* y no roedores. Por otro lado, las creaciones del historietista tienen una forma bastante antropomorfa en tanto son animales que se yerguen en dos patas, que se visten con trajes, sombreros, vestidos, uniformes militares, etc. y que se ven afectados por los mismos problemas que aquejan a los hombres. Esto es, claramente, una diferencia clara con Mickey que siempre lleva pantalones del mismo color y el torso desnudo. Por supuesto que esta apariencia que recrea Spiegelman ayuda a foguear la dicotomía hombre – animal y, en última instancia, hombre – bestia. Porque estos ratones (y en general todas las alimañas que aparecen a lo largo de la novela) se asemejan a formas que nos son reconocibles como humanas, hecho que genera por un lado lo que Freud denominó *Unheimlich*, es decir, aquello que es del ámbito familiar (y por ende seguro y tranquilizador) que se vuelve extraño, distante; en otras palabras: extrañamiento. Y por el otro, genera empatía. De esta manera, necesariamente, tenemos que volver a hablar de la cuestión de la identidad.

Como decíamos en el apartado anterior, son varias las escenas en las que se puede observar la pérdida de la identidad por parte de algunos personajes. Esto sucede por diversos motivos, en parte porque los judíos de *Maus* son víctimas de uno de los horrores más grandes de la humanidad, y el estado de guerra en general, y el contexto de encierro en un campo de concentración (Auschwitz – Birkenau) en particular, llevan indefectiblemente a la deshumanización y a la despersonalización. Una vez llegados al campo los judíos dejan de tener un nombre (sello distintivo de personalidad e individualidad) para ser un número de serie. Dice el propio Vladek: “Nos registraron... nos tomaron el nombre y me grabaron en aquí el número”¹⁶. A la vez que expone lo citado, muestra en su brazo mientras señala una de las cicatrices

15 La Capra, D., *Historia y memoria después de Auschwitz*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, p. 165.

16 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 186

que lo habrían de marcar para el resto de su vida: 175113. Por otra parte, la pérdida de la identidad se genera, lógicamente, con la tensión del hombre y el ratón mediante la animalización. Casi como una figura mitológica, los personajes de la novela gráfica no son híbridos, es decir, no son mitad hombres y mitad ratones, no se parecen al centauro, ni al sátiro, Poseen del animal solamente la cabeza (como las imágenes del cinocéfalo, por ejemplo).

Llegado este punto, es bien interesante hacer notar cómo en alemán la palabra “bestia” puede ser traducida de dos formas diferentes: la primera y más obvia es *die Bestie* (nombre femenino), y la segunda es *das Tier* (nombre neutro). Ésta última en español se traduce literalmente como animal. Desde esta perspectiva, y ya no pensando cómo funcionaría una posible dialéctica entre los ratones (entendidos como débiles) y los gatos (como los que tienen el poder), se puede reflexionar acerca de los comportamientos animales. Observemos qué sucede en las siguientes tres citas: “En Hungría podremos volver a caminar por la calle, como *seres humanos...*” (153), “Y entonces pensé: ‘qué sorprendente que un *ser humano* reaccione igual que *el perro del vecino*” (242), “Allí era un tren que no era para vacas y caballos, era un tren de verdad, para pasajeros: *¡un tren para personas!*” (257).¹⁷ Estas sentencias pronunciadas por Vladek dejan en evidencia la reflexión en torno a la autopercepción ya que, si bien los judíos están diseñados con la cabeza de ratón, no se perciben como tales sino que ellos tienen, en algún punto, plena conciencia del estatuto de persona, de ser humano que les es arrebatado en el contexto bélico y de encierro. Los fragmentos de texto seleccionados muestran la distinción entre el hombre y el animal por parte de los mismos judíos. Basta con recordar la cita que hace de epígrafe en la primera parte de la novela para corroborar que, siguiendo el razonamiento nazi, los judíos son una raza pero no humana.

17 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, pp. 153, 242, 257. En este caso las cursivas son nuestras.

