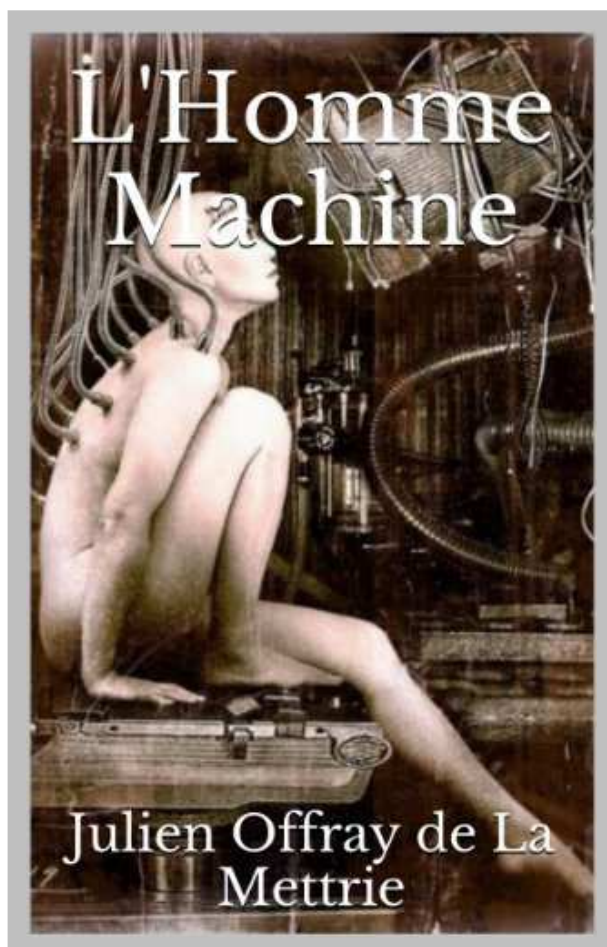


Frónesis

Revista de les lletres, les arts i les ciències



CENTRE D'ENSENYAMENT
SECUNDARI JOAN MARAGALL

Guifré, 300

08912 Badalona

Número XLII - Juny de 2018

INDEX

Sumari	3
Lletres i Pensament	
La narració de l' <i>Aventure. Tristany i Isolda</i> i els <i>Lais</i>	5
Tècniques de comunicació eficaç	13
Giordano Bruno, profeta del infinit	15
Art i Ciències Socials	
Democràcia y demócratas	19
La catedral de St. Paul	22
Alfred Hitchcock i la narrativa audiovisual	24
Ciències, Salut i Ecologia	
La idea de progrés i la mecànica en el segle XVIII	27
Les matemàtiques i la mecànica a la Il·lustració	30
L'esperit crític d'Hipàtia d'Alexandria	32
Biografies i Entrevistes	
Entrevista a... Javier Durán García-Sarrate, psicólogo	36
John Ford	40
Michael Curtiz	42
Agenda Cultural	43

SUMARI

Obrim el número de juny de 2018 de la revista *Frónesis* amb la secció 'Lletres i pensament', que ha preparat tres articles de gran interès per als lectors i lectores. El primer és un assaig de la professora Núria Solé sobre el sentit de l'aventura a propòsit de "Tristany i Isolda" i els "Lais" de Maria de França, amb el complement d'una suggerent reflexió sobre la "Elegía" d'Antonio Machado. En el segon article, la redacció de *Frónesis* s'ha fet ressò dels apunts que Xavier Aranda ha recopilat sobre un curs dedicat a les "Estratègies de Comunicació Efectiva". Tanca la secció una ressenya sobre el pensament del filòsof renaixentista Giordano Bruno, cremat a la foguera el 17 de febrer de l'any 1600.

La secció 'Art i ciències socials' arrenca amb una reflexió sobre la democràcia actual, en la que Antonio Alonso Guerrero estableix un paral·lelisme entre els nostres temps i l'època en què va néixer el pensament democràtic: l'antiga Atenes. El segon article és una col·laboració d'en Marcel Vladimir Ferrer —que a més ha participat activament en la coordinació d'aquest número de *Frónesis*— dedicada a la reconstrucció de la Catedral de Sr. Paul, després de l'incendi de Londres de l'any 1666. Clou la secció una referència a la narrativa audiovisual d'Alfred Hitchcock redactada per José Ángel Guzmán. La secció de la revista dedicada a les ciències pures compta amb dos articles de Juli Álvarez Gascón dedicats a la Història de la Ciència, concretament a les matemàtiques i la mecànica dels segles XVII i XVIII. La secció es completa amb el record d'una de les primeres dones científiques, Hipàtia d'Alexandria, a qui el realitzador Alejandro Amenábar va dedicar el film "Agora".

Finalment, la secció 'Biografies i entrevistes' compte amb dos retrats de cineastes de culte, a càrrec de Jordi Puigdomènech: John Ford i Michael Curtiz, autors de pel·lícules mítiques com "Centaures del desert" o "Casablanca".

L'entrevista d'aquest número d'estiu de *Frónesis* presenta un especial interès: Andrea Cosentino proposa un qüestionari per al seu treball de recerca al dr. Joaquín Durán García-Sarrate sobre el món de l'inconscient i el significat dels somnis. Tanquen aquest número de *Frónesis* les habituals propostes culturals recomanades per la nostra 'Agenda'. Bon estiu!



Lletres i Pensament



LA NARRACIÓ DE L'AVENTURE: TRISTANY I ISOLDA I ELS LAIS... AH! I "COMPAÑERO".

Núria Solé

"Era costum entre els antics (...) de dir les coses força obscurament en els llibres que llavors feien, per tal que els qui més endavant hi havien d'aprendre en poguessin **glossar** la lletra i incorporar-hi la seva **interpretació**."

- "Ai las!", davant tanta *merveilleux* no hi he gosat!

- "¿No es **destruir** su **encanto** intentar analizarlo?"

- Potser sí! Però també per un "encanteri" ells es varen "destruir", oi?

- "**Perdóname**, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el **error** en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo".

- Això és, sol·licito disculpes (però anticipades) pels possibles errors d'interpretació, pel meu *surplus*, i declaro la més profunda admiració davant tant encant i tanta bellesa, tot i maleïda. És per respecte (també profund) que, d'entrada, no he gosat encabir tanta *merveilleux* en una definició conceptual d'aventura (per limitadora) però sí "glossar" mot per mot e intentar un concepte final més o menys aproximatiu i sempre obert a futurs "glossaires".

- I per què ara la lliçó de la matèria de Bretanya?- Pregunta l'alumne, amb caire avorrit.

- Doncs perquè per alguna **raó**, fa segles, unes persones sàvies van entestar-se en transmetre'ns els **fets singulars** d'uns herois que, moguts per una **passió**, iniciaren un viatge solitari ple d'**obstacles** envers **nous escenaris de Mirabilia**.

- Respon el mestre amb to didàctic, però no per això menys convincent. I aquests, els del mestre, són els mots glossats:



RAZÓS, a l'estil trobadoresc, de l'*aventure*.

*"A las aladas almas de las rosas/del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,/compañero del alma, compañero."
Compañero (o Elegía a Ramón Sijé), Miguel Hernández.(vv. 25-28).*

"*Senyors, us plau de sentir un bell conte d'amor i de mort?*" ja d'entrada, Bedier, en el paper de joglar, ens interpel·la (apòstrofe a l'auditori) donant per descomptada la transmissió oral (verb "sentir" i pronom "us") de la seva matèria prima i anticipant el desenllaç fatal.

També d'entrada, en el pròleg general, Maria de França afirma l'element característic de la seva ficció externa: l'origen oral cèltic dels *lais* que l'autora diu haver escoltat («*Des lays pensai, k'oíz aveie*»,v.33) i que a la vegada provenen de la narració de les *aventures* que llurs autors havien també escoltat («*Desaventures k'il oíerent / Cil ki primes le comencierent*»,vv36-37). Aquesta referència a la transmissió oral, que es va actualitzant al llarg d'ambdós relats a través d'una crida directa al lector implícit: "*Oéz après cumment avint!*" (Bisclavret, v. 1SS) i d'un joc metaliterari de desmentits, "*Però sapigueu, senyors, que aquests contaires han corruput la història*", acredita l'autenticitat (que no versemblança) de l'*aventure* contada.

Bedier, amb l'incipit del roman, "*el tipo ideal de primera frase de una novela*", ens sedueix i captiva apassionadament: impossible castigar l'autor tancant el llibre! Ja anuncia que cedirà poc espai a la sorpresa, el relat de l'*aventure* estarà ple d'anticipacions: "*Aviat els enamorats moriran, si ningú no els socorra.*", tot i que serà l'atzar el que realment modela el destí de l'heroi.

Maria de França, en el pròleg, ens deixa ben clar, a través del pronom "*nus*" i de l'ús dels imperatius, el motiu del seu insomni ("*Soventes fíez en ai veillié!*",vv.41-42): el de transmetre'ns l'obligació moral d'actualitzar els nostres dons (o la paràbola dels talents) i la de conservar i fructificar "el gran Bé" davant la tirania de l'oblit (o la paràbola de la multiplicació dels pans i dels peixos).

Ni la justificació històrica (desapareix tot nexa històric i es cedeix pas a la pura fabulació del *roman courtois*), ni el deute vassallàtic, ni tan sols la fe (com en les cançons de gesta) justifiquen en Tristan i en els *Lais* el periple de proeses viscudes pels herois. En ambdós es "combat" per amor a una dona: si fins ara l'amor es supeditava a la gesta, ara s'imposa a la crònica èpica, inclòs a voltes l'exclou. Això és, la *récréantisse* per cedir espai a l'erotisme. L'heroi cerca la dignificació personal per merèixer l'amor d'una dona i lluita individualment en una *aventure* (prova) que el dotarà d'existència cavalleresca.

PASSIÓ, com a força de l'aventure.

*“No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada (...).” (vv. 23-26)*

En ambdós relats la passió s'imposa com a tema narratiu i poètic: amb Tristany no perdonem “la mort enamorada”, amb els Lais no perdonem la “vida desatenta” dels marits gelosos i egoistes, ni cap amor que no sigui sincer.

