

Maus y la ética de la representación
después del Holocausto
Narrativas post-traumáticas, elaboración
y post-memoria

Maus and the Ethics of Representation
After the Holocaust
Post-traumatic narratives, elaboration
and post-memory

Silvana Vetö*

Resumen

En este trabajo se examinarán algunos de los problemas éticos que el Holocausto ha planteado a los medios de representación de la historia, para luego ligar las distintas narrativas que resultan de dichas representaciones, con las posibilidades de duelo y elaboración. Se abordarán primero los planteamientos de Theodor Adorno respecto de las posibilidades del arte frente al sufrimiento. Luego se expondrán algunos aspectos del debate surgido al final de la década del 70 a propósito de la representación del Holocausto en medios de comunicación de masa y en la “alta” cultura. Se mostrará como persiste en ese debate una perspectiva dicotómica respecto del trauma, de la cual surgen dos tipos de narrativas post-traumáticas supuestamente irreconciliables, que no permiten una adecuada elaboración y un duelo satisfactorio respecto de las pérdidas implicadas en el acontecimiento traumático. Finalmente, analizaremos en detalle la novela gráfica *Maus. Relato de un superviviente*, cuya narrativa experimental permite cuestionar y deconstruir la dicotomía redención/aporía de manera novedosa, planteando nuevos problemas vinculados a la memoria del Holocausto y a la posibilidades de duelo.

Palabras clave: Holocausto, representación de la historia, narrativas post-traumáticas, duelo y post-memoria.

* Doctora © en Historia, Universidad de Chile. Master en Psicoanálisis, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Magíster en Psicoanálisis, Universidad Andrés Bello. Psicóloga y Licenciada en Psicología, Universidad Diego Portales. Académica del Magíster en Psicoanálisis y de la carrera de Psicología de la Universidad Andrés Bello. E-mail: silvana.veto@gmail.com

Abstract

In this work, we will focus on some of the ethical problems that the Holocaust has posed to the representation of historical limit-events. We will then link the different narratives emerging from these representations to the possibilities of mourning and elaboration. First, we will examine the German philosopher Theodor Adorno's propositions concerning the possibilities of art in the face of suffering. Then, we will present some aspects of the debate that arose in the late 70s regarding the representation of the Holocaust in mass media and in 'high' culture. It will be shown how in this debate there persists a dichotomist perspective of trauma, which creates two supposedly irreconcilable types of post-traumatic narratives that do not permit an appropriate elaboration and mourning of losses caused by the traumatic event. Finally, we will analyze the graphic novel *Maus. A Survivor's Tale*, whose experimental and open narrative allows an original questioning and deconstruction of the redemption/aporia dichotomy, putting forward new problems related to the memory of the Holocaust and the possibilities of mourning.

Key Words: Holocaust, representation of history, post-traumatic narratives, mourning and post-memory.

Introducción

El Holocausto ha invocado, a la vez que ha resistido a su representación. En cuanto acontecimiento traumático lleva inscrita esta aporía, esta relación doble e irresoluble entre acontecimiento y representación.

Afirmar que el Holocausto fue un acontecimiento traumático, quiere decir, en primer lugar, que el estatuto y la magnitud de las pérdidas que conllevó, nos llevan al desafío ineludible de afrontar la introducción de un agujero en la experiencia, en la historia, en la memoria. También quiere decir que sus efectos son registrables aún varias generaciones después de ocurrido, o dicho de otro modo, que inscribe un ciclo de repeticiones –con alteración, como señala LaCapra (2009, p. 62)– que son difíciles, pero urgentes de trabajar y elaborar. En ese sentido, implica también necesariamente pasar por un proceso de duelo, es decir, por un proceso en que se pueda reconocer y trabajar sobre las pérdidas para construir proyectos ético-políticos futuros basados en ese reconocimiento y ese trabajo, y no sobre su negación u obliteración.¹ Esta

¹ En este sentido, suscribimos la propuesta de Judith Butler respecto del duelo, cuando en *Precarious Life* lo define del siguiente modo: "Perhaps, rather, one mourns when one accepts that by the loss one undergoes, one will be changed, possibly forever." (Butler, 2004, p. 21) [Quizás, en cambio, se hace un duelo cuando se acepta que por la pérdida que se sufre, uno será transformado, probablemente para siempre.]

pequeña aclaración respecto de lo que se entiende por “acontecimiento traumático” es relevante, puesto que sin dicha concepción, quizás varios de los problemas más abajo abordados, no habrían visto la luz.

Ahora bien, este ensayo se ocupa de algunos de los problemas que el ejercicio de la representación ha enfrentado al intentar abordar el Holocausto. Estos problemas son, a mi entender, eminentemente éticos, por cuanto a través de la creación y transmisión de ciertas narrativas post-traumáticas, involucran determinadas y dispares posibilidades de vérselas con las pérdidas causadas por los acontecimientos-límite y, por lo tanto, diferentes posibilidades de vida en común.

Plantearemos, primero, los problemas que históricamente ha significado el Holocausto para las formas de representación de la historia. Comenzaremos por el filósofo alemán Theodor Adorno en la postguerra y luego seguiremos con los debates iniciados en los 70 con la representación del Holocausto en los medios de comunicación de masas.

En segundo lugar, expondremos las narrativas post-traumáticas que se desprenden de los debates comentados, las narrativas redentoras y las aporéticas, subrayando como su consideración dicotómica yerra las posibilidades de duelo y elaboración y caen ya en un planteamiento ingenuo e ilusorio de redención y superación absoluta sin cicatriz, o bien en la melancolía inconsolable y la repetición infinita de lo traumático.

Tercero, se analizará en detalle *Maus. Relato de un superviviente*, de Art Spiegelman (2009)², pieza de representación que permite un tratamiento novedoso de la dicotomía y de los problemas expuestos más arriba.

Finalmente, discutiremos sucintamente algunos problemas contemporáneos que resultan del análisis de *Maus*, particularmente los de la post-memoria y el duelo en las generaciones que no vivieron el acontecimiento.

² *Maus* fue primero publicado en capítulos separados entre 1980 y 1991 en *Raw Magazine*, un cómic experimental del underground neoyorkino de los ochenta, creada por Françoise Mouly, esposa de Spiegelman, y editada por ambos. Posteriormente, estos capítulos confluyeron en dos tomos; *Maus I: Mi padre sangra historia*, y *Maus II: Y allí empezaron mis problemas*, ambos publicados en inglés en 1986 y 1991, respectivamente. En 1990, Spiegelman gana una beca Guggenheim. Entre diciembre de 1991 y enero de 1992 expone en el MoMA de Nueva York, y en 1992 gana un premio Pulitzer por este trabajo.

Adorno y la industria audiovisual, el canon y la ética de la representación

“... estos jóvenes escritores y artistas postmodernos para quienes la prohibición de poner en imágenes debe aparecer como teología del Holocausto.” Andreas Huyssen, 2000.

En 1949, Adorno publica su primer *dictum* acerca del situación de la representación artística después de Auschwitz: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (1962, p. 29).

Muchas veces mal citado, otras tantas incomprendido, este *dictum* es retomado y reformulado por el autor en una serie de ocasiones³. En un famoso artículo de 1974 –en que objeta la propuesta de Jean-Paul Sartre acerca del compromiso político en literatura– Adorno despliega claramente la paradoja en que derivaría su temprana intuición. Luego de afirmar que no tiene intención alguna de “ablandar” dicha formulación, establece lo siguiente:

La literatura debe resistir este veredicto, en otras palabras, ser tal que su mera existencia después de Auschwitz no sea una rendición al cinismo. Su propia situación es paradójica, no simplemente un problema de cómo reaccionar frente a ello. La abundancia de sufrimiento real no tolera el olvido; el dicho teológico de Pascal, *On ne doit plus dormir*, debe ser secularizado. Sin embargo, este sufrimiento, lo que Hegel llamaba conciencia de la adversidad, también exige la existencia continua del arte mientras que la prohíbe; ahora es prácticamente sólo en el arte que el sufrimiento puede todavía encontrar su propia voz, su consuelo, sin ser inmediatamente traicionado por él. (1974, p. 85).

En *Dialéctica Negativa*, ocho años antes, Adorno ya establecía lo siguiente: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizás haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas” (1992, p. 362).

Para el filósofo alemán, el papel de la literatura, y más extensamente de la representación artística después de Auschwitz, concierne al sufrimiento y a la memoria, es decir, a un sufrimiento que no tolera olvidos. Un sufrimiento sin voz ni

³ Para una revisión de toda esa serie de reconsideraciones y enmiendas de Adorno a su propio *dictum*, véase el libro de Michael Rothberg (2000).

consuelo, que pareciera levantar una suerte de barrera, hecha acaso de pudor, a la representación artística. Es allí donde el arte debe resistir, alega. Una prohibición pesa sobre su praxis, y es aquella mismísima praxis la que debe desafiarla. He allí la paradoja. Pero no es cualquier praxis de la literatura la que puede resistir a la prohibición, dando voz y consuelo al sufrimiento de las víctimas y de los sobrevivientes. Como dijera el cuestionado Günther Grass, citando de su libro *Diario de un caracol* (1972): “Abrir agujeros en el hielo y mantenerlos abiertos. No coser el desgarrón. No tolerar saltos con cuya ayuda pueda abandonarse a la ligera la Historia...” (1999, p. 48)

Rechazo de la clausura, mantención de la discontinuidad, propósito anti-redentor: proyecto postmoderno por excelencia. Mantener el desgarró, la “herida abierta” (como dijera Freud (1998e) al hablar de la melancolía) a través de la escritura. Pero ¿cómo dar la voz y el consuelo sin coser las heridas, sin redimir, sin dar sentido?

Para una representación artística que se alejara de estas prácticas y cumpliera su función respecto al sufrimiento y la memoria, Adorno recurre en sus distintos textos al compositor Arnold Schönberg, o a los escritores Franz Kafka, Paul Celan o Samuel Beckett:

Su poesía [la de Celan] está permeada por la vergüenza del arte frente al sufrimiento que escapa tanto a la experiencia, como a la sublimación. Los poemas de Celan quieren hablar del horror más extremo a través del silencio. Su contenido de verdad, él mismo, se convierte en negativo. Imitan un lenguaje que yace bajo la pobre lengua de los seres humanos, ciertamente bajo todo idioma orgánico: es el de los muertos hablando de piedras y estrellas. (Adorno, 2002, p. 322).

