

La construcción de la memoria de la Shoá a través del cómic y del humor gráfico: casos controvertidos en disputa en la nueva narrativa del siglo XXI

Livia Carolina Ravelo

Resumen

La construcción de la narrativa de la Shoá no deja de generar controversia en torno a los presuntos límites en su representación, especialmente en lo que respecta al contenido humorístico de sus múltiples representaciones. En la primera parte, en este trabajo se reflexiona sobre la posible existencia de géneros más (o menos) propicios para la representación de este genocidio. Luego se indaga sobre el humor como modo de representación a través del uso de dos géneros: el cómic y el humor gráfico. Se han analizado algunas viñetas que se conciben como casos controvertidos en disputa de la nueva narrativa del siglo XXI, explorando las características convencionales de su género y los recursos estilísticos propios de cada artista, que se constituyen como productores de sentido. Los datos arrojados permiten esbozar una conclusión preliminar sobre el impacto negativo causado por el uso del humor llevado a un extremo, sumado a la incorporación de ciertos signos (verbales o gráficos) asociados con lo grotesco.

Palabras clave: representación de la Shoá, límites, humor, comic, humor gráfico

Abstract

The narrative construction of the Shoah continues generating controversy about the possible limits of its representation, especially in relation to the use of humor. This paper aims to reflect on the possible existence of more (or less) appropriate genres to represent this genocide. It also expands on humor as a mode of representation by means of two genres: the comic and graphic humor. Some frames (understood as controversial cases in dispute in the new narrative of the 21st century) were analysed exploring conventional genre characteristics as well as each artist's stylistic resources, both conceived as two producers of meanings. The data collected give rise to a preliminary hypothesis regarding the negative impact caused by both the use of extreme humor as well as the explicit manifestation of certain signs (both verbal and graphic) associated with the grotesque.

Keywords: Shoah representation, limits, humor, comic, graphic humour

Introducción

En el marco del histórico debate acerca de la (im)posibilidad de representación de la Shoá, el vasto caudal de representaciones emergentes e inagotables –obras de arte, películas, piezas documentales, testimonios orales y escritos, historietas, humor gráfico, etc.– hizo que el debate gire en torno al ineludible interrogante sobre los (presuntos) límites de su plausible representación en el siglo XXI.

Respecto de tal plausibilidad, sostengo que la dificultad aún hoy radica en comprender qué podría concebirse como “límite” en cuanto a la elección del *modo de representación*,¹ que presupone la elección del *género discursivo* (como medio de representación)² así también como aquellas operaciones y/o recursos específicos³ (propios del género y/o elegidos por el artista), que se constituyen como productores de sentido.

A raíz de esto, surgen algunos interrogantes. ¿Existen géneros discursivos más o menos propicios para la representación del Holocausto? ¿Cuál es el rol del humor en la materialización de la memoria de este genocidio? ¿Qué repercusiones podría tener el uso de géneros, como el cómic o el humor gráfico como medios de representación?

A continuación presento un recorrido sobre algunos aspectos primordiales relacionados con la legitimidad de los géneros discursivos (como medios

de materialización), con el cómic y el humor gráfico (su lenguaje convencional y la complejidad en su definición), con el humor y su diferenciación con la comicidad, para luego introducir el rol del humor durante el Holocausto (en los guetos y campos de concentración y exterminio). Posteriormente propongo una lectura sobre algunos exponentes de la historieta y/o del humor gráfico, que darían respuesta a los interrogantes arriba mencionados y esbozarían una hipótesis preliminar sobre la representación de la Shoá a través de estos géneros, como exponentes de una nueva narrativa del siglo XXI.

¿Existen géneros discursivos más o menos propicios para la representación del Holocausto?

El filósofo e historiador Hayden White (2003, p. 57)⁴ sostiene que los hechos sobre el Holocausto pueden narrarse recurriendo a todas las estructuras de la trama que se encuentran en el canon de la literatura universal, incluyendo la comedia y la farsa. Vale recordar que, independientemente del género, todo tipo de manifestación siempre es un dispositivo meramente ficcional. Sin embargo, esta afirmación no suprime el posible efecto negativo que alguna representación podría provocar en una determinada audiencia. Según el filósofo, resultaría factible que apelando a “criterios morales y estéticos” ciertas

¹ Desde el marco de la Lingüística Sistemática Funcional, que se basa en una semiótica social, el “modo de representación” guarda relación con el lenguaje específico que se utiliza para representar una actividad o proceso social. En nuestro caso, el lenguaje historietístico permite indagar sobre cómo se articulan y complementan la palabra y la imagen para representar cadenas de significados.

² El género se define, de acuerdo con la Lingüística Sistemática Funcional, como una actividad social que cumple (al menos) con una determinada función. Parte de la identificación del género consta de reconocer las características de su despliegue temático, o sea, su estructura esquemática. Hay tantos géneros como actividades sociales: académicos, populares, educativos, transaccionales, etc. El género posee un lenguaje específico, que se denomina “registro” (que involucra los interactuantes, la temática del texto, el medio o soporte y las opciones léxico-gramaticales).

³ Específicamente, se utiliza la expresión “operaciones discursivas” para referirse a los modos en los que el enunciador organiza y estructura la información de su texto (ejemplificación, definición, comparación, uso de figuras retóricas, etc.). La palabra “recursos” hace referencia a cómo el artista hace uso del lenguaje historietístico (relación palabra e imagen, uso de la línea, color, etc.).

⁴ Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.

elecciones sean consideradas de “mal gusto” para la mayor parte de las audiencias, como es el caso de la “farsa”. Este desagrado podría originarse en la aceptación (¿inapelable?) del Holocausto como un caso paradigmático, lo que impone restricciones sobre los modos de producción de sentido en la construcción de la memoria de la Shoá: la elección de géneros discursivos, iconografía y simbología, los tipos de relatos sobre la relación víctima-victimario, conceptualizaciones y definiciones de la masacre, etc.

En tal sentido, Saul Friedlander (2007, p. 23)⁵ afirma que si bien el exterminio de los judíos europeos se puede representar como cualquier otro suceso histórico, la conceptualización de la solución final como un “suceso límite” pone a prueba el modo de representación elegido.

En lo que respecta a la diversidad de la representabilidad, Huyssen (2001, p. 154)⁶ sostiene que la memoria del Holocausto se ha transformado en una compleja superposición de narrativas, imágenes y discursos, lo que lo define como “tropo ubicuo de la cultura occidental”. Agrega que los criterios para representar el Holocausto no pueden consistir en la corrección, el decoro o el temor reverencial, como si se tratara de ser correcto en vista de un objeto de culto. Subraya que “el temor reverencial y el silencio respetuoso pueden ser

necesarios cuando se enfrenta a un sobreviviente individual”, pero que si se habla de espectadores contemporáneos, es necesaria la apertura al reconocimiento de, por ejemplo, “los efectos que puede tener un melodrama televisivo”. En la misma línea, podríamos conjeturar sobre el impacto del lenguaje del cómic o del *kitsch* en la representación de genocidios (in’t Veld, 2019),⁷ a través de una estética que visualiza el exceso, la simplificación, lo grotesco, lo cursi, el uso de metáforas (entre otros recursos) para materializar situaciones de violencia extrema, el rol de la víctima, del victimario.

En relación con lo anterior, poco tiempo después de la publicación de *Maus*⁸, de Art Spiegelman, Des Pres (1988) escribe un ensayo titulado “Holocaust laughter” donde explica que en el campo de los estudios sobre el Holocausto existía una “prohibición” ampliamente aceptada en contra de la risa, una suerte de “etiqueta del Holocausto”,⁹ conformada por una serie de prescripciones que dictaminaban que las representaciones debían ser serias, con un tono reverencial, con el fin de acentuar el carácter sacro del acontecimiento. El escritor se opone a esta perspectiva, enumerando textos cómicos (como *Maus*) para ilustrar cómo la risa, el humor y la comicidad resultan más efectivos para canalizar el horror: permiten generar un distanciamiento emocional y ofrecen resiliencia ante

⁵ Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

⁶ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, DF, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁷ Laurike in’t Veld, *The representation of genocide in graphic novels. Considering the role of kitsch*. London, Palgrave, 2019.

