

A black and white close-up portrait of a woman's face. She has dark hair and is wearing a headpiece made of woven, light-colored material, possibly straw or reeds, which forms a circular shape around her head. The background is a plain, light color. A large teal circle is overlaid on the upper right portion of the image, containing the title and subtitle text.

Plató en imatges

Dossier didàctic

Plató en imatges

**La filosofia
platònica a través
del cinema**

Aniol Costa-Pau
Serveis Educatius
Filmoteca de Catalunya,
2021

Índex

1. PRESENTACIÓ DEL PROJECTE	04
2. INTRODUCCIÓ: FILOSOFIA, CINEMA I PLATÓ	06
3. L'HERÈNCIA DE SÒCRATES	08
Idees principals de Sòcrates	10
<i>De l'Apologia de Sòcrates a La passion de Jeanne d'Arc</i>	13
4. EPISTEMOLOGIA I ONTOLOGIA: LA TEORIA DELS DOS MONS	17
I si vivim en una ficció?	20
<i>The Truman Show</i> i la ficció dels realities	20
<i>The Matrix</i> i la ficció del món virtual	22
<i>The Purple Rose of Cairo</i> i la ficció del cinema	25
La teoria de la reminiscència i <i>Spellbound</i>	27
<i>El Fedó</i> i <i>Det sjunde inseglet</i>	31
5. PSICOLOGIA: L'ÀNIMA TRIPARTIDA	34
L'ànima concupiscible i <i>Seven</i>	35
L'ànima irascible i <i>Citizen Kane</i>	39
Intel·lectualisme moral: el bé i el mal en el cinema	42
Coneixement de si i <i>To vlemma tou Odyssea</i>	46
6. POLÍTICA: LA CIUTAT DEL FILÒSOF REI	50
La crítica a la democràcia: <i>Jaws</i> i <i>Ace in the Hole</i>	51
<i>Antz</i> i la ciutat ideal	56
L'expulsió dels poetes i les crítiques al cinema	61
L'art és el món de les aparences	61
La societat de l'espectacle	65
7. PROPOSTA DIDÀCTICA COMPLEMENTÀRIA	68
8. BIBLIOGRAFIA	78
Llibres	78
Pel·lícules	79

1. Presentació del Projecte

Aquest dossier didàctic ha estat creat per Aniol Costa-Pau en el marc de la seva estada de pràctiques als Serveis Educatius de la Filmoteca de Catalunya durant el curs 2018-2019. Es tracta d'un treball de caire acadèmic que té com a objectiu fer una introducció a la filosofia de Plató a través del cinema, comentant i analitzant diverses pel·lícules en relació amb el pensador grec. Pot ser interessant, sobretot, per a docents d'Història de la Filosofia a Batxillerat i per a estudiants que vulguin ampliar continguts o fer recerca sobre aquest tema. Així doncs, conjuntament amb els Serveis Educatius de la Filmoteca, s'ha fet una adaptació del document per tal d'aprofitar-ne la potència pedagògica i oferint-lo a la comunitat educativa. Així, es vol contribuir a desenvolupar una mirada atenta que millori la nostra experiència com a espectadors, però en cap cas es volen presentar les pel·lícules com a simples il·lustracions de les idees platòniques, sinó com a obres independents capaces de produir idees noves, que dialoguen, alhora, amb les de Plató.

Es creu que aquest estudi pot ser un bon mitjà per desenvolupar les **competències principals d'Història de la Filosofia**, que són:

- a. L'anàlisi i la síntesi crítica de textos filosòfics i documents audiovisuals.
- b. La competència reflexiva, crítica, dialògica i argumentativa.
- c. La competència social i cívica sobre problemes actuals.

Pel que fa als continguts, s'expliquen detingudament a través de pel·lícules els punts següents del **pla docent sobre Plató**:

- a. L'epistemologia o la teoria del coneixement.
- b. La filosofia de l'ànima o psicologia.
- c. La filosofia moral o ètica.
- d. La filosofia política.
- e. El pensament de Sòcrates i la seva relació amb Plató.

A més, tots aquests coneixements també es poden relacionar fàcilment amb altres continguts d'assignatures obligatòries i optatives de Batxillerat, com ara:

- a. Filosofia: la reflexió sobre l'ésser humà, l'ètica, la política i la societat.
- b. Ciències per al món contemporani: l'anàlisi de les relacions entre ciència i filosofia.
- c. Llengües: la comprensió i la creació de discursos orals i escrits.
- d. Història i història de l'art: l'anàlisi del context històric i artístic d'un text filosòfic.
- e. Grec: l'estudi sobre la cultura grega i la seva influència al llarg de la història.

QUÈ HI TROBAREU?



Un **dossier de contingut** en què es desenvolupen extensament totes les idees.



Un conjunt d'**activitats complementàries** per treballar a l'aula tot aquest contingut.



Una selecció de **fragments audiovisuals**, amb comentaris de diverses pel·lícules per veure a l'aula, entendre millor el text i fer els exercicis proposats.

És un conjunt de 17 vídeos, que trobareu numerats i per títols i cada un d'ells conté diverses escenes escollides i numerades. Per accedir-hi només cal que cliqueu als enllaços que trobareu indicats en diferents llocs del document.

Per tal d'accedir al llistat complet de tots els fragments, cal que envieu un correu a filmoteca.serveiseducatiu@gencat.cat i se us donarà l'accés al canal que podeu trobar **aquí**. Tot i així, al llarg del text trobareu les referències a cada un dels vídeos amb les indicacions corresponents al fragment a visionar.



La contrasenya per a tots els vídeos és: **imatges**

2. Introducció: Filosofia, Cinema i Plató

“The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato.”¹

La filosofia i l’art són dos llenguatges que sempre han estat estretament lligats, de maneres molt diverses i canviants al llarg de la història. D’una banda, molts filòsofs han reflexionat sobre l’art i la bellesa —aquesta és la disciplina que es coneix com a estètica—; i, de l’altra, molts artistes han intentat dotar les seves obres d’art de contingut filosòfic evident. Aquests dos fronts recorren tota la història de l’art i del pensament fins a l’actualitat.

I, en efecte, el cinema també s’inscriu dins d’aquesta relació bidireccional. Des del seu naixement, el cinema va despertar l’interès d’alguns dels filòsofs més importants del segle XX, com Gilles Deleuze, Theodor Wiesengrund Adorno o Walter Benjamin. I un gran nombre de films i cineastes han intentat traslladar o crear idees filosòfiques a la gran pantalla, de manera més o menys intencionada. I, a més, des de la teoria del cinema i la crítica cinematogràfica sovint també s’elaboren idees de gran interès filosòfic.

Així doncs, tant el cinema com la filosofia, malgrat ser dos llenguatges evidentment diferents, sobrepassen qualsevol frontera i es connecten fàcilment. Els exemples són múltiples i el camp de reflexió és amplíssim; per això, aquest estudi se centrarà només en la figura de Plató. Perquè, sens dubte, Plató és un dels filòsofs més importants de tota la història de la filosofia i, tal com afirma el filòsof anglès Alfred North Whitehead, tota la filosofia occidental es pot entendre com un diàleg constant amb les idees del filòsof atenès. **Al llarg del treball, s’observaran pel·lícules que reproduïxen alguna idea de Plató, o s’hi inspiren, i d’altres que s’hi oposen, però que, per contrast, ajuden a comprendre la filosofia de l’autor.**

¹ Whitehead, A. N. (1928). *Process and Reality*. New York: Macmillan Company. Pàg. 39.

Plató va néixer a Atenes el 428 o 427 aC i va morir el 347 aC. Plató, de fet, és un sobrenom que sembla fer referència a la grandària de les seves espatlles (el seu nom real era *Aristocles*). Per part materna, era parent de Críties, un dels Trenta Tirans: el govern aristocràtic que sotmetia Atenes després de la guerra del Peloponès. **És un filòsof de tendència clarament racionalista que reflexiona pràcticament sobre tots els temes de què es pot ocupar la filosofia —que posteriorment s’han constituït com les seves disciplines.** Teoritza sobre la constitució del món (ontologia), sobre com el podem conèixer (epistemologia), sobre la justícia (política), sobre el bé (ètica), sobre l'ànima humana (psicologia) o sobre la bellesa (estètica); i en la seva doctrina tots aquests temes estan directament relacionats i són perfectament coherents entre si.

