

MOLDEANDO MEMORIA EN *READING IN THE DARK* Y *THE BOOK THIEF*

Griselda Gugliara⁷⁷

Resumen: Si bien la modernización social y económica alteró las formas tradicionales de comunidad y prestó una nueva urgencia a la transmisión de recuerdos, el nacimiento del cine y otras tecnologías culturales masivas produjeron una circulación sin precedentes de imágenes y narrativas sobre el pasado, posibilitando un uso portátil y no forma esencialista de la memoria. En este contexto, fue cada vez más posible tomar recuerdos de eventos no experimentados en lo personal, recuerdos que, a pesar de su calidad mediada, tenían la capacidad de transformar la propia subjetividad, la política y los compromisos éticos. Considerando el proceso de formación de la memoria, Avishai Margalit (2002) habla de una ética de la memoria en relaciones interpersonales "delgadas" y "gruesas", respaldada por el atributo de ser humanos y regulada por la moral y la ética. Desde su perspectiva, Alison Landsberg (2004) se refiere a "memorias protésicas" derivadas del compromiso con una representación mediada que las hace ampliamente disponibles para personas de diversos orígenes, y les impide ser propiedad privada de un grupo en particular. No solo Margalit sino también los puntos de vista de Landsberg postulan recuerdos que podrían ayudar a condicionar cómo una persona piensa sobre el mundo y podrían ser instrumentales para articular una relación ética con el otro, o para promover valores sociales igualitarios. Este artículo intenta explorar y explicar cómo funcionan estos puntos de vista teóricos en la novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) y la versión cinematográfica de *The Book Thief* (2013) adaptada por Michael Petroni y dirigida por Brian Percival —basada en la novela de Markus Zusak (2005)—, respectivamente, para dar forma a una particular, más crítica visión del mundo.

Palabras clave: memoria; narrativa; comunidad; trauma; empatía.

RESUMO: Enquanto a modernização social e econômica alterou as formas tradicionais de comunidade e deu uma nova urgência à

⁷⁷ Magister en Estudios Sociales y Culturales, Profesora en la Universidad Nacional de la Pampa-UNLPam.

transmissão de memórias, o nascimento do cinema e outras tecnologias culturais maciças produziram uma circulação sem precedentes de imagens e narrativas sobre o passado, permitindo o uso portátil e nenhuma forma essencialista de memória. Nesse contexto, era cada vez mais possível lembrar os eventos que não experimentaram pessoalmente, lembranças que, apesar de sua qualidade mediada, tinham a capacidade de transformar sua própria subjetividade, política e compromissos éticos. Considerando o processo de formação da memória, Avishai Margalit (2002) fala de uma ética da memória em relações interpessoais "finas" e "grossas", apoiadas pelo atributo de ser humano e reguladas pela moral e ética. Do ponto de vista de sua opinião, Alison Landsberg (2004) se refere a "memórias protéticas" derivadas do compromisso com uma representação mediada que os torna amplamente disponíveis para pessoas de diversas origens e impede que sejam propriedade privada de um grupo particular. Não só Margalit, mas também as opiniões de Landsberg postular memórias que poderiam ajudar a condicionar a forma como uma pessoa pensa sobre o mundo e poderia ser fundamental para articular um relacionamento ético com o outro ou para promover valores sociais igualitários. Este artigo tenta explorar e explicar como esses pontos de vista teóricos funcionam na novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) e a versão cinematográfica de *The Book Thief* (2013), adaptada por Michael Petroni e dirigida por Brian Percival, baseada na novela de Markus Zusak (2005) -, respectivamente, para dar forma a uma visão particular e mais crítica do mundo.

Palavras-chave: memória; narrativa; comunidade; trauma; empatia.

Liesel: I don't understand. What did he do
so wrong?

Max: He reminded people of their humanity
(PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Si bien la modernización social y económica alteró las formas tradicionales de comunidad y otorgó una nueva urgencia a la transmisión de recuerdos, el nacimiento del cine y otras tecnologías culturales masivas produjeron una circulación sin precedentes de imágenes y narrativas sobre el pasado, posibilitando un uso portátil y una forma esencialista de la memoria. En este contexto, ha sido posible recrear eventos no experimentados en lo personal, recuerdos que, a pesar de su calidad mediada, tienen la capacidad de transformar la propia subjetividad, la

política y los compromisos éticos. Entre ellos, experiencias que han destruido en los individuos la ilusión de seguridad producida y provista por el orden social con el que conviven y han planteado un desafío político sustancial a las estructuras de poder y autoridad que luchan por preservar su poder y hegemonía.