⁸ En 1992 el texto de Spiegelman gana el premio Pulitzer en el rubro *non-fiction*. *Maus* es una historieta de dos volúmenes; el primero, *Maus. A survivor’s tale I: My father bleeds history* (1986) y el segundo, *Maus. A survivor’s tale. And here my troubles began* (1991). Es un cómic en el que se narra el Holocausto en una historieta protagonizada por seres antropomórficos, con cuerpo humano y cabeza de animal: los judíos son ratones; los nazis, gatos; los estadounidenses, perros; los franceses, sapos y los polacos, cerdos. *Maus* ha fomentado la existencia de un extenso repertorio de historietas sobre la temática a nivel internacional. Debido a esto, en las reseñas de los nuevos productos en la narrativa gráfica (incluido el humor gráfico), la referencia a la obra de Spiegelman parece ser inevitable. En abril del año 2015, la historieta fue censurada en Rusia por la presencia de la esvástica en sus dos portadas, hecho considerado como “propaganda nazi”, penado por una ley aprobada en Rusia en diciembre de 2014.

⁹ En inglés, “Holocaust etiquette”. Terrence Des Pres, “Holocaust Laughter?” en Berel Lang (editor). *Writing and the Holocaust*, Nueva York, Holmes & Meier, 1988, p. 278.

la finalidad y brutalidad de los hechos: “la risa recupera la vida”.¹⁰

Sin ánimo de imponer una etiqueta, Burucúa y Kwiatkowski (2014)¹¹ proponen “fórmulas de representación” –la cinéptica, la del martirio, la infernal y la figura del *Doppelgänger*– para reflexionar sobre cómo se han representado los genocidios a través de la metáfora de la guerra (como materialización de la bestialidad de los perpetradores-cazadores), el martirio asociado con la imagen de las víctimas (y sus defensores), la noción del infierno asociada con los condenados y la experiencia traumática relacionada con el descubrimiento del mismísimo infierno. Agotadas estas tres primeras fórmulas, se contempla la simbología vinculada con la réplica y la duplicación –*Doppelgänger*– palabra alemana que hace referencia al “doble fantasmagórico” (la ausencia, la muerte, el vacío representado a través de sombras, siluetas y fantasmas).

Sin embargo, hay otro factor que debería tomarse en cuenta además de la elección de un determinado género (con sus implicancias en torno al efecto causado, como la aceptación o el desagrado), y las posibles fórmulas o patrones (presuntamente) comunes en la representación de genocidios (en nuestro caso, la Shoá): lo generacional como otra dimensión de análisis. Los cambios culturales han (re)creado distintas formas o lenguajes multimodales de representación,¹² que las nuevas generaciones consumen, pese a que estas estarían infringiendo las “normas morales” de la memoria, causando una tensión entre una cuestión ética y el modo de representación. Los nuevos

tiempos demandan nuevas representaciones que se ajusten a los cambios de época. Probablemente, para un joven del siglo XXI, el documental *Shoah* de Lanzmann, de diez horas de duración, no será la primera opción para acercarse al acontecimiento histórico. Elegirá otras narrativas más acordes con sus intereses y preferencias, por ejemplo, en relación con los productos culturales que comúnmente consume.

Sobre las narrativas, Alejandro Baer (2006, p. 144)¹³ plantea si existe (en verdad) una posible dicotomía entre una memoria “seria” y otra “trivial” del Holocausto, en tanto que existen representaciones más cautas y otras narrativas más audaces o menos convencionales. Al respecto, afirma que es incuestionable que los medios masivos en general (como generadores de narrativas más atrevidas, que rompen la norma) han logrado socializar el conocimiento de una manera más efectiva que cualquier aproximación previa (historiográfica y documental) con un tono “serio”. Como respuesta a esa posición dicotómica, el autor sostiene que no hay una forma legítima de representación, puesto que la memoria es una reconstrucción del pasado desde el presente, a través de diferentes medios, géneros y relatos:

La memoria del Holocausto no ha quedado incontaminada de las transgresiones representacionales y el debate en torno a ellas ha sido parte de esta memoria. La memoria, por tanto, no está encarnada en una sola forma legítima de representación, sino que es un espacio de intervención, reflexión y debate sobre la verdad,

¹⁰ En inglés, “life-reclaiming”. Ibid, p. 281.

¹¹ José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz editores, 2014.

¹² En la multimodalidad confluyen distintos sistemas semióticos para expresar significados (la imagen, la palabra, el color, la fotografía, la música, la gestualidad, etc.). Estos significados tienen una base social; dado que las distintas sociedades no son homogéneas, los textos reflejan diferencias, incongruencias y contradicciones. Para más información se sugiere leer: Gunther Kress y Theo van Leeuwen. *Reading images. The grammar of visual design*, London, Routledge, 2006, p. 20.

¹³ Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada, 2006.

la moralidad, la legitimidad de perspectivas interpretativas y propuestas representacionales.

Esas “transgresiones” dan lugar a otro tipo de representaciones, no menos serias pero sí diferentes, donde los significados no se transmiten solo a través de la palabra sino a través de múltiples sistemas semióticos (la imagen, el color, la música, etc.). Gracias al avance de las nuevas tecnologías contamos con otras formas de alfabetización que incluyen no solo el manejo de un conjunto de habilidades en el uso y producción de textos tradicionales sino también intervienen en los procesos de escritura de textos multimodales, haciendo uso de las nuevas tecnologías de la información y comunicación. Las nuevas alfabetizaciones definen al lector como usuario (en tanto que este hace uso y se apropia del texto) y originan nuevas representaciones.

Volviendo al tema que nos convoca, lo expuesto arriba nos permite comenzar a reflexionar sobre las preguntas planteadas en la introducción. En principio, no existirían géneros más o menos legítimos. Sin embargo, en algunos de los casos seleccionados, la legitimidad está puesta en jaque. Por lo tanto, hay que seguir indagando sobre qué hace que una determinada representación a través de la historieta o del humor gráfico pueda ser considerada como banal (y, consecuentemente rechazada): si esta presunta banalidad guardaría relación con el género en sí mismo (constituyéndose este como un medio banal, por lo que no sería propicio), la visión de la Shoá que se materializa o ambos (dependiendo del caso), o bien el rol que tiene el humor como componente del género.

Para comenzar con este proceso de reflexión, se realizará un recorrido por las definiciones de historieta y humor gráfico y se indagará sobre estos medios como generadores de memoria del Holocausto.

Sobre la historieta y el humor gráfico: efecto cómico y humorada

En ambos casos hacemos referencia a dos tipos de géneros emparentados que actúan como posibles modos de representación y que presentan algunas ambigüedades en el plano semántico. En este artículo se define la historieta como una secuencia de viñetas que se leen como una continuidad caracterizada por un lenguaje dual (la imagen y la palabra), que se constituye como una unidad de sentido: existe una historia narrada. Este género (también definido como lenguaje) no necesariamente se caracteriza por poseer un contenido cómico o humorístico, pudiendo transmitir y plasmar un relato tanto meramente ficcional como un hecho histórico. Las secuencias de un cómic o historieta pueden variar desde una sola hilera a composiciones más complejas, como es el caso de la llamada “novela gráfica”. Este lenguaje no solo se constituye como un artefacto literario; también puede expresar de manera literal o implícita una determinada carga ideológica (tal como sucede con otros géneros), por lo que se define como un aparato ideológico.

En el término “humor gráfico” subyace una ardua complejidad. En parte este hace referencia a los llamados “dibujos de humor” o *cartoons*. El semiólogo argentino Oscar Steimberg (2013, p. 97)¹⁴ explica qué incluye este género gráfico:

los dibujos de cuadro o *gags* únicos que aparecen de modo habitual en diarios y revistas de noticias y que encuentran su tema, por lo general, en los asuntos políticos y sociales de la actualidad. El cartoon ironiza casi siempre sobre el tema tratado, convirtiendo en sus personajes —cuando los tiene— en meros vehículos de una proposición conceptual original acerca de la situación.