Lo que está en juego, es lo que resiste la representación. Lo que pone en jaque al lenguaje y a la imagen: la negatividad absoluta, la nada, son en Adorno esta piedra de tope. Ellos son, sin embargo, invocados por el sufrimiento inconmensurable de los campos de concentración. Son evocaciones al lenguaje y a la imagen, al arte como único modo de trabajarlos, de elaborarlos. Los límites de la representación son entonces puestos a prueba; llevar el lenguaje y la imagen al límite, estrujarlos, experimentar con ellos. ¿Hasta dónde puede el lenguaje representar? ¿Hasta dónde puede la imagen mostrar? Estas preguntas metodológicas, incluso programáticas, se abren con las intransigentes llamadas de atención de Adorno, y no han cesado aún.

El horror de los campos de concentración y de exterminio, el horror de seres humanos organizados burocráticamente para deshumanizar, asesinar, hacer desaparecer a todo un grupo humano y sus vestigios. El sinsentido de las cámaras

de gas, de los crematorios, de las fosas, de tanto sufrimiento. El abismo abierto en la memoria de los sobrevivientes. El vacío dejado por una muerte que ya no tiene posibilidad alguna de ser integrada al curso de la vida. Todo ello, ¿puede ser representado? ¿Puede una imagen o un puñado de ellas, mostrarlo? ¿Puede el lenguaje, un lenguaje, describirlo, circunscribirlo siquiera? ¿Se puede llegar, en fin, con la representación a los límites que se llegó en la acción? La mayoría de los autores, al menos aquellos de las primeras décadas de trabajo sobre el Holocausto, concluyeron que no. Una imposibilidad producida por el acontecimiento mismo mantendría a la palabra y a la imagen impotentes, postergadas para siempre.

Georges Didi-Huberman habló del nazismo como una empresa de “desimaginación”: en Auschwitz se fabricaba “un mundo que los nazis deseaban ofuscado: es decir, sin palabras ni imágenes” (2004, pp. 38-9), un mundo que sostenía su perspectiva de éxito en la certeza de que, aún sí alguien lograba huir, aún si alguno o alguna se salvaba o sobrevivía para contar, nadie le creería. En palabras de Hannah Arendt: los nazis “estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo” (Arendt, 1991, en Didi-Huberman, 2004, p. 38). No se puede caer entonces en la complicidad de invocar la imposibilidad de representar. Por muy imperfectas, por muy insuficientes, por muy inadecuadas que sean, palabras e imágenes son necesarias.

La interrogante se desliza entonces a un ámbito distinto del apuntado con las preguntas anteriores respecto de la posibilidad: Auschwitz ¿‘debe’ ser representado? Es decir, se desliza hacia la dimensión ética. No se trata ya de las posibilidades internas del lenguaje o de la imagen para representar, sino de si es ético hacerlo. ¿Para qué representarlo, con qué fines? Y por otra parte, ¿qué es verdaderamente eso que se pretende representar? ¿Cómo representarlo? ¿No es toda representación la manifestación de una presencia, una positividad allí donde quizás no se trata sino de pérdida, de ausencia, de negatividad? Se está lidiando con el sufrimiento de muchísimos seres humanos, con las vidas trastocadas para siempre de los sobrevivientes y con la memoria que de ese sufrimiento, de esas muertes sin rito, de esos cuerpos insepultos, tienen sus herederos y probablemente muchos otros.

Estas preguntas comenzaron a ser planteadas a fines de la década del setenta, cuando la serie estadounidense Holocausto (Chomsky, 1978), fue transmitida en EE.UU. (abril de 1978) y Alemania (enero de 1979). Para Elie Wiesel, sobreviviente y escritor instalado en EE.UU., se trataba de una banalización, “un insulto a quienes perecieron y a quienes sobrevivieron” (1978). Le preocupaba entonces que la historia misma pudiese ser sustituida por la representación de los medios de comunicación de masas o la industria cultural, enfocados en el entretenimiento y orientada por fines comerciales. El cine comercial y la televisión, a pesar de su cualidad de llegar a un

vasto número de personas, no parecían ser medios de representación apropiados para esta historia traumática, no parecían poder hacerse cargo convenientemente de la transmisión de la memoria y de la tarea pedagógica subyacente. Consecuencia de esta polémica fue la creación de lo que el escritor húngaro Imre Kertész llamó “canon del Holocausto, un sistema de tabúes en su representación” (2006, p. 90), en otras palabras, límites impuestos a la representación por las voces “autorizadas”, por el “oficialismo” o los “guardianes de la memoria”, ya fueran estadounidenses, alemanes o israelíes.

Varias décadas antes de encendido este debate, Adorno exponía su propia preocupación del siguiente modo:

Es más bien la forma en que, al convertir el sufrimiento en imágenes, a pesar de toda su implacabilidad, hieren nuestra vergüenza ante la víctima. Pues éstas se usan para crear algo, obras de arte, que son arrojadas para el consumo del mundo que los destruyó. La supuesta representación artística del mero dolor físico de las personas que han sido golpeadas en el piso por culatas de fusiles, contiene, aunque sea remotamente, el poder de provocar placer. La moral de este arte, que no se olvide en ningún instante, se desliza hacia el abismo de su opuesto. El principio estético de estilización, y hasta la oración solemne del coro, hacen que un destino impensable parezca haber tenido algún significado; se transfigura, algo de su horror es removido. Esto por sí solo es una injusticia hacia las víctimas; aún así, ninguna forma de arte que haya tratado de evadirlos, pudo permanecer erguido ante la justicia. (Adorno, 1975, p. 85).

Lo que está en juego, es lo que resiste la representación. Lo que pone en jaque al lenguaje y a la imagen: la negatividad absoluta, la nada, son en Adorno esta piedra de tope. Ellos son, sin embargo, invocados por el sufrimiento inconmensurable de los campos de concentración. Son evocaciones al lenguaje y a la imagen, al arte como único modo de trabajarlos, de elaborarlos. Los límites de la representación son entonces puestos a prueba; llevar el lenguaje y la imagen al límite, estrujarlos, experimentar con ellos. ¿Hasta dónde puede el lenguaje representar? ¿Hasta dónde puede la imagen mostrar? Estas preguntas metodológicas, incluso programáticas, se abren con las intransigentes llamadas de atención de Adorno, y no han cesado aún.

El horror de los campos de concentración y de exterminio, el horror de seres humanos organizados burocráticamente para deshumanizar, asesinar, hacer desaparecer a todo un grupo humano y sus vestigios. El sinsentido de las cámaras de gas,

de los crematorios, de las fosas, de tanto sufrimiento. El abismo abierto en la memoria de los sobrevivientes. El vacío dejado por una muerte que ya no tiene posibilidad alguna de ser integrada al curso de la vida. Todo ello, ¿puede ser representado? ¿Puede una imagen o un puñado de ellas, mostrarlo? ¿Puede el lenguaje, un lenguaje, describirlo, circunscribirlo siquiera? ¿Se puede llegar, en fin, con la representación a los límites que se llegó en la acción? La mayoría de los autores, al menos aquellos de las primeras décadas de trabajo sobre el Holocausto, concluyeron que no. Una imposibilidad producida por el acontecimiento mismo mantendría a la palabra y a la imagen impotentes, postergadas para siempre.

Georges Didi-Huberman habló del nazismo como una empresa de “desimaginación”: en Auschwitz se fabricaba “un mundo que los nazis deseaban ofuscado: es decir, sin palabras ni imágenes” (2004, pp. 38-9), un mundo que sostenía su perspectiva de éxito en la certeza de que, aún sí alguien lograba huir, aún si alguno o alguna se salvaba o sobrevivía para contar, nadie le creería. En palabras de Hannah Arendt: los nazis “estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo” (Arendt, 1991, en Didi-Huberman, 2004, p. 38). No se puede caer entonces en la complicidad de invocar la imposibilidad de representar. Por muy imperfectas, por muy insuficientes, por muy inadecuadas que sean, palabras e imágenes son necesarias.

La interrogante se desliza entonces a un ámbito distinto del apuntado con las preguntas anteriores respecto de la posibilidad: Auschwitz ¿‘debe’ ser representado? Es decir, se desliza hacia la dimensión ética. No se trata ya de las posibilidades internas del lenguaje o de la imagen para representar, sino de si es ético hacerlo. ¿Para qué representarlo, con qué fines? Y por otra parte, ¿qué es verdaderamente eso que se pretende representar? ¿Cómo representarlo? ¿No es toda representación la manifestación de una presencia, una positividad allí donde quizás no se trata sino de pérdida, de ausencia, de negatividad? Se está lidiando con el sufrimiento de muchísimos seres humanos, con las vidas trastocadas para siempre de los sobrevivientes y con la memoria que de ese sufrimiento, de esas muertes sin rito, de esos cuerpos insepultos, tienen sus herederos y probablemente muchos otros.

Estas preguntas comenzaron a ser planteadas a fines de la década del setenta, cuando la serie estadounidense *Holocausto* (Chomsky, 1978), fue transmitida en EE.UU. (abril de 1978) y Alemania (enero de 1979). Para Elie Wiesel, sobreviviente y escritor instalado en EE.UU., se trataba de una banalización, “un insulto a quienes perecieron y a quienes sobrevivieron” (1978). Le preocupaba entonces que la historia misma pudiese ser sustituida por la representación de los medios de comunicación de masas o la industria cultural, enfocados en el entretenimiento y orientada por fines comerciales. El cine comercial y la televisión, a pesar de su cualidad de llegar a un

vasto número de personas, no parecían ser medios de representación apropiados para esta historia traumática, no parecían poder hacerse cargo convenientemente de la transmisión de la memoria y de la tarea pedagógica subyacente. Consecuencia de esta polémica fue la creación de lo que el escritor húngaro Imre Kertész llamó “canon del Holocausto, un sistema de tabúes en su representación” (2006, p. 90), en otras palabras, límites impuestos a la representación por las voces “autorizadas”, por el “oficialismo” o los “guardianes de la memoria”, ya fueran estadounidenses, alemanes o israelíes.

Varias décadas antes de encendido este debate, Adorno exponía su propia preocupación del siguiente modo:

Es más bien la forma en que, al convertir el sufrimiento en imágenes, a pesar de toda su implacabilidad, hieren nuestra vergüenza ante la víctima. Pues éstas se usan para crear algo, obras de arte, que son arrojadas para el consumo del mundo que los destruyó. La supuesta representación artística del mero dolor físico de las personas que han sido golpeadas en el piso por culatas de fusiles, contiene, aunque sea remotamente, el poder de provocar placer. La moral de este arte, que no se olvide en ningún instante, se desliza hacia el abismo de su opuesto. El principio estético de estilización, y hasta la oración solemne del coro, hacen que un destino impensable parezca haber tenido algún significado; se transfigura, algo de su horror es removido. Esto por sí solo es una injusticia hacia las víctimas; aún así, ninguna forma de arte que haya tratado de evadirlos, pudo permanecer erguido ante la justicia. (Adorno, 1975, p. 85).