No obstant això, Plató no fa una exposició ordenada i classificada dels temes, perquè no escriu tractats filosòfics, sinó diàlegs. En aquests, **Plató mai apareix com a protagonista, sinó Sòcrates, el seu mestre i inspirador.** Es fa difícil, doncs, distingir quan Plató està exposant les seves pròpies idees en veu del personatge de Sòcrates o quan està fent parlar el Sòcrates original. Ara bé, el que sí que és evident és que hi ha una continuïtat entre el pensament del mestre i el del seu deixeble. Una dificultat afegida és que, a banda dels diàlegs, **Plató ensenyava les seves teories a l'Acadèmia i es tenen molt pocs documents d'aquesta instrucció, que es coneix com la *Doctrina no escrita*.** De fet, els diàlegs eren solament un reclam per captar els alumnes per a l'Acadèmia.

Abans de prosseguir amb l'explicació de Plató cal, doncs, atendre a la figura de Sòcrates, per observar les influències i també les diferències entre mestre i deixeble.

3. L'herència de Sòcrates



1. *Socrate* (Roberto Rossellini, 1971)
(<https://vimeo.com/392660926>)

Sòcrates és dels pocs filòsofs antics de què tenim certesa absoluta de les dades de la seva mort: el 399 aC, després de ser condemnat a mort pel tribunal atenès, acusat de pertorbar els joves i d'introduir falses creences i divinitats.

El cèlebre director italià Roberto Rossellini va dirigir la pel·lícula *Socrate*, que forma part del conjunt de films televisius que va realitzar a partir de 1965, amb una clara voluntat pedagògica i divulgativa, que tant reivindicava el cineasta. Durant aquests anys, Rossellini també va crear pel·lícules sobre els filòsofs René Descartes i Agustí d'Hipona. Malgrat ser una pel·lícula televisiva amb pocs recursos i no ser una obra magna dins de la filmografia del director (tampoc pretén ser-ho), és un document perfecte per introduir-se en el pensament socràtic i entendre el seu mètode i les circumstàncies polítiques de la seva mort.

Abans de Sòcrates, els primers filòsofs, anomenats presocràtics (Tales, Anaximandre o Anaxímenes), es preguntaven per la naturalesa i la seva causa primera; en canvi, el filòsof atenès va moure la mirada dels cels a l'ésser humà. Ciceró, en el llibre IV de *Tusculanae disputationes* escriu: “Sócrates fue el primero que hizo descender la filosofía del cielo y la obligó a ocuparse de la vida, de las costumbres, del bien y del mal.”.²



² Cicerón (2005). *Disputaciones tusculanas*. Madrid: Editorial Gredos. Pàg. 67.

Un altre tret essencial de Sòcrates és que no va escriure res perquè el seu magisteri era únicament oral pels carrers d'Atenes. Per contra, els filòsofs posteriors van optar per recloure's en escoles i escriure les seves teories, potser espantats per la mort de Sòcrates després d'haver estat calumniat per una part de la ciutadania atenesa. **Sòcrates dialogava constantment amb els joves de la ciutat i els problematitzava totes les situacions; no era un mestre que resolia dubtes, sinó que feia sorgir-los a tothom qui l'escoltava.** Fill d'una llevadora, en el *Teetet*³ de Plató explica que, com la seva mare, ell no tenia l'art de parir, sinó que ajudava els joves a parir, en aquest cas, la Veritat.

De manera molt similar, en la pel·lícula, davant de la prohibició de dirigir-se als joves, Sòcrates (Jean Sylvere) explica que no usa la llengua grega per garantir-se algun tipus de poder sobre els homes, sinó que pregunta i qüestiona per esclarir els temes i fer aflorar la Veritat.⁴ En un altre fragment de la pel·lícula ([vegeu el fragment I del vídeo](#)), critica directament l'escriptura en defensa de la comunicació oral; tal com fa Sòcrates en el *Fedre* de Plató (de 274c a 277a). En els dos documents, a través d'una llegenda egípcia, defensa que la invenció de l'escriptura provoca que els ciutadans perdin la memòria i no discuteixin els textos, que romanen callats davant les preguntes.

Plató, al seu torn, subscriu aquesta idea, però opta per un pas intermedi: *escriu* diàlegs i, tot i que manté l'ensenyança oral, la trasllada de les places a l'Acadèmia, segurament per por a les represàlies. **Gràcies als diàlegs de Plató, però, tenim constància de Sòcrates**, a banda d'alguns textos de Xenofont, gran historiador i literat. Cal preguntar-se, doncs, en quin grau els diàlegs de Plató difonen la filosofia de Sòcrates o presenten les idees platòniques. La majoria d'estudiosos coincideixen en el fet que els primers diàlegs (de l'*Apologia de Sòcrates* al *Protàgores*) presenten essencialment el pensament socràtic. El *Gòrgies* i el *Menó* són els més importants dels considerats diàlegs de transició i, a partir d'aquests, sembla que Plató senzillament utilitza Sòcrates com a portaveu de les seves pròpies idees.

³ *Teetet* és un diàleg crític que tracta sobre la naturalesa de la saviesa.

⁴ Cicerón (2005). *Disputaciones tusculanas*. Madrid: Editorial Gredos. Pàg. 67.

3.1. Idees principals de Sòcrates

La cura de l'ànima

Tot i que Heràclit ja s'havia preocupat de l'ànima i el coneixement de si, el primer filòsof que se centra profundament en aquest tema és Sòcrates. Per al filòsof, **l'ànima és l'essència de l'individu i la filosofia ha de respondre a aquesta exigència**. Cal dedicar-se només a les qüestions de l'ànima i no a aspectes externs a aquesta, com la riquesa, la fama o l'honor. En efecte, la cura de l'ànima s'aproxima a la idea pitagòrica de la filosofia com a *medicina* de l'ànima, ja que **l'ànima és independent del cos, però el cos la pot pertorbar i induir cap al vici i per això se n'ha de tenir cura**. En fer-ho, es conté el cos i s'evita que se sobreposi a l'ànima i la converteixi en un instrument de les seves passions. **Amb la raó, cal mantenir i controlar el cos en el seu punt just**.

Certament la vida és el bé més preuat, però només la vida en la Veritat, no pas en la mentida. Conseqüentment, **Sòcrates prefereix morir que acatar les acusacions del tribunal i desobeir aquesta màxima filosòfica**. Això és el que expressa Sòcrates en el film quan es defensa de la seva acusació ([vegeu el fragment I](#)). Sòcrates sosté aquesta tesi perquè considera que hi ha uns valors i uns conceptes universals i autèntics als quals sols es pot arribar per mitjà de la raó; a diferència del relativisme i el pluralisme moral i epistemològic que defensaven els sofistes. Plató hereta aquestes idees, però fa un pas més i *ontologitza* aquests valors, és a dir, els atribueix una entitat pròpia en el món de les idees, tal com es veurà.

Intel·lectualisme moral

A més, **Sòcrates considera que el comportament és una conseqüència del coneixement, és a dir, que, si es coneix el bé, s'actuarà en coherència amb aquest i viceversa**. Per exemple, si un individu té un coneixement vertader de la virtut, la justícia o la bellesa, el seu comportament és coherent amb aquest coneixement. El coneixement vertader provoca un comportament virtuós; i al revés, la ignorància genera un comportament injust. Per tant, d'aquesta tesi es deriva que ningú fa el mal conscientment i això és el que es coneix com a *intel·lectualisme moral*. Aquesta idea està perfectament sintetitzada en l'exposició que fa Sòcrates als seus alumnes i deixebles en un ambient bucòlic, responent a la pregunta de per què ha anomenat *boig* al tirà

Críties (vegeu el fragment II). Seguint aquesta argumentació, Críties actua tirànicament perquè no és conscient de la Veritat. Per tant, la virtut pot ser ensenyada, ja que depèn del coneixement. Ara bé, com s'arriba a la veritat? Aquí entra en joc l'anomenat *mètode socràtic*.

“Només sé que no sé res”

Aquest mètode té dues fases: una primera fase confutària o refutativa en què, mitjançant el diàleg, el mestre fa evident al subjecte que les seves opinions respecte del problema són errònies. És el moment d'autoreconèixer que la solució que es creia vertadera era una il·lusió falsa; és el moment d'autoevidenciar-se que “només sé que no sé res” i, en efecte, no és gens fàcil reconèixer la pròpia ignorància... En la pel·lícula, respon amb aquest cèlebre *dictum* a la pregunta desafiant “i tu què saps, Sòcrates?” (vegeu el fragment III).