¹⁴ Oscar Steimberg, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

Por otro lado, el humor gráfico como género requiere diferenciar la comicidad del humor. Haciendo referencia a conceptos de Freud (los de lo cómico y el chiste sobre el *witz* de 1905 y el del humor de 1927), Steimberg detalla que en el chiste la comicidad está depositada sobre un tercero, mientras que en el humor el sujeto enunciador se compromete con su propia humorada.

En otras palabras, el placer del chiste se concreta en tanto que este pueda ser comunicado a un receptor y su contenido sea novedoso y sorpresivo. De esta forma, se obtiene una ganancia de placer que se completa a través de la risa suscitada en el otro, con quien habría una suerte de complicidad. En el humor, el locutor manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa proveniente del mundo exterior y la canaliza a través de un efecto placentero compartido con el receptor, donde la ofensa quedaría subordinada a la “grandeza” del yo. Esa grandeza se basa en el triunfo del narcisismo (el yo rechaza aquello que lo hace sufrir), dado que implica un triunfo del yo ante circunstancias desfavorables.

De acuerdo con lo expuesto, la identificación del enunciador es una clara condición para que haya humor. En el humor gráfico este enunciador aparece “despersonalizado” en el pasaje del humor oral al medio gráfico. En otras palabras, “Este no puede –en tanto imagen de autor no presencial, tironeado su texto por relaciones intertextuales materialmente perceptibles, subsumido en una enunciación mediática institucional que lo excede y definido su humor como el efecto de un mandato social– cubrir esa condición con las

expresiones de una individualidad triunfante pese a todo, como sí puede hacerlo el humorista oral”.¹⁵

Sin embargo, según el semiólogo, algunos de los chistes contados por Freud podrían haber mantenido sus propiedades enunciativas en el medio gráfico. Tal es el caso del chiste referido al uso de la palabra “famillonarmente”,¹⁶ término utilizado por un judío pobre para describir cómo lo había tratado un pariente millonario. Para que el efecto humorístico (originalmente de un discurso oral) se mantuviera en un medio gráfico, por ejemplo, un periódico, se debería tratar de un diario judío. Caso contrario, habría comicidad pero no humor.

Sobre el humor durante el Holocausto (en el gueto y en los campos de concentración y exterminio)

Aunque pueda resultar extraño o inimaginable, el humor en los guetos y en los campos de concentración y exterminio no solo existió sino que también cumplió un rol fundamental en la supervivencia y recuperación de la dignidad. Al respecto, Chaya Ostrower¹⁷ señala que ha sido un mecanismo de defensa durante el Holocausto,¹⁸ dato que surge de entrevistar a cincuenta y cinco sobrevivientes (treinta y tres hombres y veinticuatro mujeres) que fueron adolescentes durante ese período. A estos se les pidió que narrasen sobre el humor, acerca de aquello que los hiciera reír o sonreír durante esa ocasión. De los testimonios surgen incluso instancias retratadas a través del humor negro,¹⁹ por ejemplo, reírse

¹⁵ Ibid, p. 181.

¹⁶ Sigmund Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1973, p. 18.

¹⁷ Chaya Ostrower, *It kept us alive: Humor in the Holocaust*, Jerusalem, Yad Vashem, 2014.

¹⁸ Si bien este trabajo se focaliza en el humor durante el Holocausto (en los guetos y campos de concentración y exterminio), también es destacable el humor durante el Tercer Reich (Alemania y territorios ocupados y anexados). Para ahondar sobre ambos tipos de humor se recomienda la lectura de Lior Zylberman, “Reír o no reír. Humor reudentor durante el Holocausto”, en *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas del Género*, núm. 4, 2020, pp. 16-43.

¹⁹ El humor negro, tal como lo connota su nombre, presenta situaciones trágicas, dramáticas, fatales y dolorosas (por

de las cabezas rapadas (porque todas lucían igual, a punto tal de no reconocerse y, al menos, el corte de cabello les había salido gratis), de las chimeneas (como la técnica más grandiosa del mundo, puesto que se entraba por la puerta y se salía en forma de humo por las chimeneas), y de la posibilidad de convertirse en jabón (con la ventaja de oler rico).

A través de los testimonios, Ostrower identifica siete categorías de humor. Las cinco primeras, ya acuñadas por Ziv,²⁰ a las que se suman otras dos, emergentes de los resultados obtenidos. La primera contempla la función agresiva (para lograr la superioridad del yo y como respuesta a la frustración, a través del triunfo del yo se derrota el enemigo). En segundo lugar, la función sexual. Tercero, la función social, que implica el reírse en grupo, evitando la soledad y el desamparo. La cuarta, el mecanismo de defensa (que contempla el humor negro y el humor autorreferencial) y, en quinto lugar, el intelectual (con expresiones irónicas, con un tono ácido, muchas de ellas en idish). A estos se suman, el humor escatológico (como una subcategoría de la función sexual) y el humor sobre la comida (como parte del mecanismo de defensa).

En cuanto a los temas tabú, la autora señala que la función sexual, tal como indica su nombre, da cuenta del humor sobre el sexo, mientras que la función escatológica se relaciona con las heces. Dependiendo del tono de los chistes sobre el sexo, estos pueden rozar lo escatológico.

Por otro lado, estas categorías no son compartimentos separados. Por ejemplo, el hacer humor sobre las heces y la diarrea, además de dar cuenta de la función

escatológica, se relaciona con la función agresiva y el mecanismo de defensa (da cuenta de la superioridad de yo, que se sobrepone a la frustración o adversidad para no morir). En el ejemplo, el humor genera una resistencia emocional para combatir la "violación excrementicia",²¹ entendida como el sometimiento sistemático de los prisioneros para privarlos de toda dignidad, como parte del proceso de deshumanización. Cuando estos podían darse cuenta de ese macabro proceso, buscaban formas concretas para resistir (haciendo un gran esfuerzo por limpiar las huellas escatológicas de su cuerpo), por ejemplo, utilizando trozos de tela de los uniformes a falta de papel higiénico (que lavarían y usarían una y otra vez), como así también podían utilizar los cuencos de sopa o café como inodoros (por la urgencia y/o la falta de control de esfínteres), etc.

Por último, en lo que concierne a cómo operan las funciones, la social está implicada en las distintas formas de humor durante el Holocausto. La risa, según Bergson,²² tiene una significación social. No se puede apreciar lo cómico a través del aislamiento, puesto que nuestra risa es siempre la risa de un grupo, siempre persigue la complejidad con otros rientes (reales o imaginarios). Sin esta función social, sin la pertenencia al grupo, el humor no se hubiese constituido, como reflejan los testimonios de Ostrower, en un medio para canalizar el horror, reducir el estrés y resistir la muerte. Los supervivientes imaginaban recetas de comidas y las socializaban, cantaban algunas estrofas con contenido erótico y/o sexual, se reían de sus desgracias pese a la cruda realidad. En pocas palabras, el hacer humor y el compromiso

ejemplo, la muerte, los genocidios, la violación, etc.) y temáticas complejas (como la política, la religión, etc.) desde una perspectiva cómica, divertida, risible o jocosa. Se caracteriza por jugar siempre con los presuntos "límites de la representación", generando un alto impacto en la sociedad al desafiar los valores asumidos como "moralmente o políticamente correctos" a través de la ironía y el sarcasmo, lo absurdo y lo grotesco. Se lo conoce también como humor de la hora y humor macabro.

²⁰ Avner Ziv, *Personality and sense of humor*, New York, Springer, 1984.

²¹ Terrence Des Pres, *The Survivor: Anatomy of life in Death Camps*, Oxford, OUP, 1980, pp. 51-72.

²² Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de su comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.

con la propia humorada fue una suerte de rebelión espiritual que fortaleció el instinto de supervivencia.

Análisis de los “casos controvertidos en disputa”: sus modos de representación e impacto en la sociedad

Se han elegido viñetas y/o tiras de una historieta francesa (*Hitler=SS*, de Gourio y Vuillemin) y de dos autores argentinos: Gustavo Sala (tiras de humor gráfico del periódico *Página/12*) y Sergio Langer (cuadros y tiras de su libro *Judíos*).

