

El aprendiz

Sugerencias para una lectura desde la problemática de la autoridad

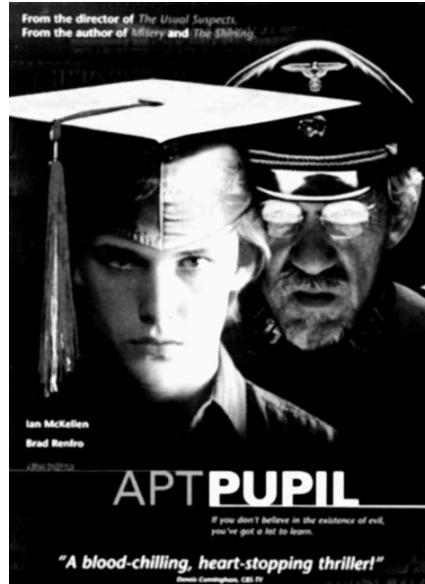
Por Ma. Paula Pierella

SINOPSIS

Un joven interesado por el Holocausto judío descubre entre sus vecinos a un ex-jerarca nazi. Para saber de "aquellos que no le dicen en la escuela", visita al viejo y lo chantajea a cambio de que le narre detalles sobre lo ocurrido. Poco a poco, entre ellos se entabla una ambigua relación en la que se alternan el poder y la manipulación de uno sobre otro.

El aprendiz, basada en una novela de Stephen King, se encuentra dentro de un grupo de películas que han tenido furor en los últimos años precisamente por ocuparse de problemáticas con relación al Holocausto. Los conflictos que van teniendo lugar en la misma muestran algo que es imposible negar: la necesidad de memoria y olvido respecto a aquel episodio ubicado como paradigma del mal radical y, al mismo tiempo, los efectos directos del nazismo y del discurso nazi en las últimas décadas. Este film también nos pone en contacto con una cuestión muy típica de la maquinaria cultural norteamericana: la construcción de mecanismos discursivos que operan excluyendo a su sociedad y a sus políticas internacionales de las masacres de la historia. A partir de este film desarrollaré algunas cuestiones con relación al concepto autoridad, centrándome fundamentalmente en la autoridad del pasado y en la problemática de la memoria y el olvido con relación a la transmisión y a la autorización de lo novedoso.

Todd –un joven estudiante– se encuentra fascinado por la historia del genocidio judío. Hay "algo" en esas historias que lee sobre la vida de los nazis que lo atrapa, un algo indescriptible, que le hace permanecer obstinado en querer saber, persistiendo frente a una situación que viene a interrumpir el curso de su vida cotidiana y que le permitirá posicionarse en una situación en que el poder y la manipulación se presentan como intercambiables. En esa búsqueda "encuentra" –no por casualidad– a un protagonista directo del Holocausto, a un ex jerarca nazi. El mismo será habilitado como figura autorizada a narrar "todo" lo realizado por el nazismo duran-



FICHA TÉCNICA

TÍTULO:

Apt Pupil

DIRECCIÓN:

Bryan Singer

GUIÓN:

Brandon Boyce. Basado en la novela *Apt Pupil* de Stephen King

FOTOGRAFÍA:

Tom Siegel

MONTAJE:

John Ottman

INTÉPRETES:

Ian McKellen, Brad Renfro, Bruce Davison, Ann Dowd, Elias Koteas, Michael Cottrell.

AÑO:

1997

ORIGEN:

Estados Unidos

DURACIÓN:

112 minutos

te la Segunda Guerra Mundial. A partir de dicho encuentro el joven obligará a su "presa" a contar, a cambio de no denunciarlo.¹

Podríamos pensar que este adolescente demanda narración y representación de algo irrepresentable, que tiene que ver con la muerte, con formas de dar muerte a toda una población; pero además dicha historia le llega en su literalidad, detalle por detalle, generando en él una especie de morbo por saber cada vez más.

