

De Minnie Mouse a Anja Maus: El devenir ratón en la representación femenina en los personajes de Walt Disney y Art Spiegelman

Ignacio Barrales Parra (*)

Resumen: El presente artículo pretende abordar el problema de la representación femenina en la cultura de masas a partir de su *devenir roedor* expresado en los personajes ficticios de Minnie Mouse, de Walt Disney, y Anja Zylberberg, del cómic *Maus* de Art Spiegelman. Se argumenta que, en cuanto uno y otro personaje femenino responden a una personificación antropomórfica de la caricatura *ratonesca*, este sirve, por un lado, como canalizador simbólico de *desterritorialización* -en términos deleuzoguattarianos- del constructo femenino; mientras que, por otro, identificamos un tratamiento de *reterritorialización* correspondiente a una resistencia de la narrativa/trazado imperialista. Para su desarrollo, se realizará una revisión de la representación femenina en el arte occidental con el objeto de vislumbrar su visión cultural, determinación estética y lucha emancipatoria. Luego se analizará su representación roedora en los casos de Minnie y Anja, profundizando en su asignificación respecto a la tradición del trazado femenino y la manera en la cual se genera una reapropiación de su fuga que invita a repensar su modelo representativo.

Palabras clave: representación femenina – cultura de masas – Walt Disney – Art Spiegelman – feminismo – imperialismo – profanación – resistencias visuales – narrativa gráfica – mercancía cultural

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 165 y 166]

(*) Ver CV de Ignacio Barrales Parra en página 166

Introducción

No es ninguna novedad afirmar que la representación femenina ha estado determinada por una visión cultural dominante: la masculina. Tanto desde el ámbito religioso como del estético, su figuración comprendió un objeto que suministraba sentido a un mundo de

orden patriarcal. No es hasta la consolidación de una sociedad de masas que la regulación de su presencia social sufre cambios radicales. El cine, en tanto medio de distensión colectiva, se constituye como productor de imaginarios hasta entonces insólitos en relación a la imagen-mujer. En su fascinación antropomórfica, esta imagen oferente de placer ha incorporado otras formas de apareamiento que buscan, de alguna manera, su distancia o naturalización, entre ellas: la ratonesca.

En el presente artículo se analizará la representación femenina con enfoque de estudio en el personaje ficticio Minnie Mouse de Walt Disney. Su novedad, no obstante, radica en el contraste que -deliberadamente- se genera con la aparición de Anja Zylberberg, personaje del cómic *Maus* de Art Spiegelman. Nos parece que, en cuanto uno y otro personaje femenino responden a una personificación antropomórfica de la caricatura ratonesca, este sirve, por un lado, como canalizador simbólico de *desterritorialización* -en términos deleuzoguattarianos- del constructo femenino; mientras que, por otro, identificamos un tratamiento de *reterritorialización* correspondiente a una resistencia de la narrativa/trazado imperialista. El devenir ratón de la mujer, en este sentido, no solo manifestaría una justificación moral, sino también algo elemental en tanto respalda una conducta cultural/natural inserta en un mundo de imágenes reproducibles. El análisis se dividirá en tres secciones: 1) *Venus: la representación femenina*, en donde se repasará brevemente su historia artística occidental en un contexto de lucha por su significación; 2) *Minnie: la sacra ratoncita*, profundizando en su a-significación mujer-ratón respecto a la tradición del trazado femenino; y 3) *Anja: la profanadora*, dando cuenta de la manera con la cual se genera una reapropiación de su fuga que invita a repensar el modelo del devenir ratón en la imagen-mujer.

Venus: la representación femenina

Desde sus orígenes, la representación femenina en el arte occidental parece enmarcarse en una distinción respecto a su antónimo que desborda su mera objetividad. No por nada los estudios en torno a las Venus paleolíticas han considerado dos hipótesis: que se trate de amuletos personalizados que invocan un principio/deidad de fertilidad (Gimbutas, 2021), o bien de símbolos de orden social que comprenden estatus o goce en quien los posee (Dixon & Dixon, 2011). A partir de esto, establecemos dos vertientes predominantes: 1) la construcción de un ideal sagrado-religioso y 2) la de una correspondencia en torno a un mercado de objetos complacientes. Ello implica que Venus aparezca, en el arte helenístico, como “tipos iconográficos donde la diosa que surge del mar se muestra completamente desnuda o cubriendo apenas, con un ropaje que resbala de sus caderas o con sus propias manos [...] en una actitud ambigua” (Oria Segura, 2013: 230). Estas Venus, denominadas *púdicas*, son frontera entre el pudor divino, el interés frívolo y la invitación sexual.

En la Edad Media, la representación femenina encontraba lugar de apareamiento úni-

camente en su justificación divina con tal de contribuir en la instrucción cristiana. Por ejemplo, en la esquemática escena del *Codex Emelianenses* del Monasterio del Escorial, en donde una Eva sinóptica desnuda cubre su sexo con una enorme hoja de parra. O bien, como se enseña en las ilustraciones del *Libro de las ricas horas del Duque de Berry*, con una Eva desnuda en el Jardín del Edén “aunque, bajo el peculiar abdomen hinchado de la época, no se muestre alusión alguna al sexo femenino” (Roldán, 2023: 160). En este sentido, la censura del sexo es una norma: tanto en representaciones de María Magdalena -la escultura de Gregor Erhart-, como el último periodo del Gótico alemán, *Adán y Eva* de Alberto Durero, con sus órganos sexuales solapados por una rama de árbol. Es de considerar, por supuesto, la representación de la Virgen María, quien constituye una exigencia moral en torno a su ideograma sacralizado. En la iconografía mariana del arte bizantino, a través del mosaico de teselas, la Virgen era representada como una reina, comúnmente usando un manto y un velo azul que cubría su cabeza mientras cargaba al niño-Dios en su regazo (González Hernando, 2003). Por medio de la frontalidad, se generaba una imagen ceremonial que “prohíbe a estas figuras moverse libremente, salirse de las filas uniformes e incluso mirar a un lado” (Hauser, 2003: 167). Aunque estos tipos de representación varían en su significado, todas comparten su inmovilidad histórica, austeridad y símbolos sacros disciplinarios.