What we call trauma takes place when the very powers that we are convinced will protect us and give us security become our tormentors: when the community of which we considered ourselves members turns against us or when our family is not longer a source of refuge but a site of danger (EDKINS, 2003, p. 4).

Sin embargo, la memoria de hechos violentos se rehúsa a ser sepultada en el olvido; siempre retorna para sugerir el deseo, el intento de reconocimiento y la proclamación de lo indecible. Y es que los síntomas traumáticos no son sólo una patología; el trauma “is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (CARUTH, 1996, p. 4). Esta premisa demanda una escucha y una respuesta, interpela al individuo como testigo de esas historias imposibles. La misma Caruth, entre otros, postula que la literatura y las producciones artísticas habilitan la posibilidad de participar del trauma y recrear la memoria sin haber experimentado los hechos en la realidad.

Considerando el proceso de formación de la memoria, Avishai Margalit (2002) habla de una ética de la memoria en relaciones interpersonales “delgadas” y “gruesas”, respaldada por el atributo de ser humanos y regulada por la moral y la ética. Desde su perspectiva, Alison Landsberg (2004) se refiere a “memorias protésicas” derivadas del compromiso con una representación mediada que las hace ampliamente disponibles para personas de diversos orígenes, y les impide ser propiedad privada de un grupo en particular. Los puntos de vista de Margalit y Landsberg postulan recuerdos que podrían ayudar a condicionar la visión personal sobre el mundo y, a la vez, ser instrumentales para articular una relación ética con el otro, para promover valores sociales igualitarios.

Este artículo intenta explorar y explicar cómo estos aspectos teóricos funcionan en la novela *Reading in the Dark* de Seamus Deane (1996) y la versión cinematográfica de *The Book Thief* (2013) adaptada por Michael Petroni y dirigida por Brian Percival —basada en la novela de

Markus Zusak (2005)—, respectivamente, para dar forma a una particular, más crítica visión del mundo.

Por un lado, *Reading in the Dark* es el relato personal de la infancia y juventud del narrador masculino en los años 1940 y 1950 en Irlanda del Norte, periodo inmediato anterior al histórico conocido como *The Troubles* (Los Problemas). Joseph Leersen (2009) argumenta que la historia irlandesa se define como un paradigma traumático en el que los hechos se presentan como una pesadilla de extraña familiaridad, repitiendo el mismo patrón lúgubre una y otra vez, como una neurosis⁷⁸. La descripción de Leersen evoca la sensación de absoluta impotencia sintomática del trauma, la noción de una crisis irresoluble que conlleva la sedimentación cultural de un paradigma representacional, indicado por la enorme cantidad de novelas y películas producidas en respuesta al estallido de los trastornos políticos en 1969, con origen en una estasis cíclica y como consecuencia de eventos políticos conflictivos anteriores (CARUTH, 1996). Esto se demuestra en el párrafo 2 del Acuerdo de Belfast / Viernes Santo de 1998, que establece:

Las tragedias del pasado han dejado un profundo y profundamente lamentable legado de sufrimiento. Nunca debemos olvidar esos que han muerto o han sido heridos, y sus familias. Pero podemos honrarlos mejor a través de un comienzo, en el cual nos dedicamos firmemente al logro de la reconciliación, tolerancia y confianza mutua, y para la protección y reivindicación de los derechos humanos de todos (El Acuerdo: Acuerdo alcanzado en las negociaciones multipartidistas (Acuerdo de Viernes Santo), emitido el 10 de abril 1998, "Declaración de apoyo", Párrafo 2).