Aparece aquí entonces la pregunta: ¿es posible "saberlo todo" sin obstaculizar el pensamiento? "Funes el memorioso", el cuento del gran Borges, nos permite argumentar que no, de una manera ejemplar. Sabemos que memoria y olvido deben darse la mano. Para Nietzsche, no sólo es imposible el pensamiento sin el olvido sino directamente la vida misma. Dice en 1874, criticando al historicismo: *"Todos nosotros sufrimos de una fiebre histórica devoradora y por lo menos deberíamos reconocer que la sufrimos... Sobre todo, es absolutamente imposible vivir sin olvidar".²*

N. Elías llama "la enfermedad social del intelecto" a la dependencia de sistemas teóricos, programas de acción, principios y normas de una época pasada, que se convierten en una autoridad inmutable y terminante. Llama a esa imposibilidad de pensar y observar por uno mismo: "el vicio de la autoridad".³ Podríamos preguntarnos entonces con relación a *El aprendiz*: ¿Cómo ser oyentes de un relato literal, que no oculta nada, que no abre paso a nada que tenga que ver con el olvido? Pero también se nos presenta el siguiente interrogante: ¿puede existir dicha transmisión literal, o nos encontramos con que todo relato, al igual que toda traducción, lleva la marca insoslayable de la voz que lo enuncia?

La película nos coloca, entonces, frente a una paradoja constitutiva de todo acto de transmisión: la necesidad de memoria a la vez que de olvido; la necesidad de recurrir al pasado para lograr una sucesión

intergeneracional y a su vez la imposibilidad, a la que deben enfrentarse las nuevas generaciones, de poder hacer otra cosa con lo heredado, de instalar sus propias significaciones, cuando el pasado se apropió totalmente del presente. Y a todo esto se suma la imposibilidad de una transmisión lineal. En el momento mismo en que las palabras se pronuncian pasan a ocupar el lugar de lo impredecible, conteniendo múltiples posibilidades de trayectorias. A veces el olvido puede jugarle una mala pasada a la autoridad indiscutida del pasado, a los sentidos cristalizados a lo largo del tiempo.

Resulta significativa en este sentido la pregunta de Inés Dussel⁴: ¿cuál es la mejor forma de recordar y cuál la de olvidar?, seguida de la aclaración de que no hay respuestas certeras a la misma. Su pregunta es acerca de la transmisión, fundamentalmente del pasado reciente. Dussel sostiene que la transmisión de aquello que podemos considerar como trauma histórico comparte los dilemas, las paradojas de toda transmisión cultural, pero se caracteriza por ser el dolor humano el eje que la define.

En los últimos años, y fundamentalmente con relación a evitar que el pasado traumático no se repita, la exhortación desde diversos ámbitos políticos y pedagógicos ha sido contundente –"No olvidar"⁵–, conside-



¹ El diálogo en que Dussander cuenta de qué modo podían matar a sus víctimas, asumiendo dicho acto como una obligación, permite acercarnos a la problemática de lo que se entiende como la ética del campo de concentración. Es decir, qué es lo bueno y lo malo allí guardaría cierta independencia con los comportamientos de los mismos personajes en su vida cotidiana externa al campo. Dice el ex comandante:

— A esas alturas, matar a balazos ya no era asesinar. Nada podía parar los asesinatos. Asesinar ya no era muerte...

— ¿Qué se sentía?

— Era algo que se tenía que hacer. Se había abierto una puerta y no se podía cerrar... Era el final.

Para analizar estas cuestiones puede resultar útil el texto de Todorov, T., *Frente al límite*, Siglo Veintiuno, México, 1993.

² Citado en Yerushalmi, Y., "Reflexiones sobre el olvido" en Yerushalmi y otros, *Usos del olvido*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p. 15.