Hacia finales del siglo XV, en la pintura flamenca aparece una excepción. *La Vanidad* de Hans Memling representa a una joven plenamente desnuda y sin vello púbico, mientras se mira a un espejo que refleja su imagen. Asimismo, en la *Venus y Cupido ladrón de miel* de Lucas Cranach el Viejo, podemos distinguir una sensualidad y desinhibición insólita, además de una carga simbólica evidente en torno al erotismo. De alguna manera, la imagen-mujer comienza a despojarse de su condición de *vanitas*, al menos desde su producción artística, a partir del Renacimiento y su comprensión del cuerpo en cuanto deleite de lo bello. Impulsados por el neoplatonismo de Ficino y el humanismo de los Médici, obras como *Nacimiento de Venus* de Botticelli, *Venus durmiente* de Giorgione o *Venus de Urbino* de Tiziano, esgrimen los principios premodernos en el arte. Ahora bien, es en este periodo cuando se instala un canon de belleza femenino que se replicará en lo sucesivo. Por un lado, se ilustra el *mons pubis*; por otro, la vulva mantiene su ausencia de vello púbico. El objetivo, desde una perspectiva de dominación masculina, es “minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión. Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos” (Berger, 2007: 64). En este sentido, se funda una educación de la mirada masculina a través de las mismas representaciones, tal como sucede con *Venus y la Música* de Tiziano. En consecuencia, Berger (2007) menciona que:

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente, sino porque siempre se supone que el espectador ‘ideal’ es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle (p. 74).

Esta imagen *adulable*, sin embargo, no es accesible para todos. Está delineada por una estructura cultural que replica, en su modelo de circulación mercantil, la relación entre productos sensibles de contemplación y propietarios que buscan saciar su necesidad, no solo libidinal, sino también social. Esta lógica, derechamente aplicada en el mecenazgo, pareciera ser un preámbulo refinado de lo que Federici (2011) cataloga como *trabajo no remunerado* de las mujeres. Puesto que, bajo el régimen capitalista, “el trabajo femenino se convirtió en un recurso natural, disponible para todos, no menos que el aire que respiramos o el agua que bebemos” (p. 164), su aplicación artística se expresa de manera simbólica y solo para un coto de privilegiados. En consecuencia, la imagen-mujer en la pintura tradicional tenía como sentido último la satisfacción de sus dueños y, en los deseos sensitivos de este, encontraba su límite más allá del lienzo. Esta tendencia del observador masculino, que activamente configura la manera con la cual se valora el desnudo femenino, se puede distinguir en las versiones de *Susana y los ancianos* de Tintoretto, así como en el *Juicio de Paris* de Cranach o el de Rubens. En el Barroco, si bien se mantiene una censura de la vulva, la producción de desnudos alcanza un temple festivo y vibrante, como en *Bacanal* de Rubens, o en los desnudos explícitos de los hermanos Carraci. En el Rococó y el Academicismo, la continuidad de la tradición del desnudo en tanto representación erótica se mantiene, salvo por una tendencia que desencadenará un tema recurrente en la modernidad: el voyeurismo. Obras como *El columpio* de Jean Honoré Fragonard que, sin mostrar desnudo alguno, se representa a una mujer de faldas suntuosas en un columpio, mientras su amante contempla tumbado entre los arbustos lo que deja al descubierto -siempre alojando una cuota al *horror vacui*-, dan cuenta de ello. Durante el romanticismo, podemos ver en pinturas como *Bacante recostada* de Félix Trutat, una visión de la mujer desnuda en parámetros cada vez más alejados de su carácter moral. En la pintura hay una joven desnuda, recostada sobre un ostentoso sofá de piel de pantera mientras mira impávida a los espectadores, aceptando su condición de espectáculo. Simultáneamente, desde una ventana, un hombre la observa lascivamente. En casos como este, la afirmación de Berger (2007) en que la presencia de la mujer en su representatividad artística se expresa en la actitud que sostiene hacia ella misma, en contraposición con la presencia del hombre, el cual se define en tanto poder que ejerce sobre los otros, restringe cada vez más su identidad social (Berger, 2007: 54).

En correspondencia, parece ser que la ruptura que se pueda generar en torno a la limitación que involucra la representación femenina también corresponderá a una evolución de carácter estilístico. Por ejemplo, en la bisagra de un romanticismo que muta hacia el expresionismo, Francisco de Goya realiza *La maja vestida* y *La maja desnuda*, obras que le valieron la persecución del tribunal de la Inquisición española. Roldán (2023) nos señala que en este último lienzo “no hay excusas mitológicas ni pretextos compositivos, la protagonista está completamente desnuda y mira al espectador y lo hace partícipe de la obra, como *voyeur* absolutamente consentido” (p.p. 176-177). Y, por añadidura, si consideramos que su pubis contempla el vello púbico pintado, entonces se comprende una nueva concepción de la imagen-mujer. Por su parte, sin duda el realismo contribuyó en su radicalidad. Obras como *L'origine du monde* de Courbet, en donde se aprecia el primer

plano de una vagina, sin Cupido, sin censura, ofrecieron a la mirada masculina un cambio de paradigma en torno a lo que se consideraba su propiedad. Y si bien, durante el siglo XX las vanguardias permiten un quiebre en la formalidad misma de su representación, es solo ante la posibilidad de su reproducción técnica, que la imagen-mujer logra un alcance amplificado en torno a su recepción.