Així doncs, reconèixer la ignorància pròpia és la condició de possibilitat del saber. Filosofia, de fet, etimològicament significa ‘amant (*filo*) del saber (*sofia*)’. I sempre es comença a estimar i a desitjar des d'una absència i una mancança. En definitiva, **la filosofia és aquest camí constant mogut pel desig d'arribar a saber allò que encara no es té.**

El camí per arribar-hi és el segon moment del mètode socràtic: és un procés de construcció, de cerca i de descobriment, que Sòcrates anomena *maièutica*, fent referència a l'art de parir de la seva mare, com s'ha vist. **Sòcrates no sap res, però té l'art d'ajudar els joves fecunds a fer néixer idees vertaderes.** Així doncs, no aprenen res d'ell, sinó que arriben a la veritat per si sols i l'exemple més clar és el del *Menó* de Plató: quan un esclau, que no sabia res, arriba per si sol, per mitjà de les preguntes de Sòcrates, a deduir una fórmula matemàtica que ignorava profundament. Plató manté aquestes idees, però incorpora la idea de la **reminiscència**, tal com es veurà. Finalment, quan el subjecte que coneix arriba a la veritat, s'adona que les convencions i allò que s'ha establert socialment és fals. El que intenta Sòcrates és, doncs, revelar a la societat que està en l'error i que la pràctica i la política s'han d'adequar a la veritat. I, evidentment, com s'ha pogut anar intuït, això provoca un fort conflicte entre la filosofia i la llei i el costum.



Immortalitat de l'ànima

Un dels temes més discutits és si Sòcrates creia en la immortalitat de l'ànima o si va ser una aportació posterior platònica. El que sí que és evident és que Sòcrates no tem la mort; argumenta que el més enllà és una qüestió obscura, però al filòsof no l'ha de preocupar, perquè o és el no-res o és una vida amb els déus que no ha de témer, perquè ha obeït el seu mandat ("coneix-te a tu mateix", diu l'oracle de Delfos). Així, la posició de Sòcrates era més aviat agnòstica, però confiava en el més enllà, tot i que reconeixia que no en tenia cap certesa. Així doncs, sembla que la immortalitat de l'ànima és una aportació de Plató, que la pren del pensament pitagòric. Tanmateix, en el film, Sòcrates, després d'haver estat condemnat, diu al seu amic Critó que l'ànima és immortal perquè viu separada del cos (vegeu el fragment IV); però aquesta sembla una argumentació pròpia del Sòcrates més platonitzat. A més, Sòcrates no només espera calmadament a la presó ingerir la cicuta perquè no tem la mort, sinó perquè considera que seria injust desobeir les lleis. En un passatge del final del *Critó*, conegut com la *prosopopeia de les lleis*, Sòcrates dialoga amb les lleis com si fossin personatges i conclou que se les ha de respectar, perquè les lleis no són injustes, sinó que ho són els homes. En el film, aquest diàleg apareix clarament exemplificat en les últimes escenes, davant la incredulitat de Critó.

Així doncs, per totes aquestes idees i el seu convenciment de portar-les fins a les últimes conseqüències, el filòsof va viure sempre enfrontat a la ciutat. Sòcrates és, doncs, símbol de l'oposició entre filosofia i ciutat: la societat està fonamentada en l'opinió i la filosofia es preocupa per la veritat. Aquesta confrontació i el judici que va patir Sòcrates és semblant al de *Joana d'Arc*, que Carl Theodor Dreyer, entre molts altres cineastes, va adaptar a la gran pantalla.

3.2. De l'Apologia de Sòcrates a La passion de Jeanne d'Arc

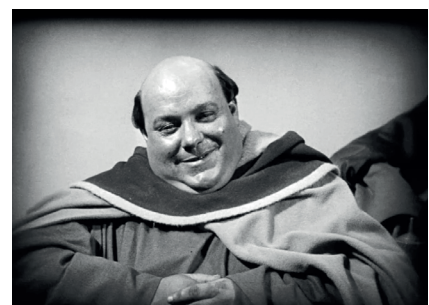
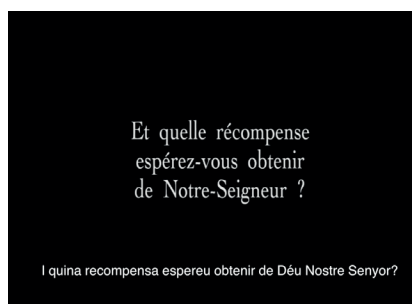


2. *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928)

(<https://vimeo.com/392664213>)

Joana d'Arc era una jove camperola francesa que, després d'assegurar haver rebut indicacions de Déu, va guiar l'exèrcit francès contra les tropes angleses en la guerra dels Cent Anys. Finalment va ser capturada pels anglesos i el 30 de maig de 1431 va ser cremada públicament a Rouen acusada d'heretge. Posteriorment, l'Església catòlica va anul·lar el seu judici i ha estat beatificada i canonitzada com a santa. Actualment, es conserva l'acta del judici a la Càmera dels Diputats de París, com en el cas del judici de Sòcrates, que Plató, amb més o menys fidelitat, va transcriure.

A partir d'aquestes notes, Dreyer va crear *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), considerada una de les grans obres de la història del cinema que, malgrat la seva antiguitat, segueix colpint i emocionant tots els espectadors. Joana d'Arc està interpretada magistralment per Maria Falconetti, que, després d'aquest film mai més va tornar a la gran pantalla, potser per tot l'esforç i el sentiment que va dedicar a aquest personatge. **Dreyer narra la història de la protagonista amb un blanc i negre molt contrastat i amb una gran capacitat per captar la potència expressiva del rostre dels seus actors.**



L'obra de Dreyer i l'*Apologia de Sòcrates* de Plató, en efecte, presenten moltes semblances: **les dues mostren un judici injust, en què els protagonistes són acusats d'actes totalment contraris als que practicaven i, davant d'aquesta injustícia,**



responen amb gran dignitat i coherència. A més, els dos són utilitzats com a caps de turc d'un conflicte estatal, ja que el judici de Sòcrates vol ser una lliçó per demostrar que els filòsofs no han de qüestionar els principis de l'Estat; i el judici de Joana d'Arc és una escenificació de força del govern anglès cap al poble francès.

Els dos saben que qualsevol intent de defensa serà absolutament inútil, però no es mostren impassibles davant de les calúmnies. Sòcrates fa ús del seu dret a la paraula per elaborar un discurs final i, en canvi, Joana d'Arc no utilitza la retòrica (ja que tampoc és la seva especialitat), sinó que respon sense complexos les preguntes i manté intacta la seva fe. Els dos, doncs, davant les acusacions falses, diuen la veritat. Sòcrates comença la seva intervenció amb aquestes paraules:

“En efecto, como digo, éstos han dicho poco o nada verdadero. En cambio, vosotros vais a oír de mí toda la verdad; ciertamente por Zeus, atenienses, no oiréis bellas frases, como las de éstos, adornadas cuidadosamente con expresiones y vocablos, sino que vais a oír frases dichas al azar con las palabras que me vengan a la boca; porque estoy seguro de que es justo lo que digo.”⁵

Joana d'Arc no utilitza l'oratòria, però sí que es mostra determinada a respondre sempre la veritat, malgrat els reiterats intents fallits dels jutges perquè confessi el que no ha fet. Sòcrates comença amb aquests mots una argumentació que en absolut és una bona defensa, ja que no pretén convèncer persuasivament el tribunal per salvar la seva vida, sinó dir la veritat; i és precisament per buscar la veritat que l'han condemnat, perquè els molesta. L'han acusat de pertorbar els joves i introduir falses creences i divinitats, però Sòcrates replica que justament són ells els culpables d'aquests actes, perquè es creuen savis, però només saben de retòrica, fama i reconeixement. Aquestes contraacusacions, però, encara fan enfadar més els seus acusadors, perquè evidencia la seva ignorància i la mentida en què viuen.

Igualment, Joana d'Arc acusa els jutges del mateix que l'acusen: d'heretges, perquè amb aquest judici estan vulnerant els manaments cristians. Joana d'Arc diu: “dieu que soc enviada del diable, però això no és veritat. Sou vosaltres els enviats del diable per

⁵ Platón (1981-1985). *Diálogos, I. Apología de Sócrates*. Madrid: Editorial Gredos. 17c.

fer-me patir. Vostè i vostè i vostè...” (vegeu el fragment III del vídeo). Així doncs, Sòcrates i Joana d’Arc traslladen l’acusació als acusadors i aquests no rectifiquen, sinó que es reafirmen encara més en la seva calúmnia. Joana d’Arc sols llança l’acusació i els fulmina amb la mirada, però, com s’ha dit, Sòcrates esgrimeix un dels seus arguments que tant el caracteritzaven per reacusar-los, que també s’observa perfectament a la pel·lícula de Rossellini comentada abans.