La elección de *Hitler=SS* está motivada por varias razones: tiene un carácter muy peculiar; es una historieta icónica en la representación de la Shoá a través del humor negro llevado al extremo y fue censurada por “mofarse” de una tragedia histórica. Hasta hoy sigue prohibida pero es constantemente buscada (como sucede en Francia) por coleccionistas. Sus viñetas aparecieron en la década de 1980 (1984-1987), período caracterizado por acontecimientos clave en relación con la negación del Holocausto en distintos países, entre ellos, la declaración de Jean Marie Le Pen, líder del partido francés de extrema derecha Frente Nacional, quien sostuvo que las cámaras de gas fueron simplemente un “detalle” de la Segunda Guerra Mundial. Le Pen se postuló a la presidencia de Francia en 1988, quedando en cuarto lugar. Los autores negaron que su narrativa gráfica tuviese como objetivo la reivindicación del nazismo y la vejación o burla de las víctimas. Se ampararon en la libertad de expresión y en la satirización de los discursos de extrema derecha, entre ellos, los de Le Pen.

Los casos locales fueron seleccionados debido al gran impacto y repercusión que estos dos autores han provocado en

la sociedad argentina en la última década, generando reacciones antagonistas en distintos contextos sociales.

Las tiras de Gustavo Sala (especialmente una de ellas) han generado un arduo debate en la sociedad e incluso en el ámbito académico, convirtiéndose incluso en un objeto de estudio. Sin embargo, aquí me propongo repensar la dicotomía planteada por Steimberg –comicidad-humorada– en torno al impacto causado en la sociedad.

Los cuadros de Sergio Langer, además de estar ambientados en la Shoá, fueron publicados en el libro *Judíos*, lo que a priori nos permite realizar conjeturas sobre su recepción positiva (a diferencia de la de Sala) y su efecto humorístico.

Tomando la obra de Gourio y Vuillemin como un caso paradigmático (por ser un caso extremo), se han puesto a dialogar la totalidad de los textos para evaluar si, pese a sus diferencias en cuanto a la trama, existirían algunas similitudes en torno al modo de representación (selección de simbología, procedimientos para representar el horror, incorporación de ciertos relatos hegemónicos sobre el Holocausto, entre otras posibles variables) y evaluar el rol del humor (y/o comicidad) en cada instancia.

En resumen, la originalidad de *Hitler=SS* y la particularidad sobresaliente de cada caso argentino fue lo que motivó la selección de los ejemplares dentro de la gran variedad de historietas y de humor gráfico sobre la temática tanto a nivel local como internacional.

Hitler=SS, de Gourio y Vuillemin

Hitler=SS abarca una serie de historietas humorísticas sobre el Holocausto.²³ Entre 1984 y 1987 tuvo apariciones semanales en la revista francesa *Hara-Kiri*.²⁴ Philippe Vuillemin se encargaba de los dibujos (en

²³ Jean-Marie Gourio y Philippe Vuillemin, *Hitler=SS*, Barcelona, Editorial Makoki, 1990.

²⁴ *Hara Kiri* fue una revista francesa para adultos creada en 1960. Se caracterizó por su implacable postura crítica política y religiosa, expuesta a través de un humor satírico, grotesco y macabro. Fue prohibida en 1960 y 1966. Para evitar la censura se crearon medios alternativos satélites, como *Hara-Kiri Hebdo* o *Hara-Kiri vite fait*. Finalmente, en

algunas páginas contó con la colaboración del ilustrador Gondot), siendo Jean-Marie Gourio quien escribía los guiones. En algunos casos contamos con una viñeta única (pudiendo ocupar la totalidad de la página); en otros, con tiras cómicas. En cuanto a su ambientación, los campos de concentración suelen ser el contexto en el que transcurre la trama. Luego de su aparición semanal, la editorial Epcó la edita en álbum en 1987. En 1990 la publica la editorial Makoki.

En sus casi 100 páginas se materializa el esfuerzo de sus autores franceses por representar los mitos antijudíos presentes en *Mein Kampf*. Se hace referencia al sufrimiento de las víctimas de un modo grotesco, visualizando incluso instancias de vejaciones y violaciones de manera reiterada.²⁵

Los personajes son caricaturescos y un fiel reflejo del judío de la propaganda nazi de la segunda guerra mundial. Son seres indignos, con cuerpos desfigurados (...). Además, con un fin meramente pornográfico, en las viñetas es harto común ver vaginas y largos penes tanto de las víctimas como de los victimarios (siempre soldados nazis) (Ravelo, 2017, p. 18).²⁶

En España el Tribunal Constitucional censuró la historieta por injuriosa y por morarse del sufrimiento de las víctimas. Los autores afrontaron tres juicios, de los que resultaron absueltos en solo uno. En los

restantes tuvieron que pagar la multa simbólica de un franco y, finalmente, en 1989 se resolvió el último juicio que prohibió la libre circulación de la revista. Los últimos ejemplares originales en soporte papel datan de 1990. Sin embargo, sus imágenes son de descarga libre en la web.

Entre las viñetas más icónicas nos encontramos con la siguiente, que se expone en su contexto como un fotograma de una película de carácter pornográfico (figura 1). Aquí se lee: "tu gran polla de judío dentro de mi horno lleno de mierda". En el plano de la significación contamos con dos claras oposiciones de distinto orden. Primero, en el material lingüístico los lexemas "polla" y "horno" implican una metonimia. En ambos casos se reemplaza la parte (los genitales) por el todo (el ser humano y su distinción biológica masculino-femenino). Por lo tanto, "polla" (hombre, soldado nazi) sería el opuesto de "horno" (mujer judía como víctima). El sentido aquí manifiesto no se condice con aquel que se visualiza a través de la imagen. El portador de la polla es un oficial nazi (rango que se podría conjeturar gracias a la gorra del personaje) violando a varias judías apiladas (imposible violar a una sola debido a la flacura extrema de los cuerpos que estaban "desnudos más que desnudos"). Más allá del efecto repulsivo que esta viñeta pueda ocasionar en el lector, hay dos cuestiones que vale la pena nombrar. Primero, los autores recrean una situación traumática de manera explícita (a diferencia de otros

mayo de 1969 la revista cambia su nombre para llamarse *L'hebdo Hara-Kiri*. Tuvo una edición española, "Humor bestia y sangriento", que data de 1980. Para más información, leer *Agente provocador. A wild thing magazine. "La revista más bestia, estúpida y malvada"*. <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/hara-kiri-la-revista-msestpada-y-malvada>

²⁵ *Hitler=SS* no es original en el uso de la pornografía para narrar situaciones ficcionales ambientadas en el Holocausto. Sus antecesoras, las "Stalags" (nombre usado en referencia a los campos de prisioneros), fueron folletines pornográficos israelíes que adquirieron gran popularidad a comienzos de la década de 1960 y se convirtieron en best-sellers durante el juicio a Adolf Eichmann. Voluptuosas perpetradoras, agentes de la SS, con ropa ceñida al cuerpo y botas de cuero negro, sometían sexualmente a sus prisioneros occidentales a través de prácticas sado-masoquistas. Las historietas se vendían a precios muy asequibles, convirtiéndose rápidamente en un producto de alto consumo. Perduraron muy poco tiempo en el mercado; fueron censuradas y sacadas de circulación. Sin embargo, los pocos ejemplares que sobrevivieron a la destrucción masiva de sus tiradas, siguieron circulando de manera clandestina.

²⁶ Livia Carolina Ravelo. *Historietas de la Shoá. La construcción de la memoria a través del lenguaje historietístico*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6146>

relatos que pueden insinuarla). Segundo, se plantea una posible re-significación del concepto "violación". La imagen claramente permite ver que el hombre introduce su pene en la vagina de la mujer. Sin embargo, la condición judía de la mujer estaría "contaminando" la pureza de la "raza aria"; recordemos que las leyes de Nuremberg instauraron en 1935 la prohibición de las relaciones extra-matrimoniales entre judíos y súbditos del Estado de sangre alemana o de afinidad consanguínea (Gutman, 2003, p. 34).²⁷ El emergente de la viñeta de Gourio y Vuillemin es quién, en realidad, está cometiendo el acto vejatorio, más aun considerando que los judíos –desde la perspectiva nacionalsocialista– no eran considerados humanos sino una plaga (comparable con una rata) transmisora del gen judío.