A Tristany e Isolda és una fatalitat sobrenatural i **externa** (desculpabilitzadora) a la voluntat i a la moral dels personatges (beuratge) la que desencadena la passió total i mortal: “No, no era vi: era la passió, era l'aspra joia i l'angoixa sens fi, i la mort.” Malgrat els amants ja s'havien ullprès, la passió no neix paulatinament, sinó que esclata fulminantment. La falta inicial (profanació de l'amor cortès reivindicador de la llibertat d'elecció) haurà de ser redimida amb un llarg camí de penitència dels amants: “Però no, el camí és sense retorn (...) i no tindreu mai més cap goig sense dolor”. Aquesta passió desesperada serà la força avivadora de les desventures del dos amant: Tristany i Isolda iguals en el plaer i el sofriment. Bé, el d'ell és més intens. Ni idealització metafísica de la dama ni aquesta com a mitjà de cap finalitat mística, això és, pura encarnació de la passió. Passió que, malgrat la voluntat de resistir-s'hi (d'aquí la nostra commoció), ens duu al destí fatal: simbiosi d'amor i mort que prefigura l'ideari romàntic.

La lluita entre la *Fins' Amor* i l'*amour fou*, la presència del *Fàtum* i el conflicte medieval entre el deure social i la felicitat individual, ens fa present un amor insòlit que, superant tots el clixés, es transforma en grandesa mitològica.

“- Ai las! – s'exclama. En mala hora vaig néixer! És molt dur el meu destí!”. En el lai, és el desig (**intern**) de fugir de la infelicitat d'allò quotidià (espai domèstic i social, espai gris i prosaic) la força interna que mobilitza els herois nostàlgics envers l'espai d'aventura (Altre món), entès com a espai d'obertura a la felicitat o com a espai cortès idealitzat. Aquest salt (des del *pleinte*) tan sol es fa possible a través de la Mirabilia (absència de Miraculum) i enceta el conte o l'*aventure*: “he sentit contar que, en temps passats (jadis), en aquest país solien ocórrer aventures que reconfortaven els afligits.” I la Mirabilia és, també, l'única guaridora possible de la ferida produïda pel terrible Moroldo i per la cérvola: “que no et valgui cap medicina, ni d'herbes ni d'arrels! I d'aquí el viatge d'ambdós herois envers el país del Més Enllà.



MIRABILIA I CANVI D'ESCENARIS

(centrat en Yonec i Guiguemar).

*“Ando sobre rastrojos de difuntos/y sin calor de
nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.”*(vv.16-18).

De l'ensomni a la tirania de la realitat, o

a la inversa:

en ambdós relats s'imposa una dualitat espacial que enfronta la realitat social amb un “altre món” oníric apte per a la realització de les passions del herois. Aquest espai de realització del desig s'inscriu dins la categoria de la Mirabilia i no pas del Miraculum cristià. L'associem a l'espai del més enllà cèltic (espai de



paganització), poblat d'elements fantàstics, d'objectes símbol d'encarnació poètica. La dualitat d'espais es manté paral·lela a la dialèctica felicitat-desgràcia dels herois. És la irrupció de l'aventura, connotada sempre com a obertura, el passatge envers aquets espai oníric.

I apuntem alguns trets de la Mirabilia a Tritany i Isolda: el beuratge (amb poders sobrenaturals), el mar aliat de l'heroï, el gegant Morholt, l'oreneta missatgera, el jurament del ferro vermell (corpus artúric a la perifèria del relat) “el gos Petit-Crû amb el seu cascavell antidepressiu”, el drac, el nan geperut i el número 7.

I en els lais?: Doncs potser són elements més relatius o simbòlics, però actuen amb la mateixa eficàcia: la metamorfosi del gran ocell en formós cavaller i d'aquest en bella donzella o la ciutat de plata; les fades o els vaixells meravellosos sense capità.

I anem als objectes símbol: els anells (vinde matrimonial o el poder de l'oblit), les espases (emblema de la fidelitat al senyor i de la castedat), la vela blanca (símbol de l'esperança), la branca de l'avellaner i l'esbarzer (o la indissolubilitat de l'amor): *“Així és de nosaltres, amic: ni vós sense mi ni jo sense vós.”*

En aquest espai s'evidencia el rastre de la metamorfosi ovidiana, de la mitologia clàssica, del substrat bíblic i de la llegenda popular. A tall il·lustratiu, apuntem: la metamorfosi de l'ome-ocell o bé el “*em disfressaré com un foll i, aquesta follia serà gran saviesa*”; el mite de Teseu i el Minotaure o el combat de David contra Goliat (combat de Tristany i Morholt i infància i investidura de Yonec); el mite de Píram i Tisbe (els entra-surts secrets de Tristany); Blancaneu i els set nans o “Brangiana

lliurada als serfs”, la llegenda de Sant Jordi o el duel de Tristany i el drac, la Bella dorment o Guiguemar transvestit.

De l'exili a la civilització, o la inversa: “*Hem perdut el món i el món a nosaltres.*” El bosc s'imposa com a cor del relat, lluny de l'espai d'aventure, simbolitza l'exili on els errants fugitius es reclouen en la marginalitat. En Guiguemar i el Yonec l'exili de la vida desitjada és representat per la torre o la cambra.

De l'espai masculí a l'espai femení, o a la inversa: en Tristany e Isolda (perfecta hereva de Medea) l'espai femení s'associa a allò meravellós, a l'erotisme, a la màgia i se situa a l'illa d'Irlanda. Aquest és un escenari aïllat del poder, de la raó, de la Cort de Cornualles, és a dir, d'allò masculí. Els vaivens de l'heroi entre ambdós escenaris són constants. En el Yonec, la feminitat impregna tot el relat, l'espai femení (espai domèstic i quotidià) és també un espai aïllat (torre), però de la vida de la cort idealitzada.

Tristany “el trist” és condemnat pel seu adulteri a errar aïllat per una vida “anticortès” (novel.la artúrica); en el Yonec la dama es plany pel seu isolament de la vida de la cort i hi és convidada gràcies a l'adulteri.”

FETS SINGULARS I OBSTACLES.

*“En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.”*
vv. 25-27)

A diferència del roman, el lai (per exigències de la *novel.la breu* o *conte*) redueix la narració i les descripcions al mínim estricte, narrant una única gesta singular (*aventure*). Així, “el lai és al roman com el conte a la novel.la.” El caràcter episòdic i la menor amplitud d'acció dels lais, els distancien de la narració líneal i consecutiva de fatalitats en les peripècies de Tristany.



A Tristany i Isolda les proeses són múltiples i diverses. Bé, fins que arriba la *recreantisse*: el combat contra el gegant Moroldo, el viatge al país del més enllà, el combat contra el monstre drac... és un no parar...”*no podent suportar de viure em el repòs de la seva terra, Tristany se n'anà pels ducats i els reialmes, cercant aventures.*

De Leonís a Frísia, de Frísia a Gavolia, d'Alemanya a Espanya, serví mants senyors, acabà mantes proeses.” En el Yonec l'episodi es podria resumir en la venjança per la mort d'un pare veritable i autèntic.



L'obstacle s'inscriu com a eix vertebrador d'aquests fets, una desena d'adeús i retrobaments, d'entrades i sortides... ens suggereix un gaudi en el contratemps, en les adversitats que alimenten la passió, *“conscients que tot el que s'oposa a l'amor en realitat el preserva, s'intoxiquen amb el verí de l'obstacle volgut”*, o com diu Rougemont: Tristany e Isolda no s'estimen, *“lo que aman es el amor (...) se puede decir que no pierden ni una ocasión de separarse”*. En el Yonec, el cavaller assegura a la jove que obtindrà la seva presència amb tan sols desitjar-la, però també n'anticipa el obstacles: *“Mes tel mesure en esgardez,/que nus ne seium encumbrez”*(v. 203-205). La fatalitat final és anunciada en ambdós relats: *“Trista deslliuro, trista és la primera festa que et faig, per amor de tu tinc una tristesa que em moro. I, com així has vingut a la terra amb tristea, hauràs nom Tristany”*. En el Yonec és el lliurement de la jove *“sage e curteise e forment bele”* (v.22) en matrimoni a *“uns riches hom, vielz e antis”* (V. V12), el fet que presagia el desatre.

I reposem tots en un final feliç: el triomf de l'amor sobre la mort, celebrat i eternitzat en la naturalesa, silenciós, entre dues tombes.

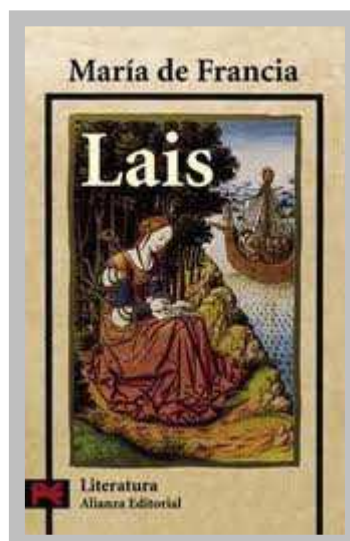
*Volverás a mi huerto y a mi higuera:
/por los altos andamios de las flores/
pajareará tu alma colmenera.”(vv. 43-45)*

*“Yace aquí el hidalgo fuerte/ que a tanto extremo llegó/
de valiente que se advierte
que **la muerte no triunfó/de su vida con su muerte.**”*

“Però, durant la nit, de la tomba de Tristany sortí un esbarzer verd i fullat, de fortes branques, de flors olorants, que, enfilant-se per damunt la capella, s'enfonsà dins la tomba d'Isolda.”

“I cau desmaiada sobre la tomba i mor durant el desmai. Ja no parlarà més.”

Passió i mort indissolubles.



TÈCNiques DE COMUNICACIÓ EFICAÇ

Redacció

Tots coneixem i podem citar quins són els principis bàsics per aconseguir una correcta comunicació. Un dels més importants i difícils és el saber escoltar. S'està més temps pendent de les pròpies emissions que d'escoltar els altres, i en aquesta necessitat pròpia de comunicar es perd l'essència de la comunicació, és a dir, posar en comú. Escoltar amb atenció requereix un esforç superior



al que es fa en parlar. L'escolta activa significa escoltar i entendre la comunicació des del punt de vista del que parla. Quina és la diferència entre el sentir i l'escoltar? Hi ha grans diferències. El sentir és simplement percebre vibracions de so, mentre que escoltar és entendre, comprendre o donar sentit al que se sent.