El filòsof, acusat de creure en falses divinitats, invoca provocativament Apol·lo, el déu de la saviesa humana. **Diu que Apol·lo, a través de l’oracle de Delfos, li ha transmès el missatge que és l’home més savi d’Atenes. Però Sòcrates no és conscient de saber res; de fet, només té una certesa: *ell només sap que no sap res*.** Per això, pregunta als poetes, els polítics i els sofistes, que suposadament són els homes més savis, que saben. Mitjançant les seves incisives preguntes s’adona que només saben de convencions i futilitats i no coneixen la veritat. Aquest procés li fa guanyar moltes enemistats, ja que certament és molt molest reconèixer la pròpia ignorància quan un es creu molt savi.

I aquesta és la gran diferència respecte a Sòcrates: ell no es creu molt savi, sinó que és profundament conscient de la seva ignorància. I justament per això, tal com diu l’oracle, és l’home més savi. Aquesta és la veritat primera i més important, perquè, com s’ha vist, només es pot començar a saber quan s’ha reconegut la pròpia ignorància. El savi, doncs, no és qui creu saber més coses, sinó qui és conscient del seu dèficit i desmunta les falses veritats dels interlocutors:

“Y parece que éste habla de Sócrates y se sirve de mi nombre poniéndome como ejemplo, como si dijera: Es el más sabio, el que de entre vosotros, hombres, conoce, como Sócrates, que en verdad es digno de nada respecto a la sabiduría.”⁶

Evidentment, ni les paraules de Sòcrates ni el rostre de Joana d’Arc són tinguts en compte per l’auditori ni aconsegueixen canviar el rumb inevitable del seu procés. Més aviat són burlats i ridiculitzats davant de l’auditori; però la burla, en últim terme, es pot interpretar com un intent de desacreditar allò que, en el fons, els acusadors saben que és cert.

⁶ *Ibid.* 23b.

Una nova connexió és que els dos refusen les contraofertes dels seus acusadors: haurien de reconèixer els “crims” i no repetir-los mai més a canvi de misericòrdia. Tanmateix, cap dels dos no accepta la proposta i ho fan per raons molt semblants: Sòcrates i Joana d’Arc prefereixen mantenir-se coherents amb les seves conviccions que salvar la vida, és a dir, prefereixen la mort que la vida en la mentida. O, dit en altres termes, prefereixen mantenir viva la seva ànima matant el cos que matar la seva ànima per mantenir viu el cos. Quan li proposen a Sòcrates que abandoni la filosofia a canvi de salvar la vida respon: **“Yo, atenienses, os aprecio y os quiero, pero voy a obedecer al dios más que a vosotros y mientras aliente y sea capaz, es seguro que no dejaré de filosofar.”**⁷

Joana, ja entra flames, mor tranquil·la confiant que aviat es retrobarà amb Déu al Paradís; i, de fet, només en començar el judici diu que l’únic que espera és la salvació de la seva ànima (vegeu el fragment I). I Sòcrates, com també s’ha comentat, es mostra tranquil davant de la mort perquè sempre ha obeït al manament de la cura de l’ànima i mai deixarà de fer-ho. Hi ha, però, una diferència substancial entre els dos personatges i és que Joana d’Arc s’enfronta a la tortura i a la mort dolorosa, a diferència de Sòcrates. Per això, en un primer moment accepta la proposta, però finalment l’acaba refusant entre llàgrimes, penedint-se d’haver renegat de Déu per salvar-se (vegeu el fragment II). En resum, Joana d’Arc i Sòcrates van afrontar amb decència i determinació una falsa acusació, que tenia per objectiu criminalitzar i destruir allò que molestava i posava en perill el poder dominant.

⁷ *Ibid.* 29d.

4. Epistemologia i ontologia: la teoria dels dos mons

L'epistemologia (*episteme* en grec significa 'coneixement') és la part de la filosofia que es pregunta com podem conèixer la realitat; i sovint va directament lligada a l'ontologia, a saber, l'estudi de com és la realitat (*ontos* en grec és una forma del verb *ser*). En Plató, l'ontologia del món i la manera de conèixer-lo s'explica en la Teoria de les Idees i la Teoria de la Reminiscència.

Pràcticament tota la història de la filosofia es pot entendre com un intent d'articular el canvi constant de la realitat amb l'existència d'uns universals immutables, és a dir, d'articular allò particular amb allò universal, el concepte amb el cas concret. Dos dels presocràtics que van pensar aquesta qüestió són Parmènides i Heràclit. A grans trets, Parmènides defensava que només existeix un únic universal, l'Ésser, que ho engloba tot i no es pot pensar res fora d'aquest. En canvi, **Heràclit manifestava que tot estava constantment canviant i per tant, "mai ens podem banyar al mateix riu"**. Plató coneixia aquestes dues grans teories presocràtiques i, malgrat la seva oposició, intenta fer-les compatibles. Per fer-ho, distingeix dos nivells de realitat:

- a. **El món de les idees:** les formes o essències universals i immutables.
- b. **El món sensible:** les manifestacions materials canviant i diferents entre elles.

Efectivament són dos mons completament oposats: les formes són universals, immutables, objectives, intel·ligibles, vertaderes i infinites; i, en canvi, la realitat sensible és particular, canviant, subjectiva, material, aparent i finita. Conseqüentment, el món sensible és el terreny de l'opinió (*doxa*) i el món de les idees, el de l'autèntic coneixement o ciència (*episteme*).

I aquests dos mons es connecten per una relació de *participació*, és a dir, la realitat sensible és una representació o imitació que participa de la forma universal que li correspon. Dit en altres paraules, **un cavall particular i concret és un cavall, perquè participa de la forma o essència universal de cavall**. D'aquesta manera, som capaços de distingir tot el que és un cavall i tot el que no ho és, en la mesura que participa o no de



la seva forma. Aquesta relació de participació també es pot entendre com una causalitat, a saber, les formes causen i generen les seves realitats sensibles. En el *Fedó*, diàleg on s'explica la Teoria de les Idees, després d'una llarga dissertació, Sòcrates conclou:

“Me parece, pues, que si hay algo bello al margen de lo bello en sí, no será bello por ningún otro motivo, sino porque participa de aquella belleza. Y por el estilo, eso lo digo de todo.”⁸

I entre totes les formes n'hi ha una que és superior a la resta: el Bé, ja que totes les essències participen d'aquestes, és la Forma de les formes. Així doncs, hi ha dos nivells d'ésser o de realitat i dues formes d'aproximar-s'hi. La primera és la que observa la naturalesa (*physis*) i el seu canvi físic; Plató l'anomena la *primera navegació*. La *segona navegació*, en canvi, és el treball racional costós d'arribar al segon nivell de l'ésser, el de les formes intel·ligibles, que és l'autèntic coneixement. Per tant, l'àmbit de la *physis* és l'esdevenir i té les propietats d'Heràclit, i el món de les idees té les propietats de l'ésser de Parmènides.

Per pensar aquest pas del que és particular al que és universal és interessant pensar la capacitat del cinema de representar idees universals a través de films particulars.

Prenem, per exemple, les pel·lícules sobre la guerra que defensen un discurs clarament antibel·ligerant. En la majoria, malgrat que se centren en un conflicte bèl·lic concret, no hi ha la intenció de criticar justament aquella guerra particular, sinó qualsevol conflicte armat. És a dir, hi ha la intenció d'elaborar un discurs universal.

Dins d'aquest tipus de pel·lícules, n'hi ha d'ambientades a la Primera Guerra Mundial, com *Paths of Glory* (S. Kubrick, 1957); moltes sobre la Segona Guerra Mundial, com *Germania, anno zero* (R. Rossellini 1948), *The Pianist* (R. Polanski, 2012) o *Saul fia* (L. Nemes, 2015); altres sobre la guerra del Vietnam, com *The Deer Hunter* (M. Cimino, 1978); *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979) o *Full Metal Jacket* (S. Kubrick, 1987), i també sobre conflictes actuals, com *The Hurt Locker* (K. Bigelow, 2008). Totes aquestes pel·lícules comparteixen un denominador comú: entenen la guerra com un conflicte d'interessos entre estats que

⁸ Platón (1988). *Diálogos III. Fedón*. Madrid: Editorial Gredos. 100c.

aliena els soldats, exalta valors buits i és una experiència traumàtica sense sentit. És a dir, **en paraules de Plató, es podria dir que aquests films particulars participen d'una mateixa idea universal de guerra.**

Seguint amb l'exposició de Plató, el pas del món sensible al món de les idees s'explica mitjançant el cèlebre **mite de la caverna** (*La República, llibre VII*). L'ús de mites és un recurs recurrent en la filosofia platònica, ja que Plató, malgrat ser un racionalista convençut, és conscient que a vegades els arguments filosòfics són insuficients per convèncer l'interlocutor i cal el discurs mític per induir la creença que el *logos* ha sigut incapaç d'imposar.

