

*El pequeño salvaje.*  
A propósito de los pequeños salvajes

**Cristina Manzano Espinosa**

*1. La preocupación social*

*El pequeño salvaje* (*L'Enfant sauvage*, François Truffaut, 1970) es la historia de un desafío en la que un adulto socializado pretende salvar la distancia entre el *buen salvaje* y la educación reglada. La educación infantil, que normalmente se lleva a cabo a través de un proceso paulatino y natural, debe aquí partir de cero en un punto avanzado del desarrollo de un niño que no ha conocido adiestramiento social. Podríamos señalar que la educación, como fórmula necesaria para integrar a los individuos, seguiría dos vías: el conocimiento adquirido y el control del comportamiento. Pero, ¿es posible conseguir que esas dos vías funcionen cuando el punto de partida es una edad biológica avanzada?

François Truffaut no plantea una ficción al uso, sino la ilustración fílmica de un experimento de laboratorio, siguiendo los textos del doctor Jean Itard. Optando por una sobriedad científica, la película se convierte también en un diario personal. Podemos ver en ese diario un subtexto e ir más allá de lo evidente: *El niño salvaje* no trata de la infancia, sino de la necesidad de lo que podríamos denominar “homogeneización social”. La sociedad tolera mal la digresión y se organiza para decirle al ser humano cuáles son sus necesidades. De esto es de lo que habla Truffaut en la película, que se convierte en un rechazo del mito del salvaje noble, “an affirmation of faith in what civilization can do for a man, what a man himself, with the help of other men and women, is capable of,”<sup>1</sup> (Polt, 1971, p. 45). Si intercambiamos al personaje que interpreta Jean Pierre Cargol<sup>2</sup>, de 11 años, por un Jean Pierre Cargol de 45 años, la película habría sido muy parecida. Truffaut se ajusta solo en parte a las circunstancias infantiles de 1798. El setecientos, como apunta Alcázar:

“Generó todo un entramado de tratados y disposiciones en torno a su cuidado, educación y salud, descubriendo al mismo tiempo un sentimiento protector y benevolente hacia la indefensión de su estado. Fundamentales en este sentido fueron las aportaciones de Rousseau quien, defendiendo el mito del *buen salvaje*, creía que el niño era bueno por naturaleza y que la sociedad podía o no corromperlo, además de puntualizar que la educación que recibiera, tenía que ser acorde con su edad, puesto que, en cada fase de desarrollo, el niño experimentaba diferentes etapas en su evolución física, moral e intelectual” (2013, p.132).

Si vamos más allá veremos además, cómo el personaje de Itard, interpretado por el propio François Truffaut, se define también por su trato con el niño. Como recoge Paulin (2001), *El pequeño salvaje* pertenece a una trilogía dedicada a la infancia, que se complementa con *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) y *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976). Ese ejercicio de adiestramiento que lleva a cabo Truffaut/Itard, ya había sido abordado por el cineasta en *Los 400 golpes*, cuando el joven actor Jean-Pierre Léaud se convierte en el discípulo de Truffaut, al igual que Truffaut lo había sido de André Bazin. Esta perpetuación alumno/maestro en torno a Truffaut lleva al cineasta a un interés especial por la función de la educación, pero no en el sentido de aprendizaje de información, sino en el sentido de entrenamiento vital. Al ser *El pequeño salvaje* la primera película en la que Truffaut aparece como actor, ese entrenamiento viaja en dos direcciones: maestro y alumno se estrenan en algo, ya sean personajes o no.

La adaptación del diario de Itard, que Truffaut decide respetar al máximo, cuenta el caso real de un niño de entre 11 y 15 años encontrado por un cazador en el bosque, en la zona del Aveyron, Francia, en el verano de 1798. El paso del niño primero por una granja y posteriormente por una institución de sordomudos en París, pone en marcha el engranaje social que disculpa sus fracasos alegando que el niño sufre un retraso mental y que por tanto no puede aprender. El autismo del niño es evidente para el profesor Itard (Dupuis, 2009), relacionado con la institución, quien decide solicitar permiso a las autoridades para educarlo en su casa, en un entorno más personal. El objetivo es hacer que su comportamiento se mimetice con el de los demás. La comunicación aparece entonces como uno de los problemas principales, más allá de los movimientos, la higiene, la apariencia o el conocimiento. La comunicación es lo que hace a una sociedad. Y el niño, que adquiere como primera señal de su nueva identidad el nombre de Víctor (vencedor) (F1), debe aprender a comunicarse aún en contra de su voluntad.