Elements que faciliten l'escolta activa:

- Disposició psicològica: preparar-se interiorment per escoltar. Observar a l'altre: identificar el contingut del que diu, els objectius i els sentiments.
- Expressar l'altre que li escoltes amb comunicació verbal (ja veig, umm, uh, etc.) i no verbal (contacte visual, gestos, inclinació del cos, etc.).

Elements a evitar en l'escolta activa:

- No distreure'ns, perquè distreure's és fàcil en determinats moments..
- No interrompre a qui parla.
- No jutjar.
- No oferir ajuda o solucions prematures.

- No rebutjar el que l'altre estigui sentint, per exemple: "no et preocupis, això no és res".
- No explicar "la teva història" quan l'altre necessita parlar.
- No contra-argumentar. Per exemple: l'altre diu "em sento malament" i tu respons "i jo també".
- Evitar la "síndrome de l'expert": ja tens les respostes al problema de l'altra persona, abans fins i tot que t'hagi explicat la meitat.

Habilitats per a l'escolta activa:

- Empatia: escoltar activament les emocions dels altres és intentar entendre el que sent aquesta persona. No es tracta de mostrar alegria, si tan sols de ser simpàtics. Simplement, que som capaços de posar-nos al seu lloc.
- Parafrasejar: verificar o dir amb les pròpies paraules el que sembla que l'emissor acaba de dir. Ajuda a comprendre el que l'altre està dient i permet verificar si realment s'està entenent i no mal interpretant el que es diu.
- Emetre paraules de reforç o complerts: verbalitzacions que reforcen el seu discurs en transmetre que un aprova, està d'acord o comprèn el que s'acaba de dir.

Alguns aspectes que milloren la comunicació:

- Discutir els temes d'un en un, i no pas aprofitar que s'està discutint per introduir-ne un altre sense deixar acabar l'interlocutor.
- No anar acumulant emocions negatives sense comunicar-les, ja que produirien un esclat que conduiria a una hostilitat destructiva.
- No parlar del passat: recordar antics avantatges o problemes no només no aporta res profitós, sinó que pot despertar o generar sentiments negatius. El passat només ha de treure a col·lació constructivament, per utilitzar-lo de model quan ha estat bo i intentem tornar a posar en marxa conductes positives potser una mica oblidades.
- Ser específic: després d'una comunicació particular, hi ha canvis, és una forma concreta d'avançar. Quan és inespecífic, poques vegades es mobilitza res.

- Cal evitar les generalitzacions: els termes "sempre" i "mai" rares vegades són certes i tendeixen a formar etiquetes.
- Ser breu: repetir diverses vegades el mateix amb diferents paraules, o allargar excessivament el plantejament, no és agradable per qui escolta. Produeix la sensació de ser tractat com algú de poques llums o com un nen.
- Tenir cura de la comunicació no verbal: el contacte visual és el percentatge de temps que s'està mirant als ulls de l'altra persona. Ha de ser freqüent, però no exagerat.

L'afecte és el to emocional adequat per a la situació en la qual s'està interactuant. Es basa en índex com el to de veu, l'expressió facial i el volum de veu.

- Escollir el lloc i el moment adequats: l'ambient: el lloc, el soroll que hi hagi, el nivell d'intimitat són factors molt importants per a l'acte comunicatiu.

Bibliografia.- ARANDA, Xavier: *Curs sobre resolució de conflictes* (apunts).



GIORDANO BRUNO, PROFETA DEL INFINITO

Ramon Rocafort

Algunos autores, como el especialista Guido del Giudice, han coincidido en apodar a Giordano Bruno (Nola, 1548 - Roma, 1600) *el profeta del universo infinito*. Bruno rechaza la idea de un universo enclaustrado en unos límites concretos, límites que incluso el propio Nicolás Copérnico había mantenido al establecer que la Tierra se halla encerrada bajo el cielo de las estrellas fijas. Para Giordano Bruno el universo no tiene límites, ni tampoco un centro ni una periferia. Cualquier punto del cosmos puede considerarse como el centro, y asimismo cualquiera de ellos puede



considerarse la periferia respecto de los otros. La primera consecuencia lógica de este cosmos infinito, pero ordenado, es que por el mismo hecho de estar estructurado según un orden racional, matemático, ha de tener una causa infinita. No obstante, esta causa infinita, a juicio de Giordano Bruno, no puede ser una sustancia distinta del propio mundo en sí. ¿Cómo podrían existir dos infinitos?

La causa infinita debe ser, por tanto, inmanente al efecto infinito. La identificación del universo con la causa responsable del orden que se manifiesta en él recibe el nombre de panteísmo —del griego *pan* y *theos*, “todo es Dios”—. Aún y así, en la cosmología bruniana cabe aún alguna distinción entre ambos: a la causa que llamamos “Dios” puede considerársele como alma, y al efecto que llamamos “mundo”, como cuerpo; la causa divina es *natura naturans*, el efecto material es la *natura naturata*. Así, siguiendo la terminología aristotélica, Bruno intentaba esquivar la acusación de panteísmo que recaía sobre su obra: Dios es la forma, el mundo es la materia. A pesar de estas distinciones, que otros filósofos habían

propuesto en términos similares, como es el caso de Nicolás de Cusa y su distinción *complicatio-explicatio*, Bruno no se libró de la acusación de panteísmo. Dios es idéntico al todo, su fondo se halla presente en el todo y se manifiesta en todas las cosas. Según esta visión bruniana, todo fenómeno cósmico es una teofanía, es decir, una manifestación divina.

En una concepción como ésta no es posible salvar ni la individualidad personal, ni la libertad; ni tampoco la inmortalidad del alma. Giordano Bruno trató de resolver las dificultades con estrategias diversas; primero, por propia satisfacción intelectual, en segundo lugar, por evitar enfrentamientos dialécticos que pudieran acarrearle la condena de la Inquisición. Por esta razón Bruno intentó trazar de nuevo alguna distinción entre Dios y el universo: Dios es la *mens insita omnibus* —el alma presente en cada una de las cosas—, es decir, una forma del Dios inmanente; por otro lado Dios es la *mens super omnia* —el alma que se encuentra por encima de todas las cosas—, es decir, el Dios trascendente del cristianismo. El nolano apela a la distinción original de Nicolás de Cusa entre el *Deus implicitus* y el *Deus explicitus*, pero el mismo Bruno no queda convencido con estos argumentos y apela en último recurso a la teoría de la doble verdad averroísta. La filosofía no puede considerar a Dios sino como inmanente al mundo; desde un punto de vista estrictamente filosófico, el concepto de “trascendencia” resulta un sinsentido, según Bruno.



La religión puede y debe admitir un Dios trascendente, pero la religión no tiene valor teórico, sino práctico, para conducir a los hombres por el camino de las normas morales y conseguir de la mayoría de ellos una superior conducta. Ahora bien, la vida moral del filósofo, según Bruno, no tiene por qué ajustarse a normas exteriores; la fuerza moral la toma de sí mismo; su moral consiste en el furor heroico, es decir, en el entusiasmo moral que tiene su fuente en la conciencia de la propia

divinidad, en la convicción de ser una parte de Dios, que le obliga a identificarse con la necesidad universal de la naturaleza. Debido a la enorme polémica suscitada por sus afirmaciones, Giordano Bruno vivió una vida errante que le llevó a recorrer buena parte del continente europeo desde que partió, siendo todavía muy joven, de la orden de los dominicos. En principio los calvinistas le admitieron en Francia, y posteriormente los protestantes luteranos hicieron lo propio en Alemania. Finalmente fue acusado de heterodoxia por la Inquisición, y después de pasar siete años en una celda —período en el que se negó a retractarse— fue quemado en la hoguera, en la Piazza dei Fiori de Roma, el año 1600.

Bibliografía.- BRUNO, Giordano: *Las sombras de las ideas*. Madrid: Siruela, 2009.



Art i Ciències Socials



¿DEMOCRACIA O DEMÓCRATAS?

Antonio Alonso Guerrero



A día de hoy, si le preguntamos a cualquier ciudadano de nuestro país cuál es el régimen político por el que nos regimos, de forma ostentosa afirmará que democrático; pero si le rogamos que nos defina qué es ser un ciudadano demócrata y cuáles son sus derechos y obligaciones, seguramente que sus respuestas no adolecerán de rigor político. Similar al conductor que sabe conducir un vehículo e ignora el código de la circulación. Siendo grave la ignorancia del ciudadano de a pie, lo que resulta chocante es que nuestros políticos, a los que se les supone conocer derechos y deberes democráticos, los pretendan ningunear.

En el siglo V aC, en la batalla naval de Arginusas, los atenienses se enfrentaron a los espartanos. La victoria sonrió a los atenienses, pero los elementos jugaron en su contra. Una tormenta con viento huracanado hundió a veinticinco de sus naves, no pudiendo recoger a los ahogados ni socorrer a los náufragos. La noticia en Atenas fue considerada una catástrofe y el pueblo soliviantado contra los comandantes pidió que fueran ajusticiados por impiedad —entre los que les azuzaban se encontraba Alcibíades—. Esta propuesta debería ser aceptada por el *Prítano* que presidía

la asamblea, que venía a ser como un presidente del Gobierno de Atenas. Aquel día, era Sócrates.

A pesar de la efervescencia emocional colectiva, Sócrates tuvo que enfrentarse a la asamblea en defensa de las leyes. Él considero que la voluntad de un pueblo nunca puede estar por encima de las leyes que ese mismo pueblo de forma democrática se ha dado. “Fui el único *Prítano* que se atrevió a oponerse a vuestra voluntad para impedir la violación de las leyes”, relata ante la asamblea en su defensa en el juicio contra él, por pervertir supuestamente con sus diálogos a los jóvenes de Atenas, cuya sentencia fue a muerte ingiriendo la cicuta.

Lo que plantea Sócrates afecta al núcleo mismo de las convicciones democráticas. Si la democracia es el gobierno del pueblo, ¿puede haber alguna autoridad superior a la del pueblo reunido en asamblea? Sócrates contesta que sí. La ley que ha sido aprobada por ese mismo pueblo con la intención de regirse a sí mismo con justicia. El poder del pueblo es poder, pero desprovisto del constreñimiento de la ley, no necesariamente es un poder sensato.

