

Truffaut: memoria del niño salvaje

(Segunda parte)

Daniel González Dueñas

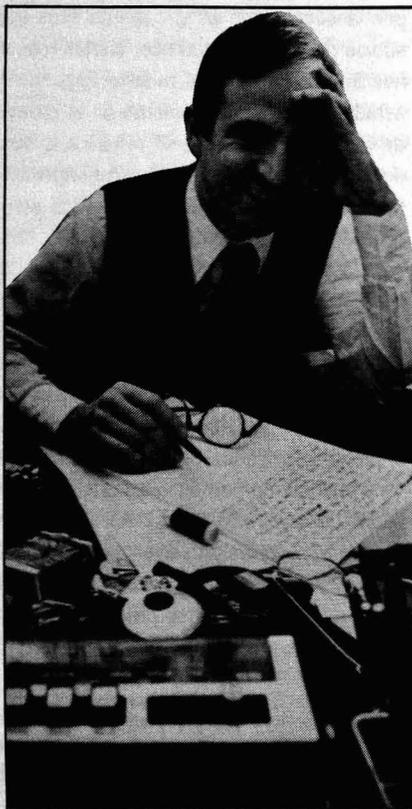
I

En 1789, año en que se inicia la revolución francesa, unos campesinos encuentran en el bosque de Aveyron a un muchacho de unos doce años de edad con la apariencia de un "salvaje". En París, a mitad de la revuelta creciente, el niño es exhibido como fenómeno en un instituto para sordomudos; el decano de la "Sociedad de Observadores del Hombre", Pinel, opina que la inteligencia de este muchacho, crecido entre los animales, se encuentra definitivamente afectada. No comparte esa opinión un discípulo de Pinel, el médico Jean E. Marie Gaspard Itard, quien solicita permiso para consagrarse a una educación del niño tendiente a compensar su mayor carencia: el lenguaje. Itard lo lleva a su casa campestre en Batignolles y con la fiel colaboración del ama de llaves, madame Guérin, le muestra un mundo ordenado y pulcro. La disciplina se inicia: Itard muestra a Víctor (nombre que ha dado al niño por su reacción sensible al sonido "o") las letras del alfabeto y sus sonidos, instándolo a relacionar objetos con sus nombres e imágenes. El médico describe su experiencia en un volumen, *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* (1806). 163 años más tarde, el cineasta François Truffaut y su co-guionista Jean Gruault adaptan a la pantalla el libro de Itard; el resultado es la película *El niño salvaje* (1969), profundamente fiel a sus fuentes.

El filme se baña de la silenciosa atmósfera de Batignolles; ahí, poco a poco Víctor (Jean-Pierre Cargol) aprende las más elementales asociaciones y los más rudimentarios actos de "urbanidad". En el diario en que Itard (François Truffaut) registra cada avance y cada retroceso, el médico expresa sus dudas: desde el principio Víctor ha manifestado una gran inteligencia que despierta a cada paso; no obstante, ¿hasta qué punto son meras imitaciones y no un verdadero despertar de la conciencia? A las sesiones rutinarias de "educación", el médico añade ciertos experimentos cuyo objeto es determinar una posible respuesta; en un momento dado, con deliberación castiga al niño de modo injusto. La reacción rebelde de Víctor lo entusiasma:

escribe en el diario que éste ha accedido a "la estatura de un hombre civilizado". Sin embargo, es Itard quien experimenta el mayor asombro al presenciar ciertos comportamientos rituales del niño: la atención suprema con que bebe agua de un vaso, colocándose ante la ventana para al mismo tiempo contemplar los bosques circundantes, o bien una noche en que lo descubre en el jardín frontal de la casa realizando una especie de danza consagrada a la luna llena.

Al cabo de unos meses, Itard cae enfermo y se ve obligado a suspender las sesiones con Víctor; entonces éste desaparece en los bosques y resultan infructuosas las pesquisas que el febril médico promueve para rastrear sus huellas. Hasta la sabia madame Guérin (Françoise Seignier) pierde la esperanza de localizar al niño; la casa se sume en un silencio múltiple en que Itard ve reflejado su fracaso. Sorpresivamente, Víctor regresa por propia iniciativa. Por vez primera Itard abandona el tono frío del científico y, con un nudo en la garganta, comunica al niño que las lecciones habrán de reanudarse.