FOTO 1. ITARD ENSEÑA A VÍCTOR A ESCRIBIR SU NOMBRE. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA



## 2. ¿Qué es un niño salvaje?

El reconocimiento del niño como objeto de estudio y el siglo XVIII van de la mano: “A finales del setecientos comenzaron a distribuirse ciertas publicaciones periódicas dedicadas únicamente a la infancia donde se establecían consejos pedagógicos y didácticos para ayudar a los padres en la educación de sus hijos” (Alcázar, 2013, p. 133). Este interés desvela la importancia de la infancia como proyecto de la madurez y por tanto la necesidad de restaurar en un “niño salvaje” la interacción social. Pero el niño salvaje no es el ideal planteado por la filosofía como el hombre natural: “ils ne représentent pas la *tabula rasa* experimentale. Ils ne sont pas *les bons sauvages* (Paulin, 2001, p.1). ¿Qué es entonces un *niño salvaje*? En su libro *Les enfants sauvages*, Lucien Malson (2002) explora los casos de Kaspar Hauser<sup>3</sup>, Amala y Kamala<sup>4</sup> y Víctor de L’Aveyron, arrojando sin reservas la conclusión de que un ser humano se construye en contacto con la sociedad, porque privado de ese contacto, no es humano, ni animal, sino un monstruo. Strivay (2002) apunta que si nos atenemos a la descripción de Linné, arrojada en 1770,

“*L’homme feras* tient en trois mots: *mutus, hirsutus, tetrapus*, muet, velu, quadrupède. Mais Linné lui-même aller devoir rénoncer a traiter

ces cas en termes de variété humaine. De la même manière, les anthropologues allaient, des la seconde moitié du XVIIIème siècle, cesser peu à peu de considérer les enfants qui avaient survécu a un long isolement hors de la société des hommes, comme témoins d'un état originel de leur espèce restitué a notre intérêt para la grâce d'un "expérience naturelle<sup>5</sup>" (Strivay, 2002, p.8).

La vida en soledad desde una temprana edad y la falta de educación privan al ser humano de su condición. La biología y la naturaleza no son suficientes para conformar un ser humano.

Lejos de los casos reales, la ficción había indagado también en algunos aspectos de la creación de un ser humano socialmente viable. En la novela de Mary Shelley, Víctor Frankenstein reniega de la criatura resultado de sus experimentos, a la que quiso dotar de belleza, pero que ofrece un aspecto repulsivo. Ese aspecto de la criatura manufacturada, que es la metáfora de la propia vanidad del doctor como algo vil y reprobable, esconde un ser inteligente, deseoso de convertirse en un ser humano que la sociedad pueda aceptar y apreciar. Al darse cuenta de que no va a ocupar un lugar entre los hombres, porque no es su igual, pide una compañera con la amenaza de convertirse en una lacra si Frankenstein no accede a sus peticiones: "En vuestras manos está el que yo abandone para siempre la vecindad de los humanos, y deje transcurrir, alejado de ellos, una vida inofensiva, o que por el contrario, sea el verdugo de vuestros iguales y, por lo tanto, el artífice de vuestra desgracia." (Shelley, 1981, p. 153).

Los niños salvajes, dotados de apariencia humana, muestran un comportamiento alejado de la sociedad. Esta criatura literaria, cuya apariencia es monstruosa e inaceptable, tiene los mecanismos sociales y el deseo de desarrollarlos. Ni la criatura de Frankenstein ni Victor de L'Aveyron son capaces de combinar el ser y el parecer, que son fundamentales para pertenecer. La sociedad, por tanto, construye, pero también rechaza lo que no ha construido. La semejanza debe ser absoluta.