En la democracia real cabe toda propuesta amparada por la Carta Magna. No es menos cierto que no debe ser esta un corsé que impida su proceso evolutivo en el correr de los tiempos. No nos hemos de regir por los sentimientos emotivos que enaltezcan valores fuera del orden constitucional, todo y aun siendo justos para una colectividad. No puede ser la razón de la fuerza, sino la fuerza de la razón, la que motive al dialogo pausado y democrático. Nuestra historia común en la “piel de toro”, la supo plasmar gráficamente en un lienzo el insigne pintor aragonés Goya: *Lucha a garrotazos*.

Somos un *collage* de pueblos condenados a entendernos, que en su conjunto constituyen un país llamado España. Es esta diversidad de pasiones y razones la que nos confiere una identidad. No es la parte de un todo, sino la suma de las partes, la que nos permitirá algún día ser reconocidos como un pueblo capaz, a pesar de sus diversas idiosincrasias, de ser generoso.

La oración fúnebre de Pericles define lo que fue la democracia en Atenas:

“Tenemos un régimen político que no emula las leyes de otros pueblos y más que imitadores de los demás somos un modelo a seguir. Su nombre, debido a que el gobierno no depende de unos pocos sino de la mayoría, es democracia. En lo que concierne a los asuntos privados, la igualdad, conforme a nuestras leyes, alcanza a todo el mundo, mientras que en la elección de los cargos públicos, no anteponemos las razones de clase al mérito personal, conforme al prestigio de que goza cada ciudadano en su actividad; y tampoco nadie en razón de su pobreza, encuentra obstáculos, debido a la oscuridad de su condición social si está en condiciones de prestar un servicio a la ciudad”.



LA CATEDRAL DE ST. PAUL

Marcel Vladimir Ferrer

La catedral de St. Paul en Londres és obra de l'arquitecte Christopher Wren (1632-1723), responsable així mateix de la reconstrucció de la ciutat després de l'incendi de 1666. A banda d'arquitecte, Wren va cursar estudis científics i va arribar a ser un dels majors astrònoms i matemàtics del seu temps. Això va influir decisivament en la seva obra creativa, ja que va basar la bellesa dels edificis que dissenyava «en la geometria, la uniformitat i les proporcions». Per aquest fet se'l considera un clàssic, malgrat

pertànyer al període barroc. Alguns dels principals referents de Christopher Wren van ser l'arquitectura clàssica romana i la francesa del seu temps.



Wren, sobre el qual existeix un obert debat entre els experts sobre la seva pertinença o no a la maçoneria, va rebre l'encàrrec de reconstruir la catedral de St. Paul al juny de 1669, entre altres raons perquè ja havia adquirit un notable prestigi amb la reconstrucció de diverses esglésies. Després de la destrucció de Londres per l'incendi, Wren va traçar un primer plànol per a la seva remodelació, que no es va dur a terme. Però se li va encarregar que supervisés la reconstrucció de tots els temples destruïts pel foc, en els quals va aplicar les normes del tractat d'arquitectura de Vitruvi, encara que combinant els elements clàssics amb algunes formes barroques, en particular en els campanars.

Per la reconstrucció de la catedral de Sant Pau després del gran incendi de Londres de 1666, Christopher Wren va combinar la planta basilical amb la central, i la cúpula —per la qual es va inspirar en el renaixentista Miguel Ángel— amb la típica torre-campanar d'estil barroc. Posteriorment, Wren va dedicar el seus esforços al camp de l'arquitectura civil, amb construccions com la biblioteca del Trinity College, a Cambridge, i sobretot el gran conjunt de Greenwich, que inclou l'Observatori Real i l'Hospital Real, obra a la qual va incorporar de forma molt efectiva un edifici preexistent.

Pel que fa a la pertinença de Wren a l'orde maçònic, es tracta d'una qüestió en la que els especialistes presenten una diversitat d'opinions. Segons figura en els arxius de la Societat Reial d'Anglaterra, de la que l'arquitecte va ser un dels fundadors, Christopher Wren havia estat acceptat en la fraternitat maçònica de Londres, concretament en la lògia Original número 1. Altres estudiosos, però, defensen la idea de què va ser el fill de Christopher Wren qui va ingressar en la maçoneria, i no pas el pare.



Bibliografia.- CASINOS, Xavi: *Masones. 100 inventos y aportaciones a la humanidad*. Barcelona: Ediciones Invisibles, 2017.

ALFRED HITCHCOCK Y LA NARRATIVA AUDIOVISUAL

José Ángel Guzmán



Alfred Hitchcock, conocido como “el mago del suspense”, es sin duda uno de los grandes referentes de la cinematografía mundial. Su capacidad a la hora de aplicar recursos narrativos innovadores al servicio de la intriga argumental tuvo una gran importancia para el desarrollo del lenguaje cinematográfico. A partir de un dominio excepcional de la técnica, Hitchcock supo crear un universo personal capaz de mantener al espectador en un constante estado de atención, desde el principio hasta el final de la proyección. Es una forma narrativa en la que rige lo visual, y que le permite reflejar las obsesiones temáticas y los miedos asociados, en definitiva, a su propia visión de lo real. Pero siempre sin olvidar la ironía, un fino sentido del humor presente en buena parte de la obra de cineasta británico.

Una de las aportaciones de Alfred Hitchcock al género cinematográfico del suspense es el término “McGuffin”. El McGuffin es una trampa que el director tiende al espectador para desviar intencionadamente su atención respecto al eje central de la trama. Se trata de una excusa que conduce a los personajes a un callejón sin salida argumental, hallándose en sí misma desprovista de relevancia. Un ejemplo de McGuffin en una película de Hitchcock es la fórmula secreta que recuerda el memorista en el número de circo inicial del film *39 escalones*. Todo hace pensar al espectador que se halla ante un dato de gran trascendencia, pero en realidad resulta completamente irrelevante para la historia si se trata de la contraseña de una cuenta bancaria, de la encriptación de un espía o de la lista de aprobados de un colegio.

Nacido el 13 de agosto de 1899 en Leytonstone, población cercana al entonces neblinoso Londres de Sherlock Holmes y Jack el Destripador —y que hoy es un barrio del East End de la capital inglesa—, durante su adolescencia Alfred Joseph Hitchcock Whelan leía revistas de cine y no se perdía las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton, Douglas Fairbanks o Mary Pickford. Al mismo tiempo que admiraba a los grandes cineastas y a las *glamourosas* estrellas de Hollywood, el joven Hitchcock mantenía su afición por la lectura. Y en este aspecto, como buen aficionado al misterio y a la intriga, tuvo como principal referente —al igual que Conan Doyle— al norteamericano Edgar Allan Poe: «Es muy probable que fuera por la impresión que me causaron las historias de Poe por lo que me dediqué a rodar películas de suspense. No quiero parecer inmodesto, pero no puedo evitar comparar lo que he intentado poner en mis películas con lo que Poe puso en sus narraciones».

Una vez más, la literatura y el cine aparecen unidos en una fructífera simbiosis de la que se han sabido beneficiar los grandes creadores. Tras una larga carrera sembrada de éxitos, Alfred Hitchcock falleció la mañana del 29 de abril de 1980, quedando para la posteridad como uno de los mejores cineastas en el género del terror, el suspense y el misterio; un director que creó estilo y que acertó a desarrollar un universo propio como pocos lo han logrado a lo largo de la historia del cine. Para demostrarlo, ahí quedan obras maestras como “Rebeca” (1940), “La ventana indiscreta” (1954), “Vértigo”, “Con la muerte en los talones” (1959), “Psicosis” (1960) y “Los pájaros” (1963).



Bibliografía.- VVAA: *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot, 1997.

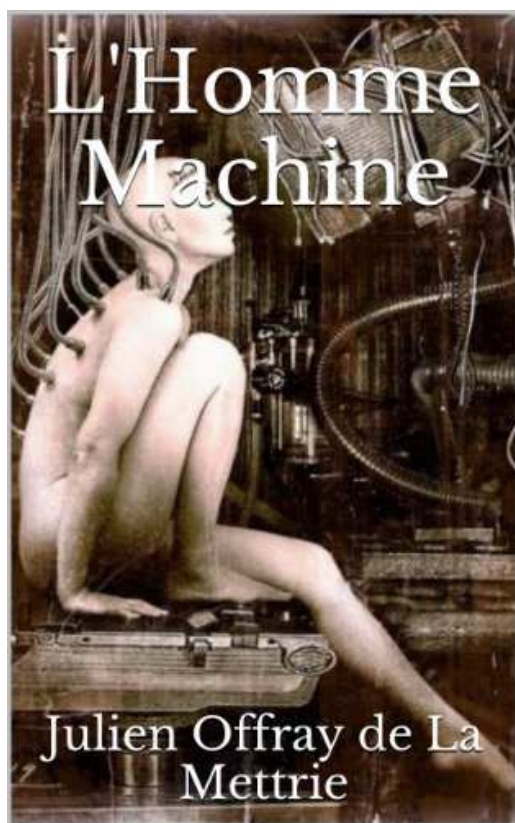
Ciències, Salut i Ecologia



LA IDEA DE PROGRÉS I LA MECÀNICA EN EL SEGLE XVIII

Juli Álvarez Gascón

Històricament semblen haver-se donat associades la teoria que afirmava que els organismes biològics han evolucionat a partir de formes simples avançant cap a altres més complexes, i la idea de que l'ésser humà ha progressat des d'uns començaments rudimentaris fins a la societat civilitzada. De forma semblant, l'opinió segons la qual l'ésser humà havia arribat al límit del seu desenvolupament, s'havia associat històricament amb la idea que assegurava que les espècies orgàniques són més o menys fixes, havent estat creades en la seva forma actual per una Causa Primera Intel·ligent.



Cap a finals de l'Antiguitat va aparèixer un altre corrent d'opinió, gairebé universalment acceptada pels intel·lectuals, segons la qual l'ésser humà, després d'haver arribat al límit de les Seves possibilitats, hauria iniciat un procés degeneratiu. Ja al segle XVII, René Descartes va defensar la idea que les lleis mecàniques operen sempre de la mateixa manera, pel que el món present és la fi predeterminada d'un sistema còsmic, l'únic món possible. George Wilhelm Godfried Leibniz va ser encara més enllà, arribant a afirmar que el nostre món és "el millor dels mons possibles". Aquesta sentència de Leibniz va ser assimilada a l'àmbit moral per Alexander Pope, quan va dir allò de què "el que està, està bé".