Por una parte, la fotografía comprende una captura del mundo en su singularidad que, según Sontag (2006), involucra una semejanza al arte primitivo en cuanto “una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio” (p. 218). Si consideramos el caso de las fotografías de Marilyn Monroe desnuda tomadas por Tom Kelley en 1949 para la distribución de una serie de calendarios eróticos y, posteriormente, un póster para la primera edición de la revista Playboy, la aseveración de que la imagen-mujer nunca es en cuanto tal mientras se mantenga vestida corroboraría la exigencia de dominación del uso de la cámara en una sociedad de consumo. Aquella cultura visual le demanda, para que sea ella misma, quitarse la ropa. Respecto al cine, desde el establecimiento de la industria cultural, la democratización del acceso y distribución de las imágenes trajo consigo tensiones que debilitaría el sentido del arte moderno. Adorno y Horkheimer (2021) atisban que la racionalidad técnica de sus medios de expresión sólo ha provocado “la estandarización y reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (p. 134). No obstante, su reproductibilidad también guarda una semilla que solo un nuevo lenguaje de imágenes podría conllevar. Dispuso transformaciones tales como el sufragio universal o políticas de liberación racistas/sexistas (Molina García, 2020: 61) hasta la consolidación de ideologías nefastas, como es el caso de Leni Riefenstahl. Sin embargo, en un contexto feminista, Mulvey (2001) ha sostenido que es, precisamente, el inconsciente de su escopofilia la que ha estructurado la forma narrativa, cosificando a la mujer como espectáculo falocéntrico. En este sentido, “las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan ‘para-ser-miradabilidad’” (Mulvey, 2001: 370). En consecuencia, esta forma definida en la simbólicamente *herida sangrante*, deseada y amenazante a la vez, censurada por su ánimo de control y dominio masculino, ha adquirido varios moldes en la pantalla grande siendo, quizá, uno de los más populares su devenir ratón en tanto conflictúa su condición formal humana y, con ello, su mecanismo de fascinación.

Minnie: la sacra ratoncita

Sin lugar a dudas, Minnie Mouse es el complemento ideal de una fuerza carismática que nunca antes había visto el mundo hasta la invención de Walt Disney y Ub Iwerks: Mickey Mouse⁽⁰¹⁾. Debutando en 1928 con el preestreno del cortometraje mudo *Plane Crazy*, fue a partir del estreno del primer dibujo animado con sonido sincronizado, *Steamboat Willie*, el mismo año, que la pareja de ratones animados de estilo *rubber hose*, alcanza el reconocimiento internacional. La figura de Minnie, no obstante, ha estado a la sombra de su novio a tal punto que su silueta compuesta de tres círculos le sería indistinguible de no ser por su irreconocible lazo. Aunque sus primeras apariciones, vestida tan solo con una enagua, a veces cubriendo sus pechos inexistentes con un sostén rústico, luego usando zapatos y un sombrerito con una flor, como una *flappers* de los años veinte en Estados Unidos, daban cuenta de un prototipo femenino que mediaba entre la seducción, la inocencia y la autonomía social del sufragio. De esta manera rompía el cascarón de lo imaginable una de las formas más emblemáticas del espectáculo capitalista. Por ejemplo, en *Plane Crazy*, el motivo de Minnie para entrar a escena está en función de Mickey, quien construye un avión con todo tipo de elementos, incluyendo animales, para entregarle una herradura de la buena suerte. Ante este gesto, él la invita a volar, cogiéndola torpemente de sus bragas e instalándola en el asiento trasero. Se genera un juego del perseguidor y luego del salvataje que culmina con Mickey arriba de una vaca para volver a su asiento de piloto. La histeria femenina de Minnie provoca que su novio pierda el control nuevamente y, gracias a que un chapitel se *encoge*, se salvan de una eventual tragedia. Ambos ratones se alegran. Él intenta besarla, pero ella se niega. Entonces, frustrado, acelera el avión y termina por besarla, sin su consentimiento. Frente a esto, ella le da una bofetada y se lanza del avión, utilizando sus bragas como paracaídas. En esta dinámica se aprecia su conducta servicial, pero también un empoderamiento sobre su *cuerpo*.

Otro aspecto que resalta es su sexualidad. A diferencia de la actual, Minnie parecía ser mucho más atrevida y vanidosa, tanto en sus gestos seductores -llevados al extremo en *The Gallopin' Gaucho*- como en su diseño corporal, el cual manifestaba una desinhibición casi natural en relación a sus órganos reproductivos en contraste con la actual ratoncita de enorme lazo entre sus orejas que estrena en *Mickey's Surprise Party* junto, también, a su incorporación de párpados. Asimismo, sus reacciones comprendían una mayor independencia ante su facultad de decisión frente al deseo masculino en donde no tiene cabida alguna la imagen de una mujer-ratón de comportamientos tan autónomos. Aunque, ciertamente, Mickey asimila una modificación de modales bastante más radical y cruel en relación al ratón amable y dulce conocido en cortos como *Mickey's Christmas Carol*. Tanto los objetos inanimados como seres vivos o fenómenos naturales -una vaca desnutrida con enormes ubres, un gato que usa como acordeón o un pequeño torbellino- son parte de su

(01) Probablemente inspirados por ilustradores europeos como Benjamin Rabier, Philippe Rousseau, Beatrix Potter o Heinrich Klein.