### *3. Educar al salvaje*

La intención de Truffaut al narrar la historia de Victor de L'Aveyron se centra en la ilustración de parte del proceso de dotar al niño de un vocabulario. Es decir, de proporcionarle la principal herramienta de socialización.

Una vez que comprendemos las elecciones de Truffaut como narrador y como autor, es interesante comparar su perspectiva con la de otros dos títulos que tra-

tan el mismo tema, aunque en contextos diferentes: *El enigma de Gaspar*<sup>6</sup> Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*<sup>7</sup>, Werner Herzog, 1974) y *El milagro de Ana*<sup>8</sup> Sullivan (*The Miracle Worker*<sup>9</sup>, Arthur Penn, 1962). La primera presenta a un joven que crece en un aislamiento forzado y recibe una mínima instrucción (apenas tres frases) antes de ser liberado a la edad de dieciséis años. Hauser<sup>10</sup>, que siempre ha vivido así hasta el momento, no es consciente de que su encierro es un delito. La segunda nos muestra a una niña (más o menos de la edad de Víctor) ciega y sorda, Helen, a quien la compasión por parte de su familia ha condenado a una vida de segundo grado, privada de educación y consentida en cada uno de sus caprichos. En realidad, ninguno de los ejemplos que tratamos son conscientes, en su vida previa al establecimiento del conflicto, de que su existencia podría incluir una “mejora”, es decir, que la sociedad necesita introducir un cambio en ellos para que formen parte de la civilización. La sociedad no considera que ellos están viviendo, sino que han estado sobreviviendo. Víctor, Helen<sup>11</sup> y Kaspar conocen sus momentos de mayor sufrimiento cuando se ven obligados a convivir con el proceso de socialización, que se convierte en su nueva realidad.

La educación de Kaspar Hauser es una educación cooperativa en la que intervienen varios personajes. A diferencia de las otras dos, el concepto de “buen salvaje” de Rousseau, sí está presente aquí. Se menciona explícitamente el hecho de que no constituye un riesgo y de que su comportamiento es dócil. El proceso de educación comienza cuando se decide que ni está loco ni es idiota. Incluso parafrasea a Hobbes, declarando que los hombres son como lobos. Su discurso entrecortado y su aspecto tosco le convierten en una rareza, pero no es un ser asocial y aunque su futuro es incierto aprende ciertas maneras sociales y ciertos contenidos culturales. Su aprendizaje está sujeto a la idea romántica de que se trabaja sobre el alma y no solo sobre el cuerpo.

La educación de Víctor, sin embargo, explora poco la comprensión de ideas abstractas. El momento más llamativo es el aprendizaje de la noción de injusticia, más aún por cuanto está provocada por su educador y referente. Esa injusticia es percibida también por Hauser, quien a pesar de sus esfuerzos, se pregunta: “¿por qué me cuesta tanto aprender?” Se asfixia en las ropas elegantes y en las tertulias de salón y recurre a las manos para expresarse.

El gesto de juntar el índice y el pulgar para subrayar su discurso es el indicativo de que aún no ha superado un estadio táctil, cuando las manos son su relación con el mundo: la comida y el juego, ya que el resto de su cuerpo, al estar atado, no le sirve con normalidad. Ese rasgo más primario aparece, por supuesto en el caso de Helen Keller, porque su comunicación con el mundo es táctil. A través del aprendizaje conseguirá perfeccionarla o al menos adecuarla al sentido

social. La dificultad para Helen es que Anne Sullivan, su educadora, pretende que a través de las manos no solo se relacione con el mundo concreto, sino también con el aprendizaje abstracto.