Quan la física d'Isaac Newton es va difondre a Europa, es va arribar a creure que el científic anglès havia construït el sistema definitiu del món, que Francis Bacon i René Descartes havien anunciat prèviament. En aquest "món mecànic" va adquirir consistència la idea segons la qual res s'havia desenvolupat històricament. Tots els habitants i criatures de la Terra havien existit en la seva forma actual des del començament dels temps. No obstant

això, paradoxalment l'extensió de la visió mecanicista al terreny de la psicologia va contribuir a engendrar la idea de progrés, estimulants a autors posteriors a desenvolupar teories evolucionistes. La filosofia mecànica es va aplicar a la psicologia des de dos vessants:

1 / La ment humana es troba determinada per mecanismes fisiològics interns del cos; la humanitat pot progressar amb l'avanç de la medicina. Aquesta línia, iniciada per Descartes, va trobar la seva continuació en el materialisme de Julien Offray de La Mettrie, exposat en l'obra "L'home màquina", i és la base de les tècniques que tres segles més tard van fer possible el trasplantament d'òrgans i el projecte del transhumanisme.

2 / La ment humana es troba determinada per forces condicionants externes; la humanitat pot progressar per mitjà de l'educació. John Locke va il·lustrar aquesta postura amb la imatge de la ment humana com un llibre amb les pàgines en blanc, en el moment en què el nen neix; l'experiència es farà càrrec d'anar escrivint les pàgines del llibre de la vida.

Durant el segle XVIII es va desenvolupar a França la doctrina segons la qual l'opinió governa al món, juntament amb la idea de progrés. Les dues eren expressió de la repulsa de la idea segons la qual el nostre món és el millor dels mons possibles. Així mateix, ambdues idees si van aliar en el projecte comú de millorar la humanitat per la difusió de l'opinió il·lustrada. Una vegada que la idea de progrés semblava trobar-se fermament establerta en el pla de la filosofia social, es va obrir pas a altres dominis sota la forma de la teoria de l'evolució. Abans a Anglaterra, al segle XVII, Francis Bacon havia afirmat que algunes de les pitjors conseqüències de la caiguda humana, defensada pel protestantisme, es podien pal·liar mitjançant l'aplicació del seu mètode a les tasques ordinàries de la humanitat, preveient així un progrés considerable, sinó indefinit, en les arts i els oficis.

Ja a la fi del segle XVII, la Royal Society d'Anglaterra va declarar que aquest ideal s'havia frustrat; va ser llavors quan es va fer popular a aquest país l'optimisme de Leibniz, segons el qual vivim en el millor dels mons possibles. La idea de progrés tecnològic s'havia evaporat en gran mesura, i la idea de progrés en general es va espiritualitzar, donant lloc a una "idea de progrés teològic" defensada per Joseph Addison i David Hartley. Segons aquesta teoria la Creació s'embelleix eternament davant els ulls de la

divinitat, aproximant-se a Ella per successius graus de semblança. Aquesta teoria teològica de progrés fou secularitzada per Erasmus Darwin, l'avi de Charles Darwin, i per Joseph Priestley, aplicant-la un a la biologia i l'altre a qüestions humanes. Segons Erasmus Darwin, els hàbits adquirits per l'animal durant la seva vida eren heretats per la seva descendència, portant a l'espècie a una evolució.

Uns anys més tard, el francès Jean-Baptiste Lamarck va proposar una teoria dels caràcters adquirits més completa encara, considerant que els organismes progressaven, igual que la humanitat, mitjançant l'acumulació de l'experiència. Així mateix, Lamarck i Erasmus Darwin creien en l'existència d'una "força interna" que operava en l'interior dels organismes, impulsant-los cap a formes superiors. No obstant això, tant Erasmus Darwin com el seu nét Charles, posseïen una idea que no tenia Lamarck: els organismes evolucionaven mitjançant el mecanisme de la competència i la supervivència de les formes més viables. Tal concepció, amb el seu sabor de "laissez-faire" —liberalisme— econòmic, va demostrar ser popular i fructífera quan anys més tard va ser desenvolupada per Charles Darwin sota la forma de la teoria de l'evolució de les espècies.

Bibliografia.- MASON, Stephen S.: *Historia de las ciencias* (5 vols.). Madrid: Alianza, 2001.



LAS MATEMÀTIQUES I LA MECÀNICA A LA IL·LUSTRACIÓ

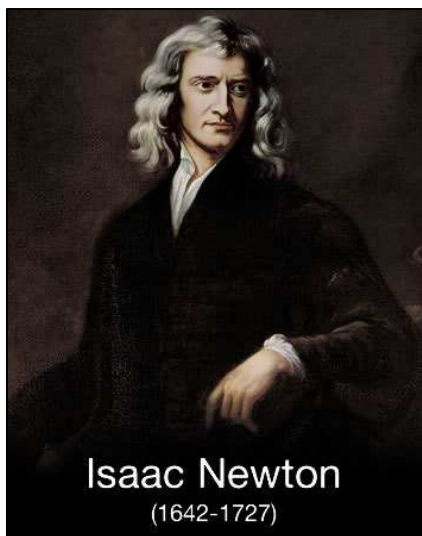
Juli Álvarez Gascón

El segle XVIII va definir l'anàlisi com el mètode apropiat per resoldre els problemes matemàtics reduint-los a equacions. L'anàlisi incloïa l'àlgebra, però més concretament emprava el càlcul diferencial i integral i les seves aplicacions a la mecànica. Descartes, Newton i Leibniz van descobrir aquest nou camp i els estudiosos de les matemàtiques ho van explotar amb resultats espectaculars. El problema de traçar tangents a una corba és una bona



Gottfried Wilhelm Leibniz.

mostra de l'estreta relació existent entre les matemàtiques i la mecànica del segle XVIII, ja que encara que es tracti d'un problema matemàtic, també és una qüestió física si la corba es pren com la trajectòria d'un punt de massa. Amb el càlcul diferencial, Leibniz va descompondre la corba en moltes rectes petites, creant una corba poligonal; a mesura que el nombre de costats del polígon augmenta, aquest s'aproxima cada vegada més a la corba, quedant la tangent definida com l'extensió del costat del polígon el vèrtex del qual està en qualsevol punt de la corba.



Isaac Newton
(1642-1727)

Quan aquest mètode es va emprar per trobar la llei de la força centrípeta, va aparèixer una paradoxa que no es va resoldre fins que la derivada va substituir a la diferencial com a element fonamental del càlcul. La força centrípeta es mesura pel desplaçament des de la tangent a la corba. La paradoxa es produeix perquè la segona diferència varia en un factor de dos, segons es calculi des de la corba poligonal proposta per Leibniz o des d'una corba rigorosa. Les dificultats en el maneig de quantitats infinitesimals es van reflectir també en

el problema físic dels cossos rígids. La qüestió era si són absolutament rígides les partícules que componen la matèria, com afirmaven Isaac Newton i els atomistes, o si són elàstiques. Si són absolutament rígides, els cossos que col·lisionen canvien instantàniament les seves velocitats d'un valor a un altre, sense passar per velocitats intermèdies. Per contra, si són elàstiques els cossos es deformarien i rebotarien en col·lisionar, amb la qual cosa els canvis en les seves velocitats serien continus. La corba poligonal de Leibniz simulava l'impacte entre cossos rígids, mentre que la corba rigorosa feia el propi amb els cossos elàstics.



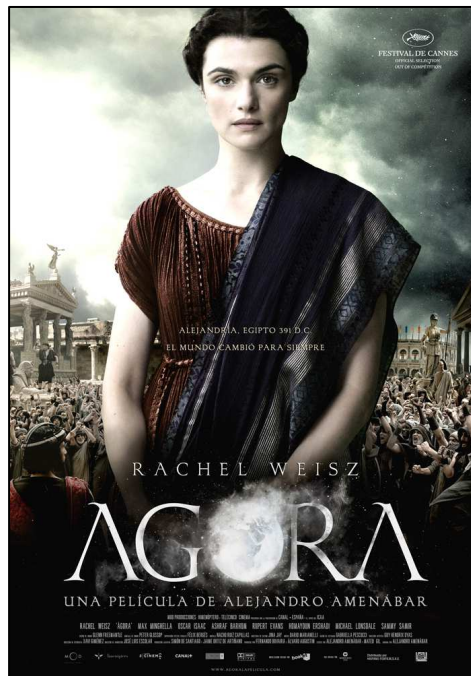
Les lleis de Newton, eficaces a l'hora de descriure els moviments dels planetes, no descrivien correctament el que li ocorria a un cos rígid compost de molts punts de massa mantinguts en una configuració rígida, ni tampoc podien descriure el comportament d'un fluid o el de les ones en una corda tibada. Aquests problemes van ser tractats pels matemàtics de Basilea, com Jakob Bernoulli, que va anar el primer a aplicar el càlcul de Leibniz a la mecànica, sent seguit per Johan i Daniel Bernoulli; altres matemàtics de l'Escola de Basilea van ser Hermann i Euler. Aquesta explosió de l'anàlisi matemàtica va arribar al seu terme amb la "Mecànica Analítica" de Lagrange, en la qual la mecànica racional va aconseguir el punt més alt de generalitat i abstracció de tot el període il·lustrat. No obstant això, Lagrange no va poder dissociar la mecànica del món físic, ja que la seva anàlisi matemàtica es va basar en conceptes físics. Dos d'aquests conceptes van ser la *vis viva* i l'*acció*. La *vis viva* era, segons Leibniz, la quantitat dinàmica que es conservava en l'univers, mentre que l'*acció* era un principi d'economia. La *vis viva* constitueix un precedent del *principi de conservació de l'energia* que es va definir gairebé un segle més tard, mentre que el *principi d'acció mínima* es va convertir a la base de la mecànica analítica. Leibniz va formular la *vis viva* com el producte de la massa pel quadrat de la velocitat.

Bibliografia.- MASON, Stephen S.: *Historia de las ciencias* (5 vols.). Madrid: Alianza, 2001.