Otro detalle que abona la hipótesis de la contaminación y el planteo sobre la vejación (quién viola a quién) se plasma en cómo se dibujan a los perpetradores. Aquellos que violan a las mujeres son personajes caricaturescos, deformados, peludos, con una postura corporal comparable con la de un mono (figuras 1 y 2).²⁸ En la misma línea, este recurso de la "deformidad" se manifiesta en aquellas instancias donde el perpetrador tiene simplemente contacto con algún "producto judío" (figura 3). Lo deforme "borra" del plano toda posible diferencia estética entre el nazi y el judío, siempre representado como un ser feo e imperfecto. Por oposición, en las pocas imágenes donde el nazi no se muestra violando o tocando a ninguna víctima, se hace evidente un cambio en su fisonomía: se lo dibuja "bello", "humano" y "ario" (figuras 4 y 5).

Por lo expuesto, *Hitler=SS* es un exponente singularmente curioso. Como se señala más arriba, el ario profana judías, por lo que es a su vez profanado por la impureza de sus víctimas. Sin embargo, este efecto de "contaminación" se logra a través de una "deformidad" que no es del todo original, pues responde al patrón estético del "profanador de la pureza racial" propuesto por Baruj Gittlis, experto internacional en la propaganda del cine nazi.

Según (Gittlis, 2008),²⁹ el judío era caricaturizado como un ser deforme, con labios muy gruesos y nariz prominente, con ojos saltones y orejas desproporcionadamente grandes. Su cuerpo era encorvado, similar al de un mono, con ambos brazos colgando. Los pies, enormes; las piernas, encorvadas. La imagen de contaminador de la pureza racial fue lo que ayudó a propagar las típicas historias sobre las relaciones sexuales entre judíos ricos y sirvientas arias, como así también la imagen del joven judío de pelo negro que acecha y espera a la inocente virgen aria de cabellos dorados para profanarla y contaminarla con su semen. Por consiguiente, en esta macabra línea de pensamiento, no solo una mujer es contaminada por acostarse con un judío; el hombre ario que penetra a una judía sufriría la misma desgracia: su descendencia sería contaminada. Y en ambos casos, el hombre o la mujer aria ya estarían diseminando esta impureza racial a las futuras generaciones de su familia. El panorama se agravaba aún más si un miembro de la SS mantenía relaciones con una judía; este acto implicaba la pena de muerte; dado que todo judío era "un hijo del demonio". El estereotipo del judío perverso era una suerte de eslabón perdido entre el ser humano

²⁷ Israel Gutman, *Holocausto y memoria*, Jerusalén, Centro Zalman Shazar de Historia Judía y Yad Vashem, 2003.

²⁸ En las dos primeras figuras, además, es llamativo que las mujeres tengan una tupida cabellera. La presencia del cabello (como motivo gráfico en el plano) niega el corte o rapado de los cabellos de las víctimas. En otras palabras, la presencia gráfica denota la ausencia o negación de un discurso concebido como real. Es otro tipo de "antagonismo" (además del de "polla" vs. "horno").

²⁹ Baruj Gittlis, *Las películas del odio. El cine nazi en guerra contra los judíos*, Bnei-Brak, Alfa Communications, pp. 99-101.

y el mono. Gitlis explica que el color negro era una manifestación del carácter del judío (el color de la piel en el Oriente es negro y la sangre judía es oriental), por lo que su representación lo muestra oscuro, petrificado, feo, negativo y defectuoso. Por el contrario, la sangre "aria" se asociaba con los colores rojo y azul de la nobleza, además de plateado y blanco, colores asociados con la pureza y el prestigio: "La mezcla, por lo tanto, de una sangre con otra y los

matrimonios interraciales contradicen las leyes de la naturaleza y su resultado es el nacimiento de monstruos".

En la misma línea, en *Hitler = SS* el semen es un signo recurrente en las viñetas que, de una manera grotesca y burda, pone de manifiesto la consumación de las vejaciones dibujadas; se lo puede interpretar como el elemento portador de la "enfermedad venérea judía", propagando la posible reproducción de criaturas defectuosas.



Figura 1. Película de carácter pornográfico.³⁰



Figura 3. Deformación causada por contacto con el jabón "judío".³¹



Figura 2. Violación en el horno.³²



Figura 4. Prototipo ario.³³



Figura 5. Prototipo ario en "Juguemos juntos."³⁴

“David Gueto y el sillón nazi” de Gustavo Sala

Dos tiras cómicas de Gustavo Sala³⁵ forman parte de la narrativa sobre la Shoá. De las dos, el caso más controvertido fue el de la titulada “Una aventura de David

Gueto, el DJ de los campos de concentración”. Aquí podemos ver cómo David Gueto (clara alusión al famoso DJ David Guetta), hace bailar a los prisioneros, algo valorado por Hitler dado que esto facilitarían la elaboración de jabón una vez fallecidos.

³⁰Jean-Marie Gourio y Philippe Vuillemin, ob. cit., p. 55.

³¹Ibid, p. 23.

³²Ibid, p. 72.

³³ Ibid, p. 65.

³⁴ Ibid, p. 84.

³⁵ Gustavo Hernán Sala es un historietista, cómico y conductor de radio argentino, creador de tiras cómicas como *Bife Angosto*, *Hijitos de Puta* y *Lo que no importa esta acá*. Para más información leer *Clarín*, “Gustavo Sala: el humorista que se mete con los intocables”, 18/06/2012. https://www.clarin.com/si/gustavo_sala-bife_angosto-humor_0_S1jntvFP7l.html

A pesar de las enormes narices de los ju-
díos, de la posible asociación de estos con
la avaricia y del uso irónico de la palabra
"lindos", la tira pasó casi desapercibida en
su época de publicación, saliendo recién a
la luz (casi un año después) por el revuelo
provocado por la tira de David Gheto. Aquí
no existe alusión alguna a los arquetipos o
simbología de la Shoá; probablemente, su
poca difusión se debió a que la trama no
está ambientada en el Holocausto y tam-
poco fue publicada en una fecha conme-
morativa o aniversario relacionado con este
genocidio.³⁸ Por lo expuesto, creo que el
tipo de nariz no es lo que genera rechazo
o repudio sino el uso de este signo en una
composición visual escenificada en un cam-
po de concentración.

Por otro lado, es menester destacar que
la estética habitual de los personajes de
Sala no se jacta por establecer una suer-
te de armonía; por el contrario, suelen ser
caricaturescos, tal como se aprecia en la
siguiente imagen de la tira "Kriptonito", pu-
blicada en "NO" en *Página/12*, 31 de mar-
zo de 2016:

Volviendo al análisis de la controvertida
"Una aventura de David Gheto..." Gustavo
Sala impone sus propias fórmulas de re-
presentación aunque sin dejar de recurrir a
la simbología clásica de la Shoá (contexto
del campo de concentración, la tipografía
de las letras "SS" en "FieSSta", la forma
de "SS" en las nubes del primer cuadro).
Las víctimas dejan de posicionarse como
mártires a partir de la segunda viñeta, el
campo deja de ser un infierno. Existe una
usión de dos anclajes temporales: presen-
te y pasado; el campo retratado no aspira
a ser una copia "realista" de lo que era un
campo de concentración. Las víctimas no
piensan, se dejan llevar por la música. No
existe ninguna cacería ni el rol hostigador
del perpetrador; por el contrario, Hitler lo-
gra convencer a sus víctimas de que vale
la pena divertirse "porque la vida es corta".
Se infiere que los prisioneros irán felizmen-
te como "ovejas al matadero"³⁹ y la grasa
de sus cadáveres será empleada para ha-
cer jabón.⁴⁰

Sobre este último punto, creo que hay
algo puntual que debería haberse puesto



Figura 7. "Kriptonito".

³⁸ Sin embargo, es notable que la publicación de la tira haya sido el 24 de marzo, lo que ciertamente nos remite a un contexto de exterminio. En Argentina este día se conmemora a las víctimas de la última dictadura militar, autodenominada "Proceso de Reorganización Nacional", que tuvo lugar entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. En agosto del año 2002, el Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina sancionaron la Ley N° 25.633, donde en el artículo 1° se estableció el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en conmemoración de quienes resultaron víctimas de este genocidio.