En los tres casos, antes de plantear el problema de la educación, desde la perspectiva del conocimiento, es necesario establecer unos principios básicos de obediencia. Es Kaspar Hauser quien menos reto plantea en este terreno. El enfoque romántico de su historia presenta al joven como un folio en blanco en donde la sociedad puede escribir sus normas. Este talante le convierte en el perfecto ejemplo de candidez y cooperación. El enfoque de la educación de Víctor y de Helen es un desafío en el que hay implícita cierta violencia (F2, F3), que refleja por un lado el estado casi feral de los niños y por otro lado, los obstáculos del doloroso camino de la adaptación. El proceso de educación de Víctor y Helen conlleva desaprender lo aprendido, sus costumbres, para poder asentar un nivel mínimo de convivencia tolerable. Kaspar Hauser es, por el contrario, como un recién nacido. Es receptivo. Solo hay que ir llenando ese recipiente. La cuestión del alma aparece en el caso de Kaspar y de Helen. En el caso de Keller es más una cuestión de desafío para su educadora, Anne Sullivan, quien reflexiona sobre la herencia, la influencia del pasado, la salvación a través de la educación y la formación del pensamiento. En Hauser, la educación abstracta está más enfocada hacia el pensamiento religioso. La conversación con los canónigos está planteada con cierto humor por parte de Herzog. Muestra una urgencia social para la normalización hasta límites imposibles en alguien que apenas acaba de abrir los ojos al mundo.

FOTO 2 Y FOTO 3. MAESTROS Y DISCÍPULOS EN SU RELACIÓN MÁS VIOLENTA. FOTOGRAMAS DE LAS PELÍCULAS





La de Víctor, sin embargo, se limita al ámbito científico. El niño es al mismo tiempo herramienta del experimento y resultado. El cuidado del alma se equipara aquí al concepto de justicia y al de satisfacción. La decisión de Truffaut de eliminar del aprendizaje de Víctor las muestras de afecto, centrándose en las anotaciones del doctor Itard, muestra el aprendizaje como algo frío y documentable. Ciertamente es que la película se aleja en parte de los hechos reales. La mayor parte del cuidado de Víctor no estuvo en manos del Dr. Itard, sino de su ama de llaves, madame Guérin. Ese elemento femenino responsable de la educación afectiva es minimizado en la película, lo que contribuye a que el espectador desarrolle un sentimiento de compasión por el personaje de Víctor.

La novelización de la historia real de Hellen Keller y Anne Sullivan no despoja al método educativo de su crudeza. Hay violencia en las imágenes que relacionan a la niña y a su maestra, pero el resultado parece estar por encima de cualquier reflexión sobre las fórmulas educativas:

“Macy’s successful instruction galvanized Keller’s international fame, which contributed to Keller’s curiosity—and opportunity to interact—with the world. Keller’s experiences with disabilities and her interactions with other disabled individuals impacted her social consciousness. Keller turned her attention to assisting others with disabilities and working to prevent the causes of disabilities”<sup>12</sup> (Bickford y Silva, 2016, p. 58).

El proceso de educación de Helen Keller es tan orgánico como aséptico es el de Víctor. El de Kaspar Hauser, es simplemente, una idealización. Tres procedimientos completamente distintos para tres casos reales.

#### 4. *Perspectivas*

El hecho de que *El pequeño salvaje* parta de una historia real, condiciona la enunciación en el sentido de que Truffaut decide compartir autoría con Itard para contar la historia desde fuera. No hay huellas que partan del personaje central, no existe una percepción del mundo desde la perspectiva del niño, lo que acentúa aún más su aislamiento. El espectador ocupa el lugar de quien accede a los resultados de una investigación. Se funde para él la posición del Itard real (a partir de sus diarios) y del Truffaut narrador y su lenguaje: el blanco y negro, la voz *over*, el cierre o apertura del iris. La perspectiva narrativa se completa con la interpretación como personaje que Truffaut hace de Itard procurando respetar la autoridad del médico sin intervenir con una actuación personal. Podemos pensar que la sobriedad interpretativa de Truffaut es debida a que *El pequeño salvaje* fue su primera película como actor hasta que comprobamos en sucesivos títulos que esa sobriedad es una marca propia.