³ Ver Elías, N., "La autoridad del pasado. En memoria de Theodor W. Adorno". Extraído de Revista *Nexos* virtual. Elías recibió en la ciudad de Frankfurt el premio Theodor W. Adorno y pronunció en dicha ocasión el discurso publicado en la revista mencionada.

⁴ Dussel, I., "La transmisión de la historia reciente. Reflexiones pedagógicas sobre el arte de la memoria". En Guelerman, S. (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires, 2001.

⁵ Silvia Serra, en un artículo titulado "Notas sobre memoria y educación", realiza un desarrollo acerca de las diferentes invitaciones y exhortaciones a recordar que se han sucedido en los últimos años. En ese texto, se pueden encontrar muchas puntas para pensar en la memoria y el olvido y su relación con la educación. Publicado en *Cuaderno de Pedagogía Rosario* Nº 10, Año V, Laborde Editor, Rosario, 2002.

rando a la memoria como totalmente necesaria para evitar la repetición del pasado.

En *El aprendiz*, sin embargo, nos enfrentamos con otra cuestión: ¿qué pasa cuando la transmisión de un pasado doloroso para las sociedades en su conjunto no habilita, en el sentido de autorizar, a los sujetos a desprenderse del mismo?

Es muy común escuchar hoy en día alusiones a la "crisis de autoridad", ya pregonada por Hannah Arendt⁶ en la década de 1950. Se apunta, a partir de dicho enunciado, a remarcar que hoy a los viejos ya no se les permite contar historias, que la experiencia de los que nos preceden ya no es considerada válida de ser transmitida, que ya no se valora el pasado y la tradición.

No obstante, *El aprendiz* permite pensar otra cuestión que no deja de ser conflictiva. Allí sí hay un viejo que puede contar; es más, es obligado por un joven a recordar todo lo ocurrido. A éste le interesa muchísimo lo que el otro tiene para transmitir. En esa operación habría una autorización que nos enfrenta con los dilemas de la transmisión. Según J. Hassoun, "una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para mejor reencontrarlo".⁷

Podríamos arriesgar entonces que en el caso de Dussander y Todd no se produce una transmisión lograda, ya que el joven queda entrampado en una lógica de amenaza, venganza y crimen. Es decir, ha aprendido "al pie de la letra" la lógica del nazi. No hay lugar para algo de otro orden que rompa con esa lógica. No hay despegue del relato escuchado. Resultó ser un "buen aprendiz", y en dicho aprendizaje resulta evidente la búsqueda de un relato con el cual identificarse; quizás su aprendizaje sea el encuentro con una identidad buscada. Hacia el final de la película vemos que ha aprendido perfectamente la lección de manipulación sobre otros.

Arendt, en el libro citado, hace alusión a una de las acepciones del concepto de autoridad: hacer aumentar la fundación. Podemos decir que el concepto "autoridad" nace, tiene su origen, al mismo tiempo que "dice" de una fundación. Arendt indica que el mismo es de origen romano y que se encuentra totalmente ligado a la fundación de Roma y al concepto de tradición y, por ende, de conservación. Pero también podemos pensar que la operación de "fundar"



puede otorgar la posibilidad de autorizar nuevos discursos y prácticas.

En la Argentina post-genocidio, son muchas las voces que se preguntan sobre el cómo de la transmisión del pasado reciente, sobre qué es necesario recordar y qué olvidar, sobre el lugar de la escuela y demás instituciones de la cultura en la transmisión y tramitación de un dolor transgeneracional.

Pero también son muchos los que se oponen a debatir sobre ello, negándose a su vez a reconocer el importante papel de los objetos materiales (bajo la forma de museos, por ejemplo) como resto para tratar las herencias, en este caso, de muerte.

Hay una pregunta que creo es habilitada por la película: ¿qué voces autorizamos para convertirse en narradoras?, ¿las decisiones respecto a esto tienen que ver sólo con una cuestión individual –como en el film– o guardan relación con la institución de políticas de la memoria que no desprecien el olvido?