L'ESPERIT CIENTÍFIC D'HIPÀTIA D'ALEXANDRIA

Imma Sanchís

L'any 2009 Alejandro Amenábar es va atrevir a abordar un projecte ambiciós: *Agora*, la recreació del biopic de la filòsofa Hipàtia d'Alexandria, un personatge gairebé mític, interpretat aquí per Rachel Weisz, que va passar a la història per ser una de les primeres científiques i haver mort lapidada a la seva ciutat natal durant una revolta violenta. No es conserven textos d'Hipàtia i el poc que es coneix de la seva vida és per mitjà d'un contemporani seu, Sòcrates Escolàstic, i per un autor del segle VI anomenat Joan de Nikiu. Per si això fos poc les dues fonts resulten contradictòries, ja que mentre que Sòcrates Escolàstic defensa la dignitat d'Hipàtia i condemna sense embuts la seva lapidació, Joan de Nikiu és més crític amb la seva figura i arriba fins i tot a justificar la seva execució pública. En qualsevol cas, Amenábar va pensar que la figura de la jove filòsofa i el context de l'Alexandria del segle IV —amb l'herència del seu llegendària biblioteca— eren dignes de ser recuperades per a la gran pantalla com a emblema de l'amor pel saber i la defensa del lliure pensament.



El pare d'Hipàtia va ser un cèlebre matemàtic i astrònom anomenat Teó, responsable de la cura de la Biblioteca del Serapeu, hereva de la llegendària Biblioteca d'Alexandria destruïda quatre segles abans. Pare i filla impartien classes a les dependències de la biblioteca, sent alguns dels alumnes més avantatjats Orestes -posteriorment prefecte romà de Alexandria-, Sinesi i l'esclau Davos. Sinesi va deixar diversos escrits sobre les idees i la tasca docent d'Hipàtia, que constitueixen una font bastant fiable a l'hora de reconstruir la vida de la filòsofa al costat dels textos de Sòcrates Escolàstic i Joan de Nikiu. D'acord amb l'interès que van despertar en ella les matemàtiques i l'astronomia, alguns dels textos comentats per Hipàtia van ser els "Elements" d'Euclides, la "Aritmètica" de Diofant, les "Còniques"

d'Apol·loni i el "Almagest" de Claudio Ptolemeu. Es va interessar més pels mecanismes pràctics que es feien servir per al treball en astronomia, elaborant taules dels moviments dels cossos celestes i dissenyant alguns artefactes que pretenien reproduir l'estructura i la trajectòria dels planetes.



L'any 412 Ciril, bisbe d'Alexandria, va ser nomenat patriarca en successió del seu oncle Teòfil. Ciril aviat es va mostrar hostil amb Hipàtia, ja que no li era possible comprendre que una dona pogués defensar idees pròpies i dedicar-se a la docència. El clima de fanatisme i intransigència que es va articular al voltant de Ciril va culminar en una munió d'energúmens que es va llançar contra Hipàtia titllant-la de bruixa pagana, tot i els esforços d'Orestes i Sinesi per tal de protegir-la i impedir la seva lapidació. Al març de l'any 415 Hipàtia anava a ser linxada per un grup de fanàtics seguidors de Ciril, quan el seu antic esclau i deixeble Davos es va avançar a la torba i amb llàgrimes als ulls li va donar mort, asfixiant-la suaument entre les seves mans. D'aquesta manera va poder evitar-li el patiment i el martiri, ja que quan el cos d'Hipàtia va caure en mans dels salvatges integristes la seva ànima ja es trobava lluny, molt lluny d'allà.

Els motius reals de la mort d'Hipàtia, però, no estan clars en absolut. Estudis recents han posat en dubte que la causa principal fos la motivació religiosa, objectant que Hipàtia no era contrària al cristianisme. Segons aquests historiadors el seu assassinat ha d'enquadrar-se en el si de les

tensions polítiques que existien en l'Alexandria de l'època. La decadència de l'Imperi romà —personificada en els dubtes i vacil·lacions del prefecte Orestes— i les lluites internes entre les diferents faccions que pretenien aconseguir el poder, van facilitar el clima de violència i fanatisme en què sense voler-ho es va veure embolicada Hipàtia. El seu assassinat tindria segons aquests estudis una motivació essencialment política, dins de la lluita pel poder que mantenien el patriarca Ciril i el prefecte romà Orestes, per assolir cada un pel seu bàndol l'hegemonia política a Alexandria.

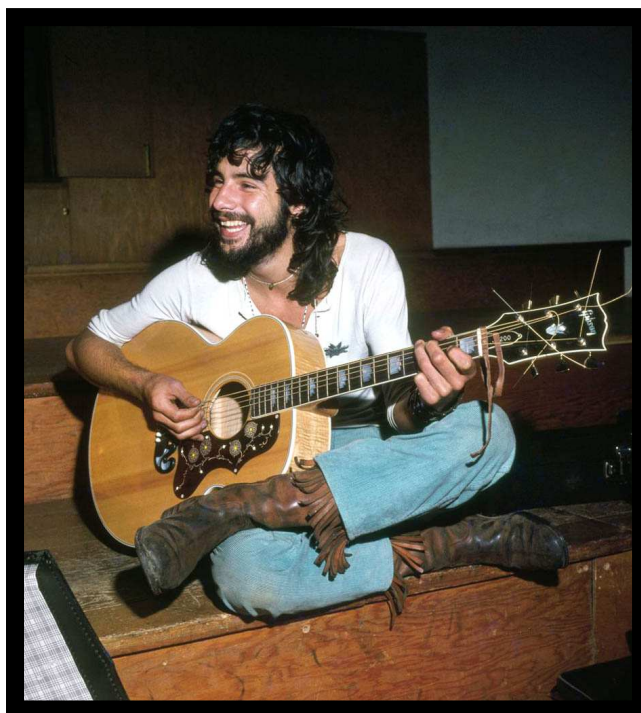
Més enllà de les consideracions polítiques Amenábar mostra al film una Hipàtia experta en matemàtiques i en astronomia, però a més d'aquestes disciplines sembla ser que també va ensenyar a l'escola del Serapeu les doctrines neoplatòniques de Plotí. La dispersió dels jueus, el



coneixement d'algunes religions orientals i, sobretot, la propagació del cristianisme són les principals causes de que arribés als mitjans intel·lectuals alexandrins la preocupació per trobar una solució filosòfica al problema de l'origen i destí de l'ésser humà. Els nous corrents filosòfic-religiosos van calar entre els seguidors de Plató i, en conseqüència, aquests nous corrents van adoptar conceptes platònics com a fonament de les seves doctrines. El platonisme que es va estendre a partir del segle III dC i en els segles immediatament posteriors no pot considerar-se, però, un platonisme absolutament pur, ja que aquest es va veure tenyit no només per matisos místic-espirituals, sinó també per elements doctrinals aristotèlics, estoics i pitagòrics, conformant una mena d'eclecticisme.

Bibliografia.- ANDRADE, Isabel: *Agora. El viaje al mundo antiguo de Alejandro Amenábar*. Madrid: Scyla, 2009.

Biografies i Entrevistes



EL SIGNIFICADO DE LOS SUEÑOS

ENTREVISTA A...

JOAQUÍN DURÁN GARCÍA-SARRATE, PSICÓLOGO

Andrea Cosentino



Frónesis.- ¿Alguna vez, mediante los sueños de un paciente, ha podido saber cómo era la persona que tenía frente a Vd., cuáles eran sus problemas, trastornos y temores?

Dr. Joaquín Durán.- El análisis del significado de los sueños, como vertiente del psicoanálisis, no permite definir de forma exhaustiva el carácter o la personalidad de un sujeto, pero sí nos ofrece algunos datos que pueden resultar reveladores respecto a cuestiones que preocupan al paciente, así como acerca de patologías contraídas o en riesgo de ser contraídas por él. Hay el caso de un paciente que soñaba de forma recurrente que se veía obligado a conducir un autobús lleno de pasajeros, sin tener conocimientos ni práctica de conducir un vehículo de estas características, y sin saberse el recorrido, ni las paradas, etc. El sueño le provocaba una gran ansiedad, y así me lo comunicó en la consulta. Analizando los condicionantes de su caso, pude saber que desde hacía unos meses el paciente se había hecho cargo de dos familiares enfermos, y como consecuencia de ello había tenido que

cambiar de domicilio y adaptar su horario laboral a su nuevo estado familiar. Todo ello le causaba una sensación de agobio, de inseguridad ante el reto que suponía un cambio radical en su proyecto de vida y en la cotidianidad del día a día. El sueño del autobús era un reflejo claro de esta sensación de inseguridad ante una situación que le superaba.

F.- ¿Preguntar sobre sus sueños a los pacientes le sirve de ayuda a la hora de encaminarle sobre cuál tiene que ser la terapia? ¿Es de utilidad para mejorar su estado, en el caso de aquella persona que presenta algún trastorno psicológico?

D.J.D.- Ahondando en la respuesta anterior, el análisis de los sueños, como parte integrante del psicoanálisis, resulta útil a la hora de realizar un diagnóstico e, incluso, a la hora de establecer la terapia psicológica adecuada al trastorno que padece. Aunque, eso sí, el análisis del significado de los sueños debe completarse con otras terapias, ya sean procedentes del psicoanálisis o no, como puede ser la terapia farmacológica o las sesiones de terapia de grupo. Hay otros tratamientos estrictamente psicoanalíticos, como la regresión hipnótica, que también pueden ser un buen complemento para la terapia de los sueños.

F.- ¿Cuando existen problemas para dormir, hay que intentar quedarse dormido con mayor fuerza?

D.J.D.- Si hablamos de “intentar quedarse dormido con mayor fuerza” estamos cometiendo un error de base. El primer requisito del sueño es la relajación, así que cualquier intento que no pase por conseguir un estado de tranquilidad y sosiego previo al sueño está condenado al fracaso. Las únicas excepciones –al margen de la terapia farmacológica- son el ejercicio físico o la ingesta de ciertos alimentos y bebidas, como medio vaso de leche caliente, antes de ir a acostarse. Pero lo que nunca falla es la relajación. El paciente debe aprender a identificar qué actividades son las que alejan el sueño y cuáles lo favorecen. Hay muchos casos en los que se ha comprobado que ver la televisión o mantener conversaciones a través de las redes sociales, cuando uno ya está acostado en la cama, dificultan y retrasan enormemente la llegada del sueño; mientras que otras actividades, como la lectura pausada de un libro o revista –en papel, no en formato electrónico- parece ser que lo favorecen.