Aquest mite descriu una cova on uns presoners han viscut sempre encadenats mirant les parets. Només veuen les ombres que reflecteix el sol i sempre s'han pensat que això és la realitat i mai ho han posat en dubte. Ara bé, un dels presoners aconsegueix escapar-se i, mogut per la curiositat (com el filòsof), es dirigeix cap a la llum de l'exterior. Primer, el sol l'enlluerna, perquè no està acostumat a tanta llum; el mateix que succeeix quan un contempla la Veritat per primera vegada. I un cop s'adapti a aquest nou món i conegui la Veritat, si intenta tornar dins la cova, els altres no el creuran i se'n burlaran, però **el filòsof no ha de renunciar mai a conèixer la veritat i intentar difondre-la.**

Actualment, pocs autors sostenen que hi ha un lloc físic per a les idees separat de la realitat sensible, però la dualitat entre dos mons i el mite de la caverna sí que han estat llargament pensats i representats en el cinema. Certament el dualisme realitat-ficció o veritat-mentida és un tema recurrent; però l'oposició per antonomàsia que travessa tota la història del cinema és la del bé i el mal, que, tot i que no està enunciada en la teoria de les idees, hi té molt a veure (intel·lectualisme moral), tal com s'explicarà. Ara bé, seguidament ens centrarem únicament en la dicotomia realitat-ficció i en els plantejaments contemporanis del mite de la caverna.



4.1. I si vivim en una ficció?



3. *The Truman Show* (Peter Weir, 1999)

(<https://vimeo.com/392667106>)

4.1.1. *The Truman Show* i la ficció dels realities

The Truman Show de Peter Weir narra la història de Truman (Jim Carrey), que des del dia que va néixer és el protagonista, sense saber-ho, d'un reality show que s'emet en directe per tot el món. Sempre ha viscut dins d'un enorme plató de televisió, envoltat d'actors i decorats, de publicitat subliminal i de càmeres ocultes que el graven les 24 hores del dia. L'artífex d'aquest programa és Christof (Ed Harris), que controla tots els aspectes de la vida de Truman, que viu inconscient com el presoner dins de la caverna platònica.

Certament tothom menys Truman sap que el que l'envolta és una ficció, però precisament perquè ell no ho sap, ell sí que és *real*. Com que Truman pren tot el que l'envolta com a vertader, les seves decisions i actuacions teòricament també ho són; i això és el que captiva el públic. Tal com diu Christof al principi del film, Truman no interpreta un personatge, sinó que senzillament *viu* (vegeu el fragment I). Ara bé, de veritat és real la vida de Truman? Potser el presoner no és només Truman, sinó també els milions d'espectadors que creuen que veuen una vida *real*, quan en realitat no és res més que la vida conduïda i manipulada d'un pobre il·lús. **Potser no només és presoner qui no sap que viu dins d'una simulació, sinó també qui, sabent-ho, creu que la simulació és real.**



En un principi, Truman no dubta mai de l'entorn que l'envolta, ans al contrari, i aquesta

és la virtut del programa. És a dir, no només no sap que és presoner, sinó que es creu profundament lliure; i aquesta idea ha estat molt utilitzada pels filòsofs contemporanis per criticar l'estructura de les democràcies modernes. **M. Foucault introdueix la idea del panòptic per descriure una societat que fa creure lliures als ciutadans, mentre els domina i els vigila.**⁹ I actualment, el filòsof coreà Byung-Chul Han incorpora a aquesta tesi tots els nous mecanismes de control d'internet i de les noves tecnologies.¹⁰ De fet, *The Truman Show* també es pot interpretar com una crítica a aquestes noves tecnologies que possibiliten un programa com el de Christof.

Ara bé, Truman comença a sospitar d'aquest món en què viu perquè identifica comportaments estranys i, malgrat que Christof l'ha aparellat amb Meryl (Laura Linney), encara està enamorat de la seva primera parella de joventut, Lauren Garland (Natascha McElhone). Lauren, però, es va negar a jugar amb els sentiments del protagonista i va abandonar el programa, a diferència de Meryl. Les sospites i les incongruències cada vegada són més grans i finalment Truman supera les seves pors infundades i decideix endinsar-se al mar en cerca de Lauren.

Malgrat les tempestes i els intents de Christof de frenar-lo, Truman arriba a *la fi del món* i topa amb el decorat que fa de cel. En una impactant seqüència final (vegeu el fragment II), puja les escales i es decideix a sortir davant l'expectació de tot el món. Christof intenta convèncer-lo amb la seva veu en off omnipotent, dient-li que el món del programa és més bonic i segur i que, fora d'aquest, sols hi ha perills. Truman, però, no es deixa persuadir i fa el pas irrevocable per entrar en el món real.



⁹ Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Editores Argentina.

¹⁰ Han, B. (2014). *Psicopolítica*. Madrid: Herder.

Com en el mite, doncs, s'adona del seu error i surt de la caverna. Ara bé, **en la pel·lícula només apareix aquest primer pas, però en la filosofia platònica caldria fer la “segona navegació”, és a dir, conèixer les essències d'aquest món real.** Weir no ens revela aquesta qüestió, només ens anima a sortir de la caverna pròpia per mirar la realitat, però trobar la veritat en aquesta realitat ja és una altra qüestió. Potser es queda en aquest primer nivell, perquè avui dia tendim a pensar que no hi ha una única veritat possible i intentem respectar la pluralitat d'opinions i de formes de vida de cadascú.

La decisió final del protagonista crea una catarsi col·lectiva i el món exalta d'alegria com si, després d'haver conviscut amb Truman tants anys, ells també se sentissin participants de l'opció que ha seguit. Tanmateix, **és interessant preguntar-se si els espectadors s'alliberen també del programa o si segueixen abduïts en la caverna del televisor.** És simptomàtic que l'última escena del film mostra com dos guàrdies de seguretat, després de veure com Truman ha acabat amb el programa, canvien de canal com si no hagués passat res.

4.1.2. The Matrix i la ficció del món virtual



4. *The Matrix* (Lana i Lilly Wachowski)

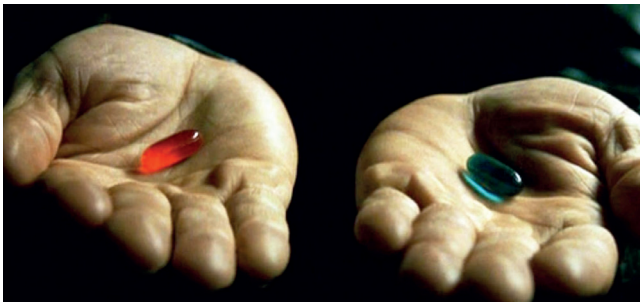
(<https://vimeo.com/392667959>)

En segon lloc, *The Matrix* de Lana i Lilly Wachowski és una pel·lícula de ciència-ficció que també representa clarament les idees platòniques comentades. Heràclit escrivia que els desperts comparteixen un món comú i els que somien es tanquen dins del seu món particular. Què passaria, però, si tots estiguéssim submergits dins d'un somni col·lectiu i ininterromput? No hi hauria cap manera clara de distingir entre vigília i somni i això és el que aconseguix el programa Matrix, introduint-se en les ments de tothom. **A Matrix, doncs, tots els humans viuen dins la caverna d'una simulació sense ser-ne conscients.**

Això es produeix perquè en un món futur i distòpic les màquines han aconseguit un nivell tal d'intel·ligència artificial que han sotmès l'espècie humana i tenen tots els individus tancats en cambres endollats a una gran simulació mentre, sense saber-ho, produeixen energia per a les màquines. Dins de la simulació, tothom viu una vida tranquil·la i normal ambientada en una societat molt semblant a la nostra, tal com era el món humà abans de

la revolució de les màquines. Per tant, *The Matrix* ens alerta que, si no vigilem, el món tal com és ara només serà possible en una simulació feta per màquines; o potser ja és massa tard i el món d'ara és la simulació...