El “legado de sufrimiento” parece invocar la necesidad de recordar para seguir adelante. En el caso particular de *Reading in the Dark*, los lectores perciben los efectos profundamente hirientes de la política y sus eventos derivados al descubrir las relaciones entre la familia católica del niño y el Ejército de Liberación Irlandés (IRA) a través de la narración de

⁷⁸ Al modo freudiano, se propone considerar la estructura *catastrófica* del trauma propuesta durante el curso de la Primera Guerra Mundial para abarcar lo que entonces se conocía como *neurosis de guerra*, y que se extendió luego también a las llamadas *neurosis traumáticas en tiempos de paz*, proponía que el trauma podía ser causado por un accidente, una catástrofe o un peligro mortal.

la historia familiar. Seamus Deane combina la intimidad de la memoria con el suspenso de una historia detectivesca. La madre del narrador tiene un secreto, pero también lo tienen el padre, el abuelo, la tía Katie, el loco Joe, el bicho raro local y casi todos los demás vecinos en la ciudad destruida de Derry. El sacerdote cuenta una historia críptica de asesinato, el policía alude a una intriga no resuelta. Incluso algo tan inocente como el circo, el segundo recuerdo inicial del joven narrador, sugiere lo difícil que será para un niño como éste, con una gran capacidad de confianza y amor, reconocer exactamente lo que es adorable y confiable en el mundo que lo rodea.

It was a city of bonfires. The Protestants had more than we had. They had the twelfth of July, when they celebrated the triumph of Protestant armies at the battle of Boyne in 1690; they had the twelfth of August when they celebrated the liberation of the city from the besieging Catholic army in 1689; when they had the burning of Lundy's effigy on the eighteenth of December. Lundy had been the traitor who had tried to open the gates of the city to the Catholic enemy. We had only the fifteenth of August bonfires; it was a church festival but we made it into a political one as well, to answer the fires of the twelfth. But our celebrations were not official, like the Protestant ones (DEANE, 1996, p. 33).

Por otro lado, la versión cinematográfica de *The Book Thief* se desarrolla en la Alemania azotada por la Segunda Guerra Mundial, bajo el opresivo estado nazi, y narra los momentos traumáticos del Holocausto, los asesinatos, y las quemaduras de libros en manos de los nazis. Dicha adaptación se convierte así en una muestra más de la serie de producciones audio-visuales que han relatado los horrores del *Shoah* a partir del enjuiciamiento de Eichmann en 1961, y que se han transformado en testimonios de aquel trauma histórico. “Y testimoniar – sobre todo los testimonios basados en el recuerdo– se ha transformado en un modo privilegiado de acceder al pasado y a sus traumáticas circunstancias” (LACAPRA, 2009, p. 27). Como dice Vetö (2011, p. 138),

Huelga señalar que lejos de ser testimonios exclusivos del Holocausto como trauma histórico, han permitido la

investigación y el trabajo sobre otros acontecimientos-límite: genocidios, dictaduras, matanzas, limpiezas étnicas; han facilitado dar importancia e incorporar al testigo y al testimonio, potenciar rituales de conmemoración, de la memoria, e introducir la noción de trauma al ámbito de la historiografía.

Desde el relato ficcional, *The Book Thief* atestigua y testimonia la monstruosidad de los hechos; sin embargo, también incorpora la compasión, la bondad y la lectura como contrafuerzas para mitigar los efectos del trauma y permitir no sólo a los protagonistas sino también a los espectadores elaborar el proceso traumático y generar rituales colectivos de duelo y reconstrucción. La ficción toma lugar en Molching —un pueblo en las afueras de Munich y en camino al histórico campo de concentración de Dachau—, y es narrada por Death, quién dice estar "realmente ocupada" en tiempos de la Alemania nazi. Cuenta la historia de una huérfana analfabeta, Liesel, y su autodescubrimiento mientras interactúa con sus padres adoptivos en la calle Himmel, el chico de al lado y el judío que sus padres esconden en el sótano a riesgo de sus propias vidas, como pago de una deuda moral adquirida en el pasado.

Hans: His father gave up his life for me. And I made a promise to the family, if ever I could help them, I would. I gave them my word. Now, I need you to promise me. I need you to give me your word that you will not tell anyone about our visitor. Nobody. Not a soul. Not even Rudy. I mean it, Liesel-not a soul. Understand?

Liesel: Ja.

Hans: A person is only as good as their word, Liesel. Do I have yours?