Esta preocupación respecto de aquello que la industria audiovisual podía hacerle a la historia y la memoria del Holocausto, no era desdeñable, como actualmente es posible advertir, pero acarrea una idea respecto de la cultura y del arte, que hoy en día puede ser ampliamente criticada y que a decir verdad parece algo obsoleta. Se trata, como Andreas Huyssen (2000, 2002) señala, de una idea que descansa en un paradigma dicotómico aún no suficientemente cuestionado; aquel que opone la “alta cultura” a la “cultura popular”. Si los medios de representación antes mencionados parecían no cumplir con las exigencias de la historia del acontecimiento y de la memoria de las víctimas, otros, como el cine documental o la misma historiografía, sí parecían estar a la altura de ello. El debate establecido en los 80 y 90 entre los defensores de *Shoah* (Lanzmann, 1985) por un lado, en tanto producción de la “alta cultura” europea, y *La lista de Schindler* (Spielberg, 1992) por el otro, producto de la

industria mediática estadounidense, participa de estas concepciones estéticas, a la vez que continúa el debate anterior respecto de la ética de la representación⁴.

¿Es posible continuar sosteniendo esta dicotomía hoy? ¿Es dable afirmar hoy que ninguna producción de la cultura popular, incluidas las comerciales, están a la altura de la representación del Holocausto o de otros acontecimientos-límite?

Narrativas post-traumáticas: redención y aporía

“La historia es, a través de todos los tiempos, una historia de las acciones y los padeceres humanos, del en señoramamiento y de la humillación, del pecado y de la muerte. En su aparición profana, la historia es una ininterrumpida repetición de engendros dolorosos y de costosos esfuerzos, que una y otra vez fracasan, desde Aníbal, pasando por Napoleón, hasta los Führer del presente. La historia es el teatro de una vida vivida a fondo, que siempre deja ruinas tras de sí. Aunque resulte atemorizante, en el espíritu del Nuevo Testamento esta repetición de acciones y padeceres, a través de todos los tiempos, es necesaria para completar el sufrimiento de Cristo.”

Karl Löwith, 2007.

A pesar de ser producto de la acción humana, afirma Löwith (2007), los acontecimientos históricos han planteado siempre al ser humano el problema de su sentido ‘último’, de su fin último, es decir, una interrogación fundamentalmente escatológica. En otras palabras, abren interrogantes que conciernen al futuro, al devenir, y así instalan un problema que no se resuelve en el acontecimiento mismo, en el acontecer-presente, como tampoco en el pasado, sino en esa exterioridad indefinible e infinitamente ambigua, que se llama futuro.

⁴ Como Huyssen señala en 2002, estos debates estéticos son además reflejo de otro debate, que actualmente parece bastante infértil, pero que en la época tuvo repercusiones, referente a la unicidad e incomparabilidad del genocidio nazi: “La tesis del carácter único del Holocausto en la Historia se refleja estéticamente en la búsqueda de un único modo lícito y adecuado de representar el genocidio.” (p. 125) A la vez, según el crítico alemán, estos debates traslucen a la vez uno más antiguo que la Shoah, y que tiene que ver con la pugna entre EE.UU. y Europa, o más bien con el anti-norteamericanismo europeo.

Estas interrogantes por el fin último de la historia, son solidarias, en el pensamiento judaico y cristiano, con una perspectiva escatológica y mesiánica, es decir, con una doctrina de la redención y de la salvación, incluso de la reconciliación, todo lo cual advendría en el momento del fin, como señala Löwith en el epígrafe a este apartado, producto de los sufrimientos y padeceres del mundo, otorgados a Dios. Esta perspectiva mesiánica y escatológica ha trascendido, no obstante, su origen teológico, construyendo de ese modo una perspectiva histórica secular donde el porvenir también es construido mesiánicamente, como una especie de consumación profana de la historia (siguiendo a W. Benjamin en sus tesis sobre la historia, 1940), donde después de la catástrofe y el caos se llegará a un momento de felicidad terrenal, de paz, entendimiento y reconciliación.

Ahora bien, algunos intelectuales contemporáneos, como Saul Friedländer, Dominick LaCapra y Eric L. Santner, sostienen que en algunas formas de comprensión e interpretación históricas del Holocausto en particular (pero también de otros acontecimientos históricos), se trasluce esta perspectiva mesiánica y escatológica secularizada de la historia descrita en el párrafo anterior. A la vez, distinguen corrientes contrapuestas, que suelen identificarse a lo post-moderno (cuestión que no analizaremos aquí), donde la historia ya no tiende a la redención, sino a la irremediable aporía. La primera orientación ha sido vinculada a las llamadas “narrativas redentoras” (en LaCapra y Friedländer), mientras que la segunda, se ha ligado a las “narrativas anti-redentoras” (LaCapra y Freidländer), “aporéticas” o “traumáticas” (LaCapra)⁵. A la vez, los tres autores ha coincidido en trabajar esta distinción a la luz de dos pares de conceptos freudianos; elaboración/repetición (Freud, 1998d) y duelo/melancolía (Freud, 1998c), intentando deconstruir las dicotomías para llegar a formas más articuladas de enfrentar el vacío introducido por los acontecimientos traumáticos.

Se sigue entonces, que los tres autores entienden el problema del Holocausto como fue planteado al comienzo de este escrito; las pérdidas históricas, no sólo de personas, sino también de un marco de inteligibilidad, han producido la introducción de un agujero en la trama discursiva y en la experiencia histórica de occidente. Este agujero funciona provocando la angustia del ser frente a la muerte, y que de manera más circunscrita se presenta como angustia frente a la pérdida de sentido, de orientación o de marcos de inteligibilidad con los cuales leer el mundo.

⁵ Cabe destacar que no por ser anti-redentora una narrativa es siempre aporética, por mucho que lo contrario sea verdadero. Las posibilidades que ofrecen autores como LaCapra, las cuales revisaremos a continuación, plantean una crítica a la lectura redentora del trauma del Holocausto (y por extensión de todo acontecimiento histórico) a la vez que a la alternativa aporética, intentando articular las necesidades de curar las heridas y de elaboración con lo que hay de imposible en estos duelos.

En esta perspectiva de lo traumático, siguiendo a Freud (1998a, 1998b) se insiste también en la idea de que ese agujero no está simplemente ahí, aislado, posible de evitar, sino que funciona como una especie de fuerza imantada que atrae a sí todo lo que lo rodea, y que impulsa a la repetición (en el recuerdo, en los sueños, en los síntomas, etc.). Por lo tanto, con el fin de detener la repetición de lo traumático, generando más sufrimiento y más dolor, se requiere de un gasto energético compensatorio que tienda a suturar, clausurar, antes de poder restablecer el funcionamiento habitual del individuo o, en términos freudianos, el principio de placer (Freud, 1998a).

Sin embargo, la pregunta es si aquello que plantea una narrativa redentora es realmente posible respecto de un acontecimiento traumático como el Holocausto: ¿puede ser totalmente superado? ¿Sus heridas pueden ser totalmente curadas, produciendo finalmente una superación moral y una reconciliación? O no impondría más bien lo que establece una narrativa anti-redentora: la imposibilidad total de superación que nos deja en una especie de infinita repetición, de recorrido aporético por las vías del trauma y por los bordes del agujero, una melancolía inacabable.

En el debate *Shoah* versus *La lista de Schindler* que vimos más arriba, encontramos también esta temática de las distintas narrativas transmitidas por dichas obras de representación.

Friedländer escribe, a propósito de *Shoah* en 1992 (el mismo año de estreno de la obra de Spielberg):

Cada testimonio individual sigue siendo una historia no resuelta. La narración global no es lineal ni circular; es una espiral replegándose sobre sí misma, luego moviéndose a nuevos territorios en una sucesión de incursiones. Mientras el film se desarrolla, y particularmente en la última secuencia, el mítico momento redentor, elevado por la temprana memoria israelí al mismo significado metahistórico de la catástrofe en sí misma, se vuelve un mero episodio en la historia total del exterminio. [...] ninguna temática redentora o signo de resolución es evidente. (1992, pp. 255-6)

Esta orientación, Friedländer la opone a aquella más habitual desde la postguerra hasta la década del 60, y en el pensamiento judío que en la interpretación laica. La conciencia histórica judaica de los primeros años después de la guerra, tendió a leer el acontecimiento dentro de la "redención histórica por excelencia, el nacimiento de un estado judío soberano" (1992, p. 254). "La secuencia 'Catástrofe y Redención', profundamente anclada en tradiciones religiosas visionarias" (1992, p. 254), encontró aquí su expresión.

Una narrativa que apunta a mantener voluntariamente la apertura, a resistir a la totalización y a la clausura, al relleno de sentido, se opone así a otra que se orienta a la explicación teológica, donde el sufrimiento y las pérdidas son introducidos en un discurso sin solución de continuidad, que termina en la salvación y donde, de hecho, dicho sufrimiento y pérdidas son perturbadoramente necesarias para obtener la redención. Así, se enfrentan una narrativa de lo irresoluble, de lo indeterminado, de la herida abierta, a otra en la que se propone dominar el exceso producido por lo traumático, controlar lo que escapa a la representación y rellenar el vacío de sentido a la manera del fetiche.

Ahora bien, si nos enfocamos en las tareas y los desafíos ético-políticos implicados en este tipo de acontecimientos traumáticos ¿en qué se traducen estas narrativas? ¿Alguna de ellas permite un tratamiento, una elaboración cuidadosa y justa de las pérdidas? ¿Alguna hace más viable la efectuación de duelos colectivos e individuales? ¿Restablecer la convivencia entre los diferentes grupos sociales implicados en el acontecimiento (víctimas, victimarios, colaboradores, *bystanders*)? ¿Apunta alguna a cuestionar los fundamentos ético-políticos que hicieron posibles en primer lugar los acontecimientos, y a construir nuevas formas de lazo social que formen diques lo más sólido posibles a su repetición?

Las narrativas redentoras apuntan a promover la ilusión de la curación, de la superación dialéctica del pasado traumático, de una *Aufhebung* absoluta o, como afirma Friedländer, apuntarían a “restaurar o restablecer la coherencia, a clausurar” (1992, p. 253). En términos freudianos, se trataría de la posibilidad de elaboración completa y de realización del duelo por las pérdidas, junto con la detención de la repetición traumática. Por el contrario, las narrativas aporéticas, respaldarían la tesis de la imposibilidad total de superación, curación, duelo o elaboración, de la imposición ineludible, que sería necesario solamente aceptar, de una oscura compulsión a la repetición y de una melancolía infinita.