No se nos permite, pues, conocer el pensamiento o el sentimiento del niño más que desde el exterior, casi siempre contestando a los estímulos propuestos por el aprendizaje. Sí podemos, sin embargo, empatizar con el personaje de Víctor como niño, como paciente, como alumno. Podemos también conocer su añoranza del exterior. A pesar del aprendizaje, el mundo del niño se ve empequeñecido, encerrado en los confines de la casa, sometido al trato con lo cercano, con los objetos. Delimitado en suma por el control social. Víctor reconoce en el marco de la ventana la frontera que le separa de la libertad. El aislamiento de Víctor es acentuado por el dispositivo filmico: “los cierres de iris manuales, sin pasar por el laboratorio, aíslan al personaje de Víctor en relación a su entorno” (Balagué, 1985, p.28). Para Itard, la libertad está en el aprendizaje y la socialización, es decir, en el futuro; para Víctor, la libertad, aunque al otro lado de esa ventana por la que mira ensoñadoramente, está en el pasado y en los escasos momentos de contacto autónomo con el exterior. Ese contacto culmina en la escena bajo la luna, de rodillas, meciéndose; es decir, volviendo a los orígenes. Itard, con una vela en la mano, le observa desde la ventana, mirando alternativamente al niño y a la luna llena que se alza sobre él, para facilitar la asociación entre ambos por parte del espectador.

Si trasladamos esa reflexión sobre la enunciación a *El enigma de Gaspar Hauser* veremos que la intervención de Herzog como enunciador es principalmente filosófica y está depositada en el propio título y en la presentación de la historia a través del intertítulo inicial.

El título original, “Cada cual para sí y Dios contra todos” es una declaración de intenciones que evalúa el caso *a priori*, no con la curiosidad que nos lleva a preguntarnos por la auténtica procedencia de Hauser y su misteriosa historia, sino como puntualización de la filosofía implicada en la película: la de Rousseau (2000) y la de Hobbes (2016). Esa mención de Dios es en sí misma una negación. El hombre ha creado una entidad que constantemente se vuelve en su contra, que permite tanto la brutal existencia de Hauser como su violenta desaparición. Herzog no deja la injusticia en manos de Dios, la deja en manos de todos, como un colectivo, como una sociedad. Hauser sobrevive y avanza gracias a casos individuales, pero su enigma, la negación del derecho de su humanidad, es social.

En el propio misterio de su existencia interviene otra reflexión que Herzog coloca a modo de guía de iniciación en la historia que va a narrar: “¿No oyen el terrible griterío en derredor al que se da en llamar silencio?” Hauser aprende pronto. Parece que el lenguaje, aunque limitado, no le ha sido ajeno. ¿A qué silencio se refiere Herzog? Es casi obvio que es al silencio que acompaña a Hauser, el aparente silencio de la incomunicación que le dificulta el reconocimiento como un igual. Pero, ¿qué hay de su discurso interno? Hauser verbaliza parte de lo que piensa una vez que se hace con las palabras (F4). Es un aprendizaje casi increíble, pero más increíble es la inteligencia de sus reflexiones, tan increíbles como dolorosas: “Tengo la sensación de que mi llegada al mundo fue una brusca caída”. No solo por todo a lo que tiene que enfrentarse, sino porque debe aprender a distinguir la realidad de los sueños, esas imágenes hermosamente nebulosas mezcladas con el resto del montaje. Precisamente con una de ellas comienza la película colocando al espectador en la misma posición de reconocimiento que tiene Hauser. No sabremos que son imágenes soñadas hasta que aparezcan más. Aun así, es un breve acceso a su mente, un pequeño permiso que la narración nos concede para entrar en las visiones de Hauser, frente a la ausencia de mecanismos de entrada a la mente de Víctor.