El tratamiento de la historia, sobre todo de la reciente, requiere un cuidadoso abordaje que incluye una pregunta difícil acerca de qué olvidar y qué recordar, de cómo trabajar sobre aquello que decidimos que sea recordado y de cómo posibilitar formas de olvido productoras de identidades con una historia propia y un porvenir no tan determinado.

No es fácil evitar que el tipo de acontecimientos como el que muestra *El aprendiz* se produzcan. Podríamos pensar que allí se muestra de forma sobredimensionada una problemática más bien cotidiana: la dificultad de lidiar con un pasado y un presente en los que la justicia estuvo ausente, las vicisitudes de los procesos singulares y sociales para dar forma a un porvenir, los obstáculos presentados a las nuevas generaciones en su tarea de herederos.

⁶ Ver Arendt, H., *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 1996.

⁷ Ver Hassoun, J., *Los contrabandistas de la memoria*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1996, p. 17.

Una mirada cinematográfica

Por Diana Paladino

Estructura narrativa

La estructura de *El aprendiz* está montada sobre la base de tres momentos claves. El primero corresponde al comienzo del relato, y es –literalmente– el punto de arranque narrativo. Lo que provoca (y justifica) el interés del muchacho por el genocidio judío ocurrido en la Segunda Guerra Mundial. "Y sigue habiendo preguntas... ¿Fue económico... fue social... fue cultural... o –simplemente– fue la naturaleza humana? ¿Qué hizo que unos hicieran lo que hicieron y que otros no hicieran nada?", problematiza el profesor de Historia dando con ello por concluido el tema. Sus palabras son, entonces, el disparador que motiva al personaje a investigar por su cuenta sobre el Holocausto y a dar luego con el paradero de un genocida alemán actualmente escondido bajo una identidad falsa.

La segunda cuestión articuladora de la intriga surge cuando, ya establecida la relación entre el joven y el ex-nazi, se salta la línea de lo estrictamente fáctico. Las pormenorizadas descripciones que Dussander hace acerca de la muerte en la cámara de gas, los fusilamientos, las incineraciones masivas y las montañas de cuerpos mutilados, lejos de saciar la curiosidad del joven lo incentivan a ir más allá. "¿Usted qué sentía?", demanda con firmeza. El joven adopta ahora el punto de vista del victimario. Lo macabro y lo morboso dan paso a lo sádico; del vouyerismo a la acción. El joven estudiante secundario se ha convertido en un aprendiz nazi.

El infarto que sufre Dussander define el tercer momento clave: mientras el viejo yace moribundo el muchacho se niega a llamar a una ambulancia. De él depende la vida del otro, él tiene el poder, él es quien decide. El aprendiz sabe, finalmente, qué se siente. La lección ha concluido. Luego, a modo de epílogo, el joven da muestra de lo aprendido chantajeando con una amenaza a su tutor escolar.



FILMOGRAFÍA DE BRYAN SINGER

- 1993.- *Public Access* (Acceso público)
- 1995.- *The Usual Suspects* (Los sospechosos de siempre)
- 1998.- *Apt Pupil* (El aprendiz)
- 2000.- *X-Men*
- 2003.- *X-Men 2*

La transposición y sus inconvenientes

Pese al efectismo temático y a la claridad de la estructura general del film, por momentos la narración naufraga y se torna errática. Elipsis innecesarias (especialmente en el comienzo del relato saltando de mes a mes para mostrar el paso del tiempo), secuencias quasi episódicas (como aquella en la que Dussander se topa con un mendigo y lo lleva a su casa) evidencian deficiencias concretas de guión. En este sentido, *El aprendiz* resulta un buen ejemplo de por qué transponer de un lenguaje a otro no debe ser una traducción mecánica de la historia. Más bien, debe entenderse como un trabajo de comprensión e interpretación de los procedimientos y especificidades



de un lenguaje. En este caso, del literario al cinematográfico.