Friedländer señala que “la clausura, en este caso, representaría una obvia evitación de lo que sigue siendo indeterminado, elusivo y opaco” (1992, p. 261). En ese sentido, sería una fetichización, que Santner define como “la construcción y el despliegue de una narración ideada –conciente o inconcientemente- para borrar las huellas del trauma o de la pérdida” (1991, en Friedländer, 2007, p. 221), para neutralizar o suavizar su impacto traumático, para distanciar al sujeto del acontecimiento. Tiene que ver también con una rápida rehabilitación del principio del placer, sin antes realizar las tareas previas que son necesarias para su funcionamiento, es decir, taponar el agujero sin antes elaborarlo. En esta línea, plantear por ejemplo que los juicios de Núremberg o más tarde el juicio a Eichmann en Jerusalén, clausuraban el problema del Holocausto, postura que no es inhabitual, trasluce un desconocimiento profundo de los procesos que es necesario llevar a cabo para trabajar las pérdidas.

Como Freud afirma en *Duelo y melancolía* (1998c), un duelo satisfactorio resulta de un lento proceso que comienza por el desapego de las investiduras libidinales que estaban dirigidas al objeto perdido y se continúa con su redireccionamiento hacia nuevos objetos libidinales. Pareciera ser que entonces la esperanzada propuesta de Freud tiene que ver con la ilusión del restablecimiento de un orden anterior, que es sumamente cuestionable.

Por otra parte, como Freud también señala, el problema de la pérdida es que cuando se pierde a alguien se pierde más que el objeto, se pierde algo propio 'en' el objeto, que en principio se desconoce. Desde esta perspectiva, la intercambiabilidad de los objetos (Butler, 2004) no es signo de que el duelo ha sido satisfactoriamente realizado, ya que hay aún un trabajo sobre el sujeto que está pendiente, y esto define más precisamente a la melancolía. Desde este punto de vista, la posición ya mencionada de Judith Butler parece bastante convincente, en el sentido de plantear que el duelo tiene que ver también con aceptar que por la pérdida uno será inevitablemente transformado. En ese sentido ya no puede pensarse el duelo realizado como un retorno al estado anterior que es posible alcanzar de una vez y para siempre, sino como una transformación subjetiva que tiene que ver con aceptar que el ser humano está sujeto al otro, con reconocerse y reconocernos como siempre vulnerables a la intervención del otro (en palabras de Butler), y por ende, siempre lejos de la clausura y lo absoluto.

Ahora bien, en situaciones como las pérdidas generadas por el genocidio nazi, uno se encuentra frecuentemente en los testimonios de los sobrevivientes con una resistencia casi implacable a abandonar las investiduras. Abandonar a los objetos perdidos va generalmente acompañado de una gran carga de culpabilidad, que se ha solido llamar "culpa del sobreviviente", ligada además a las promesas de mantener la memoria de aquellos que desaparecieron en el anonimato. Por otro lado, resulta prácticamente imposible sostener no sólo que los sobrevivientes u otras víctimas directas puedan restablecer lo que eran, sino que las sociedades occidentales tomadas en su generalidad, pudieran volver a ser lo que eran antes de Auschwitz.

Entonces, parece más bien posible plantear que la imposibilidad del duelo se traduce en una inevitable melancolía. Si bien esta perspectiva resulta bastante más convincente que la que apunta a la posibilidad de totalización y retorno al estado anterior, los tres autores que venimos trabajando coinciden en la necesidad de producir formas de articulación más precisas entre estas posibilidades, antes que quedarse en la dicotomía.

El problema de la posición aporética extrema, es que no considera las pérdidas en su nivel histórico, sino que las funde en una visión transhistórica de la ausencia (de fundamentos, de sentido, etc.). Las pérdidas históricas son, por definición, situables en los tiempos verbales más generales: pasado-presente-futuro, pero la ausencia no

se presta bien a tales distinciones temporales, cayendo más bien en un tipo de relato mitológico donde el origen se ve siempre desplazado y generalmente se termina traduciendo a una versión secular del pecado original.

Cuando las pérdidas son codificadas de esta manera, su particularidad histórica se pierde y éstas se funden en un discurso generalizado sobre la ausencia, donde todos somos víctimas, el trauma es propiedad de todos y toda historia es traumática. En ese momento, el duelo ya no posible, puesto que nada se ha perdido y no hay por tanto nada que pueda llorarse: “[...] cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas queda forcluido o abortado prematuramente.” (LaCapra, 2005, p. 68). Así, estas narrativas aporéticas suelen encallar en una fascinación con el exceso y una visión del futuro que más bien se contenta con una política de la vida entre las ruinas, donde en realidad el futuro no tiene que ver con construir algo nuevo, sino con aprender a habitar la devastación de aquello antiguo que ha sido destruido. Aquí no se empuja hacia la idea, probablemente ilusoria, de poder reconstruir lo perdido, de volver al paraíso perdido, pero tampoco se promueve la idea de construir otra cosa, sino más bien una actitud ético-política algo fatalista que puede fácilmente caer en la pasividad.

Lo único que queda en estas narrativas es la eterna repetición del pasado en el presente y la ruina. En otros términos, se transmite una vinculación a la pérdida como algo intramitable y continuo donde, por lo tanto, las posibilidades de elaboración o de duelo son imposibles.

En resumen, podemos decir con Dominick LaCapra, que frente a las heridas producidas por los acontecimientos traumáticos, la teoría, la historiografía y el arte han tendido a caer en la lógica del ‘todo o nada’. El ‘todo’ implica una “cierta idea de redención como recuperación absoluta sin pérdida esencial, incluso respecto de un pasado tan traumático como la Shoá. La otra implica la denegación o la negación absoluta de esa clase de redención, y propone una idea de redención inaccesible, ausente, o repetida y aporéticamente cuestionada.” (LaCapra, 2006, p. 195)

Planteado lo anterior, podemos señalar que los tres autores mencionados, aunque más sistemáticamente por LaCapra, ponen un signo de interrogación en la dicotomía redención/aporía, proponiendo nuevos modos de entender los desafíos del trauma, es decir, las tareas pendientes y propias de una época post-traumática. El historiador de Cornell apunta a articular los polos de estas dicotomías, con el fin de construir posibilidades ético-políticas menos ilusorias (que las de la redención) y más activas (que las de la aporía).

Se trataría de producir una alternativa de elaboración sin ilusión de totalización, es decir, de un modo de elaborar que incluya la inevitable repetición. En ese sentido, que no caiga en el extremo de una compulsión a la repetición ciega

guiada indefectiblemente por la pulsión de muerte, sino que intente modificar esta repetición de modo que pueda ser utilizada con otros propósitos y no sólo padecida. Es decir, una repetición con alteración que, vía performatividad, esté a favor de la creación de nuevos modos de lazo social.

Toda 'sutura' retrospectiva sería en sí misma fantasmática o ilusoria. *Elaborar significa trabajar sobre los síntomas postraumáticos* para mitigar los efectos del trauma generando contrafuerzas a la repetición compulsiva (o reactuación) y posibilitando una articulación más viable de emoción y cognición o representación, y también la acción ética y sociopolítica en el presente y futuro. Al menos como yo lo empleo, el término elaboración no significa redención total del pasado ni curación de sus heridas traumáticas. Por cierto, hay un sentido en el cual –aunque trabajemos sobre sus síntomas– el trauma, una vez ocurrido, es una causa que no podemos cambiar ni curar de manera directa. Y cualquier idea de redención total o salvación en relación al trauma, por muy de-este-mundo o diferida que sea, resulta sospechosa. Pero, al menos en la dimensión histórica del trauma, es posible trabajar para cambiar las causas de esta causa –en tanto sean sociales, económicas y políticas– e intentar prevenir su recurrencia y posibilitar formas de renovación. (LaCapra, 2006, p. 164)

De esta manera, el duelo es un concepto que puede ser también reformulado, de modo que no sea, siempre que hablemos de trauma, traducido en melancolía.

Siguiendo los conceptos de Freud, podría sugerirse que se considere el duelo como una socialización homeopática de la repetición-compulsión que intenta usarse contra la "pulsión" de muerte y contrarrestar la compulsividad al repetir de maneras que permitan una distancia crítica, un cambio, volver a asumir la vida social y renovarla. (LaCapra, 2009, pp. 60-1)

Contrarrestar lo compulsivo de la repetición debiera efectuarse, de acuerdo a LaCapra, a través de prácticas sociales y rituales que permitan primero significar y luego mantener abierta la posibilidad de siempre resignificar los traumas y las pérdidas, de generar distancias afectivas y cognitivas respecto de los mismos y de crear y recrear nuevos límites normativos que permitan mejores y más estables formas de democracia.

¿Qué sucede en este sentido con *Maus*?

Maus. Resistencia a la clausura y cuestionamiento al aprendizaje moral

“Allí [en Auschwitz] sucedió algo que hasta ahora nadie había pensado siquiera que era posible. Allí se alcanzó a tocar algo que representa la capa más profunda de solidaridad entre todo aquello con rostro humano...”
Jürgen Habermas, 1987.

Dentro de las representaciones del Holocausto, *Maus* ha sido sin duda una de las más provocadoras, puesto que permite interrogar, precisamente, el paradigma dicotómico antes mencionado, las posibilidades narrativas de géneros más comerciales o populares, y también porque permite articular novedosamente las exigencias contemporáneas de la memoria y de la representación del Holocausto ⁶.

Maus surge de las entrevistas realizadas por el autor a su padre, Vladek Spiegelman, en los setenta, en Nueva York. Está compuesto por una serie de registros narrativos yuxtapuestos y entrecruzados. Un primer registro, es el de la historia de Vladek Spiegelman, judío polaco, entre 1933 y 1945, es decir, entre el ascenso de los nazis al poder en Alemania, el recrudescimiento del antisemitismo en Europa, y Auschwitz. En un segundo registro, *Maus* es la historia de la producción (*a posteriori*) de la memoria del trauma en un contexto de evocación específico y frente a un otro particular, es decir, de cómo la historia de Vladek se realiza a través de las entrevistas que le hace su hijo Artie, el personaje del *commix*. En un tercer registro, y utilizando un esclarecedor concepto de Marianne Hirsch (1996), estaríamos frente a la historia de la construcción de una “post-memoria”; la de Art Spiegelman en tanto hijo de sobrevivientes del Holocausto, a través de su proceso de creación artística. En otros términos, nos hallamos frente a un proceso de creación de una post-memoria a partir de la escucha de la memoria de la víctima. No accedemos entonces directamente a la historia de Vladek, sino a la forma en que Art la incorpora a su propia vida, a los modos a través de los cuales alguien que no estuvo allí, la hace propia, la entrama con sus vivencias y su subjetividad, con su propia época, y a la manera en que la transmite. Aquí aparece ya no sólo Artie, el personaje, sino también Spiegelman, el autor, quien efectivamente aparece dibujado en el *commix*, llevando la máscara de Artie (Imagen, 1) ⁷.