FOTO 4. HAUSER DEPARTE CON SU MENTOR, EL PROFESOR DAUMER. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA



En *El milagro de Ana Sullivan* las huellas de la enunciación están adscritas al pasado de Annie, a su infancia junto a su hermano. La sobreimpresión y las imágenes borrosas que indican las limitaciones de visión de la pequeña Annie, flotan sobre su imagen de adulta como fantasmas. En el transcurso de la enseñanza heroica que emprende con la pequeña Helen Keller vemos aparecer su pasado. El milagro, pues, tiene dos direcciones: lograr que Helen pueda entrar en un contacto civilizado con lo que la rodea y curar sus propias heridas, reconciliándose con su infancia. Al salvar a Helen de su aislamiento recibe, ella también, su propio milagro. Existe también en este proceso la necesidad de trascender lo físico, del mismo modo que intentan despertar el alma en Hauser y la lógica en Víctor. El pensamiento de Anne Sullivan es sumamente ambicioso con respecto a la niña: “Él podría despertarla a la conciencia de su naturaleza inmortal. ¿Es menos importante la vida del alma que la del cuerpo?” Al igual que ocurre con Hauser y con Víctor, las expectativas de construcción del ser humano están por encima de sus posibilidades.

### 5. *A modo de coda*

*El milagro de Ana Sullivan* culmina con el triunfo de Ana sobre Helen; con el triunfo de Helen sobre su aislamiento y sobre la ceguera de su familia, que no

había sabido gestionar su furia y su desarraigo. El final es un clímax a la vieja usanza. Emotivo, melodramático, planos medios y primeros planos; las manos, los rostros. Helen comprende por fin el significado del aprendizaje y con ello, comienza su verdadera historia: escritora, conferenciante, sufragista, socialista. De los tres casos reales el único con familia, el único con un futuro social.

*El enigma de Gaspar Hauser* llega hasta su dramático final, hasta su muerte. La lección impartida por Herzog ha enseñado al espectador qué ocurre cuando se fuerza al pensamiento a entrar en un territorio para el que no está preparado. Su joven personaje filósofo, hipersensible ante la injusticia social, se asemeja enormemente a su intérprete, que paraba el rodaje para disertar, durante horas a veces, sobre su visión del mundo.

Hacia el final de *El pequeño salvaje*, Víctor escapa por la ventana, la misma que le sirve de límite entre su mundo y el de los demás. Ansía pasar la noche al raso, entre los árboles. Volverá por su propia voluntad y una frase de Itard le avisa de lo que le espera: “Este es tu hogar. Ya no eres un salvaje, aunque aún no seas un hombre. Eres un joven extraordinario con grandes expectativas”. Lo cierto es que esas grandes expectativas nunca se cumplieron en la realidad de Víctor. El aprendizaje se había iniciado muy tarde y se estancó en los primeros progresos. “Madame Guerin, llévelo a descansar. Luego reanudaremos las clases”. Es la última frase que Itard pronuncia en la película. Víctor sube las escaleras tras Madame Guérin (quien le cuidaría durante toda su vida) y sostiene la mirada de su maestro. Esas dos miradas cruzadas entre Itard y Víctor demuestran que la historia está inconclusa. El iris se cierra sobre el rostro del niño. Víctor ha sido colocado sobre el raíl de la civilización, pero la mirada de los personajes plantea el gran interrogante: ¿es posible seguir manteniendo a Víctor sobre ese raíl o se producirá el descarrilamiento?

## Notas

1. “Una afirmación de fe en cuanto a lo que la civilización puede hacer por el hombre; lo que el hombre, por sí mismo, con la ayuda de otros hombres y mujeres, es capaz de conseguir”. Traducción de la autora.
2. Jean Pierre Cargol tenía 11 años cuando interpretó a Víctor. De etnia gitana, Cargol declaró que con el tiempo se enteraría que había sido escogido porque tenía los mismos ojos del actor fetiche de Truffaut, Jean Pierre Léaud (a quien Truffaut dedica la película).
3. El 26 de mayo de 1828 un joven es hallado vagando por las calles de Nuremberg con una carta en el bolsillo en la que un anónimo explicaba que le había sido confiado en 1812 y que no sabía nada de su procedencia. El chico apenas podía escribir su nombre. Se enfrentaba por primera vez al mundo y a la luz del día. Al igual que Itard había hecho con Víctor, el profesor Daumer se lo lleva a su domicilio

