

ocasional, en cualquier caso sabemos que para Wittgenstein sí era importante para su vida esclarecer la fuente humana en él relativa a su judeidad, y de aquí esa abrupta confesión de 1937 a una serie de conocidos suyos, especialmente revelada por Fania Pascal. Sobre la homosexualidad, los criterios escritos por William W. Bartley en su libro *Wittgenstein* de 1980 han causado no poca polémica en detractores y admiradores del filósofo.

El libro de Noll termina por ser un escaparate de distintas vicisitudes experimentadas por Wittgenstein en su vida, pero poniendo énfasis en la temprana época de su juventud. Sin embargo, pasa revista a otros momentos y eventos de su vida, y lo logra de forma especialmente creativa pues Noll no trata a Ludwig Wittgenstein como a un icono sino que tiene muy en cuenta que es un clásico. Y esto tiene consecuencias interesantes para aterrizar en un plano mundano la trascendencia intelectual de Wittgenstein.

**Mario Boero**

**Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes**, Richard Potton, Gedisa, Barcelona, 2001, 283 pp.

Esta aproximación al anarquismo a través de la imagen que dio el cine, es tan informada como lúcida

en su examen de los numerosos clichés que deformaron su historia.

Desde Chaplin mudo o Griffith el cine primitivo pintó a los anarquistas como barbudos siniestros lanzando bombas, nihilistas autoindulgentes o terroristas peligrosos: reflejaba la visión popular. El cine posterior, recuérdese por ejemplo *Sabotaje* de Hitchcock (1936), reincidió en esa rutina convencional.

El aspecto utópico, revolucionario y poético, en cambio, aparece en filmes como *À nous la Liberté de René Clair* o *Zéro de conduite y L'Atalante* de Jean Vigo.

Richard Potter no se limita a enumerar películas que tratan directa o marginalmente el tema, sino que apoya sus análisis cinematográficos en una historia del anarquismo desde sus orígenes decimonónicos. Sin olvidar que además de una ideología y un movimiento de masas es una actitud, una forma de encarar la vida.

El dilema entre el anarquismo individualista y el colectivista aparecen también en el cine: es campo fértil para el «conflicto dramático»: *Tierra y Libertad* de Ken Loach es una de las más destacables exploraciones de ese conflicto y de los acontecimientos de la Guerra Civil desde los combatientes anarquistas. Y por cierto, su estreno en España renovó las viejas polémicas entre los bandos de la República, sobre todo en el papel de comunistas y anarquistas.

Sería largo enumerar los rastros (conscientes o no) de la anarquía que en el cine ha incidido. La actitud anárquica aparece en filmes como *Tout va bien* de Godard o en *La clase operaia va in Paradiso* de Elio Petri, entre otras muchas menos serias. Interesante es recordar la obra de un cineasta declaradamente anarquista, Claude Faraldo, con obras como *Themroc* y sobre todo *Bof*. No menos interesantes son las obras que plantean el antiautoritarismo en la educación, como describe *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* de Alain Tanner, en la famosa *Zéro de conduite* de Jean Vigo o en *If...* de Lindsay Anderson. Para muchos resultaba más fácil moderar su mordiente intelectual inscribiéndola en un lirismo ahistórico. Como recuerda Richard Porton, la ejecución en 1909 del educador anarquista Francisco Ferrer (fundador de la Escuela Moderna) por el gobierno español, mostraría que un Estado conservador puede temer (y destruir) un intento modesto de familiarizar a los estudiantes con principios antiautoritarios.

Porter, con sus ejemplos recientes de muchos filmes de contenido anarquista, desafía la creencia que ésta es «una especie de extinción».

**La herida de las sombras. El cine español en los años 40**, Coordinación de Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Cuadernos de la Academia, Barcelona, Junio de 2001, 695 pp.

La Academia del Cine (su nombre completo es demasiado largo para repetirlo) está por elegir sus XVI Premios Goya y parece haberse consolidado como plataforma de difusión del cine español.

Una de sus bazas es su fiesta de los premios, que paulatinamente ha calado en las audiencias: un premio Goya aumenta considerablemente su público inicial. Pero estos fastos anuales no son por cierto su única actividad.

Más silenciosa y muy útil es la publicación de una serie de volúmenes que rastrean la historia del cine español desde sus orígenes con temas diversos y numerosos especialistas. Esta novena entrega trata del cine de los años 40, una etapa difícil y sombría.