⁶ Otras, que participan del ámbito del “monumento”, son las producciones de artistas como el alemán Jochen Gerz, analizadas por Gérard Wajcman (1998) y James E. Young (1993; 2000), así como los también alemanes Horst Hoheisel, Micha Ullman y Christian Boltanski y la inglesa Rachel Whiteread, todos examinados por Young (1993).

⁷ Galería de Imágenes, a partir de la página 15.

Estos registros de lectura, que para nada se pretenden exhaustivos, demuestran cuán difícil puede volverse la tarea de ubicar a *Maus* en el espectro del género literario. Dicha dificultad, lejos de ser una carencia, es parte de su potencial subversivo.

Refiriéndose al género del cómic, Spiegelman dice: "(...) el humor no es un componente intrínseco del medio. En vez de comics (...) prefiero la palabra *commix*, mezclar ambos, porque hablar de comics es referirse a la mezcla de palabras y dibujos para contar una historia." (Spiegelman en Young, 1998, p. 672). Como señala Young, el *commix* es una alternativa a la narrativa histórica lineal; "la *commixtura* entre palabras e imágenes genera una triangulación de significado –una especie de narrativa tri dimensional– en el movimiento entre las palabras, las imágenes y el ojo del lector." (Young, 1998, p. 672). En *Maus*, el lector es obligado a leer, a mirar imágenes y a mezclar ambas cosas constante y variablemente en su pensamiento (Imagen 2). El esfuerzo es suplementario y no da tregua, requiere de la participación activa del lector, quien no tiene siquiera indicaciones suficientes acerca de la dirección que debe seguir su mirada entre un cuadro y otro (ya que estos no están dispuestos de manera homogénea a lo largo del libro), ni entre los textos y las imágenes de un mismo cuadro.

Además, las imágenes no comentan las palabras, no las ejemplifican o imaginarizan, sino que agregan algo a la narración. A su vez, las palabras no explican las imágenes, no las traducen ni interpretan. Ambos elementos dicen cosas diversas e inextricables. En *Maus*, palabra e imagen están interconectadas, no son independientes, no funcionan por sí solas. Pareciera que esta posibilidad genera, al contrario de los medios audiovisuales comerciales más comunes, una narrativa que no se contenta con la ilusión de redención:

El *commix* de Spiegelman también se auto sugiere como un medio deliberadamente anti-redentor, que simultáneamente hace y deshace significado mientras se desenvuelve. Las palabras cuentan una historia, las imágenes otra. Los eventos pasados no son redimidos en su relato, sino que son expuestos aquí como una causa continua de la inhabilidad del artista de encontrar sentido en alguna parte. El sentido no es negado del todo, pero lo que es creado en el relato del padre, es inmediatamente desafiado en la recepción del hijo y en la visualización del mismo. (Young, 1998, p. 676)

Por otra parte, *Maus* cuestiona el sistema clasificatorio mismo con que funciona el mercado del arte. El 29 de diciembre de 1991 aparece en el *New York Times Book Review* una carta enviada por Spiegelman luego de ser mencionado con *Maus* en su lista de *best sellers*:

El placer se transformó en sorpresa cuando noté que aparecía en la sección de ficción de su lista.

Si su lista estuviera dividida en literatura y no literatura, podría aceptar de buen grado el lugar como un elogio, pero en la medida en que 'ficción' indica que una obra no es fáctica, me siento un poco nauseabundo. (...) Me hace temblar el solo pensar qué respondería David Duke –si pudiera leer– al ver un trabajo cuidadosamente informado basado estrechamente en los recuerdos de mi padre sobre la vida en la Europa de Hitler y que los campos de exterminio aparecen allí clasificados como ficción. Sé que al dibujar a personas con cabezas de animales he generado problemas en su taxonomía. ¿Pueden considerar el agregar una categoría especial, 'no ficción/ratones' a su lista? (Spiegelman en LaCapra, 2009, p. 167-8)

La ironía de Spiegelman es formidable. El problema al que se refiere es muy delicado, puesto que por una parte resiste al negacionismo, y por la otra discute con la tradición y el canon literario. El asunto no toca solamente al formato del cómic, sino más precisamente al hecho de que sus personajes hayan sido dibujados con cabezas animales, cuerpos humanos con cabezas animales.

Cuando Spiegelman reclama la creación de una categoría "no ficción/ratones", establece que su texto, sin ser ficción, es de ratones, y que ello no es contradictorio, sino parte de lo que acerca del nazismo es necesario transmitir. Que los judíos hayan sido considerados ratas por los nazis, que los nazis los deshumanizaran a tal punto de hacerlos parecer tales, no es ficción. Ubicar al texto dentro de la categoría "ficción" no es alimentar el negacionismo, sino también mostrarse apabullantemente limitados en la capacidad dialéctica de interrogar lo establecido a partir de la historia. Dicha deshumanización fue la realidad de los guetos y de los campos, y Spiegelman escoge decirlo sin decirlo, mostrarlo como artificio (Imagen 3).

Quizás sea éste, uno de los aspectos más perturbadores de *Maus*; los judíos son dibujados con cabezas de ratón, los alemanes de gato, y los polacos de cerdo (además de otros secundarios; los estadounidenses de perro, los franceses de sapo y los suecos de alce). Este elemento del commix ha animado grandes discusiones. Aquí rescataremos sólo tres de sus aristas.

La primera dice relación con la incomodidad producida por el hecho de que los judíos aparezcan con aspecto de ratones. Ambos volúmenes de *Maus* se abren con epígrafes vinculados a esta temática. El primero pertenece inquietantemente a Hitler: "Sin duda los judíos son una raza, pero no humana" (en Spiegelman, 2009, p. 10), y el segundo es uno probablemente más complejo aún, extraído de un periódico alemán de mediados de la década del 30:

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! ¡Lucid la cruz gamada! (en Spiegelman, 2009, p. 164)

La estrategia del autor participa de una estrategia habitual de los grupos oprimidos: apropiarse del nombre otorgado por el opresor, extrayéndolo de su contexto y su semántica de persecución, humillación y discriminación, para insertarlo en un campo semántico nuevo (como *queer*, por nombrar un ejemplo). Se trata de un gesto performativo o, como señala Huyssen siguiendo a Adorno, "mimético". Según Huyssen no basta, sin embargo, con la mimesis. Es necesario aún un adecuado uso de la misma. Comparando los ratoncitos de Spiegelman con el film de propaganda nazi de 1941, *El judío eterno*, de Fritz Hippler, Huyssen afirma:

[...] la adopción mimética de la imaginería nazi realizada por Spiegelman, realmente consigue revertir sus implicaciones mientras al mismo tiempo nos mantiene conscientes de la humillación y la degradación originalmente intencionales en dicha imaginería. En vez de la representación literal de alimañas destructivas, vemos animales perseguidos dibujados con cuerpo humano y llevando ropas humanas, y con una altamente abstracta y no-expresiva fisonomía ratonesca. Aquí 'Maus' significa vulnerabilidad, sufrimiento puro, victimización. (Huyssen, 2000, p. 75)

La segunda arista de esta imaginería animal, se vincula al modo en que *Maus* constituye una narrativa anti-redentora. Las cabezas de ratón son a veces dibujadas explícitamente como máscaras. Algunos ejemplos: cuando aparece Art abatido y confundido con el éxito comercial del primer volumen de *Maus*, se lo ve llevando una máscara (Imagen 1), al igual que todo el tropel de personajes que se quieren aprovechar de él (Imagen 4), y que su psicólogo (que como bien subraya LaCapra, lleva la misma máscara que Vladek, haciendo un gesto a la situación transferencial) (Imagen 5). También sucede cuando, en la primera página del segundo volumen, Art está probando distintas cabezas de animal para Françoise, y ésta aparece en el siguiente recuadro con cabeza de ratón cuestionándolo gravemente, señalando que si él lleva cabeza de ratón, ella debiera llevarla también, puesto que se convirtió

al judaísmo (Imagen 6). Otro ejemplo es la matanza de niños judíos. En el primer cuadro, niños judíos lloran frente a algunos SS. Llevan sus cabezas de ratones y gatos, respectivamente. Luego, un alemán toma a un niño judío de la pierna y lo azota contra la pared. Ninguno de los dos muestra su cabeza, sólo se ven los cuerpos humanos, muy humanos (Imagen 7)⁸.

Todo este juego de máscaras, puede leerse desde claves identitarias, lo que permite mostrar cómo Spiegelman pone en tela de juicio la inmovilidad de la identidad, cómo cuestiona la coherencia entre la identidad adjudicada por el otro y la auto-adjudicada, y cómo deja abierta la pregunta por la identificación con el nombre y con los caracteres dados por el opresor.

En tercer lugar, la explicación otorgada por Spiegelman al uso de animales, difiere de las anteriores: “Necesito mostrar los acontecimientos y la memoria del Holocausto sin mostrarlos. Quiero mostrar el enmascaramiento de estos eventos en su representación.” (Spiegelman en Young, 1998, p. 678). Por una parte, el uso de esta iconografía parece permitir a Spiegelman respetar, al mismo tiempo que transgredir, la prohibición de poner en imágenes. Con animales, puede mostrar sin mostrar, evadiendo de cierta manera el temor de Adorno de aplacar el horror a través del solo acto de darle una imagen. Esto también sirve, como Spiegelman parece advertir, para una huida de las trampas del realismo. Ser realista con el horror puede llevar al *gore*, con el goce y el júbilo que implica, y por tanto a una identificación peligrosa con la posición del perpetrador.⁹ “Spiegelman evita la fascinación voyeurista que siempre acecha en estas casos ante la violencia, tanto más cuando se la ejerce contra rostros y cuerpos humanos”, subraya Huysen (2002, p. 131).

Por otra parte, Spiegelman considera que los acontecimientos fueron enmascarados, y que dicho enmascaramiento debe ser parte integrante de su representación.¹⁰ Los nazis hicieron pasar a los judíos por ratas, justificando así, en parte, el exterminio.