V. Los ratones, las ratas, las ratoneras, la muerte

La novela coquetea constantemente con el contraste entre los ratones (Maus/Mäuser) y las ratas (die Ratte/die Ratten). Este juego es bien interesante ya que así como los personajes caracterizados como animales tienen autoconciencia de sí y se perciben (pese a todo) como humanos, es esa misma capacidad de reconocimiento lo que les permite apartarse del mundo animal. Frases como: “Tiene la casa llena de perros y gatos callejeros. ¿Puedo mencionar ese detalle sin echar a perder mi metáfora? (...) Foto enmarcada de un gato. ¡De verdad!”¹⁸, abundan a lo largo de la narración. Estos guiños por parte del autor muestran, el proceso de escritura (y la metatextualidad que, como ya hemos visto, es uno de los tópicos del libro) y la distancia crítica entre hombres y animales. Pero mencionábamos justamente la dicotomía ratón – rata que hace estallar, en algún punto, la referencialidad. Sucede que la diferencia entre unos y otros es muy notoria; a los ratones ya los hemos caracterizado, las ratas siguen el ideal que de ellas se tiene en el inconsciente colectivo: andan en cuatro patas, tienen garras, aparecen, por lo general, en contextos de encierro y tienen cola. Tal vez la página más representativa sobre este asunto sea la 149 del capítulo seis, “Ratoneras”, de la primera parte. Allí se tensiona la dicotomía hombre – animal – ratón. Anja y Vladek se encuentran en un sótano refugiados cuando hace su aparición una rata. “Por la noche podíamos movernos un poco, dice el padre de Art, pero no éramos solos... - ¡Aquí abajo hay ratas! (...) – No son ratas. Son muy pequeños. Antes uno me ha pasado por la mano. ¡Son solo ratones! Por supuesto, eran ratas, pero quería que Anja se sentiría mejor.”¹⁹

Varias cosas se pueden decir al respecto, la primera es justamente que las ratas aparecen en contextos de encierro tal y como les sucede a los judíos no solamente en el campo de concentración y exterminio sino también en los diferentes refugios que van encontrando para no ser descubiertos y trasladados posteriormente.

18 Spiegelman, A., *Maus*, Reservoir Books, Buenos Aires, 2016, p. 203.

19 *Ibid*, p. 149.

La segunda apunta, como expusimos, a poner en cuestión la tensión entre los roedores y los hombres. En *Metamaus* se hace explícita esta cuestión referencial

Mi padre me contó la misma anécdota (la cita anterior) dos o tres veces. Intenté encontrar la manera de relatarlo sin fastidiar mi sistema de representación. Al principio pensé en dibujar a Vladek en el presente para no dar excesivo protagonismo al tema de la rata. Ya no te fijas en que Vladek y Anja son ratones... sencillamente están conversando.²⁰

Algo fundamental que expresa Spiegelman es que a lo largo de la lectura de la novela uno deja de considerar a los personajes como animales y los asume como humanos. Eso sucede también, como explicará él posteriormente, con Mickey Mouse y sus amigos. Como decíamos anteriormente, el ratón estrella de Walt Disney tiene como mascota un perro, Pluto, y como amigo otro perro, Goofy. En este universo se dejan de lado los comportamientos animales que sí aparecerán, lo hemos comentado, en el mundo diseñado en *Maus*.