³⁹ El uso de esta metáfora hace referencia a la frase de Abba Kovner, un líder del movimiento Hashomer Hatzair en Vilna, que en su famosa proclama hizo un llamado a la rebelión: "Hitler está planificando la aniquilación de la judería europea... ¡No vayamos como ovejas al matadero! ¡Es cierto que somos débiles e indefensos, pero la resistencia es la única respuesta al enemigo!... ¡Resistir! ¡Hasta el último aliento!" (*Yad Vashem*, "Anna Borkowska". <https://www.yadvashem.org/es/righteous/stories/borkowska.html>)

⁴⁰ La alegoría a la industrialización de los cuerpos para la fabricación de jabón —como símbolo recurrente en la representación— cuenta con un antecedente en nuestro contexto local. Ya en 1979, la revista *Humor* le dedicó dos

en relevancia, no solo por tratarse de un mito sino especialmente porque la tira fue publicada en unos de los periódicos de mayor consumo en nuestro país. En el contexto de la denuncia (replicada en múltiples medios de comunicación), ni AMIA ni DAIA, ni ningún dirigente o comunicador social hizo hincapié que con la grasa del cuerpo de los judíos no se hacía jabón, lo que hubiese sido por demás prudente para ayudar a desinstalar ese mito en nuestro país, ya derribado por el historiador israelí Yehuda Baer el 23 de abril de 1990, referente de Yad Vashem, museo de la Shoá en Jerusalén.⁴¹ Sobre esta cuestión, el prestigioso historiador Raul Hilberg (2005) advierte que solo existía un rumor fundado en la creencia popular de que en los centros de exterminio los alemanes convertían la grasa humana en pastillas de jabón. Según Hilberg, dicho rumor hace referencia a 700 “asociales” de “etnia alemana” que habían sido reasentados fuera de Eslovaquia: “los reasentadores los hervirían para hacer jabón (*zur Seife verkocht werden*)”.⁴²

2.3 “Súperauschwitz” y “El hombre araña en Auschwitz”, de Sergio Langer

Sergio Langer⁴³ es un icónico historietista del humor negro, autor de una gran cantidad de viñetas que forman parte de ese valioso repertorio de imágenes sobre la Shoá.

En su libro *Judíos*, publicado por la editorial Planeta en 2014, la confrontación presente-pasado es un recurso común. Al igual que otros dibujantes,⁴⁴ incluye superhéroes en imágenes ambientadas en el Holocausto.

En “Súperauschwitz” el superhéroe seleccionado es Superman, personaje ficcional creado por Jerry Siegel (autor) y el dibujante Joe Schuster en el año 1932.⁴⁵ En 1938 el personaje fue vendido a DC Comics. Su primera portada data de 1938, año en el que se publica el primer fascículo de *Action Comic*. A diferencia de otros superhéroes, Superman es un alienígena que se disfraza de humano para convivir en sociedad y tiene, entre sus misiones, salvar “el mundo” (léase, Estados Unidos de América). En las diferentes portadas es harto común verlo implicado tanto en situaciones cotidianas como en conflictos bélicos. En 1942 se suma como partícipe en la lucha contra el imperio nazi. La portada de Superman N° 17, de julio de 1942, muestra a Superman “despegando” literalmente del suelo a los personajes caricaturescos de Adolf Hitler y Hideki Tojo. Esta situación ficcional reflejaría el accionar estadounidense en el campo de batalla real, donde Superman (Estados Unidos) sería el vencedor.

A diferencia del original, el superhéroe de Langer –que se electrocuta en los alambres de púa– connota la muerte, la masacre como destino final de los protagonistas. No

hojas a una serie de viñetas sobre el Holocausto, del humorista Catón (seudónimo de Raúl A. Bonato). Catón, “Holocausto I”, *HUM@*, núm. 21, 1979, pp. 60-61.

⁴¹ Para acceder a la declaración completa leer *Jewish Telegraphic Agency*, “Daily News Bulletin”, 4/04/1990. http://pdfs.jta.org/1990/1990-04-24_075.pdf?_ga=2.153322424.1083468755.1583138478-1176946360.1582583290

⁴² Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, ediciones Akal, p. 819.

⁴³ Sergio Langer es, además, arquitecto. Sus primeros chistes aparecieron en 1979 en la revista *Humor Registrado*. Publicó en el diario *Clarín*, desde 2003 al 2016, “La Nelly”, una tira diaria con guión de Rubén Mira. Colabora con la revista satírica *Barcelona* desde sus inicios (2003). Autor del libro *Judíos*, publicado en 2014, por la editorial Planeta.

⁴⁴ Entre esos humoristas se destaca Joe Kubert, creador de Yossel, April 19, 1943. Este artista estadounidense nacido en Polonia ha fundado la escuela Kubert (The Kubert school), y le ha dado vida a varios personajes en DC Comics, como Sargento Rock y Hawkman, Super Ratón, Batman y Superman, entre tantos otros. Yossel es el resultado de la imaginación de su autor, que escribe e ilustra aquello que hubiese pasado si su familia no hubiese emigrado a los Estados Unidos de América en el año 1926. Fue publicada por DC Comics en Nueva York en el año 2003.

⁴⁵ Para acceder al análisis de algunas portadas de Superman se recomienda leer Livia Carolina Ravelo y Nicolás Rodríguez Andarch, “El mito de Superman Algunas reflexiones sobre la conceptualización mitológica del superhéroe como brazo armado en conflictos bélicos (1939-2005)” en *Revista Luthor*, 37, 2018, pp. 60-77. <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article199>

hay súper poderes. En Auschwitz, el destino es el mismo para cualquier tipo de víctima; no hay privilegios. "Súperauschwitz" puede aniquilar incluso superhéroes judíos, como Superman (en tanto creación de un artista judío).

Sin embargo, además de la muerte, la narración deja ver el instinto de supervivencia del prisionero del segundo cuadro, que pese a la adversidad decide luchar. Y en la lucha se transforma, ofrece resistencia.



Figura 10. Súperauschwitz.

En la figura 11 (que ocupa dos páginas) el súper-héroe elegido es El Hombre Araña. El cuadro puede subdividirse en dos planos,

dando lugar a la confrontación: pasado (Aushchwitz, campo de exterminio), presente (el hombre araña, generaciones jóvenes).



Figura 10. El Hombre Araña en Auschwitz.

El plano general visualiza al Hombre Araña sentado sobre el letrero de metal “Arbeit Macht Frei”, mirando hacia abajo. Gracias a su ubicación, puede obtener una mirada panorámica del campo de exterminio.

A diferencia de Superman, con este personaje heroico⁴⁶ sucede otra cosa. Peter Parker es un adolescente que tuvo que aprender que “un gran poder conlleva una gran responsabilidad” (frase incluida en el cuadro final de su primer cómic, más tarde atribuida a su tío Ben). Una posible lectura es entender que las generaciones más jóvenes tienen el poder y la responsabilidad de mantener viva la memoria.⁴⁷

Más allá de la cadena de interpretaciones posibles, lo cierto es que en otra

viñeta, Langer (2014, p. 290) recrea el cartel de Auschwitz con la frase “el diseño os hará libre”. Como declara en una entrevista para el diario *Clarín*: “Mi mamá y mi tío son sobrevivientes del Holocausto y el humor para mí fue como una tabla de salvación”.⁴⁸

Pese a las críticas de un sector más conservador, su libro *Judíos* ha tenido un alto impacto positivo en el lector. En su prólogo hace referencia a su condición de judío, como hijo de una sobreviviente; comparte en detalle algunas anécdotas de su niñez, su extensa trayectoria laboral como humorista e incluye en algunas páginas fotos de sus antepasados y algunos documentos para cubrirse “por si lo acusan de antisemita”.⁴⁹

⁴⁶ Creado por de Stan Lee y Steve Ditko en la década de 1960.