Liesel: Ja, Papa. I promise (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

A través de su imaginación hiperactiva y su amor por la lectura, Liesel afecta la vida de Max, el refugiado judío en su casa, y Hans, su padre adoptivo. Ella también se ve afectada por ellos, ya que inspiran su devoción por la lectura y motivan su imaginación. La narrativa también devela la conexión única de Liesel con Ilsa Hermann, la esposa del alcalde, quién le abre las puertas de su enorme biblioteca y le entrega un pequeño libro negro en el que Liesel escribe su novela: "The Book Thief."

Sin lugar a dudas, *Reading in the Dark* y *The Book Thief* tienen mucho en común. Ambos denotan el *bildungsroman* infantil y bucean en antecedentes históricos particulares; revoloteando sobre toda la violencia, la pobreza, los abusos individuales y culturales, la traición, la división sectaria y la desesperación humana, en su mayoría nacidas de la enemistad política en la década de los 40s en Irlanda del Norte y la Alemania nazi (1889-1945). El joven narrador de la novela y Liesel crecen en un mundo de secretos que luchan por descubrir mientras invitan a sus lectores y espectadores a participar en su creciente conciencia y descubren la aceptación de la ambigüedad y el dolor que acompañan a la madurez. En los recuerdos del niño y en los libros de Liesel, mitos, leyendas, supersticiones, hechizos, posiciones políticas e historias universales y locales se leen y experimentan al mismo tiempo.

People with green eyes were close to the fairies, we were told; they were just here for a little while, looking for a human child they could take away. If we ever met anyone with one green and one brown eye we were to cross ourselves, for that was a human child that had been taken over by the fairies. The brown eye was the sign it had been human. When it died, it would go into the fairy mounds that lay behind the Donegal mountains, not to heaven, purgatory, limbo or hell like the rest of us. These strange destinations excited me, especially when a priest came to the house of a dying person to give the last rites, the sacrament of Extreme Unction. That was to stop the person going to hell. Hell was a deep place. You fell into it, turning over and over in mid-air until the blackness sucked you into a great whirlpool of flames and you disappeared forever (DEANE, 1996, p. 6).

Liesel: There once was a ghost of a boy who liked to live in the shadows so he wouldn't frighten people. His job was to wait for his sister, who was still alive. She wasn't afraid of the dark because she knew, that's where her brother was.

Rosa: Go on.

Liesel: At night, when darkness came to her room, she would tell her brother about the day. She would remind him how the sun felt on his skin, and what the air felt like to breathe, or how snow felt on his tongue. And that

reminded her that she was still alive (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Seamus Deane, así como su narrador, deben leer en la oscuridad de la vida de las personas, su lenguaje corporal y sus dichos simples o declaraciones ambiguas aunque esa lectura sea compleja y preocupante, especialmente cuando implica la interacción entre lo psicológico y lo político, el presente y el pasado. El modo en que el joven narrador profundiza en la historia familiar constituye lo que Margalit ha llamado una "ética de la memoria", que está anclada en "relaciones densas, intrínsecas" y que obliga a preocuparse por el bienestar de los demás. Sin embargo, aunque el joven narrador parece pasar por momentos de duda en el proceso de conocer, en gran parte limitado por presiones religiosas y familiares, su espíritu de búsqueda de la verdad lo alienta a cumplir su último objetivo: descubrir la realidad de los hechos casi a costa de destruir a su familia.

Al quebrar los silencios que dominan a su familia, el joven protagonista de *Reading in the Dark* busca romper con la opresión como hecho cotidiano en Irlanda del Norte. Asimismo, conocer es una acción significativa en la trama familiar, estrechamente relacionada con otra acción central en la historia de secretos e ilusiones familiares: informar. El descubrir que un pariente cercano ha sido un informante en los tiempos turbulentos de la Irlanda revolucionaria abre una brecha entre el niño y su familia, especialmente su madre, y luego lo lleva al exilio. Y es que ser un informante es el acto de traición más serio dentro de esta comunidad políticamente polarizada que juzgará y tomará venganza sobre todo el entorno familiar. El secreto se centra en el misterioso tío Eddie, hermano de su padre, quien supuestamente escapó de Irlanda del Norte al conocerse su filiación política, luego del famoso tiroteo entre la policía y el IRA en una destilería local en 1922. Con el paso del tiempo, el niño descubre que su propio tío fue ejecutado por su propia gente; su abuelo materno ordenó su muerte. Más tarde se conoce que Eddie era inocente, que el verdadero informante era un hombre llamado Tony McIlhenny quién se había relacionado sentimentalmente con su madre para luego casarse con su tía Katie y desaparecer poco después.