caja de recursos espectaculares. La victoria de la técnica por sobre la naturaleza es evidente en su representación. Así también, el trato relacionado a su novia, el cual da testimonio de la educación patriarcal en torno a su comportamiento, en donde “el protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción” (Mulvey, 2001: 372). Su conducta salvaje respecto al mundo visibiliza el honesto ánimo de instrumentalización de su propio tiempo a todo lo que le rodea. Aunque su comportamiento carismáticamente despreciable podría justificarse porque, a fin de cuentas, es simplemente un ratón. En este sentido, Benjamin (2024) considera su apareamiento como una respuesta ante la depauperación de la experiencia moderna que trajo la primera guerra mundial al denotar una incapacidad de transferir aprendizajes profundos a nivel cultural (p. 8). Por ello, en cuanto el cine significó el descubrimiento de una experiencia de lo visual inconsciente en torno al mundo representado por su aparato filmico, el ratón Mickey abre “la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas [...] es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas” (Benjamin, 2003: 87). O, dicho de otra forma, este ratón de goma negra -y toda su excéntrica producción- cumplen la función de contener el colapso de la sociedad en cuanto su maltrato animal o acoso sexual no sobrepasen la acción de la pantalla e, incluso, conformándose con el simple hecho de sostener una organización de masas alienada de su derecho de transformación.

Bajo estos parámetros, Minnie no es indiferente a su función farmacológica de masas que “arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto” (Ortega y Gasset, 1972: 69). Aunque su compensación se produce desde otra vereda. Si bien, en un comienzo la ratoncita cumplía un rol más bien secundario de una pretendida actitud empoderada, con el transcurso de los años ha consolidado su propio universo desde un poder de influencia que, incluso, le ha conducido a realizar sesiones fotográficas en revistas como Vogue. Del mismo modo en que este aparente salvajismo de Mickey ha devenido en una representación cada vez más llana en términos de conducta políticamente correcta, Minnie pareciera haber desarrollado características que tributan a la noción foucaultiana de *mujer doméstica* en cuanto aparece ante sus espectadores como el modelo femenino de comportamiento idóneo en torno al rol que debe cumplir en la lógica neoliberal. Vale decir, en cuanto se representa a la pareja de enamorados como “una unidad de producción del mismo modo que la empresa” (Migué cit. Foucault, 2022: 282). Por ejemplo, en *The Little Whirlwind* se narra la historia de un pequeño torbellino indomable con cualidades humanizadas que fastidia el trabajo de Mickey en el jardín de Minnie para ganar una rebanada del pastel que ella prepara. Podemos observar al comienzo cómo es que se establece este trato: primero Minnie cocinando el pastel, luego Mickey acercándose apetitoso y, finalmente, Mickey ofreciendo el intercambio de libido-trozo de pastel. En este sentido, se aprecia el inconveniente que involucra mantener una relación al margen del matrimonio en tanto evidencia la transacción permanente de “renegociar a cada instante y sin cesar los innumerables contratos que deberían suscribirse para hacer funcionar la vida doméstica” (Foucault, 2022: 282). Al final del corto, Mickey no logra ordenar el jardín y, al no cumplir el trato, Minnie

tampoco le da de su pastel. O al menos, no lo hace de la forma en la cual cumpliría una mujer domesticada: se lo arroja en la cara.

En definitiva, Minnie no está casada con Mickey, sino que su relación se sostiene a través de un sempiterno noviazgo. Actúa sobre el espectador infante como una especie de preparación de la vida adulta. Mientras que, para el adulto, funciona como recordatorio del porqué decidió casarse, o bien -para quien no lo esté-, como orientación de sentido hacia su cumplimiento. Para Dorfman y Mattelart (1979), esta relación de miembros consanguíneos de segunda rama, nunca progenitores, daría cuenta de una cuestión que es de por sí espeluznante: la exclusión de toda motivación amorosa en este mundo de ensueños: “Vemos [...] que Disney aprovecha del ‘fondo natural’ del niño sólo aquellos elementos que le sirven para inocentar el mundo de los adultos y mitificar el mundo de la niñez” (p. 29). Para los autores, el universo de Disney comprende una serie de estrategias narrativas, dedicadas tanto a niños como a adultos, que producen una suerte de refugio interior cerrado de manera tal que “no se les presenta otra alternativa [...], ellos mismos presienten la naturalidad de su comportamiento, acatando felices la canalización de su fantasía en un ideal ético y estético que se les aparece como el único proyecto posible de humanidad” (Dorfman y Mattelart, 1979: 17-18). En este sentido, Disney produce un espacio-tiempo sagrado en tanto realidad aislada que posibilita a los adultos corrompidos, a través de la mitificación del niño-puro, una garantía de redención, o bien escape de este mundo terrenal politizado. Por ello, el adulto “se apropia del ‘fondo natural’ de la infancia, que él ha nostalgado, para ocultar las fuentes de lo que él presume es su propia desviación del paraíso perdido” (Dorfman y Mattelart, 1979: 19).

Si la forma en que el hijo colabora con su padre en la participación y habitación de este mundo no-contaminado es prestándole su representatividad, entonces: ¿qué es lo que podría representar Minnie en esta percepción ventrílocua ejercida por el niño-adulto? ¿Qué es lo que ve? Postulamos que lo que ve es, precisamente, la superficie de la estrategia de redención adulta de este mundo corrompido y, de paso, garantizada por la *pureza pactada* de su mediador-infante. Minnie sería, por tanto, la mujer mítica originaria en la idealización infantil narrativa, resguardada de todo peligro externo, cerrada en sí misma, al igual que lo fue -con idéntica fuerza histórica, aunque por diferentes causas y efectos- la Virgen María. Inclusive, su potencial sexual se ha visto revocado en su imagen roedora al punto tal que no es necesario preocuparse de cubrir su biología, como se percibe en los primeros cortos, puesto que su aplanamiento le llevó a necesitar solo de un lazo para mantener su *immaculabilidad*, como sucedía en los desnudos virginales de antaño, escondido tras una hoja de parra o su propio cabello. Minnie es, por tanto, la representación femenina sin sexo por antonomasia. El nuevo ejemplo moralizante de las masas. En su lógica, mientras ella exista, el mundo aún tendrá esperanzas de una salvación, aunque esta sea llanamente cuantificable. Al igual que con la Virgen que, en su cercanía humana con lo celestial, funciona como un canal entre la humanidad y la divinidad, Minnie es quien nos carga en su regazo camino a la felicidad con orejas de ratón artificial: una especie de promesa infantil extranjera continuamente reutilizable. En su inamovible matriz, en su lazo irrevocable,