⁸ Quizás sea esto porque Vladek explica que dicha escena no fue él quien la vio, sino que le fue contada.

⁹ Véase, por ejemplo, el discurso de Himmler en Posen, en 1943 donde habla sin tapujos del Rausch (júbilo o éxtasis) que se experimenta al ver “cien, quinientos o mil cadáveres uno al lado del otro”. Luego agrega: “Haber soportado esto y –excepto casos de debilidad humana– haber mantenido nuestra integridad, eso es lo que nos ha hecho duros. En nuestra historia es esta una página de gloria no escrita, que jamás ha de escribirse...” (traducción de Lucy Dawidowicz, en LaCapra, 2005, p. 43).

¹⁰ Algo similar sucede con los objetos conmemorativos creados por Gerz, Hoseisel y Ullman, quienes intentan “hacer ver” (Wajcman, 1998) en sus “monumentos” precisamente aquello que no tiene imagen, que no tiene representación, sino una negatividad, un vacío. Ya sea el silencio de los bystanders, ya sea el olvido de los habitantes de la ciudad, alentado por la cotidianidad, ya sea la ausencia de los antiguos habitantes de un edificio del barrio judío.

Finalmente, se trata para Spiegelman de una estrategia de distanciamiento, para sí mismo, pero que se transmite también al lector: "Tras un intento fallido de retratar personajes con fisonomías realistas, la decisión de Spiegelman de dibujar el mundo del Holocausto habitado por seres con cabeza de ratón fue el resultado de la necesidad emocional de lograr distancia con respecto a la historia de sus padres y de evitar todo sentimentalismo. Ese gesto de distanciamiento consciente se transmite al lector." (Huyssen, 2002, p. 131). Un recurso que, como dice LaCapra parafraseando a Spiegelman, "puede servir paradójicamente como el modo más directo de acceso a ciertos fenómenos para aquellos que no experimentaron los hechos" (2009, p. 194). Un modo que permite a los lectores una apropiación de los hechos menos mediada por los rostros y voces de los sobrevivientes y, por ende, más personal, es decir, más proclive a conectarse con experiencias propias y significados nuevos, y así, también probablemente más empática: "También temo que si lo hago con personas resulte demasiado cursi. Se podría convertir en una extraña plegaria que reclama simpatía o 'recordemos a los seis millones' y ese no era exactamente mi objetivo. El usar esas cifras, gatos y ratones, es en verdad una forma de permitir trasladar los símbolos a las personas que los están experimentando." (Spiegelman en LaCapra, 2009, p. 194)

Desde su posición experimental y alternativa, desde su posición de producto cultural popular, en tanto que *commix*, *Maus* cuestiona convincente e insistentemente (me refiero: a pesar de haber ganado el Pulitzer, de haber expuesto en el MoMA, y a pesar de ser un *best seller*) varios de los supuestos involucrados en la creación del canon de representación del Holocausto. Como mencionamos, dicho canon excluía algunos medios de representación populares, por considerarlos inadecuados en la tarea de preservar y transmitir la memoria del Holocausto. Entre ellos la televisión, el cine comercial y, por cierto, la historieta, pero ello sin incursionar satisfactoriamente en las posibilidades que podían ofrecer.

A pesar de ser una representación popular y comercial, *Maus* no transmite una narrativa redentora. Al contrario, contiene una narrativa abierta, fragmentaria, performativa, y por ello, fundamentalmente anti-redentora.

No es solamente a través de la mixtura de palabras e imágenes como *Maus* resiste la clausura narrativa y al mensaje de la salvación. Hay una variedad de aspectos que apuntan en la misma dirección.

En primer lugar, el texto se inicia con una secuencia en la cual Artie, siendo un niño, sufre a causa del trauma experimentado por su padre, quien no logra acogerlo en sus sufrimientos de niño a causa de sus propios síntomas post-traumáticos (Imagen 8). Que el texto se abra con esa pequeña historia, señala una orientación

de lectura. Spiegelman tiene y pone en juego a través de diversos artefactos una particular concepción del trauma y de la memoria, o para ser más exactos, del retorno del pasado traumático en el presente como repetición inconciente, al mismo tiempo que una idea respecto de los efectos transgeneracionales del pasado traumático, es decir, de cómo los hijos de los sobrevivientes viven ese pasado que ellos mismos no experimentaron.

En segundo lugar, como algunos autores ya han indicado, la aventura de Art Spiegelman con *Maus*, parece haber sido gatillada, al menos en parte, por el duelo no realizado de su madre, quien se suicidó en 1968 sin dejar siquiera –y esto lo remarcan tanto Spiegelman como Artie– una nota. Ello se lee en diversos aspectos del texto. El primero, y más evidente, es que el primer volumen está dedicado a su madre. El segundo, es el oscuro *commix* dentro del *commix*, que aparece reproducido en el quinto capítulo del primer volumen: “Prisionero en el planeta infierno. Un caso clínico”, publicado en 1972 en un cómic underground. “Prisionero”, que contiene en su primer recuadro una foto verdadera de Art con su madre, muestra crudamente, en todo su sinsentido, el odio y la culpa de Art por la muerte de su madre (Imagen 9). Se introduce en *Maus* cuando Vladek recibe a Artie con algo de distancia, y Mala, segunda esposa de su padre, le explica que su padre encontró el pequeño *commix*. En tercer lugar, y posibilitado quizás por “Prisionero”, el capítulo siguiente, cerrando el volumen, propone una serie casi tan intensa como la anterior, caracterizada también por la hostilidad y la culpa. Luego del relato de la separación de Vladek y Anja al llegar a Auschwitz, Artie sugiere que busquen los cuadernos en que Anja escribió sus memorias. Luego de un breve interludio en que Vladek intenta desviar la atención de su hijo, reconoce que los quemó. Vladek intenta explicar y sustituir la memoria de ella por la suya propia, pero Artie no cede. “Eché un vistazo, pero no me acuerdo... sólo se que decía: ‘Espero que mi hijo, cuando crezca, se interese por esto’, a lo que Artie contesta: ‘¡Maldito seas! ¡Eres un... asesino! ¡Cómo has podido...!’” (Spiegelman, 2009, p. 161) (Imagen 10).

Spiegelman no conoce la historia de su madre y, por tanto, no entiende la decisión de aquella de poner fin a su vida. Deja un vacío, un agujero en el sentido que sólo la culpa viene a ocupar. Esta herida abierta lo lleva a interrogar, a intentar encontrar respuestas. Interroga a su padre, quien no sólo no es capaz de transmitir una historia que no es suya, sino que además se levanta ante Artie como el culpable del vacío. A pesar de toda la travesía por la historia transmitida por el padre, el agujero nunca es suturado.

En tercer lugar, y ligado también a una muerte sinsentido, el segundo volumen se abre con la dedicatoria y fotografía de Richieu, el hermano mayor de Artie, fallecido

durante el Holocausto.¹¹ A poco andar, aparece una interesante secuencia de Artie con Françoise, en la cual aquel manifiesta su preocupación por lo pretencioso del libro y por la imposibilidad de dar sentido no sólo al Holocausto, sino, antes bien, a la relación con su padre. Luego, se pregunta por Richieu, y desarrolla escuetamente el peso de su muerte: la rivalidad, la sensación de reproche de parte de sus padres (Imagen 11). Probablemente es esta pregunta la que intercepta la relación con su padre. Dicha herida nunca será tampoco cicatrizada. *Maus* no termina con la sensación de que ella puede ser curada, no termina con el optimismo de una *Lista de Schindler* que pasa del blanco y negro al color, sino que al contrario, con el *lapsus linguæ* de Vladek quien, antes de morir, se dirige a Artie con el nombre de Richieu (Imagen 12). El peso de Richieu sobre Artie queda abierto, titilante en la aporía. Sin embargo, aún una última imagen es añadida. (Imagen 12). Se observa la lápida común en la que descansan los cuerpos de Vladek y Anja Spiegelman, los sobrevivientes, con sus fechas de nacimiento y de muerte. Ésta imagen queda fuera de los cuadros que componen la novela gráfica, como si no fuera absolutamente parte de ella, sino una especie de consecuencia. Si bien las fechas de comienzo y fin de las vidas inspiran la idea de clausura, aún queda algo pendiente. La imagen está abierta, fuera del cuadro, y por mucho que se le intente poner un marco, como el césped que dibuja Art Spiegelman bajo la lápida, éste no logra cerrar la escena. Algo se cierra, pero no completamente.

Bajo la lápida aparece el nombre del autor e hijo de los Spiegelman, ya no un sobreviviente, sino un heredero, por así decirlo, de Auschwitz. El nombre de Art también está seguido de la afirmación de un lapso temporal; 1978-1991, las fechas entre

¹¹ Dicho volumen está también dedicado, aunque secundariamente, a Nadja y Dashiell, hijos de Spiegelman y Françoise, cuyos nombres aparecen bajo la foto de Richieu. Como señala LaCapra, dichas personas, son las únicas que no pertenecen al pasado, y cuyos nombres quedan carentes de señales acerca de cómo esta terrible historia, que sin embargo les está dedicada, con todo el peso que ello puede implicar, la integrarán a sus vidas. Este aspecto del texto es sumamente complejo, pero aquí me parece necesario señalar que constituye un punto de fuga en el cual podría quizás leerse una perspectiva orientada hacia la redención, en el sentido de que sólo después de elaborada esa historia y de hacer el duelo por su hermano, Spiegelman puede él mismo ser padre. Pero también otras lecturas de este elemento son posibles. Huyssen, por ejemplo, enfatiza lo siguiente: “De esta manera, se establece una continuidad entre los muertos y los vivos que al anticipar a la generación siguiente guarda una dimensión de futuro. Se trata de una continuidad llena de grietas, por cierto (...)” (2002, p. 144). No es una conclusión necesaria afirmar que por ligar a su hermano muerto en Auschwitz con sus hijos se apunte a la redención, como si aquella muerte hubiese sido un sacrificio necesario para estas vidas, sino que también pueden ligarse ambos acontecimientos en el sentido de que a través de su obra, Art Spiegelman transmite la historia de su padre, de los judíos europeos, de Auschwitz, transmite el punto de quiebre del siglo XX, a sus hijos que, nacidos en los Estados Unidos, dos generaciones después, podrían no conocer ni integrar esta parte de su historia a sus vidas. que no tiene representación, sino una negatividad, un vacío. Ya sea el silencio de los bystanders, ya sea el olvido de los habitantes de la ciudad, alentado por la cotidianidad, ya sea la ausencia de los antiguos habitantes de un edificio del barrio judío.

las que trabaja en *Maus*, como si el fin de ese trabajo implicara el cese de los efectos de Auschwitz sobre su vida. Un intento más, quizás, de clausurar lo que sin embargo queda abierto, aunque sin duda, después de ese lapso, el modo de esa apertura será diferente. Como señal Huyssen: "No hay reconciliación, menos aún salvación, pero sí la conclusión, aunque sea provisoria, de una etapa. (...) a fin de cuentas, no puede haber una elaboración 'exitosa' del Holocausto y menos aún una superación: ni para las víctimas ni para los victimarios, ni siquiera para sus descendientes." (2002, p. 145).