So broken was my father's family that it felt to me like a catastrophe you could live with only if you kept it quiet, let it die down of its own accord like a dangerous fire (DEANE, 1996, p. 42).

A medida que se desentraña el misterio, el niño se revela ante el escaso conocimiento que su padre tiene sobre la muerte de su hermano y se enoja con su madre por haberle ocultado la historia que ahora conoce. Sin embargo, la crónica reconstruida sobre fragmentos heredados se convierte en memoria compartida, casi un ritual religioso que recrea eventos del pasado y que abarcan la memoria colectiva. Son los recuerdos que evocan emociones y provocan reflexiones sobre el pasado, presente y futuro; son las memorias que alientan vidas más reflexivas, ricas, y humanas. El joven narrador de Deane reflexiona sobre el impacto doloroso que las decisiones de su familia han tenido sobre ellos mismos y su entorno hasta el punto de destruir sus propias vidas. Y surge la pregunta: ¿es quizás momento de perdonar?

Isn't it about time it all stopped? Did nobody want free of it? Why had it to go on and on and on and on? (p. 203).

Como afirma Margalit, existe la obligación de perdonar, ya que sólo a través de un sentimiento real de perdón es posible ir más allá de la inmersión de los males del pasado, más allá de la ira y la venganza. No es hasta el final de la novela que el joven narrador comprende cuán profundamente su búsqueda lo ha separado de su madre biológica y de su madre patria. Al revelar la esencia vergonzosa de esos misterios y aceptarlos como experiencias de enseñanza, el narrador se proporciona a sí mismo, y a su comunidad, un entorno intelectual más saludable para reflexionar sobre sus recuerdos desde una postura ética, revisando la "ética de la memoria" local y reforzando las relaciones comunales.

Some families, Katie told us, are devil-haunted; it's a curse a family can never shake off. Maybe it's something terrible in the family history, some terrible deed that was done in the past, and it just spreads and it spreads down the generations like a shout down a tunnel that echoes and echoes and never really stops (p. 173).

La memoria es, así, un "pasado presente" cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser entonces recordados. La memoria es una forma de hacer experiencia en el presente, lo que, por su parte, Alison Landsberg denomina "memorias protésicas", y que afirma emergen

en la interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado, en un sitio experimental como una sala de cine o un museo.

En ese momento de contacto, la persona experimenta una gran narrativa histórica a través de la cual no sólo aprende intelectualmente sobre el pasado sino que también adquiere un recuerdo más personal y profundamente sentido hacia él (LANDSBERG, 2009, p. 2).

Estos recuerdos pueden ayudar a desarrollar formas de pensar más abarcativas con respecto al mundo circundante, y pueden ser útiles para transmitir una relación ética con el otro y para avanzar hacia valores sociales más igualitarios.

Cuando la tecnología cinematográfica toma el pasado histórico como tema, la posibilidad de adquirir recuerdos protésicos es más clara. Los espectadores se ponen en contacto íntimo con un conjunto de experiencias que van más allá de sus propias narrativas y, como resultado, se ven obligados a mirar a través de los ojos de otra persona, a recordar otras situaciones y eventos. Aprender a tratar intelectualmente y emocionalmente con el otro que a veces se opone radicalmente a uno mismo es vital para el desarrollo de la empatía, que a su vez permite la visualización de un proyecto político más amplio para desarrollar objetivos sociales igualitarios a través de una forma más radical de democracia.