Aherrojado entre la penuria económica de la posguerra civil y la férrea censura, esta cinematografía débil pero que empezaba a despuntar se vio reducida en general al cine de entretenimiento blanco y a la propaganda. Por cierto una de las colaboraciones más interesantes es «El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)» de Eduardo de la Vega Alfaro.

Pero el cine de los que se quedaron, aunque en su mayoría es poco atractivo o francamente de cartón piedra, es interesante para los estudiosos. Los 42 artículos que integran el libro provienen de ponencias del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores Cinematográficos.

En la segunda parte, de tema libre, hay contenidos muy diversos, como «El cine mexicano de los años 40» de Manuel González Casanova o «La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)» de Mariano Mestman.

Como se anota en la entrada del libro, «esas sombras fílmicas realizadas durante la década de los cuarenta supusieron un incisivo retrato sobre el nuevo régimen franquista donde se enlazarían la amargura de los vencidos, el inconformismo de los vencedores y la desolación ambiental».

**Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999**, Emeterio Díez Puertas, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2001.

En la no muy abundante bibliografía española sobre temas cinematográficos, es aun más raro hallar trabajos sobre la economía de su industria y, como en este caso,

sobre la historia del movimiento sindical. Este libro de Emeterio Díez Puertas trata el tema con conocimiento y amplia información. Y esto es aún más raro y encomiable.

El enfoque no sólo es económico, sino que analiza sociológicamente la evolución histórica de las formas incipientes de ocio desde 1870 hasta que desemboca en la aparición del cine como entretenimiento popular por excelencia desde las primeras décadas del siglo XX.

Díez Puertas señala que «los Reglamentos del Trabajo de la industria del cine vigentes en España hasta hace algunos años reconocían en su articulado más de 80 profesiones distintas en el mundo del cine. La cifra es pequeña si la comparamos con Estados Unidos, donde ya en los años 30 se registraban 276 categorías profesionales».

La estadística revela y determina la población activa en la industria del cine, pero además hay que estudiar las diferencias y los problemas diversos que hay entre los trabajadores, sus diferencias en *status*, rentas y su situación social: son empresarios o proletarios, empleados de la producción y la exhibición, trabajadores manuales o intelectuales, jefes y ayudantes, estrellas y secundarios, artistas y técnicos, autores y colaboradores, etc.

La época con mayor cantidad de miembros es la del franquismo, si bien más cerrada. La crisis final del régimen disminuye la ocupación

ayudada en uno de sus sectores por el cierre de salas.

La actividad sindical en un conglomerado tan atípico, aunque con necesidades comunes, es también más o menos efectiva y coherente según los sectores. Por profesiones, señala el autor en un trabajo relacionados con la investigación del libro y publicado en la revista *Academia* (invierno del 2002) «mejoran actor de doblaje, montador, operador o director de laboratorio». Pero la crisis se había agravado a comienzos de los noventa, donde apenas 10.000 personas trabajan en producción, distribución y exhibición. O sea que el cine sólo en apariencia es un dorado mundo de sueños.

**José Agustín Mahieu**

**Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro, Nilo Palenzuela, Verbum, Madrid, 2002.**

«En su forma primera, tal y como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza del león está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la

frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón del lenguaje»<sup>1</sup>. La Babel de Michel Foucault queda, con estas palabras, indefectiblemente unida al destino humano, como la fuerza al león o la realeza al águila. La Torre, al tiempo que se eleva hacia las nubes se desmorona en su base, o al menos así la recreó Brueghel: un plan arquitectónico perfecto en su concepción y al cabo esfuerzo inútil, espectáculo absurdo de la obcecación divina del hombre, un impulso proyectado hacia la nada. «A medida que se levanta –escribe Emilio Lledó de esta impresionante pintura– cada nivel va olvidándose del que le sustenta». No otra cosa puede ocurrir con lo que ha sido construido por un hombre, ese ser especialmente dotado para olvidar sus propios errores, caídas y tragedias que él mismo ha propiciado a lo largo de su historia, pero en las que continúa reincidiendo –¿preso sólo de la ignorancia o de un voluntario olvido? La torre es, finalmente, una sín-

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, Siglo XXI, 21ª edición, Madrid, 1991, pp. 44 y 45.*