François Truffaut

II

Al cuestionar esta anécdota real y construir el filme según la bitácora de Jean Itard —y aún más, al encarnarlo en pantalla—, Truffaut toca de lleno un arcano dilema filosófico que radica en el origen mismo de la pedagogía: ¿qué es la "educación" y en qué modo pueden las sociedades asumirla para preparar a los niños a "enfrentar la vida"? Aunque convencido de la "bondad originaria del hombre" y de que la civilización no hace sino corromper la "naturaleza humana" por su concepto de propiedad, Jean-Jacques Rousseau funda su célebre *Émile* (1762), tratado del sistema educativo *ideal*, en la mayor severidad. Para contrarrestar la esclavitud del hombre civil por las instituciones sociales, propone que una vez pasada la etapa de lactancia, "observemos la naturaleza y sigamos la senda que nos señala. La naturaleza ejercita sin cesar a los niños, endurece su temperamento con todo género de pruebas y les enseña muy pronto qué es pena y dolor. Ejercitadlos por tanto, a sufrir golpes que tendrán que aguantar cada día, endureced sus cuerpos a la inclemencia de las estaciones, de los climas y los elementos, al hambre, a la sed, a la fatiga; bañadlos en las aguas estigias".¹ Él mismo proveniente de una niñez solitaria y amarga, de vida nómada u autodidacta, Rousseau anuncia tiempos nuevos desde su residencia de ermitaño en el bosque de Montmorency, aislado de una sociedad que recibe con escándalo y burla unas ideas que van a transformarla en numerosos terrenos (sus propuestas económico-políticas le ganan el nombre de "padre de la democracia" y propulsor de la revolución francesa; por otra parte, su defensa de la libertad emotiva y la expresión individual le granjean el mote de "padre del romanticismo").

Las páginas del *Émile* exigen la presencia de un "ayo" o educador del niño hasta los doce años, cuya labor consiste en alejar al alumno de todo contacto con el mundo civilizado y enseñarlo a seguir únicamente los impulsos propios, así como evitar en él cualquier hábito que no sea *natural*. Desaconseja que en ese periodo el niño tenga acceso a los libros, pero en vista de que "absolutamente necesitamos libros, uno hay que para mi gusto es el tratado más feliz de educación natural. Éste será el primer libro que leerá mi Emilio [y que] compondrá por mucho tiempo toda su biblioteca". Rousseau se refiere al *Robinson Crusoe*

¹ Vers. esp.: *Emilio*, Ed. Nacional, México, 1958.

(1710) de Daniel Defoe, novela en la que el tratadista ve la materialización de este párrafo del *Émile*:

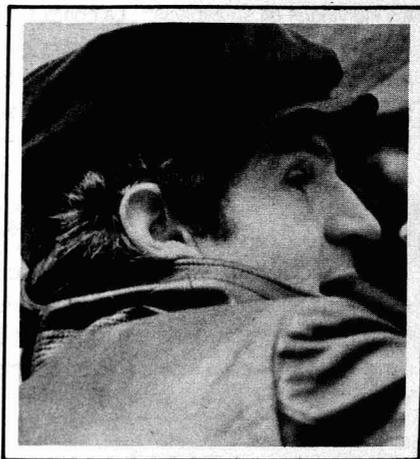
La verdad está en las cosas y no en mi espíritu que las juzga; y cuando menos juicio pongo en las cosas que hago, cierto estoy de acercarme a la verdad. [...] Creo que una voluntad mueve al universo y anima la materia. Éste es mi primer dogma [...], es la conciencia, divino instinto inmortal, voz del cielo, la guía segura de un ser ignorante y flaco pero inteligente y libre. [...] Cada quien es su propio filósofo, ya que nadie puede descubrirle el mundo de la verdad a otro ser que no sea a sí mismo.

Siendo la función del "ayo" la de un vigilante e impulsor que parece cumplir la sentencia budista "Lo único que un maestro puede enseñar a un discípulo es a aprender de sí mismo", Rousseau contempla el ideal en la imagen de Robinson Crusoe, el náutico solitario en una isla que por la fuerza de su voluntad sobrevive y se impone a los rigores "naturales". Sin embargo, son notorias las diferencias entre Crusoe y *Émile*: aquél no sufre tanto los embates de la naturaleza como la *ausencia* de su entorno social, mientras que éste es apartado de los embates sociales para aprender de lo natural al reflejarlo en sí mismo. Crusoe debe a la casualidad su aislamiento; *Émile* —por acción de su "ayo"— no guarda el sentimiento de "aislarse" puesto que no conoce el entorno social. Crusoe es un hombre "hecho" que con nostalgia puritana rehace los lujos de la civilización a partir de materiales rudimentarios; *Émile* es un ser "haciéndose" que no recrea otra pureza que la que lleva dentro. Finalmente, el héroe de Defoe nunca conoce a la verdadera naturaleza, en tanto obsesivamente le impone las máscaras "humanas" —es decir, sociales— sin las que no puede vivir; por su parte, *Émile* —así sea a partir de un sustrato platónico-cristiano— crece sin máscaras hasta una edad en que se reintegra a la civilización con plena conciencia de usar máscaras y *escogerlas* (Rousseau reconoce el origen de lo decadente en el concepto de propiedad, mas para este pensador, tal concepto no puede ser eliminado y sólo queda capacitar al individuo con el objeto de que lo reconozca y maneje sin sufrir su esclavitud). Crusoe es, en efecto, el "filósofo de sí mismo", pero su filosofía dista de ser natural, como tampoco lo es la educación de *Émile*: la vigilancia ejercida por el "ayo" —observa la