da cuenta de la inalterabilidad de relaciones de poder respecto a sus espectadores en la uniformidad del tiempo de la fantasía. Cosa que, por lo demás, se ha visto en la creciente infantilización de la sociedad reconocida como *kidult*; terminología que surge de la mercadotecnia⁽⁰²⁾. En este sentido, apreciamos un eventual proceso de *desterritorialización* de la representación femenina en cuanto su apareamiento ratonesco ha involucrado una naturalización de su ideal infantil y, por tanto, virginal nunca antes visto. De alguna manera, genera “el elemento de paso a otro agenciamiento” (Deleuze y Guattari, 2015: 329), una fisura en el trazado de la tradicional imagen-mujer que hemos revisado para hacer de la mujer-ratón contenedora y dinamizadora de los valores femeninos puros en una sociedad de masas, así como otrora las fábulas de Esopo servían para transmitir enseñanzas a los infantes: las masas tienen sonrisa de niño.

Anja: la profanadora

No cabe duda de la intención subversiva por parte de Art Spiegelman tras la publicación de *Maus. A Survivor's Tale* originalmente publicado en 1972 en una antología de Funny Animals, versión brevísima, aunque estableciendo las bases alegóricas de la obra donde los judíos son representados como ratones y los nazis-germanos como gatos. Posteriormente fue publicado, en varios capítulos, en su revista de vanguardia *Raw* como *work-in-progress*. Ganadora del Premio Pulitzer en 1992, en un intento de exploración biográfica a través del comic, la publicación del relato de su padre Vladek Spiegelman, un inmigrante polaco-judío antropomórfico, en torno a su supervivencia en los campos de concentración de la Alemania nazi, fue totalmente rupturista. Según Faxedas Brujats (2010), este efecto se genera tanto en el ámbito del cómic al subvertir la tradición ficcional del género como en la manera de abordar el trauma familiar enquistado por el genocidio nazi. La primera parte, titulada *Maus I: My Father Bleeds History*, publicada en plenitud en 1986, mientras la segunda, llamada *Maus II: And Here My Troubles Began* en 1991, provocaron tanto rechazo como aceptación a nivel mundial por la irrefutable crudeza con que se mostraba el Holocausto a través de la forma ratonesca. Es solo cosa de imaginar el impacto que trajo consigo una imagen que muestra “eine Gruppe von Mäusen in zerrissenen Lumpen und mit leeren Augen hinter dem Stacheldrahtzaun eines Vernichtungslagers” (Knigge, 2004: 240)⁽⁰³⁾. De alguna manera, las fibras sensibles de lo que imaginariamente conocemos del

(02) En un artículo de la revista Forbes España sobre la tienda Juguettos, se menciona que el desarrollo del segmento dedicado a un cliente adulto enfocado en la colección ha elevado un 6,8% su facturación durante 2025, dando cuenta de una rentabilidad de la nostalgia a un grupo etario anhelante de fantasías estancadas.

(03) Traducimos esto de la siguiente manera: “un grupo de ratones con harapos rotos y ojos vacíos detrás de la alambrada de púas de un campo de exterminio”.

relato animal en cuentos infantiles no solo no se condice formalmente con la historia de exterminio del siglo XX sufrido por el pueblo hebreo, sino que se manifiesta como una especie de violación hacia las mismas fantasías naturalizadas. Desde las fábulas del pequeño mamífero salvando al rey de la selva hasta la rivalidad entre Peg Leg Pete y Mickey Mouse, presenciamos la expulsión del paraíso del juego del gato y el ratón, en su más cruda y desalmada expresión.

A tal efecto, nos parece que se genera un acto de profanación en cuanto transgrede la prohibición pseudorreligiosa de la mitificación infantil postulada por Dorfman y Mattelart respecto a Disneylandia: no gratuitamente Spiegelman (2024) hace referencia explícita a Walt Disney cuando su padre lo compara con él (p. 135). Para Eliade, lo profano se contrapone a lo sagrado en tanto que genera en este una descentralización de su *punto fijo* dotador de sentido; o, dicho de otra manera, si “lo sagrado es lo que está saturado de ser, de realidad, de potencia o de fuerza. Lo profano es aquello que está más o menos afectado de irre realidad o de pobreza ontológica” (Risoto de Mesa, 2009: 35). No obstante, pese a su carácter negativo, la acción profanadora produce un acercamiento de aquello que se mantiene cuidadosamente distanciado del resto. Agamben (2016) expone que la tradición romana del derecho y la religión considera sagradas todas las cosas pertenecientes a los dioses y, por tanto, excluidas del uso mortal: mientras que “consagrar [...] era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar por el contrario significa restituir al libre uso de los hombres” (Agamben, 2016: 25). En consecuencia, la acción profana realizada por Spiegelman viene a provocar, por medio de su irrupción, la irregularidad de aquella norma y estabilidad hierática impuestas por la comunidad del ratón Mickey. En esta medida, nos parece que la madre de Spiegelman, Anja Zylberberg, ilustrada en su novela gráfica, proporciona una transgresión en particular respecto a su referencia hegemónica: Minnie Mouse. Si consideramos que la acción del adulto involucra un sometimiento consentido de la convención romántica de la infancia, se reconoce la dominación por enamoramiento sobre un imaginario en proyección. Para la visión estratégica de los dibujantes y guionistas de la Disney Company, “el niño, dulce, manso, marginado de las maldades de la existencia y los odios y rencores de los votantes, es apolítico y escapa de los resentimientos ideológicos de sus mayores” (Dorfman y Mattelart, 1979: 14). En este sentido, en cuanto el personaje de Anja, con sus orejas y hocico de ratón, se grafica sobre el papel desde la experiencia misma de la miseria radical a la cual puede llegar la ideología conservadora, introduce con ello la perversidad en aquel espacio sagrado donde “reinan la felicidad y la fantasía” (Dorfman & Mattelart, 1979: 14). En Anja presenciamos la profanación de la imagen inmaculada de la ratona Minnie. Aunque, en vez de ser un acto profanador en cuanto a su ideología, en donde se utilice directamente su imagen o se genere una sátira de su discurso, lo que sucede es que Anja hace consciente el molde de Minnie en cuanto molde. En ella se atisba a la mujer insegura, frágil, sufriente, con apetitos, piadosa, dispuesta para el compromiso conyugal y con ánimos de generar una familia.