⁴⁷ Al respecto, es interesante considerar la presunta “condición judía” de nuestro personaje (característica comúnmente asociada con el origen judío de Stan Lee (cuyo nombre verdadero es Stanley Martin Lieber), nacido en Nueva York, el 22 de diciembre de 1922, hijo de padres emigrantes judíos rumanos. Para el rabino Simha Weinstein (2006), este superhéroe representa un estereotipo judío; Peter Parker encarnaría el judío neoyorquino débil y nervioso, motivado por la culpa. Para más información, leer Simha Weinstein, *Up, Up and Oy Vey! How Jewish history, culture and values shaped the comic book superhero*, New York, Barricade Books, 2006.

⁴⁸ *Clarín*. “Langer: ‘Cuanto más horror haya, más importancia tiene el humor’”, 8/09/ 2015. https://www.clarin.com/sociedad/langer-horror-importancia-humor_0_H1fhv7tvXx.html

⁴⁹ El 26 de noviembre de 2019, el mismo Langer fue acusado de banalizar la Shoá por Claudio Avruj, entonces secretario de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación Argentina, por haber comparado el nazismo con la marcha de despedida de Mauricio Macri, convocada para el 7 de diciembre de 2019. El 21 de noviembre la revista *Barcelona* había publicado un dibujo de Langer conformado por seis imágenes miniaturas del expresidente Macri, donde primeramente inflaba un globo amarillo y, a medida que avanzaban las imágenes, se lo ve armando diferentes objetos con los globos, hasta formar una esvástica. Arriba de las dos filas de miniaturas se lee “¡El 7D todos a la plaza!” A la izquierda de la esvástica amarilla ¡Traé tu globo y vamos ya! ¡Nunca más el populismo! Para ver la imagen, leer Visávis, “El humorista gráfico Sergio Langer comparó a Cambiemos con los nazis”, 25/11/2019. <https://visavis.com.ar/2019/11/25/el-humorista-grafico-sergio-langer-comparo-a-cambiemos-con-los-nazis/>

Conclusiones finales en torno al género, humorada y comicidad

La historieta y el humor gráfico generan aún hoy, en el siglo XXI, una gran controversia en torno a su legitimidad como géneros o lenguajes para la representación del Holocausto, caso emblemático del siglo XX (el discurso oficial desde Israel sigue insistiendo con la presunta singularidad de este genocidio). Ciertamente, exponentes como los de Gourio y Vuillemin, Sala y Langer desacralizan la memoria de la Shoá a través de modos de representación que desconocen fórmulas predeterminadas. A modo general, estos artistas no solo generan exponentes con un tono ácido e irónico sino que ponen en tela de juicio determinados mitos y hechos traumáticos a través de recursos poco convencionales.

Yendo al primer interrogante planteado, si existen géneros discursivos más o menos propicios para representar el Holocausto, hay dos respuestas posibles. La primera es negativa si hablamos del género y de sus modos de representación desde una perspectiva estrictamente discursiva y semiótica. En otras palabras, el género como dispositivo. Si bien la multimodalidad⁵⁰ es más eficaz en la materialización del hecho histórico (pudiendo apelar al lector a través de diferentes lenguajes, como en los ejemplares seleccionados), tal eficacia no descarta la elección de géneros monomodales. En otras palabras, todo género es legítimo.

La segunda respuesta trae aparejada una mayor complejidad. Si se juzga lo propicio de acuerdo con el nivel de aceptación de una representación en la sociedad,

inmediatamente la respuesta sería afirmativa (siendo los más propicios los de mayor aceptación). Sin embargo, el razonamiento no es lineal. Langer tuvo, a modo general, aceptación de parte de su público (los demás ejemplares, no) y aquí se trata del mismo género (tiras cómicas) o bien de géneros emparentados (historieta, humor gráfico). Por lo tanto, esto nos permite deducir que, respecto de esta segunda dimensión de análisis (la aceptación), lo que causaría la (falta de) aceptación sería el tono,⁵¹ no el género. En los ejemplares analizados, el tono se asocia con el desagrado, el mal gusto, lo burdo y lo escatológico. En la historieta y en el humor gráfico, el tono también guarda relación con el componente de humor o con lo cómico, lo que nos permite responder los otros dos interrogantes de la Introducción: el rol del humor en la materialización de la memoria de la Shoá y las repercusiones que tiene el uso del cómic y del humor gráfico para tal fin.

Primero, como se ha planteado, el cómic no presupone que el humor ni la comicidad sean un componente inherente del género (hay historietas testimoniales o históricas, como *Maus* de Art Spiegelman). En el humor gráfico, su nombre indica que debería existir un componente humorístico. Sin embargo, recordemos que no siempre hay humorada sino comicidad.

Al respecto, en las tiras de Langer hay humorada. Son situaciones ambientadas en el campo de Auschwitz donde los personajes son judíos (incluyo al Hombre Araña y a Superman, que son creaciones de artistas judíos), los personajes no se ríen de sí mismos (ni siquiera hablan). Pero quien

⁵⁰ Un ejemplo es la producción del ilustrador Alessandro Palombo que ha utilizado los personajes de *Los Simpsons* y a Anna Frank con el fin de realizar una crítica social y concientizar a la gente sobre lo sucedido durante lo Shoá, en el marco del 70 aniversario de la liberación de Auschwitz. *La Vanguardia*, "Utiliza a 'Los Simpsons' para homenajear a las víctimas del campo de concentración de Auschwitz", 27/01/2015. <https://www.lavanguardia.com/cribeo/fast-news/20150127/47345972017/utiliza-a-los-simpson-para-homenajear-a-las-victimas-del-campo-de-concentracion-de-auschwitz.html>

Ejemplos de novelas gráficas incluyen: Diego Agrimbau, *Anna Frank*, Buenos Aires, Latinbooks International, 2012. Miriam Karin, *We are on our own. A memoir*. Montreal, Drawn & Quarterly, 2006.

⁵¹ El tono refleja la actitud que un autor o narrador refleja en su narrativa respecto de un tema, un personaje, una situación, etc. Ejemplos de tonos: trágico, jocoso, irónico, sarcástico, formal, ácido, etc.

parece ofrecer un compromiso con la propia humorada es Langer, (emisor o sujeto empírico en tanto autor), quien se define como judío y no como humorista judío), que como hijo de una sobreviviente hace catarsis con lo que sabe hacer: humor. Súperauschwitz tiene además un efecto cómico, a través de la sorpresa y de lo novedoso (“el hombre de acero” se electrocuta). Este efecto no se logra en la viñeta del Hombre Araña que, como testigo de la masacre (que no está dibujada en el cuadro) interpela al lector para que averigüe qué pasó en ese lugar simbólico que se reconoce a través del letrero. En parte, atribuyo la gran aceptación del libro de Langer (a pesar del desagrado de los sectores más conservadores) porque consta de exponentes humorísticos con una clara ambientación (tiras sobre lo judío en general, no solo sobre el Holocausto). Es un humor inteligente, genera un acercamiento con aquellos lectores judíos que vivieron situaciones similares a las dibujadas y con aquellos que (judíos o no) se sientan identificados de alguna manera.

En el caso de Sala, las tiras son exponentes de humor gráfico, pero no habría humorada. En la primera, los personajes (enunciadores en tanto sujetos de sus enunciados) no bromean, se divierten pero no se ríen de sus desgracias porque no comprenden la dimensión de la catástrofe. Hay comicidad depositada en un tercero, pero no humor. Hitler y el DJ serían cómplices, se mofan de los prisioneros, posicionándose en un plano superior. La segunda no está ambientada en los campos y eso parece ser una de las causas por las que no generó tanto ruido en el momento de su publicación: esa tira no se mete con el Holocausto. No hay humorada pero sí efecto cómico. El factor sorpresa que involucra no solo al “sillón” (que no esperaba divertirse tanto) sino al lector es

la contradicción de “encantar” y “perseguir judíos”. En parte, este efecto sorpresa se anticipa en el título de la tira “El sillón en el que si te sentás sos nazi”. El “ser nazi” implica la persecución.