## LA INFANCIA EN EL CINE

para iniciar su educación física e intelectual. Kaspar Hauser se convertiría en un misterio por tres motivos: en primer lugar, por su calificación de niño salvaje, puesto de moda por Rousseau, y que ya había tenido su estudio correspondiente en las memorias de Itard, desarrolladas entre 1801 y 1806 y para entonces ya conocidas en Alemania. En segundo lugar, la descripción casi literaria que se hizo de su encierro sin luz ni contacto humano durante los primeros años de vida. Y en tercer lugar, el propio misterio de su nacimiento. Hauser fallecería en diciembre de 1833 a causa de heridas producidas, según una versión, por él mismo y según otra, por un misterioso hombre enmascarado que con anterioridad ya había atentado sin éxito contra su vida. (Tulard, 1972).

4. La información sobre la historia de Amala y Kamala es múltiple pero contradictoria. Dos niñas de ocho y un año, sin lazos familiares que vivían con lobos y fueron acogidas en el orfanato del reverendo J.A.L. Singh en la India de los años 20. Hasta ahí parece ser lo único demostrable, ya que Singh, consciente de los beneficios económicos de la fabulación, mostró fotos falsas y un diario falso que documentaban las capacidades animales de las dos niñas. Smith (2017) apunta en su artículo que la mayor parte de los niños salvajes, atrapados entre dos mundos, sufren una vuelta a la civilización devastadora, sufriendo más que un rescate, una captura. El autismo o el síndrome de Rett podría explicar el comportamiento asocial de las dos niñas y su interés por la relación solo con animales.

5. “El hombre feral se define en tres palabras: *mutus, hirsutus, tetrapus*, mudo, peludo, cuadrúpedo. Pero el propio Linné renunciará a tratar estos casos en términos de variante humana. De la misma manera, los antropólogos, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dejarán gradualmente de considerar a los niños que habían sobrevivido a un largo aislamiento del conjunto de la sociedad como testimonio de un estado original de su especie, restaurado para nuestro interés por gracia de una *experiencia natural*”. Traducción de la autora.

6. Gaspar es la denominación en la traducción al castellano el título, tal y como se estrenó en España. Lo conservaremos en la mención del título. En el resto del texto, respetamos el original, Kaspar.

7. *Cada cual para sí y Dios contra todos*.

8. En el resto del texto conservaremos el nombre original, Anne.

9. Basada en *The Story of my Life*, de Helen Keller, publicada en 1903. La autobiografía daría lugar posteriormente a una obra de teatro en tres actos, titulada como la película, que se estrenó en 1959. La obra teatral estaba a su vez basada en un telefilm escrito por el dramaturgo William Gibson, que se estrenó en 1957.

10. Hauser fue interpretado por Bruno Schleinstein, que tenía 42 años cuando interpreta a un Kaspar adolescente. Herzog le había visto en un documental en el que se relataba la historia del actor, víctima en la infancia de malos tratos, y habitual en su juventud de las instituciones mentales. Schleinstein era un músico autodidacta y Herzog aprovecha el candor de su expresión y su difícil pasado para que el público empatizase con el personaje a través de la cercanía de Schleinstein con un personaje dañado.

Patty Duke, recibió el Oscar a la mejor actriz secundaria en 1963 por su interpretación de Helen Keller, convirtiéndose en la actriz más joven en recoger un Oscar. Duke y Anne Bancroft (Oscar a la mejor actriz por su papel de Anne Sullivan), ya habían interpretado a esos mismos personajes en Bro-

adway, en 1959. En 1979, Patty Duke interpretaría a Anne Sullivan en una adaptación televisiva de la obra, en la que Melissa Gilbert era Helen.

11. (Anne Sullivan sería conocida después como Anne Sullivan Macy). “El éxito de la instrucción de Macy catapultó la fama internacional de Keller, lo que contribuyó a la curiosidad de Keller y a su oportunidad de interactuar con el mundo. La experiencia de Keller con las discapacidades y su relación con otras personas discapacitadas afectaron a su conciencia social. Keller dirigió su atención a la ayuda de estas personas y a trabajar para prevenir las causas de las discapacidades”. Traducción de la autora.