En cuarto lugar, la manera en que Spiegelman caracteriza a su padre no permite la identificación y la empatía irrestricta e incondicional con la víctima. Como señala LaCapra, Vladek "es una víctima a la que se debe respeto, pero no es alguien querible." (2009, p. 195). Incluso Artie reconoce, en el *commix*, que "en cierto modo coincide con la caricatura racista del viejo judío avaro." (Spiegelman, 2009, p. 133). Aporta también en esta dirección, la secuencia en que Françoise detiene el automóvil para llevar a un hombre afroamericano que pedía un aventón. Vladek se muestra profundamente xenófobo y rechaza de plano la comparación que hace Artie entre el antisemitismo y ese tipo de xenofobia (I, 13). Como señala Young: "¿Y si el Holocausto no ilumina a sus víctimas, cómo su historia iluminaría a la generación siguiente?" (1998, p. 696). *Maus* es ambiguo en las enseñanzas del Holocausto. No deduce ni permite deducir linealmente de él, una mejor sociedad, una pedagogía de parte de víctimas que no victimizaran a otros y que transmitirán esa ética, sino que muestra cómo ni siquiera dichas lecciones pueden darse por sentadas, sino que, por el contrario, requieren de un trabajo amplio de elaboración de la experiencia traumática.

Por otra parte, estas secuencias demuestran la manera en que Spiegelman pone en tensión los estereotipos e interroga por tanto la identidad, más precisamente aquella referente a los hijos de sobrevivientes en países culturalmente tan lejanos a aquellos de donde proviene el judaísmo que de cierta manera han heredado. En efecto, la vida cotidiana de Nueva York se entrecruza y se traslapa con la vida de la Polonia de la década del treinta, la de los guetos y la de los campos de concentración, tal como aparecen en el relato de Vladek que Artie/Art dibuja. Aquella se entremezcla con ésta, el pasado perturba, interrumpe y en muchos sentidos modela, el presente.

Luego de este análisis, quizás se pueda proponer que *Maus* es un trabajo creativo de elaboración del trauma, un trabajo de duelo que se opone al olvido y permite a Spiegelman, si bien no suturar las heridas abiertas por el genocidio sufrido por sus antepasados, el suicidio de su madre y la muerte de su hermano, si bien no clausurar la aporía con algún fetiche adecuado, sí crear una especie de monumento, un artefacto que puede acaso extraer el agujero de la melancolía infinita e insertarlo en una trama con continuidad y posibilidades para el futuro.

Maus constituye, además, una reflexión profunda acerca del trauma, la memoria, la identidad y la función del arte respecto de la historia. De hecho, las posibles vacilaciones del autor respecto de los alcances de su obra, sus posibles lecturas, y otros temas de la índole, que muchos textos dejan fuera como sujetos a la privacidad del autor, Spiegelman los incluye en el suyo. Se pregunta por el sentido de lo que hace, por su pretensión de hacerlo, por la adecuación del medio que utiliza, incluso se representa abatido y confundido por el éxito que logra y, lo que es aún más significativo, por la posibilidad de guardar silencio. Nada de eso queda fuera de la obra, sino que la integra, es parte de la historia, motivo por el cual no puede decirse que *Maus* sea la historia de Vladek durante el nazismo, sino que es además, de acuerdo a la segunda y tercera dimensión distinguidas al comienzo de este apartado, la historia del modo de realización de la memoria traumática, y de la manera en que las generaciones que no lo experimentaron, representan y transmiten.

Acerca de la post-memoria

“Mis nociones surgen de un par fotografías y películas.
Necesariamente voy a hacer algo inauténtico.”
Art Spiegelman, 1988.

Quisiera terminar este ensayo con una breve reflexión acerca al modo de hacer memoria de la llamada “segunda generación”, que será apuntalado por el concepto de post-memoria.

El contexto contemporáneo parece reclamar nuevos medios de representación. No es sólo que los avances de la tecnología permitan el desarrollo de nuevas prácticas de representación y echen por tierra la dicotomía “alta cultura/ cultura popular”, como pudo sugerirse más arriba. Hay una razón quizás más estrechamente ligada al acontecimiento histórico que tratamos, y es que el paso ineluctable del tiempo hace que la mayoría de los sobrevivientes del Holocausto hayan fallecido ya, o estén cerca de hacerlo. Pocos sujetos viven aún que lleven consigo la memoria de la experiencia, y esto supone nuevas exigencias para los procesos de memoria. Algunos investigadores se han dedicado a indagar en los procesos de memoria de los hijos e hijas de sobrevivientes, y cómo ellos conforman su identidad entramada con esa memoria que no es suya, pero que tampoco puede dejar de serlo. En efecto, hace ya varias décadas, somos testigos de sorprendentes representaciones del Holocausto provenientes de estos hijos de sobrevivientes. Spiegelman es en ese sentido un ejemplo entre otros. La memoria de esta generación es la que ha sido denominada “post-memoria”. Hirsch la define así:

La post-memoria describe la relación que la generación que viene después de aquellos que fueron testigos de un trauma cultural o colectivo, mantiene con las experiencias de estos, experiencias que ‘recuerdan’ sólo por medio de las historias, imágenes y comportamientos de aquellos entre los cuales crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas de un modo tan profundo y afectivo, que parecen constituir recuerdos por derecho propio. La conexión de la post-memoria con el pasado no está, pues, realmente mediada por el recuerdo, sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación. (Hirsch, 2008, pp. 106-7)

Mi tesis en este problema, es que al parecer las exigencias de este nuevo tipo de memoria, se condicen mucho mejor con el tipo de representaciones híbridas, como *Maus*, que con las tradicionalmente aceptadas dentro del “mercado de la memoria”. ¿Cómo prohibir, cómo restringir el uso de imágenes a una generación que, de hecho no conoce ni puede llegar a conocer el Holocausto si no es a través de ellas?

“Los hechos del Holocausto [aquí] incluyen los hechos que rodean su eventual transmisión de él. Lo que ocurrió y como aquello es recordado constituyen una historia recibida de los acontecimientos.” (Young, 1998, p. 698). Y esa “historia recibida” no es sino una construida por y desde imágenes, una “experiencia” necesariamente mediada, la “sobrevida de la memoria”, según la expresión de Young. En torno a esta post-memoria, que incluye el contexto de su transmisión, la prohibición de las imágenes es anodina. Estas prácticas de representación contemporáneas, antes de comprometerse en un bando del debate sobre el canon y los límites de la representación, ponen el debate en escena, lo incorporan en su representación, eludiendo los escollos de la memoria oficial y sus rituales, instalando la posibilidad de crear nuevas, y deseablemente mejores, formas de recordar (Imagen 1, 4, 5, 6 y 14).

La idea de post-memoria tiene además, me parece, una afinidad mucho más clara con la idea de aporía y de repetición, que con la de clausura, curación total de las heridas y trascendencia absoluta. La transformación, entonces, de la aporía y la repetición en una forma de duelo y de elaboración, probablemente a través de la sublimación, es también urgente cuando se consideran las post-memorias. En el caso de Spiegelman, el intento es claro, y quizás las consideraciones de más arriba sobre las últimas imágenes del texto, apunten en ese sentido: hay de su parte un trabajo difícil y doloroso, pero insistente, de transitar los traumas, de pasar una y otra vez a través de las heridas abiertas. En cada uno de esos pasajes, algo nuevo aparece, un nuevo objeto, una nueva representación, un nuevo anudamiento, que permiten que el sujeto sea modificado en el sentido de una disminución del sufrimiento.

Galería de Imágenes

Imagen 1

El tiempo vuela...

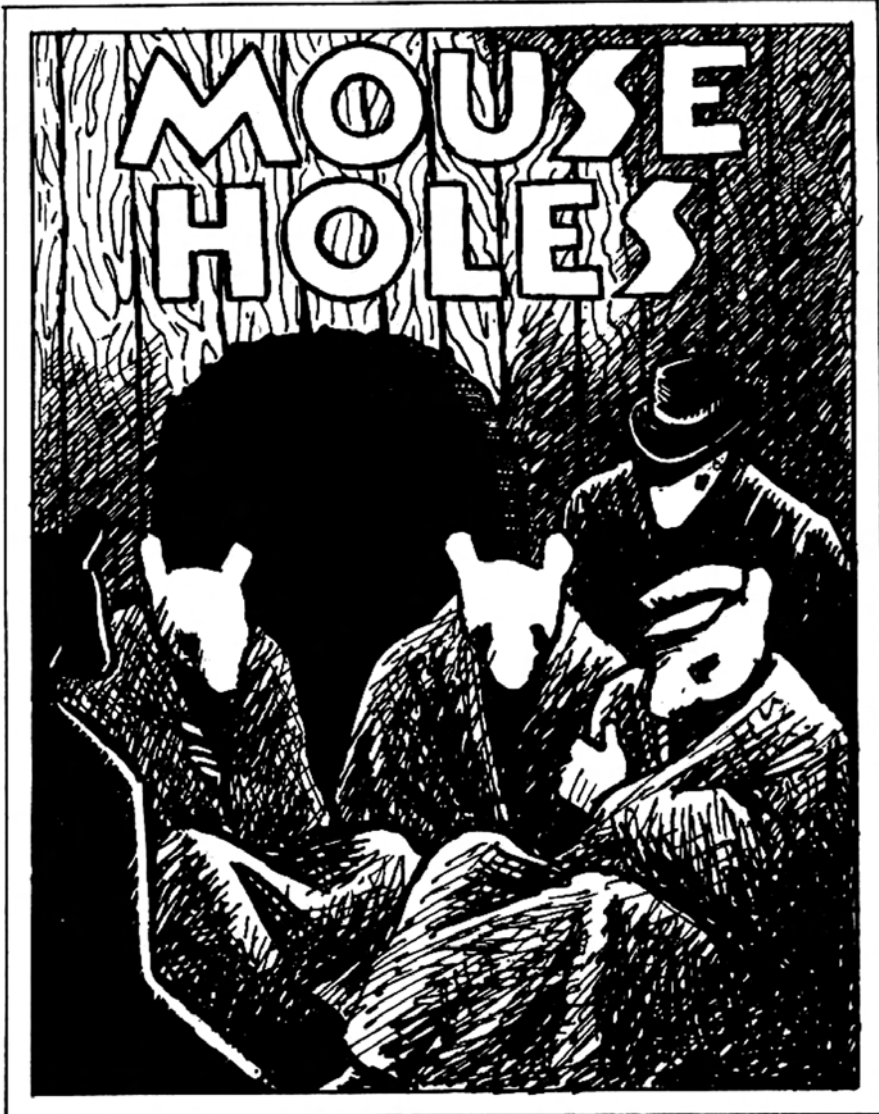


Imagen 2



Imagen 3

C A P Í T U L O C I N C O



R A T O N E R A S

Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



LES SEGUIMOS CON LA MIRADA HASTA QUE DESAPARECIERON DE NUESTRA VISTA...