Si pensamos en el mecanismo del arte nazi para producir una formación de la subjetividad de masas, verbigracia, en *El juicio de París* de Ivo Saliger, donde el personaje masculino

es representado de espaldas como un miembro de los *Hitlerjugend*, la similitud ventrílocua del niño-adulto que percibe el programa *Mickey Mouse Clubhouse* es evidente en cuanto reflejo de un espacio-tiempo de vitalidad nostálgica. Respecto a esta identificación, Michaud (2009) nos dice que la mujer nazi “transitaba en la historia como lo hacía el hombre, eternos combatientes de la raza. Simultáneamente presentes o no en la imagen, ellos eran de hecho los compañeros inseparables del combate por la vida eterna de su raza” (p. 250). En este sentido, si trasladamos esto al caso de Mickey y Minnie Mouse como estandartes del modelo hegemónico de pareja masculino-femenino en tanto animales humanizados que enarbolan los ideales del libre mercado, el procedimiento de desacralización de Anja Zylberberg corresponde más bien a una resignificación de su rol femenino en cuanto su formalidad conflictúa su pretendido escape de la vida política. El devenir ratón de la mujer en Minnie se mostró como una llegada natural de su condición humanizada, mientras que Anja comprende su concientización al no presentarse como una cuestión natural, sino más bien de construcción socio-racial. Representa al ser humano animalizado. O, dicho de otra manera, precisamente porque son humanos haciendo de animales, fueron capaces de realizar tal nivel de atrocidades: lo que aparece no es la forma ratonesca humanizada, sino la forma humana ratonizada. Es la representación femenina condicionada por un molde que apareció ante el mundo como algo natural e inapelable. Del mismo modo en que el género es una construcción cultural (De Beauvoir, 2015: 371), Anja es testimonio de que no se nace ratona: se llega a serlo.

Uno de los factores esenciales de esta desnaturalización son las señales de su corporalidad. Por ejemplo, la ausencia de cola. La coherencia del cuerpo sin cola de la mujer-ratón Anja no está en él, sino en la experiencia de su ilustrador Spiegelman en relación al relato que acarrea su condición de judío post-holocausto. Este detalle, que pasa desapercibido ante el lector distraído, daría cuenta de la *reterritorialización* del tratamiento con el cual lo femenino-materno se expresa a través de la exterioridad roedora. El autor, finalmente, logra hacer prevalecer su proceso de reconocimiento filial ante una imagen que amenaza por consumirlo. No son, en realidad, ratones: son personas con máscara de. Así como los nazis, alemanes con máscara de gatos. Esto lo explica en el documental *Arena: Art Spiegelman Maus* de la BBC y se puede identificar tanto en la segunda parte del cómic, cuando se figura al dibujante literalmente con una máscara de ratón en su rostro (Spiegelman, 2024: 201), o bien en escenas que pasan inadvertidas, como por ejemplo, cuando Vladek se coloca una máscara de cerdo para hacerse pasar por polaco en el tren (Spiegelman, 2024: 151), o cuando Anja y Vladek están escondidos en un sótano y aparece una enorme rata en la oscuridad (Spiegelman, 2024: 149). En cierto modo, esta crueldad radicalizada solo es posible porque, a fin de cuentas, son humanos, al igual que la justificación expresa sobre el comportamiento salvaje de Mickey en sus inicios. De otra forma, no se entendería una capacidad de maldad recaída tan solo en animales. Incluso, podría realizarse un símil lo bastante concreto como para no sospechar de su indiscutible crítica al universo Disney: los nazis con máscara de gatos, al perseguir a los judíos, utilizaban perros de búsqueda, algo ilógico en parámetros de similitud; del mismo modo, Mickey Mouse tiene una mascota canina, Pluto, con la cual mantiene una relación absolutamente asimétrica: amo-propie-

dad, hombre-naturaleza. Y ni hablar del corto *Mickey's Orphans* de 1931, en donde Mickey y Minnie celebran la navidad en conjunto con un centenar de gatitos que fueron abandonados a la puerta de su casa. Bajo lo cual, empero, no deja de ser un ratón. Jessica Ward (2018), quien fue editora durante nueve años en Disney Publishing, confirma:

Teniendo en cuenta la reacción de la mayoría de las personas frente a los pequeños y escurridizos roedores (*jeww!*), resulta irónico que un ratón que habla se haya convertido en uno de los personajes animados más amados de todos los tiempos. Pero cuando Mickey aparece en escena, su apariencia y especie son olvidadas, porque como todos los buenos actores tiene la habilidad de interpretar cualquier papel (p. 8).