Hitler=SS es una historieta de carácter pornográfico y de humor negro, donde hay efecto cómico pero no humorada. No hay diálogo, solo conocemos la voz del narrador (sujeto de la enunciación) a través de los siguientes enunciados: “Después del éxito mundial “No toco tus huesos”, “Tu horno de judío dentro de mi horno lleno de mierda”, “Película de carácter pornográfico de clasificación X”, “¡Desnudos más que desnudos!”, “Por orden de desaparición”. En todos los casos, los prisioneros son víctimas de las vejaciones. El humor negro no cumple con una función social ni tampoco se constituye como un mecanismo de defensa (como sí sucede con los testimonios que recogió Ostrower, que provocan ese efecto cómico sobre los lectores, donde los chistes que se comparten pueden robarnos más de una sonrisa). Aquí lo escatológico y lo sexual son signos del infierno y del martirio de las víctimas.

Por lo expuesto, sumamos el humor negro como componente del tono de la trama, cuando este se utiliza para mofarse de un tercero y descarta, por consiguiente, el compromiso con la propia humorada, eliminando toda posibilidad de la grandeza o superioridad del yo. En consonancia con lo expuesto, no es el humor negro⁵² en sí mismo sino la finalidad que se construye a través de su uso.

Para ilustrar lo ya expuesto, nos remitimos al análisis de las primeras figuras de *Hitler=SS*. El tema recurrente (el “qué” representar) es el de la violación. Lo que ocasionaría malestar no es el mostrar la vejación a través del lenguaje gráfico⁵³ sino la incorporación explícita y exagerada de

⁵² Cuando hago referencia a *Hitler=SS* menciono el humor negro como un componente (parte del tono) dado que este texto se define como una historieta. Sin embargo, podría clasificarla como una historieta de humor negro (en cuyo caso haría alusión a otro género).

⁵³ En el mercado local, *Camino a Auschwitz...* muestra dos instancias de encuentros sexuales, lo que no ha generado ningún tipo de repudio. Para acceder a las imágenes, ver Julián Gorodischer y Marcos Vergara, *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia*, Buenos Aires, Emecé, 2015, p. 27.

ciertos signos (los órganos genitales o el semen). Tal es el impacto de la imagen que, al menos en una primera lectura, no es sencillo indagar sobre los discursos subyacentes. En las tiras de Gustavo Sala, el repudio estuvo relacionado con el uso de la simbología, por ejemplo, las víctimas bailando en el campo de concentración (contexto asociado a situaciones de extrema violencia y al exterminio) o la mención del jabón, que en parte perdura en el imaginario colectivo como un hecho real. Claramente, esta simbología está resignificada en su contexto, por lo que se aleja de toda proposición normada sobre la memoria (Auschwitz no es un infierno sino una fiesta, y los prisioneros están felices).

En cuanto a las similitudes, a excepción de la segunda tira de Sala, todas están ambientadas en el Holocausto y resignifican la simbología para recrear (en los casos de Langer y Sala) situaciones ficcionales. En Gourio y Vuillemin, la única situación que es claramente ficcional es la de la figura 3. Al ser textos con representaciones más atrevidas (por desafiar las prescripciones hegemónicas) logran generar una gran resistencia o rechazo.

A modo de cierre, el límite no se cuestionaría en función de la selección de un determinado género discursivo sino más bien entraría en vigor cuando el humor o la comicidad se vuelven protagonistas en detrimento de la víctima judía (como una mofa o burla), sumado a un tono indeseable, grotesco y morboso (al menos para los sectores más conservadores). Ese cuestionamiento estaría directamente relacionado con la presunta banalidad del genocidio; en verdad, tal banalidad es siempre cuestionable dado que generalmente se la asocia con representaciones que se apartan de la norma. La banalidad no es intrínseca a determinado género o tono. Mantener viva la memoria de la Shoá en contextos actuales, con lectores que demandan otro tipo de representaciones, no es tarea sencilla y requiere de una multiplicidad de modos de representación y/o lenguajes, lo que abre paso a una nueva narrativa de la Shoá del siglo XXI: nuevas formas de generar memoria, nuevas maneras de compartirla, nuevos medios para aprender y reflexionar sobre un exterminio que debe perdurar en la memoria de la Humanidad. —

Bibliografía

- Agencia Paco Urondo (APU). 20/01/2012. "Gustavo Sala. 'Por ahí me fui un poco al carajo'", 20/01/2012. <http://www.agenciapacourondo.com.ar/comunicacion/gustavo-sala-por-ahi-me-fui-un-poco-al-carajo>
- Baer, Alejandro, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada, 2006.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de su comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz editores, 2014.
- Catón, "Holocausto I", *HUM®*, núm. 21, 1979, pp. 60-61.
- Clarín, "Gustavo Sala: el humorista que se mete con los intocables", 18/06/2012. https://www.clarin.com/si/gustavo-sala-bife-angosto-humor_0_S1jntvFP7I.html
- Clarín. "Langer: 'Cuanto más horror haya, más importancia tiene el humor'", 8/09/2015. https://www.clarin.com/sociedad/langer-horror-importancia-humor_0_H1fhw7tvXx.html
- Des Pres, Terrence, "Holocaust Laughter?", en Berel Lang (ed.). *Writing and the Holocaust*, Nueva York, Holmes & Meier, 1988, p. 278.
- Des Pres, Terrence, *The Survivor: Anatomy of life in Death Camps*, Oxford, OUP, 1980, pp. 51-72.
- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1973, p. 18.
- Friedlander, Saul (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

- Gitlis, Baruj, *Las películas del odio. El cine nazi en guerra contra los judíos*, Bnei-Brak, Alfa Communications, pp. 99-101.
- Gorodischer, Julián y Vergara, Marcos, *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia*, Buenos Aires, Emecé, 2015, p. 27.
- Gourio, Jean-Marie y Vuillemin, Philippe, *Hitler= SS*, Barcelona, Editorial Makoki, 1990.
- Gutman, Israel, *Holocausto y memoria*, Jerusalén, Centro Zalman Shazar de Historia Judía y Yad Vashem, 2003.
- Hilberg, Raúl, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, ediciones Akal, p. 819.
- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, DF, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Jewish Telegraphic Agency*, "Daily News Bulletin", 4/04/1990. http://pdfs.jta.org/1990/1990-04-24_075.pdf?_ga=2.153322424.1083468755.1583138478-1176946360.1582583290
- Kress, Gunther y van Leeuwen, Theo, *Reading images. The grammar of visual design*, London, Routledge, 2006, p. 20.
- La Vanguardia*, "Utiliza a 'Los Simpsons' para homenajear a las víctimas del campo de concentración de Auschwitz", 27/01/2015. <https://www.lavanguardia.com/crimeo/fast-news/20150127/47345972017/uti-liza-a-los-simpson-para-homenajear-a-las-victimas-del-campo-de-concentracion-de-auschwitz.html>
- Laurike in 't Veld, *The representation of genocide in graphic novels. Considering the role of kitsch*. London, Palgrave, 2019.
- Ostrower, Chaya, *It kept us alive: Humor in the Holocaust*, Jerusalem, Yad Vashem, 2014.
- Perfil*, "Fin de la polémica por la tira cómica de Gustavo Sala y Página/12: aceptaron las disculpas", 6/03/2012. <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/fin-de-la-polemica-por-la-tira-comica-de-gustavo-sala-y-pagina12-aceptaron-las-disculpas-20120305-0022.phtml>
- Ravelo, Livia Carolina y Rodríguez Andarch, Nicolás, "El mito de Superman Algunas reflexiones sobre la conceptualización mitológica del superhéroe como brazo armado en conflictos bélicos (1939-2005)", *Revista Luthor*, 37, 2018, pp. 60-77. <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article199>
- Ravelo, Livia Carolina. *Historietas de la Shoá. La construcción de la memoria a través del lenguaje historietístico*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6146>
- Steimberg, Oscar, *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Visávis, "El humorista gráfico Sergio Langer comparó a Cambiemos con los nazis", 25/11/2019. <https://visavis.com.ar/2019/11/25/el-humorista-grafico-sergio-langer-comparo-a-cambiemos-con-los-nazis/>
- Weinstein, Simha, *Up, Up and Oy Vey! How Jewish history, culture and values shaped the comic book superhero*, New York, Barricade Books, 2006.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Ziv, Avner, *Personality and sense of humor*, New York, Springer, 1984.
- Zylberman, Lior, "Reír o no reír. Humor redentor durante el Holocausto", en *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas del Género*, núm. 4, 2020, pp. 16-43.