F.- ¿Qué consecuencias puede tener el insomnio?

D.J.D.- Cuando se prolonga más allá de un período razonable –razonable por ser atribuible a algún tipo de causa excepcional- de, digamos, un mes o un mes y medio, podemos comenzar a hablar de la cronificación del insomnio. Y cuando se convierte en crónico, el insomnio puede tener otras patologías asociadas como la ansiedad, el estrés, la depresión, la neurosis, etc.

F.- ¿Es posible recordar en qué momento te has dormido?

D.J.D.- El instante en que se produce el acto de entrar en estado de sueño es, posiblemente, uno de los más difíciles de recordar. La razón es lógica: suelen pasar horas desde el momento en que nos dormimos y el momento en que nos despertamos, por lo que rememorar cuándo y en qué condiciones hemos entrado en el estado de sueño resulta muy difícil. La memoria del sueño actúa mucho mejor cuando la reminiscencia se produce en el instante inmediatamente posterior. Es decir, cuando despertamos en mitad de la noche es muy posible que seamos capaces de recordar lo que hemos soñado, pero si no lo escribimos y nos volvemos a dormir, lo más probable es que por la mañana lo hayamos olvidado por completo. Del mismo modo, si nos despertamos a los pocos minutos de habernos dormido, es posible que podamos recordar cómo hemos entrado en el sueño. Pero si pretendemos hacer lo mismo por la mañana, después de haber dormido seis o siete horas, resultará prácticamente imposible.

F.- ¿Por qué se repiten algunos sueños? ¿Qué significado tiene esta repetición?

D.J.D.- Como hemos apuntado en la respuesta a la primera pregunta, una obsesión o un problema que se prolonga en el tiempo puede llevar a la persona a tener un sueño recurrente, que se muestra como un reflejo de esta preocupación. A buen seguro, en cuanto el problema que lo provoca desaparezca, el sueño recurrente desaparecerá con él.

F.- ¿Soñamos todas las noches?

D.J.D.- Sí, en efecto. Si dormimos, soñamos. Lo que sucede es que la mayoría de los sueños permanecen en el inconsciente y no los recordamos de forma consciente, a menos que, como hemos comentado antes, nos despertemos en mitad de la noche y escribamos en un papel lo que recordamos del sueño

precedente. Si no lo hacemos así, lo más probable es que al despertarnos después, por la mañana, al cabo de unas horas, no seamos capaces de recordar nada de ese sueño.

F.- ¿Por qué olvidamos los sueños al despertar, o por qué solo recordamos un fragmento vagamente?

D.J.D.- Hay al menos dos clases de memoria que actúan en este sentido: la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo. En el caso de los sueños parece ser que tan solo se ejercita la memoria a corto plazo. O incluso podríamos decir que la memoria “a muy corto plazo”. Por esta razón resulta muy difícil recordar un sueño cuando han transcurrido algunas horas desde el momento en que se ha producido, mientras que si tratamos de recordar lo que soñábamos justo antes de despertar, tenemos mayores probabilidades de éxito.

F.- ¿Soñamos para resolver problemas internos sobre uno mismo?

D.J.D.- Esta es la gran pregunta para todos aquéllos que nos dedicamos a la terapia psicoanalítica. Y la respuesta es, obviamente, que sí. Los sueños son una de las válvulas de escape con las que cuenta el inconsciente para liberar traumas, problemas y obsesiones personales que nos atormentan. El inconsciente es como un cuarto trastero en el que la mente humana va depositando todo aquello que le resulta molesto, muy desagradable o incluso traumático. Cuando el cuarto trastero está muy lleno, la forma que la mente tiene de liberar espacio es a través de los sueños o de otras situaciones, como los lapsus de conciencia. Son como rendijas a través de las cuáles estos traumas son liberados, sin llegar a causar una patología mental.

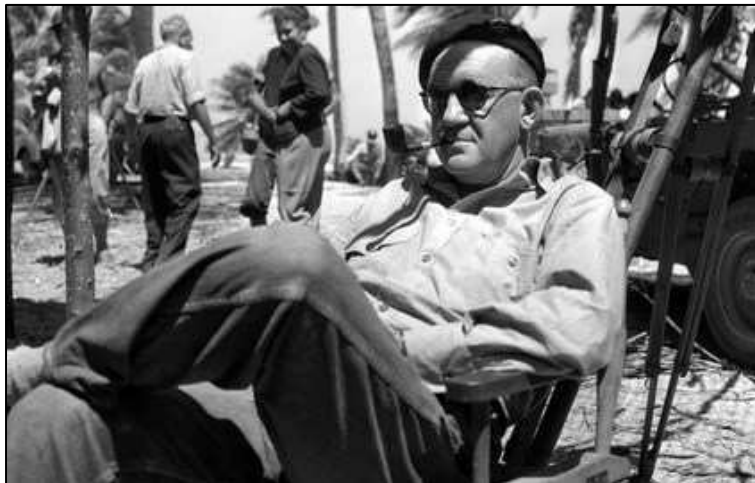
F.- ¿Las pesadillas a qué se deben?

D.J.D.- Puesto que la causa de algunos de nuestros sueños son problemas de tipo personal o traumas padecidos previamente, es normal que su manifestación inconsciente por medio de la imagen onírica adopte asimismo una forma desagradable. Es, como acabamos de decir, una manera de liberar espacio mental para así abrir huecos a experiencias de vida más agradables que aquéllas que fueron la causa de nuestras pesadillas.

JOHN FORD

Jordi Puigdomènech

En la década de los treinta del siglo pasado, John Ford (Sean Aloysius O'Feeney; Cape Elizabeth, EEUU, 1895 - Palm Desert, id., 1973) había experimentado una notable evolución



respecto a sus inicios en la etapa silente. Esta evolución iba más allá de lo temático —el *western* siguió siendo su género preferido, aunque trabajó otros muchos—, llevándole a adentrarse en aspectos visuales y narrativos en los que se dejaba sentir la influencia del expresionismo alemán. Al margen de la preocupación por alcanzar la hondura psicológica de sus personajes, por retratar el modo de vida propiamente norteamericano y por reflejar las reacciones del sujeto individual frente a situaciones límite, en esta etapa Ford fue aumentando poco a poco el alcance de su cámara para introducir como elemento clave el entorno paisajístico. Esto sucede en una de las películas preferidas de Carlos Pujol, perteneciente a esta etapa: “La diligencia” (*“Stagecoach”*, 1939).

Después de obtener cuatro Oscar de Hollywood, a partir de la década de los cincuenta John Ford se convirtió en una auténtica leyenda de la cinematografía de EEUU, a la que continuó engrandeciendo con nuevas películas de creciente depuración estilística y formal como “Mogambo” (1953), una de las más populares; la genial y obsesiva “Centauros del desierto” (1956) y otras dos nuevas obras maestras: “Dos cabalgan juntos” (1961) y “El hombre que mató a Liberty Valance” (1962), ambas protagonizadas por James Stewart. El año 1966 dirigió “Siete mujeres”, film testamentario, rodado completamente en interiores, que narra los últimos momentos de una misión religiosa estadounidense en China y con el cual John Ford se despidió de la profesión.

Bibliografía.- MCBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael: *John Ford*. Madrid: Ediciones JC, 1996.

Filmografía selecta

The Tornado (1917)

Jackie (1921)

El caballo de hierro (1924)

Tres hombres malos (1926)

El doctor Arrowsmith (1931)

La patrulla perdida (1934)

El delator (1935)

La diligencia (1939)

Las uvas de la ira (1940)

La ruta del tabaco (1941)

El fugitivo (1947)

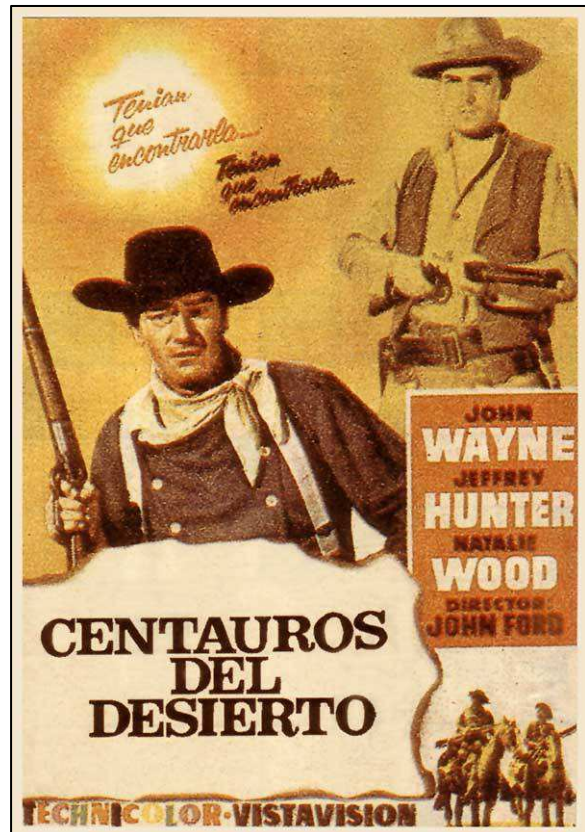
Río Grande (1950)

Mogambo (1953)

Centauros del desierto (1956)

El hombre que mató a Liberty Valance (1962)

Siete mujeres (1967)



MICHAEL CURTIZ

Jordi Puigdomènech

Manó Kertész Kaminer (Budapest, 24 de diciembre de 1886 - Hollywood, 11 de abril de 1962), conocido en el mundo del celuloide como Michael Curtiz, se había formado en la primera década del siglo XX en la escena teatral, para pasar inmediatamente después al ámbito del cine de la mano de dos grandes directores suecos, Viktor Sjöström y Mauritz Stiller, con quienes colaboró en varios guiones en su Budapest natal. En 1926 se trasladó a Hollywood contratado por Harry Warner, de la Warner Bros, y a lo largo de los siguientes veinticinco años rodó más de un centenar de películas.