La experiencia de la empatía requiere un acto de imaginación; un acto de recreación de una experiencia que no es propia. La empatía requiere actividad mental y cognitiva; implica un compromiso intelectual con la situación del otro, abarca tanto la emoción como la contemplación y la distancia. En parte, la empatía desarrolla compasión no sólo para nuestra familia o comunidad, sino también para otros con los que no tenemos ninguna relación, cuya circunstancia está fuera de nuestro marco de referencia. Tal sentido de identificación es fomentado principalmente por algunas técnicas cinematográficas; por un lado, los espectadores son bombardeados con imágenes de tamaño natural y deben someterse a esas imágenes, y al ritmo y la lógica de la narración a medida que progresa, dando como resultado una respuesta corporal y mimética a las impresiones que proyectan sobre ellas. Por otro lado, la toma del punto de vista coloca la cámara donde deberían estar los ojos del personaje, para obligar a los espectadores a ver a través de los ojos de otra persona. De esa

forma, los espectadores tienen acceso a la mente y las motivaciones de ese otro con quién no tienen una conexión natural.

Las películas que representan traumas históricos se adaptan a esa tarea cuando nos obligan a negociar nuevos espacios tanto a nivel emocional como intelectual, cuando construyen una forma de identificación estructurada en la distancia y la diferencia entre el espectador y el sujeto. La adaptación fílmica de *The Book Thief* es un caso interesante debido a las formas en que establece la identificación cinematográfica. Es la voz narradora de Death la que abre la escena y relata cómo la joven Liesel Meminger despertó su interés. Ese primer cuadro confronta al espectador con la cuestión universal de la muerte representada en particulares imágenes de ausencia que se encuentran, en su mayoría, fuera de las experiencias vividas por los espectadores y que fragmentan aquella totalidad trascendental del comienzo. Los espectadores se enfrentan a un paisaje helado mientras Liesel viaja en tren con su madre y su hermano moribundo. Poco después de producirse la escena del entierro, Liesel es dada en adopción a una pareja alemana antes de que su madre sea tomada prisionera por el régimen nazi.

Hans Hubermann: Rosa, you cannot blame the boy for dying.

Rose Hubermann: No, I blame his mother. Dragging them across the country unfed, unwashed.

Hans: She was running for her life (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Para la mayoría de las audiencias, la Alemania nazi fue un período histórico sombrío, pero los observadores nunca experimentarán en forma real las privaciones, los despojos y la violencia que los testigos de la historia soportaron. A través de la pantalla los espectadores se encuentran cara a cara con la joven Liesel siendo insultada por sus compañeros de clase por no poder escribir su nombre en la pizarra, con una ceremonia pública de quema de libros que representa la destrucción de la cultura judía, con un joven forzado a escapar mientras a gritos culpa a Hitler por matar a su madre, con un respetable sastre judío convertido en prisionero gritando por ayuda mientras le golpean la cara delante de sus indefensos vecinos, con una larga fila de judíos junto a la estación de ferrocarril esperando los trenes que los llevarán a "campos de trabajo," con los oficiales nazis invadiendo las casas en busca de judíos, y con la constante corrida de personas hacia los sótanos mientras las ciudades son

bombardeadas durante horas. La sumatoria secuencial de estos actos violentos genera empatía en los espectadores, que en los judíos, identifican a los indefensos y débiles. Esta experiencia se reafirma vívida cuando toda la ciudad queda completamente destruida por las bombas mientras las personas duermen en sus camas. Esta inmersión íntima en la violencia irracional y excesiva infligida tiene la intención de enfrentar a la audiencia con el horror y la injusticia del Holocausto.

Rosa: He looks like death.

Hans: He's probably forgotten what food tastes like.

Rosa: And what are we going to feed him on? We barely have enough to feed ourselves.

Hans: We will make do.

Rosa: Oh, "we will make do."

Hans: We have always known that, one day, this may happen. Hmm?

Rosa: We could turn him in tomorrow. The authorities would understand. We could say it was late at night

Hans: Rosa.

Rosa: I know.

Hans: He came to us. I owe his family everything.