La inevitable connotación moral de la especie roedora de este argumento hace recordar la declaración de un periódico nazi respecto al valor moral de Mickey Mouse: “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” (Spiegelman, 2024: 164). Esto quiere decir que los *Hitlerjugend* serían capaces de *no olvidar* la apariencia y especie de su personaje-molde. Los nazis representaron a los judíos como una raza inferior portadora de enfermedades y corrupción, categoría que se documenta en cuanto imaginario antisemita no solo por ser incriminados por envenenar las fuentes de agua potable y causar la peste negra (Maíz Chacón, 2023: 103; Girard, 2024: 7), sino desde la fundación de la civilización cristiana al ser sospechosos de la crucifixión de Jesús. La consideración del pueblo judío en tanto plaga que debe ser exterminada, se enmarca en una concepción popular de dicho pueblo en cuanto chivo expiatorio. De allí entonces la sentencia de Hitler que cita Spiegelman (2024) como epígrafe: “sin duda los judíos son una raza, pero no humana” (p. 10). No obstante, su discurso racista extrapola el mito de la persecución. Hitler (2013) consideraba que la reproducción entre las especies animales es un fenómeno natural de discernimiento ante la voluntad creadora de la *Naturaleza* (p. 180). En el plano del apareamiento, esto se identifica en la reproducción de animales de la misma especie, salvo contadas excepciones. Relativo a la eugenesia nazi, la metáfora en *Maus* de seccionar literalmente en animales a cada nación o pueblo da cuenta de la banalidad del mal con que se desarrolló el argumento para desatar el horror de la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido, la metáfora de las máscaras no es otra cosa que una crítica directa al racismo y su verdad: la discriminación por raza es algo tan superficial como un mamarracho que cualquiera podría utilizar para justificar atrocidades. Si esto es cierto, entonces el enmascaramiento realizado por Disney vendría siendo una suerte de racismo sofisticado. El molde ratonesco, en este sentido, catalogaría para visado que permite el libre tránsito entre los imaginarios infantiles y nostálgicos en disposición de una ideología supremacista y colonial. Los guantes blancos y su simétrica sonrisa esconden su oscura motivación. Tan solo basta ponerse su máscara para engañar al resto de la sociedad. Sobre el modelo Mouse se puede hacer lo que se quiera con ella, cogerla de sus calzas con una grúa o arrojarla de un

avión sin paracaídas, mientras que sobre el modelo Maus cualquier tipo de acto violento hacia su persona involucraría rechazo y horror; así como retratar a Minnie desnutrida en un campo de concentración solo manifestaría la hipocresía del mismo ecosistema que la produce. En este sentido, si consideramos una imposibilidad del retrato antropomórfico de los ratones en cuanto judíos, podemos afirmar que sucede lo mismo respecto a Minnie en cuanto le es inviable suponerse a sí misma como ratona-animal. Bajo su aislante piel negra y desproporcionados guantes blancos, se esconde una humanidad sometida al orden dominante de la fantasía capitalista. Una ilusión que solo es soportable tras los ojos de un ratón. No obstante, esta máscara de ratona adquiere una apropiación de su misma caricatura en cuanto el contenido le da forma a su expresión y no a la inversa: es esto lo que profana Anja en cuanto acercamiento de su fantasía resquebrajada. No obstante, en ella aún persiste una connotación *para-ser-miradabilidad* tan solo por el hecho de ser mujer.

Conclusión

En resumen. Hemos realizado una revisión de la imagen-mujer a través de la historia del arte europeo con tal de ofrecer un margen de interpretación de la misma respecto a su significación y, con ello, su eventual territorialidad. Por un lado, se ha determinado que establece una relación de servicio tanto espiritual como placentero ante los ojos varoniles, esencialmente sobre el desnudo, como si de una cuestión natural se tratase. Ejemplo de salvación u ofrecimiento de apetitos solo alcanzable para unos pocos, la imagen reproducible de la fotografía y el cine dio cuenta de su vía emancipadora. En esta lógica de un nuevo lenguaje compuesto por las mismas que se replican y descomponen en una semántica autónoma, la aparición de la mujer-ratón por parte de Disney comprendió un proceso de *desterritorialización* respecto a su desarrollo histórico. Se establece que la pretendida condición humana de Minnie Mouse corresponde a una naturalización del discurso capitalista a través de su diseño. En consecuencia, se ha identificado la posibilidad de su resignificación a partir del personaje Anja Zylberberg de *Maus*, al desnaturalizar su pretensión en cuanto constructo socio-racial y, con ello, generar una resistencia a la dominación del imaginario infantil imperialista. En definitiva, así como el faraón Amenofis IV de la decimoctava dinastía de Egipto fue considerado un hereje por romper con el trazado consagrado de la tradición egipcia (Gombrich, 2024: 67), Spiegelman deviene un hereje de Disneylandia. Un ser que jamás ingresará a los reinos del ratón omnipresente, ni mucho menos se sentará en el regazo de la santa Minnie. En su trazado, genera una ruptura en la matriz del modelo ratón femenino no-humano a partir de su propia encarnación ratonesca, contenedora de todo el dolor del Holocausto y, por tanto, de la historia humana moderna.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2021). *Dialéctica de la ilustración* (trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid, España: Akal.
- Agamben, G. (2016). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
____ (2024). *Mickey Mouse*. Madrid, España: Casimiro.
- Berger, J. (2007). *Modos de ver* (trad. Justo G. Beramendi). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Caillois, R. (2013). *Lo sagrado y el hombre* (Juan José Domenchina, trad.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo* (Trad. Alicia Martorell). Madrid, España: Cátedra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos editorial.
- Dixon, A. F., y Dixon, B. J. (2011). Venus figurines of the European Paleolithic: Symbols of fertility or attractiveness? *Journal of Anthropology*, 2011, p.p. 1-11 <https://doi.org/10.1155/2011/569120>
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1979). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México: Siglo XXI.
- Federici, S. (2011). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación* (trad. Verónica Hendel y Leopoldo Touza). Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Foucault, M. (2022). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el College de France (1978-1979)* (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Faxedas Brujats, M. (2010). "De ratones y hombres. Maus, de Art Spiegelman", *Escritura e imagen*, 6, p.p. 129-145.
- Gimbutas, M. (2021). *Diosas y dioses de la Vieja Europa (7000-3500 a. C.)* (trad. Ana Parondo). Madrid, España: Siruela.
- Girard, R. (2024). *El chivo expiatorio* (trad. Joaquín Jordá). Barcelona, España: Anagrama.
- Gombrich, E. H. (2024). *La historia del arte* (trad. Rafael Santos Torroella). Nueva York, Estados Unidos: Phaidon.
- González Hernando, I. (2008). "Iconografía de la Virgen y grandes temas martianos II. Figuras aisladas", *Liceus*, p.p. 1-22
- Hauser, A. (2003). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, España: Debate.
- Hitler, A. (2013). *Mi lucha*. Medellín, Colombia: Sigfrido Casa Editora.
- Knigge, A. C. (2004). *50 Klassiker Comics: von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman*. Hildesheim, Alemania: Gerstenberg Verlag.
- Maíz Chacón, J. (2023). *Desafiando el olvido. Poder, marginados e invisibles en la historia medieval*. Santiago, Chile: Nadar Ediciones.
- Oria Segura, M. (2013). Todas las mujeres en una diosa, ¿una diosa de todas las mujeres? Venus romana y sus manifestaciones hispanas. En M. A. Domínguez Arranz (Coord.), *Política y género en la propaganda en la Antigüedad: Antecedentes y legado* (p.p. 225-252). Ediciones Trea.