ensayista Irene Herner— "paradójicamente anula el verdadero enfrentamiento [del alumno] con la naturaleza, puesto que el "ayo" enfrenta a su pupilo con la naturaleza que él considera adecuada. Como el fotógrafo, su objetividad de visión depende del ángulo desde el cual mira".²

III

Herederos de numerosas fuentes profundas, *El niño salvaje* se sitúa en principio en la línea rousseauiana: Víctor dispone de un "ayo" de férreas convicciones, decidido a cambiar el innoble salvajismo del niño por



el noble dolor social; darle la posibilidad del lenguaje es adaptarlo a un aparato que se sirve de ese lenguaje para *incorporarse*, esto es, para transmitir leyes y convenciones, no para cuestionarlas. Pero tal es sólo el "principio" del filme de Truffaut, cuya actuación como Itard se va cubriendo de los atributos de Víctor *sin* imponerle a la vez sus características del hombre adulto. La mirada del "niño salvaje" se extiende del discípulo al maestro; no por otra razón Itard se interesa en el caso de Víctor sino por reconocer en él la chispa de algo que en el propio médico dormitaba. De tal mirada nace la férrea convicción del "ayo", que poco a poco se transforma en fe de un hombre y finalmente en certeza de un niño. Si el *punto* es posible, es porque en esa ladera que es Itard late ya un punto en qué apoyarse. Tanto la interpretación de Truffaut como el tono *cuasi*-documental del filme permiten que esa "cierta mirada" se extienda de modo paulatino hacia el espectador, en busca del mismo reconocimiento. Por ello, la cinta cambia toda la base rousseauiana: ésta ya no radica en el dolor sino

en el asombro. Abrir a Víctor al lenguaje es otorgarle la voz capaz de *transformar* sus circunstancias; en una palabra, es *comunicarlo consigo mismo*.

La crítica que suele permanecer en las superficies reclama a la película de Truffaut no haber recogido la "verdadera conclusión de la historia" consiganada por Itard: Víctor de l'Aveyron jamás pudo adaptarse a la sociedad ni desarrollar un lenguaje complejo. No obstante, esas "desadaptación" y "precariedad" sólo son tales si se les compara con la triste figura del niño socialmente "educado", y muy bien pueden significar el secreto triunfo de Víctor y de Itard. Quienes impugnan de ese modo *El niño salvaje* desatienden el prefijo *cuasi* en el tono documental cuya apariencia buscó Truffaut (además de que esa crítica añora el fracaso del protagonista para confirmar la vieja tesis del "mal salvaje"). Despojándose de los elementos anecdóticos de un caso "aislado", el cineasta busca la universalidad de una pregunta climática: ¿cuál es la esencia del hombre? Y antes de optar por las fáciles adjetivaciones, Truffaut observa que Víctor ni estaba "mejor" en su estadio previo, ni le espera "lo mejor" en su adaptación a la sociedad; *El niño salvaje* marca no sólo el puente sino la línea que éste sigue, una línea que *no se detiene en lo social*.

También Jean Itard aprende y se transforma —y con él la película entera— a partir de su contemplación de esos dos momentos que libran al filme de equívocos: Víctor bebiendo agua ante la ventana, Víctor danzando a la luna llena. Desde entonces Itard se adivina tan precario como los adultos que consideran "primitivo" al niño: éstos han perdido esa ritualidad, esa *comunicación*. ¿Quién es el verdadero salvaje?, se pregunta Truffaut/Itard; sabe que Víctor, capaz de tales registros de la conciencia, podrá aprender cualquier otro tipo de comunicación *sin perder ésa* que le es tan propia. En ello radica la esencial diferencia entre Víctor y los demás seres humanos —incluidos los niños, a quienes se impele a cambiar todas sus potencialidades comunicativas por una sola a la que se llama "madurez".