Rosa: I know (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

Las últimas escenas revelan ausencia y pérdida. Death anuncia cómo ha tomado las almas de los principales protagonistas esa noche durante un bombardeo. Liesel, rescatada por los aliados debajo de un montón de ladrillos bajo las ruinas de su casa, es la única sobreviviente. Uno por uno encuentra los cadáveres de su familia y se siente completamente perdida. En escena, las imágenes superpuestas con acercamientos y desplazamientos enfatizan la desolación. El libro que Liesel comenzó a escribir en el sótano la noche anterior y el acordeón de su padre están allí inertes sin sus dueños, representando la ausencia producida por el Holocausto, el régimen nazi y la Segunda Guerra Mundial. Los observadores deben reconocer intelectualmente que las personas están ausentes. Al asumir la ausencia a través de la significación —la presencia de objetos que representan la ausencia de sujetos— en la actividad cognitiva de los espectadores se refuerza la empatía por la experiencia narrada y construida sobre un puente intelectual.

Hans: I'm not sure what it all meant. Everything he went through. Everything we did.

Liesel: We were just being people. That's what people do (2013)

Para concluir, es prioritario hacer referencia al poder de las palabras y las imágenes para dar forma a la memoria, la ética y la empatía. Ambos, el joven narrador de *Reading in the Dark* y Liesel en *The Book Thief*, aprenden que tanto las palabras como la ausencia de ellas pueden inducir a actos de crueldad o traición. La familia del joven narrador ha sido destruida por la verdad silenciada durante años. Liesel entiende que el discurso racista de Hitler enemista a los alemanes con los judíos. Sin embargo, ambos también comprenden que las palabras sirven para dar sentido a la vida, para proporcionar memoria con valor moral o ético, para hacer que la gente recuerde, para revelar secretos y arrojar luz sobre el analfabetismo social y político. Seamus Deane, Michael Petroni y Brian Percival asumen tal función pedagógica que consiste principalmente en enseñar a los lectores y/o espectadores a identificarse con el otro, especialmente frente a la diferencia, para alentarlos a asumir recuerdos protésicos traumáticos que pueden conducir al desarrollo de la empatía, y pueden abrir la puerta para crear más compromisos democráticos que conduzcan a una ética colectivista de la memoria.

I felt it was almost a mercy when my mother suffered a stroke and lost the power of speech, just as the Troubles came in October 1968. I would look at her, sealed in silence, and now she would smile slightly at me and very gently, almost imperceptibly, shake her head. I was to seal it all in too. Now we could love each other, at last, I imagined (DEANE, 1996, p.187).

El mensaje que cierra la historia de Liesel transmite su comprensión sobre el poder manipulador de las palabras e indica el intento de dominar el arte de la escritura para uso compasivo, con el propósito de que las palabras correctas sirvan de canal para proclamar lo indecible, para revertir el trauma de la historia en memoria consciente.

Liesel: I have hated the words and I have loved them, and I hope I have made them right (PETRONI & PERCIVAL, 2013).

REFERENCIAS

- CARUTH, C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- DEANE, S. *Reading in the Dark*. Northern Ireland: Jonathan Cape, 1996.
- EDKINS, J. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FRAWLEY, O. (ed.). *Memory Ireland: The Famine and the Troubles, Volume 3*. Syracuse, New York: Syracuse University Press. Retrieved, 2014. from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1j1ns3x>
- LACAPRA, D. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- LANDSBERG, A. America, the Holocaust and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy. *New German Critique*, N 71 Memories of Germany (Spring-Summer). pp. 63-86. Duke University Press, 1997.
- _____. Memory, Empathy and the Politics of Identification. *International Journal of Politics, Culture and Society*. Vol 22, No 2, Special Issue: Memory and Media Space (June 2009), pp. 221-229.
- MARGALIT, A. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- PERCIVAL, B. *The Book Thief* [DVD] USA: Fox 2000 Pictures, 2013. http://www.imdb.com/title/tt0816442/?ref=ttco_co_tt
- SCHWALL, H. Reading in the Dark: Flying by the Nets of Politics and Psychoanalysis. *Barcelona English Language and Literary Studies*. Vol. 11, 2000. pp. 217-230.
- VETO, S. El Holocausto como acontecimiento traumático. Acerca de la incorporación del concepto freudiano de trauma en la historiografía del Holocausto. *Revista de Psicología* Vol. 20, 2011, p. 138. DOI: [10.5354/0719-0581.2011.13729](https://doi.org/10.5354/0719-0581.2011.13729)

Recebido em: 04/01/2018

Aceito em: 07/03/2018