Dins de Matrix, el protagonista T. A. Anderson, que es fa dir *Neo* (Keanu Reeves), també dubta, com Truman, de l'autenticitat de tot el que l'envolta. En el seu cas, però, és així perquè té unes condicions genètiques que provoquen que no sucumbeixi al programa i el converteixen en un "elegit" per destruir-lo. Per això, Morpheus (Laurence Fishburne), el líder d'un grup de resistència a la simulació, intenta reclutar-lo. En la famosa escena de les píndoles, li ofereix una pastilla blava que farà que oblidis els dubtes i una vermella que el farà despertar per sempre del somni ([vegeu el fragment I](#)). Neo, com el presoner que s'escapa de la caverna, s'adona que vivia en l'error i opta sense titubeig per la pastilla vermella.



Un cop despert i recuperat del xoc de la crua realitat després d'una vida dormint, Morpheus explica detalladament a Neo com funciona el programa Matrix. És el moment de conèixer la veritat, com fa el filòsof, després de sortir de la cova. Morpheus i tot l'equip d'enginyers de la resistència saben introduir-se d'incògnit a la simulació de Matrix i intenten derrocar des de dins els que la controlen. Abans de retornar a la simulació, Neo pregunta a Morpheus què passa si et maten a Matrix i aquest respon: **"què faria el teu cos sense la teva ment?"**. **En clau platònica, el filòsof també defensaria que un cos sense ànima no viuria, tot i que sí que podria ser al revés: una ànima sense cos.** Ara bé, potser més que una reflexió sobre la dualitat entre cos i ànima és un recurs argumental, ja que si a Matrix les vides fossin infinites les batalles i les arts marcials no tindrien tanta potència.



Un aspecte important de la pel·lícula és la decisió de Cypher, que prefereix retornar al somni i traeix els seus companys. Per fer-ho, necessitaria oblidar-ho tot, ja que el somni només funciona si no ets conscient de la ficció, com a la caverna. Aquest personatge, doncs, traeix l'esperit del filòsof. Val a dir, però, que en Plató la contemplació de la Veritat és bellesa i harmonia, que no és precisament el paisatge que hi ha fora de Matrix, fosc i desolat. Tanmateix, els seus companys de resistència es mantenen fidels a viure en la veritat encara que sigui lletja, potser pel deure moral de retornar-hi la bellesa.

A causa de la traïció de Cypher, els guardians del programa capturen Morpheus sense que Neo i Trinity (Carrie-Anne Moss) hi puguin fer res. Finalment, doncs, s'han d'enfrontar al dilema de rescatar Morpheus i posar en risc la seva lluita (deontologisme) o deixar-lo morir pel bé de la resistència (utilitarisme). Finalment, Neo decideix tornar amb Trinity a la simulació amb una batalla de trets i arts marcial final.

Així doncs, s'ha vist que aquests dos films són exemples clars del mite de la caverna, perquè **mostren el dubte escèptic de qüestionar la realitat que ens envolta com a vertadera, i en Plató aquest és el preàmbul per arribar al món de les idees**. Altres filòsofs també han fet servir una metodologia semblant, com Descartes, que va més enllà i elabora un dubte hiperbòlic, qüestionant absolutament tot el que l'envolta per aconseguir una certesa absoluta: el cèlebre *cogito, ergo sum*. A partir d'aquest principi i a través de la idea de Déu, aconsegueix fonamentar l'existència del món extern. Un dubte escèptic més convincent i actual és el de la màquina de les experiències de Robert Nozick.

A *The Matrix* tots els individus viuen en un somni sense saber-ho, però el gran cineasta dels somnis és, sens dubte, David Lynch. En el sentit platònic, el somni és caverna i és falsedat, perquè és un estat irracional que no permet arribar a les formes intel·ligibles. Tanmateix, **Lynch ens recorda que els somnis són reals**: perquè ens succeeixen de veritat i ens donen claus per entendre els nostres sentiments i actuacions. L'exemple paradigmàtic és Mulholland Drive (D. Lynch, 2001), ja que el somni de la protagonista dona les claus per treure l'entrellat a l'argument.

4.1.3. *The Purple Rose of Cairo* i la ficció del cinema



5. *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985)

(<https://vimeo.com/392668585>)

The Purple Rose of Cairo (W. Allen, 1985) és un film completament diferent dels anteriors, però també és un exemple magnífic que convida a reflexionar sobre la teoria platònica dels dos mons. **Tracta la dualitat entre realitat i ficció cinematogràfica, és a dir, la divisió entre el món en què vivim i el que veiem a la pantalla.** Allen no es qüestiona escèpticament si tot el que ens envolta és real o no, com fan els dos films anteriors, sinó que el tema de fons de la pel·lícula és quin grau de veritat tenen tant les pel·lícules com el nostre món.

Ho fa amb un surrealista joc de miralls en què es barregen personatges reals, de ficció i els actors que han donat vida als personatges de ficció. La protagonista de la història és Cecília (Mia Farrow), una dona tímida i discreta amb una vida trista i avorrida i casada amb un maltractador en l'època de crisi de la Gran Depressió. Davant d'aquest panorama, Cecília va sovint al cinema, perquè busca volgutament evadir-se de la vida que viu. La ficció, doncs, no és una presó inconscient com la caverna, sinó una via d'escapament conscient. Una de les pel·lícules preferides de Cecília és *La rosa porpra del Caire* i se sent molt atreta per un dels protagonistes, Tom (Jeff Daniels), un explorador australià.

Després que Cecília hagi vist múltiples vegades la pel·lícula, Allen fa que Tom miri la protagonista i s'hi dirigeixi directament, fins a sortir de la pantalla, trencant així literalment la quarta paret. Tom surt de la pantalla, baixa entre les butaques i fuig corrents amb Cecília (vegeu el fragment I). Així doncs, **la ficció penetra en la realitat, la dualitat ja no és una escissió infrangible entre dos mons, sinó que aquests entren en contacte.** La resta d'actors de la pel·lícula projectada queden atònits i discuteixen entre ells i amb els espectadors sobre com es pot resoldre aquesta situació. Com que són personatges de ficció, cal mantenir el projector encès fins que aconseguixin que Tom retorni al film, si no, "desapareixeran", diuen. Mentrestant, Tom i Cecília comencen la seva particular història d'amor; però la ficció té unes normes i la societat unes altres.



Per això, Tom se sorprèn de les limitacions de la vida real i es pregunta per què no hi ha un *fade out* després d'un petó, veu com els diners falsos no tenen valor o descobreix que els cotxes no s'engeguen sense la clau (vegeu el fragment II). El personatge de Tom sembla transmetre que en el món de les pel·lícules la vida és més fàcil i hi ha menys problemes; i una cosa semblant deia Christof al seu titella Truman per convèncer-lo. Per exemple, en una baralla entre el marit de Cecília i Tom, aquest ni es fa mal ni es despentina i diu: "és un dels avantatges de ser de ficció".

Paral·lelament, tot l'equip de producció de la pel·lícula projectada ha vingut a la ciutat per solucionar el problema, entre els quals hi ha Gil Shepherd, l'actor que interpreta Tom. Aquest planeja seduir Cecília (ja que ell i Tom no són la mateixa persona, però són aparentment iguals) i, quan ho aconsegueix, li planteja el dilema següent: escollir entre Tom (ficció) i Gil (realitat). Davant d'aquesta còmica situació, Tom intenta convèncer-la amb els encants de la vida del cinema i Gil amb l'autoritat que representa ser una persona real en comptes d'una de ficció. Finalment, Cecília opta per Gil, però aquest, tan bon punt Tom ha retornat a la pel·lícula, desapareix. Cecília, en veure que ha estat enganyada i utilitzada, es dirigeix un altre cop a la sala de cinema, on, malgrat la tristor, Ginger Rogers i Fred Astaire aconsegueixen treure-li un últim somriure (vegeu els fragments III i IV).

Per tant, la distinció i la connexió entre el món real i el món de les pel·lícules és evident. Ara bé, el que no és tan obvi és com adequar-ho a la teoria platònica, és a dir, quin seria el món de les idees i quin el món sensible. **Queda clar que el món en què vivim és el que existeix de veritat, tanmateix, no és gens ideal, ja que almenys per a la protagonista aquest està ple de desencants, futilitats i males experiències.** De fet, l'única experiència sentimental *vertadera* que viu és la relació d'amor amb un personatge de ficció. No obstant això, tampoc sembla que Allen defensi que el cinema tingui un grau de veritat més gran que la realitat.