Pese a que buena parte de la crítica especializada le ha calificado como un técnico muy bien dotado que supo subordinar su personalidad a las exigencias de la industria cinematográfica, un examen minucioso de su producción deja entrever una notable dosis de autoría en la práctica totalidad de sus trabajos. Así, títulos como “La carga de la brigada ligera” (1936), “Robín de los Bosques” (1938), la inolvidable “Casablanca” (1943) — uno de los films de cabecera para Carlos Pujol, de la que el crítico Andrew Sarris dijo que era «el más afortunado de los accidentes afortunados»— o “Alma en suplicio” (1945), llevan el inimitable sello personal de Michael Curtiz y encumbran a su autor más allá de la rutina asociada al buen artesano.

El realizador húngaro, nacionalizado norteamericano, cultivó todos los géneros, desde el drama social hasta el terror, pasando por la comedia musical, el *western* o el cine negro, con títulos caracterizados por la sencillez y la corrección de su narrativa, elementos que valoraba especialmente Carlos Pujol: «La solución siempre es lo más sencillo, lo más claro, lo más expresivo y natural, y —si es posible— lo más correcto.» Michael Curtiz nunca escribió

sus memorias y rara vez concedía entrevistas. Su hermano David declaró que «Michael nunca quiso que nadie escribiera un libro sobre él», y que cuando se le pidió que resumiera su filosofía, dijo «intenté poner todo el arte en mis imágenes.» Falleció de cáncer el 11 de abril de 1962, a los 73 años, mientras rodaba el film “Los comancheros”. Está enterrado en el cementerio Forest Lawn Memorial Park en Glendale, California.

Bibliografía.- JOHN, Frederik: “Michael Curtiz: the Film World's Forgotten Genius”, en el diario *St. Petersburg Times*, 24 de octubre de 1979.

Filmografía selecta

Los crímenes del museo (1933)

El capitán Blood (1935)

La carga de la brigada ligera
(1936)

Robin de los bosques (1938)

No somos ángeles (1935)

Dodge City (1939)

El lobo de mar (1941)

Casablanca (1942)

Yankee Dundee (1942)

Sinuhé, el egipcio (1954)

El rebelde orgulloso (1958)

Francisco de Asís (1961)

Los comancheros (1961)



AGENDA CULTURAL

CENTRE D'ESTUDIS JOAN MARAGALL PROJECTES DE MOBILITAT INTERNACIONAL PER A ALUMNES I PROFESSORS

En la darrera dècada els alumnes i professors del Centre d'Estudis Joan Maragall han participat per iniciativa de la direcció en diversos projectes de mobilitat internacional, com ara el Programa Comenius, un pla en el qual van participar diverses administracions públiques per tal de donar suport i facilitar la mobilitat acadèmica dels estudiants i professors dins de diversos països de la Comunitat Europea. Concretament, entre els anys 2008 i 2010 el CES Joan Maragall va integrar-se en aquest projecte juntament amb altres quatre països: Grècia, Polònia, Itàlia i Romania. L'objectiu d'aquest programa va ser facilitar l'intercanvi cultural centrat en l'orientació professional i acadèmica dels joves i les joves en edats compreses entre els setze i els dinou anys. La llengua emprada en totes les comunicacions va ser l'anglès, i els professors i alumnes implicats van ser majoritàriament de batxillerat. El foment del coneixement mutu entre els i les joves i el personal docent d'aquests països és un element imprescindible per a la comprensió de la diversitat cultural i de la realitat que suposa l'existència de diverses llengües en la CEE, així com del valor afegit que suposa aquesta diversitat en el territori comunitari. Un altre objectiu assolit amb el Programa Comenius va ser l'adquisició de les aptituds bàsiques en el desenvolupament personal, el futur laboral i la ciutadania europea efectiva. A banda del projecte de mobilitat esmentat, el Centre d'Estudis Joan Maragall ha realitzat intercanvis amb d'altres països, com ara França, Noruega i Turquia, en els quals han pogut participar professors i alumnes tant de batxillerat com dels cicles de grau mig i de grau superior que s'imparteixen en el nostre centre. Podreu trobar més informació en la secció corresponent de la nostra web:

<http://joanmaragall.com/projectes-internacionals>

TALLERS DE TEATRE AL ZORRILLA

Els tallers del Teatre Zorrilla tenen com a objectiu principal l'ensenyament i la promoció de les arts escèniques a través de la formació d'actors i actrius. Per dur-los a terme es compta amb un col·lectiu de mestres de gran professionalitat, que transmeten als alumnes els seus coneixements tècnics i pràctics en el terreny de la interpretació, la dicció i la preparació corporal. Els tallers s'organitzen per a grups de totes les edats i nivells, a partir de 10 anys i sense límit d'edat. El preu és de 45 euros mensuals, amb una matrícula de 20 euros. El seu calendari es el del curs escolar. Per més informació us podeu posar en contacte amb el telèfon 93 384 40 22, o enviar un correu a l'adreça info@teatrezorrilla.cat. Teatre Zorrilla: c/ Sant Miquel, 54. Badalona.

<http://www.teatrezorrilla.cat/tallers/>

MUSEU DEL MODERNISME DE BARCELONA

El Museu del Modernisme de Barcelona (MMBCN) és una institució privada compromesa amb l'art i la cultura. Amb una col·lecció particular única, resumeix i contextualitza l'art de l'època modernista a Catalunya des de les manifestacions i disciplines més variades. Els fons del Museu inclouen importants i vitals obres d'art, des de peces de mobiliari o arts decoratives exquisides fins a bells exemples de pintura i escultura. Horari: (dilluns tancat) de dimarts a dissabte, de 10:30h a 19h. Diumenges de 10:30h a 14h. Adreça: c/ Balmes, 48, 08007 Barcelona - [mmcat@mmcat.cat](mailto:mmcat:mmcat.cat) - Tel.- 932722896.

<http://www.mmbcn.cat/el-museu/>

INTERFÍCIES - ARTS SANTA MÒNICA

INTERFÍCIES és un programa impulsat que té per objectiu promoure el debat i produir noves formes de coneixement a partir de desenvolupar processos i activitats que facilitin obrir nous espais de relació amb la ciutadania, la programació i el propi centre. Els formats participatius, el treball en xarxa i la metodologia col·laborativa són les eines de treball en les qual es basarà el programa. Aquestes eines s'implementaran per tal d'impulsar tant la transversalitat entre àmbits artístics i altres àmbits de l'esfera social, com la complicitat i el treball en comú amb altres institucions, entitats i comunitats, sempre amb especial cura respecte aquelles que conformen el teixit social del territori on s'ubica l'Arts Santa Mònica. **Entrada lliure.** La Rambla, 7 08002 Barcelona. Telèfon d'informació general: 935 671 110.

<http://artssantamonica.gencat.cat/ca/>

ESTIMA EL CINEMA! ESTIMA EL MALDÀ!

En el Cinema Maldà donem una segona oportunitat a les millors pel·lícules del cinema internacional. Gaudeix de la nostra cartelera en Barcelona i descobreix les nostres maratons a un preu molt especial. La mateixa entrada és vàlida per a tantes pel·lícules com vulguis en el mateix dia. El primer i el tercer dissabte de cada mes pel matí tenim "Maldanins", sessió de cinema matinal per a pares i mares amb nens i nadons. Si ets un bon cinèfil, no renunciis a allò que més t'agrada!

Estem a Barcelona, en el carrer del Pi, nº 5. Telefon: 933 019 350.

DILLUNS (Dia de l'espectador) 5€

DIMARTS (Laborable) 6€

DIMECRES (Els dimecres, al cinema!) 4€

DIJOUS (Laborable) 5€

DIVENDRES (Laborable) 9€

DISSABTE 9€

DIUMENGE 9€

FESTIUS 9€

Recordem que el preu de les entrades inclou **totes les pel·lícules** que es projectin al llarg del dia, ja siguin en sessió de tarda o sessió de nit.

www.cinemamalda.com/

MÉS CINEMA A LA FILMOTECA DE CATALUNYA

La Filmoteca de Catalunya promou la difusió de la cultura cinematogràfica a través de projeccions de films clàssics de tots els temps, i també del cinema d'autor i l'exploració de nous llenguatges audiovisuals contemporanis. Un altre dels seus objectius és la formació de nous públics cinematogràfics. Per un preu molt ajustat podréu gaudir de les millors pel·lícules de tots els temps. Plaça Salvador Seguí, 1-9, 08001 Barcelona.Tel.: 935 671 070.

<http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca>

CLAN DEL DOMINGO

La música amb maiúscules: blues, rock progressiu, soul, jazz... Els millors vinils i els millors concerts de la història, amb les millors bandes i els millors músics. Billie Holliday, Roxy Music, Cream, Credence Clearwater Revival, Ike & Tina Turner, Allman Brothers i un llarg etc. Tots els diumenges, de 13 a 14 hores. Redifusió els divendres de 3 a 4 hores de la matinada. José María Pallardó, guanyador d'un 'Premio Ondas', ha recuperat per a la ràdio i la música el protagonisme que havia perdut durant anys. Estigueu al cas: *Clan del Domingo*, programa de referència en la sintonia de Ràdio Kanak Barcelona -RKB-, al 106.9 de la FM. I també a la seva pàgina de Facebook. El millor espai musical de la ràdio actual. Música sense fronteres, sense nostàlgia, però amb bons records. ¡Gaudiu d'una experiència musical única!

www.facebook.com/pages/Clan-del-Domingo/205863336219308?ref=hl

www.radiokanalbarcelona.com

www.ivoox/elclandeldomingo

FRÓNESIS

CRÈDITS

Directora: Cati Romero Jordán

Editor: Jordi Puigdomènech López

Editor adjunt: Marcel Vladimir Ferrer

Consell de redacció: Juan Carlos Balmori, Marta Domínguez Raya, Carlos Giménez Soria, Roser Gutiérrez, Àngels Jurado, Marta López Prats, Elena Mota, Antonio Peñas, Emmanuel Prats, Cati Romero, Pasqual Romero, José Sellés, Núria Solé

Redactors/es adjunts/es: Andrea Cosentino, Marcel Vladimir Ferrer

Personal d'administració: Sònia Escudero, Dolors Jordán, Ismael López, Loli Pulido, Mercè Sánchez

Assessorament editorial: Centre d'Investigacions Film-història (Universitat de Barcelona). www.filmhistoria.com

Revista cultural del **Centre d'Estudis Joan Maragall**

Contacte: joanmaragall@joanmaragall.com

Frónesis