- Ortega y Gasset, J. (1972). *La rebelión de las masas*. Madrid, España: Fundación Ortega-Marañón.
- Risotto de Mesa, L. (2014). Lo sagrado en Mircea Eliade. *Claridades. Revista de filosofía*, 6 (1), p.p. 33-48 <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v6i0.3884>
- Roldán, M. J. (2023). *Eso no estaba en mi libro de historia del arte*. Córdoba, España: Editorial Almuzara.
- Sánchez-Navarro, J. (2020). *La imaginación tangible. Una historia esencial del cine de animación*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini). México: Alfaguara.
- Spiegelman, A. (2024). *Maus. Relato de un superviviente* (trad. Cruz Rodríguez Juiz). Barcelona, España: Penguin Random House.
- Michaud, É. (2009). *Estética Nazi. Un arte de la eternidad* (trad. Antonio Oviedo). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Brian Wallis (Coord.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (p.p. 364-377). Madrid, España: Akal.
- Ward, J. (2018). *El arte de Mickey Mouse*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Abstract: This article aims to address the issue of female representation in mass culture by focusing on their evolution as rodent characters, as embodied in Walt Disney's Minnie Mouse and Art Spiegelman's Anja Zylberberg, in his comic *Maus*. It is argued that, insofar as both female characters represent an anthropomorphic personification of the mouse caricature, this serves, on one hand, as a symbolic channel for the *detritorialization* -in Deleuze-Guattarian terms- of the feminine construct; while, on the other hand, we identify a process of *reterritorialization* corresponding to a resistance against the imperialist narrative/trajectory. To develop this argument, the article reviews the representation of women in Western art with the aim of discerning its cultural vision, aesthetic determination, and struggle for emancipation. It then analyzes their representation as rodents in the cases of Minnie and Anja, delving into their a-signification within the tradition of the feminine plot and the way in which a reappropriation of their escape is generated, inviting us to rethink their representational model.

Keywords: female representation – mass culture – Walt Disney – Art Spiegelman – feminisme – imperialism – desecration – visual resistances – graphic narrative – cultural commodity

Resumo: O presente artigo pretende abordar a questão da representação feminina na cultura de massas a partir da sua evolução como roedor, expressa nas personagens fictícias da Minnie Mouse, da Walt Disney, e de Anja Zylberberg, da banda desenhada *Maus*, de

Art Spiegelman. Argumenta-se que, na medida em que ambas as personagens femininas respondem a uma personificação antropomórfica da caricatura do rato, esta serve, por um lado, como canalizador simbólico da desterritorialização -em termos deleuzoguattarianos- do constructo feminino; enquanto que, por outro, identificamos um tratamento de reterritorialização correspondente a uma resistência à narrativa/trajetória imperialista. Para o seu desenvolvimento, será realizada uma revisão da representação feminina na arte ocidental com o objetivo de vislumbrar a sua visão cultural, determinação estética e luta emancipatória. Em seguida, será analisada a sua representação roedora nos casos de Minnie e Anja, aprofundando a sua a-significação em relação à tradição do traçado feminino e a forma como se gera uma reapropriação da sua fuga que convida a repensar o seu modelo representativo.

Palavras-chave: representação feminina – cultura de massas – Walt Disney – Art Spiegelman – feminismo – imperialismo – profanação – resistências visuais – narrativa gráfica – produto cultural

Ignacio Barrales Parra: es Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (Beca Chile Crea 2022), 2024. Licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha, 2018. Director y dramaturgo de la compañía Teatro Estudio Nos, Valparaíso. Se ha desempeñado en el área de la educación superior como secretario académico en la Escuela de Animación Digital, Universidad UNIACC. Además, ha sido docente en asignaturas como: Pensamiento Crítico, Apreciación Artística, Teoría Escénica, Estética y Composición de la Imagen. Participó como ayudante del proyecto FONDECYT Regular 2023 “Cartografía teatral de Valparaíso: Análisis de la puesta en escena porteña del siglo XXI” a cargo de PhD. Verónica Sentis. Escritor colaborador en la sección de Crítica de espectáculo en Revista Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH).
Contacto: igbarrales@gmail.com