MUCHOS DE LOS QUE COGIERON ERAN NIÑOS, ALGUNOS DE SOLO 2 O 3 AÑOS.



ENTONCES LOS ALEMANES LOS COGÍAN POR LAS PIERNAS Y LOS APLASTABAN CONTRA UN MURO...



ASÍ TRATARON LOS ALEMANES A LOS PEQUEÑOS QUE HABÍAN LOGRADO SOBREVIVIR.



Imagen 8



Imagen 9

LA SEMANA SIGUIENTE FUE DE LUTO... LOS AMIGOS DE MI PADRE ME DIERON TODOS EL PÉSAME MEZCLADO CON HOSTILIDAD...



...PERO EN GENERAL ME DEJARON A SOLAS CONMIGO MISMO...



RECORDABA LA ÚLTIMA VEZ QUE LA HABÍA VISTO...



VINO A MI CUARTO... ERA DE NOCHE, TARDE...



ME DI LA VUELTA, RESENTIDO POR LA FORMA EN QUE ELLA TRABA DEL CORDÓN UMBILICAL...



BIEN, MAMA. SI ME ESTÁS ESCUCHANDO...



...ME HAS METIDO AQUÍ... ¡ME HAS QUEMADO TODOS LOS CIRCUITOS, CORTADO LAS TERMINACIONES NERVIOSAS Y CRUZADO LOS CABLES!...



...ME HAS ASESINADO, MAMA, ¡¡Y ME HAS DEJADO AQUÍ PARA PAGAR LAS CONSECUENCIAS!!!



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

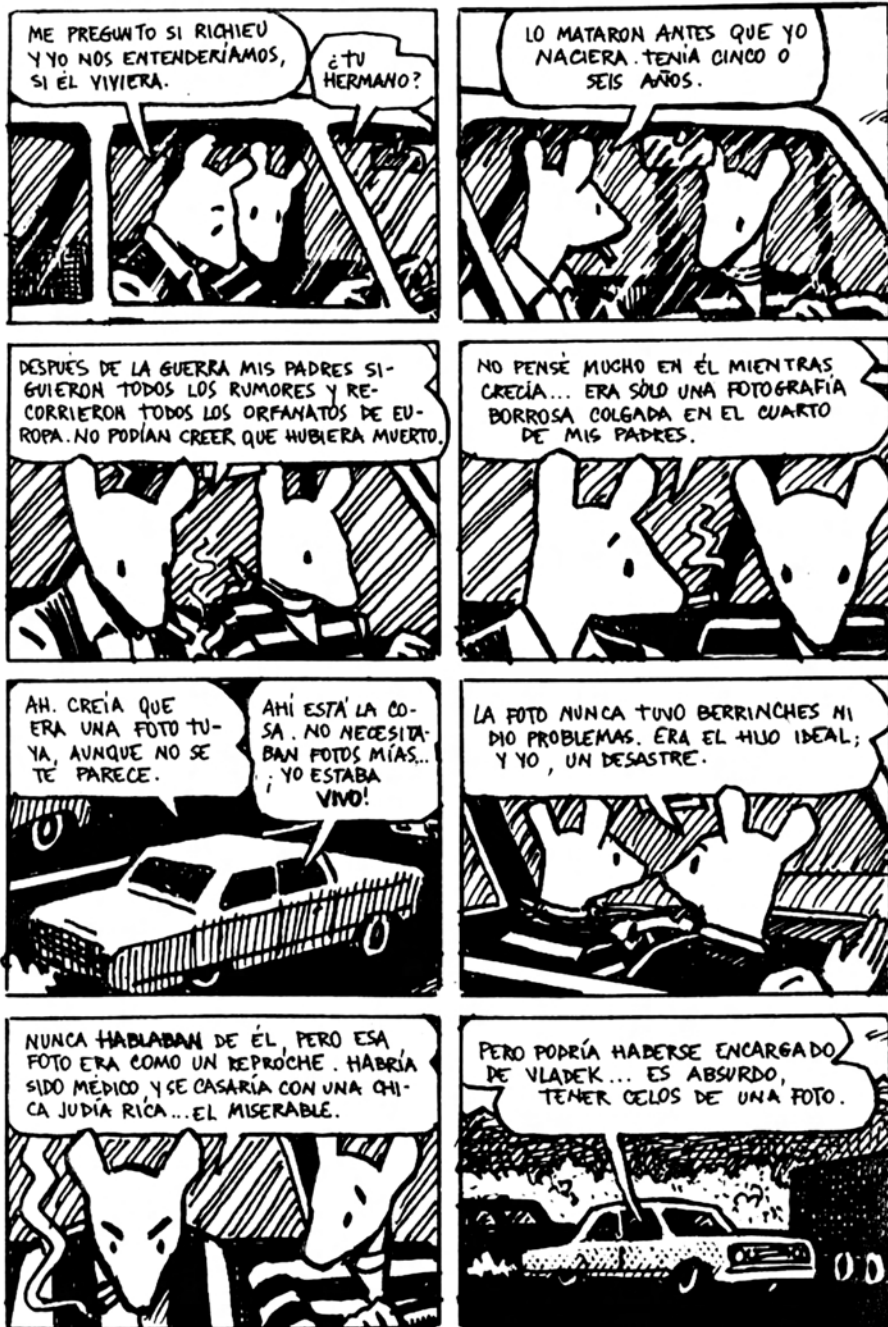


Imagen 14



- art spiegelman - 1978-1991

Referencias

- Adorno, Th.** (2002). *Aesthetic Theory*. (Trad. Robert Hullot-Kentor). London: Continuum. (Trabajo original publicado en 1970).
- Adorno, Th.** (1992). *Dialéctica negativa*. (Trad. José María Ripalda). Madrid: Taurus. (Trabajo original publicado en 1966).
- Adorno, Th.** (1974). Commitment. *New Left Review*, I (87-88), 75-89.
- Adorno, Th.** (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ariel. (Trabajo original publicado en 1951).
- Arendt, H.** (1991). *Auschwitz et Jérusalem*. (Trad. Sylvie Courtine-Denamy). París: Deuxtemps Tierce. (1ra ed.).
- Baer, A.** (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada. (1ra ed.).
- Butler, J.** (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso. (1ra ed.).
- Butler, J.** (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. (Trad. Bernardo Moreno Carrillo). Madrid: Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 2009).
- Chomsky, M. J.** (Director). *Holocausto. La historia de la familia Weiss*. EE.UU., NBC, 1978.
- Didi-Huberman, G.** (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. (Trad. Mariana Miracle). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 2003).
- Friedländer, S.** (Comp.). (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. (Trad. Marcelo G. Burello). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (Trabajo original publicado en 1992).
- Friedländer, S.** (1992). Trauma, Transference and 'Working-Through' in Writing the History of the Shoah. *History & Memory*, 4, 117-137.
- Hirsch, M.** (1996). Past Lives: Postmemories in Exile. *Poetics Today*, 17 (4), 659-686.
- Hirsch, M.** (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103-128.
- Huysen, A.** (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. (Trad. Silvia Fehrman). México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (1ra ed.).
- Huysen, A.** (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*, 81, 65-82.
- Gansel, D.** (Director). *La ola*. Alemania, 2008.
- Grass, G.** (1999). *Escribir después de Auschwitz*. (Trad. Miguel Sáenz). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).
- Freud, S.** (1998a). Más allá del principio de placer. *Obras completas, vol. XX*. (Trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1920). (p. 1-62)
- Freud, S.** (1998b). 18ª conferencia. La fijación al trauma, lo inconsciente. *Obras completas, vol. XVI*. (Trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1917). (p. 250-261).

- Freud, S.** (1998c). Duelo y melancolía. *Obras completas, vol. XIV*. (Trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1917). (p. 235-255).
- Freud, S.** (1998d). Recordar, repetir, reelaborar. *Obras completas, vol. XII*. (Trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1914). (p. 145- 157).
- Freud, S.** (1998e). Manuscrito G. Melancolía. *Obras completas, vol. I*. (Trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1950). (p. 239-240).
- LaCapra, D.** (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo. (Trabajo original publicado en 1998).
- LaCapra, D.** (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*. (Trad. Marcos Mayer). Buenos Aires: Prometeo. (Trabajo original publicado en 1994).
- LaCapra, D.** (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. (Trad. Teresa Arijón). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2004).
- LaCapra, D.** (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. (Trad. Elena Marengo). Buenos Aires: Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 2001).
- Lanzmann, C.** (Director). *Shoah*. Francia, 1985.
- Lowith, K.** (2007). *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. (Trad. Norberto Espinosa). Buenos Aires: Katz Editores. (Trabajo original publicado en 2004).
- Rothberg, M.** (2000). *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (1ra ed.).
- Spiegelman, A.** (2009). *Maus*. Relato de un superviviente. (Trad. Cruz Rodríguez). Barcelona: Random House Mondadori. (Trabajo original publicado en 2 tomos en 1980 y 1991).
- Spielberg, S.** (Director). *La lista de Schindler*. EE.UU., 1992.
- Traverso, E.** (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. (Trad. David Chiner). Barcelona: Herder. (Trabajo original publicado en 1997).
- Wiesel, E.** "Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction", en *The New York Times*, 16 de abril de 1978.
- Wajcman, G.** (1998). The absence of the 20th Century. En Zizek, S. (Ed.). (2003). *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Vol. 4. Culture. New York: Routledge Publishers. (pp. 186-198).
- Young, J. E.** (1998). The Holocaust as a Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of History. *Critical Inquiry*, 24, 666-699.
- Young, J. E.** (2000). Cuando las piedras hablan. *Puentes*, 1(1), 80-93.