Retomando la idea de los contextos de encierro podríamos pensar, siguiendo el título del capítulo aludido, que incluso Auschwitz – Birkenau son ratoneras en tanto “trampas para ratones”, ratoneras. Y hacemos referencia a la idea de la trampa y no de la cuevita que construyen estos animales para entrar y salir de algún lugar, porque, primero, el dibujo que acompaña el título es una trampa para ratones, y segundo, porque de los campos de concentración y exterminio se ingresa pero no se puede salir, o no vivo al menos. El lema “*Arbeit macht Frei*”, que bien podríamos asimilar con el mensaje “abandonad toda esperanza” que aparece en la entrada del infierno de Dante en la *Divina comedia*, deja entrever, justamente, que el trabajo te libera, te hace libre, y que al campo uno entra pero no sale (salvo por las chimeneas, muy presentes en la novela gráfica, por otra parte). Y llegados a este punto creemos que

20 Spiegelman, A., *Metamaus*, Reservoir Books, Madrid, 2012, p. 135.

es necesario hacer mención al final del cómic *Mickey en el campo de Gurs* (1942), cómic al que nos hemos referido con anterioridad. Allí podemos ver al ratón más famoso de Estados Unidos caminando sonrientemente imaginando una ciudad llena de rascacielos que contraste con las “cuchas de perros alineadas”²¹ del campo y que bien podría ser Nueva York. A su vez que deambula, dice: “Pero, decididamente, el aire de los Pirineos no me sentaba del todo bien. Entonces, como no soy más que un dibujo animado, me borré de un plumazo... Y... hop...!! Los gendarmes pueden venir a buscarme al país de la l...d, de la i...d y de la f...d. (¡Hablo de América!)”.²²

VI. Conclusiones y reflexiones finales

Hemos hecho en este trabajo un recorrido por las figuras principales que aparecen en la novela gráfica autobiográfica *Maus* prestando especial atención a la conformación de las mismas. Siguiendo con esta línea, ahondamos en las tensiones entre el hombre, los animales y las bestias teniendo en cuenta cómo funciona el estereotipo del ratón diseñado por el famoso dibujante estadounidense Walt Disney. En este sentido nos parece apropiado pensar a los ratones que figuran dentro de la narrativa de Art Spiegelman como la contrapartida, o la contralectura, del universo de Goofy, Donald, Mickey, y demás amigos. De este modo nos ceñimos en cuáles son los procesos de animalización que aparecen y qué efectos colaterales trae aparejados.

Por último, creemos que la cita sobre Mickey en Gurs sintetiza de forma certera todo lo que hemos venido exponiendo a lo largo del presente trabajo. Para comenzar, debemos llamar la atención sobre el tono irónico y humorístico que rodea los dichos de Mickey, lo podemos observar en el adverbio “decididamente”, en la expresión “el aire de los Pirineos”, y, cómo no, en la expresión parentética²³. Segundo,

21 Rosenthal, H. *Mickey en el campo de Gurs*. 1942 (Faltan datos), p. 2.

22 *Ibid*, p. 17

23 Al respecto, diremos que es justamente a Estados Unidos a donde emigran Anja, Vladek y Art Spiegelman. Norteamérica sería el foco de la libertad, la promesa de iniciar una nueva vida lejos del campo, de las chimeneas, de las persecuciones, de los horrores acaecidos en Europa.

el ratón *puede*, y en efecto lo hace, salir del campo porque tiene conciencia de ser una caricatura. No se reconoce, como bien decía Art, como un animal, pero tampoco como un humano. Sabe que por su condición de dibujo puede borrarse y dibujarse, aparecer, en otro lugar completamente diferente. Se ve de manera clara la diferencia entre este roedor con Vladek, Anja, y todos los ratones del mundo que han sufrido los horrores y las vejaciones del campo de concentración (llámese Auschwitz, Birkenau, Dachau, o como sea...). Los gendarmes, la Gestapo, puede ir en busca de Mickey que no lo van a encontrar, él estará respaldado y a salvo en América (Estados Unidos de América), y si llegasen a prenderlo, fácilmente podría volver a escaparse, a escabullirse. Su condición de dibujo, su conciencia de ser y percibirse como tal, y de tener contención en su país de origen le aportan todas las condiciones de que han carecido los miles de millones de prisioneros de los campos. Como prisioneros, como ratas, como ratones, reducidos hasta ser animales, condenados a muerte dentro de una ratonera de la que les costó salir. A algunos les costó la vida, a otros el lenguaje, a otros la memoria.-