Itard se propone "determinar cuáles son los grados de inteligencia y la naturaleza de las ideas de un adolescente privado desde su infancia de toda educación por haber vivido completamente aislado de los individuos de su especie"³. Truffaut emprende la cinta con idéntica frialdad "científica", pero sólo *en principio*: Itard registra datos,

² Irene Herner, *Tarzán, el hombre mito*, SEP/Diana, México, 1979.

³ F. Truffaut, J. Gruault, *El niño salvaje* (guion comentado), Fundamentos, Madrid,

Truffaut busca los principios absolutos. La total ausencia de contrastes emotivos elude no sólo los registros melodramáticos sino incluso los "ficticios": el aséptico relato documental parece transformar la contemplación en observación clínica; los sucesos más "insignificantes" son apuntados por la cámara con el mismo rigor con que Itard los registra en su diario. Pero justamente esa extrema objetividad dibuja en el espejo la máxima subjetividad; lo clínico se vuelve humano; lo insignificante de un "caso aislado" cobra las valencias del *sentido*.

El cineasta no "oculta" el desenlace de la "verdadera historia" (Víctor de l'Aveyron pasó el resto de su vida con madame Guérin, consagrándose a realizar trabajos manuales e incapaz de hablar con "corrección" o de emprender tareas "complejas"), pero al suspender la película en ese punto (Víctor regresa a Batignolles e Itard le dice: "Ya no eres un salvaje, aunque todavía no eres un hombre"; agrega: "Eres un muchacho de gran porvenir", y pide a madame Guérin que lo lleve a descansar; maestro y alumno se miran un momento y aquél anuncia: "Pronto reanudaremos los ejercicios"),

convierte los sucesos de la "historia verdadera" en una *opción* entre otras igualmente posibles. Es la *posibilidad* la que interesa a Truffaut, y en ella se basa su insobornable mirada objetiva. *Acaso* Víctor no acceda al lenguaje "complejo", pero ello no significa una carencia "imposible de superar" sino la prueba de que no ha traicionado su propia complejidad: el verdadero desafío del "niño salvaje" no es adquirir un manejo social de la palabra, es *no perder su esencial silencio*. Para Truffaut esa es la posibilidad de *gran porvenir*, abierta a todo ser humano.

Itard/Truffaut se propone examinar ese espejo insólito expuesto por un ser humano que ha vivido "completamente separado de los individuos de su especie". La conclusión de tal empresa es una *cierta mirada* que invierte —abrupta, impensablemente— la frase "el hombre es su entorno". Los ámbitos que devela Víctor de l'Aveyron no corresponden a la final confirmación de la debilidad humana sino de su secreta fortaleza. Así se desarticula toda concepto pedagógico basado en el sobreentendido de la "adaptación" (reducción), e incluso la tesis rousseauiana de la sociedad como "mal inevitable" cuya rapiña sólo es posible

mitigar en los primeros años de vida del individuo por el método de inflingirle aquella otra dureza "ejemplar" del mundo natural. Truffaut supo entender en la bitácora de Itard una demanda que éste no pudo destacar del "caso" que tuvo a su cargo: basar toda educación en la certeza de que las reducciones no son "necesarias"; aún más, asumir que un niño no debe adaptarse más que a sí mismo.

Truffaut/Itard sabe que él y los demás hombres "hechos" no podrán ampliar su modo comunicativo si no cambian todos los marcos referenciales —y ante todo el que les hace ver no sólo a Víctor sino a los demás niños como "salvajes". Basta tal certeza al cineasta para cerrar el filme (o mejor dicho, para dejarlo abierto al único registro fértil: el asombro). Cuando Itard reprende a Víctor de forma injusta y éste huye, el médico (y el espectador) concluye que "estaba mejor" en el bosque; cuando el niño regresa, todos lo comprenden como el viajero que ha ido a fundirse con el bosque (no a despedirse de él) para llevarlo consigo en un camino que depende ahora de su libertad individual. ◇

Vuelta

REVISTA NÚMERO 173

ABRIL DE 1991

Música de Rappaccini

Daniel Catán

El medio oriente: guía para perplejos

Bernard Lewis

La prensa doctrinaria y los dictadores

Enrique Krauze

El marqués de Sade y nosotros

Octavio Paz

La política exterior de México

Jaime Sánchez Susarrey

Poemas de:

Tomás Segovia, Yehuda Amijái

y Juan Malpartida



LIBROS

Charles Hale

La transformación
del liberalismo
en México a fines
del siglo XIX

NOVEDAD

DE VENTA EN

LIBRERÍAS Y EN LAS OFICINAS

DE EDITORIAL VUELTA:

Presidente Carranza 210, Coyoacán,

México 04000, D.F.