Així, Allen no és clar ni concloent amb aquesta qüestió; de fet, mai ha estat un cineasta amb idees dogmàtiques i categòriques, sinó que es caracteritza per posar en dubte els temes comunament acceptats i generar interrogants. No es queda amb cap dels dos mons: és com si mai poguéssim acabar de sortir de la caverna i sols ens queda trampejar entre la realitat i la ficció. **Amb aquest film, critica la falta de valors de la societat**

contemporània, elogia la màgia del cine i alhora ens alerta del seu perill evasiu. I, per embolicar encara més la cosa, ens ho transmet tot dins d'una ficció que, com la pel·lícula de Tom, també es titula *The Purple Rose of Cairo*.



Finalment, és interessant remarcar aquesta idea de la sala de cinema com una caverna on els espectadors solament veuen ombres i aparences. Aquest fet s'ha apuntat a través de la pel·lícula d'Allen i també quan s'ha analitzat el paper dels espectadors de *The Truman Show*. I, abans de prosseguir, val la pena avançar que és una crítica molt semblant a la que Plató dirigeix a les arts i a la de molts filòsofs contemporanis a l'art de masses, tal com s'observarà en el punt 6.3, "L'expulsió dels poetes i les crítiques al cinema".

4.2. La teoria de la reminiscència i Spellbound



6. *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945)

(<https://vimeo.com/392668939>)

S'ha vist que, a conseqüència de la dualitat dels dos mons, hi ha igualment dues formes d'apropar-se a la realitat: l'opinió i la ciència. Ara bé, aquestes, al seu torn, se subdivideixen en dues formes més: el nivell més baix d'opinió és la imaginació (el coneixement sobre les imatges de la realitat sensible) i el segon és la creença (el coneixement sobre els objectes de la realitat sensible). I, d'altra banda, el primer nivell de ciència és el pensament discursiu (els raonaments lògics i matemàtics) i, finalment, el nivell més elevat és la intel·lecció de les idees.



Dualisme epistemològic			
Coneixement sensible o opinió (<i>doxa</i>)		Coneixement intel·ligible o ciència (<i>episteme</i>)	
Imaginació (<i>eikasia</i>)	Creença (<i>pisís</i>)	Pensament discursiu (<i>dianoia</i>)	Intel·lecció (<i>noesis</i>)

Així doncs, certament el discurs racional és el camí per arribar a les essències, però també es necessita en últim terme la intel·lecció, que és una intuïció clara i distinta de les idees. Plató és un filòsof clarament racionalista, però defensa que l'últim estadi del coneixement és una espècie d'intuïció intel·lectual: la *reminiscència*, és a dir, el record. Plató explica que l'ésser humà està format per cos i ànima; i les ànimes, en un temps anterior, estaven en contacte amb totes les formes universals, però van caure atrapades als cossos i ara han de recordar aquest moment anterior. Aquesta doctrina de la immortalitat de l'ànima Plató la pren del pensament orficopitagòric i l'aplica en la seva estructura de coneixement. Aquesta teoria s'explica en el *Menó*, un dels diàlegs de transició.

En aquest diàleg, Sòcrates argumenta que necessàriament s'han de conèixer les idees de manera innata per poder distingir entre la multiplicitat, perquè sense la noció *a priori* no seríem capaços d'agrupar les dades sensibles amb allò semblant i allò diferent. Dit d'una altra manera, si en un moment anterior no haguéssim conegut les idees que causen la naturalesa, no podríem ni tan sols apropar-nos a aquesta perquè no identificaríem res. La tasca del filòsof, doncs, és fer aflorar les idees de nou a la consciència, per mitjà del diàleg i el discurs racional. Aquest és un punt problemàtic per als neoplatònics cristians, ja que no poden acceptar la preexistència i la reencarnació de l'ànima perquè, segons la religió cristiana, l'ànima és única i intransferible.

“El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, tanto de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay de qué asombrarse si es posible que recuerde, no sólo la virtud, sino el resto de las cosas que, por cierto, antes también conocía. Estando, pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma, y habiendo el alma aprendido todo, nada

impide que quien recuerde una sola cosa —eso que los hombres llaman aprender—, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia.”¹¹

Certament és difícil trobar pel·lícules que es connectin amb aquestes idees, perquè molt pocs corrents contemporanis subscriuen literalment aquesta doctrina. Tanmateix, a partir de les tesis platòniques es pot reflexionar sobre moltes pel·lícules en què el record té un paper molt rellevant. No obstant això, la majoria no tracten el record com a experiència *prèvia* a l'existència humana, sinó com un procés de recordar experiències viscudes en vida. Una de les pel·lícules més significatives sobre això és, evidentment, *Spellbound* (A. Hitchcock, 1945).

Hitchcock es basa en la novel·la *The House of Dr. Edwardes* de Hilary Saint George i John Palmer per explicar la història del doctor Edwardes (Gregory Peck), que misteriosament perd la memòria i de sobte creu que ha assassinat un doctor company de feina. La doctora Constance Petersen (Ingrid Bergman), que vivia una relació d'amor amb Edwardes, intenta desesperadament fer-lo recordar per demostrar que no ha comès cap crim. Mitjançant les preguntes, la interpretació dels somnis i la recreació progressiva dels escenaris, Constance aconsegueix anar fent aflorar l'inconscient del seu pacient, (vegeu el fragment I). Semblantment, en Plató la realitat sensible és l'*input* que comença a fer recordar el subjecte, que, ajudat pel filòsof (i no pel psiquiatre) acaba recordant la idea.

Com s'ha dit, però, Edwardes no recorda les idees d'una vida anterior de la seva ànima immortal, sinó les pors i les pulsions més amagades del seu inconscient. En el film, apareix aquesta terminologia que començava a estar molt estesa al segle XX arran de les aportacions en psicoanàlisi de Sigmund Freud, que se citen a la pel·lícula quan intenten interpretar un somni pertorbador que ha tingut el protagonista. Un somni, per cert, que es va ocupar de representar Salvador Dalí i és una de les escenes més emblemàtiques de la pel·lícula i de tota la filmografia del director. Evidentment, tota aquesta terminologia pròpia de la psicoanàlisi no està en Plató, però malgrat les diferències, no són dos plantejaments absolutament oposats. Plató i la pel·lícula (o la psicoanàlisi) comparteixen la idea que el

¹¹ Platón (1987). *Diálogos II. Menón*. Madrid: Editorial Gredos. 81d.



record té a veure amb fer aflorar la veritat i amb el fet de ser conscient d'alguna cosa que ja sabíem. Finalment, gràcies als treballs de Constance s'aconsegueix demostrar que Edwardes és innocent i, a més, es destapa el vertader autor del crim, en una clàssica escena d'intriga i tensió del director.



Spellbound és només un exemple de les moltes pel·lícules que tracten aquests temes, des d'òptiques molt diverses. És interessant esmentar *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (M. Gondry, 2004), ja que planteja la impossibilitat d'oblidar completament: una parella s'esborra tota la memòria per eliminar la seva traumàtica relació, però, per molt que la intentin evitar, el record d'allò viscut sempre aflora i tornen a aparellar-se. O també *Memento* (C. Nolan, 2000), en què el protagonista no recorda res més enllà dels últims minuts viscuts i intenta desxifrar quina és l'experiència traumàtica que li va produir aquesta amnèsia.

Així doncs, aquesta part de la filosofia platònica ens demostra que en Plató, malgrat la importància de la raó, el record i la intuïció tenen un paper fonamental. Evidentment no estem parlant de Freud o d'un plantejament irracionalista, però sí que obliga a repensar i trencar tòpics sobre com s'ha transmès tradicionalment el pensament platònic.

4.3. El Fedó i Det sjunde inseglet



7. *Det sjunde inseglet* (Ingmar Bergman, 1957)

(<https://vimeo.com/392669551>)

Finalment, és pertinent comentar una última qüestió que apareix en el *Fedó*: **l'actitud del filòsof envers la mort**. El *Fedó* s'ha definit com una *meditatio mortis* i una pel·lícula que també reflexiona profundament sobre aquest tema és, sens dubte, *Det sjunde inseglet* (I. Bergman, 1957). El film està ambientat a l'edat mitjana, una època en què la mort i els discursos religiosos sobre aquesta eren molt presents.