## Bibliografía

- Alcázar, E. M. (2013). El cuidado espiritual y físico: primeras atenciones a la infancia en la España del siglo XVIII. *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 131-156. Recuperado el 27 de septiembre de 2019, de: <http://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/143/134>
- Balagué, C. (1985). La pasión por el cine. François Truffaut. *Dirigido por*, 122, 26-49.
- Bickford, J.H. y Silva, K.A. (2016). Trade Books’ Historical Representation of Anne Sullivan Macy, “The Miracle Worker”. *Social Studies Research and Practice*, 11(1), 56-72. Recuperado el 2 de septiembre de 2019, de: [http://www.socstrpr.org/wp-content/uploads/2016/04/MS06647\\_Bickford.pdf](http://www.socstrpr.org/wp-content/uploads/2016/04/MS06647_Bickford.pdf)
- Dupuis, Guy (2009). *Le sauvage de L’Aveyron au sein de l’oeuvre médico-philosophique de Jean-Marc Garspard itard (1774-1838) comme premices de la complexe figure future de l’enfant autiste*. Tesis Doctoral. Recuperado el 6 de octubre de 2019, de: <https://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/histmed-asclepiades-pdf-dupuis-2008-1.pdf>
- Hobbes (2016). *De cive*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malson, L. (2002). *Les enfants sauvages*. Paris: 10/18.
- Paulin, C (2001). L’enfant sauvage. *Les dossiers de Télédoc*. Recuperado el 27 de septiembre de 2019 de: [http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier\\_sauvage.htm](http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_sauvage.htm)
- Polt, H.R. (1971). The Wild Child (L’Enfant Sauvage), by François Truffaut. *Film Quaterly*, 24(3), 42-45. Recuperado el 6 de octubre de 2019 de: <https://fq.ucpress.edu/content/24/3/42.full.pdf+html>. DOI: 10.2307/1210092.
- Rousseau (2000). *Emilio o De la educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Shelley, M. (1981). *Frankenstein*. Serrat Crespo, M. (trad.). Barcelona: Bruguera.
- Smith, L. (2017). After living in a wolf den, these two Indian sisters were never able to acclimate to society. *Timeline*. Recuperado el 4 de octubre de 2019

de: <https://timeline.com/after-living-in-wolf-den-these-two-indian-sisters-were-never-able-to-acclimate-to-society-d2aa339f3a40>

Strivay, L. (2002). L'enfant sauvage, itineraire d'un figure a travers les temoignages, le discours du mythe, des sciences, de la fiction et de la speculation. Cahiers Robinson 12, 7-29. Recuperado el 4 de Agosto de 2019, de: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/92911/1/20110329123732209.pdf>

Tulard, J. (1972). Le mythe de Gaspard Hauser et l'Allemagne Romantique. *Journal des Savants*, avril-juin, 139-141. Recuperado el 6 de octubre de 2019 de: [https://www.persee.fr/doc/jds\\_0021-8103\\_1972\\_num\\_2\\_1\\_1266](https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1972_num_2_1_1266)

## Filmografía

Coe. F. (productor) y Penn. A. (director). (1962). *El milagro de Ana Sullivan (The Miracle Worker)*. [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: La Casa del Cine.

Herzog, W. (productor y director). (1974). *El enigma de Gaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)*. [Cinta cinematográfica]. Alemania: Vértice Cine.

Truffaut, F. (productor y director). (1959). *Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups)*. [Cinta cinematográfica]. Francia: La Casa del Cine.

Truffaut, F. y Berbet, M. (productores) y Truffaut, F. (director). (1970). *El pequeño salvaje (L'enfant sauvage)*. [Cinta cinematográfica]. Francia: La Casa del Cine.

Truffaut, F. (productor y director). (1976). *La piel dura (L'argent de poche)*. [Cinta cinematográfica]. Francia: United Artists.