Antonius Block (Max von Sydow) és un soldat que acaba de tornar de les creuades i veu com la mort (Bengt Ekerot) el ve a buscar. Antonius, però, desafia la mort a una partida d'escacs per guanyar temps i així pot intentar preparar-se per morir i fins i tot escapar-se'n, si és que és possible. És especialment cèlebre l'escena en què, cara a cara, la mort i el soldat comencen la partida en una platja pedregosa. **En el diàleg, Plató exposa que no ens hem d'oposar a la mort ni considerar-la com un fet pernicios. Ara bé, el personatge de Sòcrates aclareix que en cap cas s'ha de renunciar violentament a la vida, és a dir, no s'ha d'optar pel suïcidi, ja que som propietat dels déus i són ells qui decideixen sobre la nostra mort.** Al seu torn, el protagonista de Bergman no s'oposa frontalment a la mort, però sí que voldria que hagués tardat més a cridar-lo i, almenys al principi, confia ingènuament guanyar-li la partida i escapar-se'n.

Plató argumenta que el filòsof no ha de témer la mort perquè, de fet, la mateixa filosofia és una *meditatio mortis*, ja que és un exercici mental i espiritual que s'allunya del cos i s'apropa a les idees; i la separació completa del cos és, en efecte, la mort. Descartes, en la primera de les *Meditationes* (1641) també defineix la filosofia com "abscere mentem a sensitium". Així doncs, la filosofia és una activitat cap a la mort i per això no li té por. I, és més, la mort és, fins i tot, una alliberació per al filòsof, ja que és l'abandonament del cos i possibilita un pensament pur i complet.



Per contra, el protagonista del film no té en absolut aquests principis espirituals i té dubtes sobre la immortalitat de la seva ànima i el més enllà. A causa de l'angoixa de la mort li sorgeixen molts dubtes i voldria saber amb certesa què li passarà. Mirant una estàtua de Crist es pregunta: “què hi ha després?”¹² i lamenta no tenir cap resposta racional que pugui entendre; ja que no sols vol creure, sinó que vol comprendre (vegeu el fragment I). En un altre moment del film, quan veu la mirada penetrant d'una noia a punt de ser cremada condemnada d'heretge, el seu escuder exclama: “Veu el no-res!”; i Antonius insisteix que això no pot ser, “hi ha d'haver alguna cosa!”, crida.¹³

Segurament Antonius té aquesta ansietat i aquests dubtes existencials perquè, com ell mateix reconeix, és conscient que no ha tingut una vida plena ni entregada als manaments cristians. En canvi, el filòsof es mostra tranquil, perquè s'ha estat preparant tota la vida per a aquest moment i ha obeït sempre els imperatius dels déus. El protagonista busca el sentit que no ha trobat durant tota la vida en aquesta pròrroga que ha aconseguit; mentre que el filòsof hi dedica tota una vida.

“Conque, en realidad, tenemos demostrado que, si alguna vez vamos a saber algo limpiamente, hay que separarse de él [el cuerpo] y hay que observar los objetos reales en sí con el alma por sí misma. Y entonces, según parece, obtendremos lo que deseamos y de lo que decimos que somos amantes, la sabiduría, una vez que hayamos muerto, según indica nuestro razonamiento, pero no mientras vivimos. Pues si no es posible por medio del cuerpo conocer nada limpiamente, una de dos: o no es posible adquirir nunca el saber, o sólo muertos. Porque entonces el alma estará consigo misma separada del cuerpo, pero antes no. Y mientras vivimos, como ahora, según parece, estaremos más cerca del saber en la medida en que no tratemos ni nos asociemos con el cuerpo”¹⁴

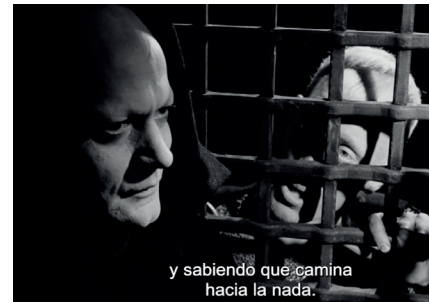
A més, les idees de Plató són expressades per Sòcrates en un moment de dramatisme extrem, ja que el diàleg està ambientat a la presó on Sòcrates està reclòs abans d'ingerir la cicuta. Per tant, els dos són discursos en les últimes hores de vida dels protagonistes. I, a mesura que va avançant el film, Antonius va compronent el que l'espera i es mostra cada vegada més tranquil amb el seu destí. Certament no ho argumenta com fa Plató,

¹² Bergman, I. (1957) *Det sjunde inseglet*. Suècia: Filmindustri. 23'. (Fragment I)

¹³ *Ibid.* 77'.

¹⁴ Platón (1988). *Diálogos III. Fedón*. Madrid: Editorial Gredos. 67a.

però, al final, hi ha una calma compartida entre els personatges de totes dues obres (vegeu el fragment II). Bergman va escriure: **“La pel·lícula tracta sobre la por i la mort. I em va alliberar del meu propi temor a la mort”**.



En resum, Plató ens tranquil·litza sobre la mort i el més enllà; i Bergman, sense donar una resposta clara sobre aquestes qüestions, mostra una postura de serenitat envers allò inevitable. Ens demostra que **no hi ha res que garanteixi el Paradís ni la immortalitat de l'ànima, ningú que respongui als nostres prec, però, sigui per fe o per enteniment, només podem resignar-nos davant d'aquest final, ja que l'únic que és segur és que arribarà**.



5. Psicologia: L'ànima tripartida

En efecte, s'ha vist com no es pot entendre l'epistemologia de Plató sense explicar la immortalitat de l'ànima i el seu contacte amb les essències i la seva capacitat de recordar-les. Cal veure, ara, quin tipus d'ànima és capaç d'aconseguir-ho i quins altres tipus d'ànima van en direcció totalment contrària. **Segons Plató, l'ànima la formen tres elements o tendències: la racionalitat, la fogositat i les passions, i, segons el sector que hi domina, l'ànima és d'una tipologia o d'una altra.** És, doncs, una teoria tripartida de l'ànima.

L'ànima *racional* és la del filòsof, governada per la raó i l'única apta per assolir el coneixement. Segonament, allò més oposat a l'enteniment són les passions, totalment irracionals, materials i mortals. Plató, en *La República* elabora aquesta distinció entre desitjos i raó:

“Aquella por la cual el alma razona la denominaremos ‘raciocinio’, mientras que, aquella por la que el alma ama, tiene hambre y sed y es excitada por todos los demás apetitos es la irracional y apetitiva, amiga de algunas satisfacciones sensuales y de los placeres en general.”¹⁵

I l'ànima conduïda per les passions és l'ànima concupiscible. Finalment, entre el raciocini i l'apetit es troba la fogositat, que és la valentia, l'ímpetu i la força física; i l'ànima moguda per aquesta tendència és la irascible. La distinció entre aquests tres tipus d'ànima es produeix, com s'ha vist, a *La República*, ja que la qüestió de l'ànima està tan directament lligada amb l'epistemologia com amb la política. Centrem-nos ara, però, en cadascuna d'aquestes ànimes.

¹⁵ Platón (1988). *Diálogos IV. La República*. Madrid: Gredos. 439d.

5.1. L'ànima concupiscible i Seven



8. *Seven* (David Fincher, 1995)
(<https://vimeo.com/392670435>)



9. *Amarcord*, Federico Fellini, 1973 | *Der Name der Rose*, Jean Jacques Annaud, 1986
(<https://vimeo.com/392682668>)

Seven és un *thriller* sanguinari sobre dos policies (Brad Pitt és Mills i Morgan Freeman és Somerset) que intenten solucionar el cas d'un terrible assassí en sèrie (Kevin Spacey). A mesura que es van desenvolupant els crims —macabres i perfectament dissenyats— s'adonen que el psicòpata es mou per unes creences cristianes fanàtiques. El criminal castiga violentament les víctimes perquè creu que cadascuna d'elles és culpable d'haver comès un dels set pecats capitals: supèrbia, luxúria, enveja, gola, ira, mandra i avarícia.

El terme pecat capital és utilitzat dins de la doctrina cristiana per referir-se als vicis que la naturalesa humana comet amb més facilitat. Per això, cal conèixer-los bé per reprimir-los i avançar cap a la santedat pura. En paraules de sant Tomàs d'Aquino, filòsof cristià i aristotèlic, un pecat o vici capital és:

“Aquel que tiene un fin excesivamente deseable, de manera tal que en su deseo, un hombre comete muchos pecados, todos los cuales se dice son originados en aquel vicio como su fuente principal. [...] Los pecados o vicios capitales son aquellos a los que la naturaleza humana está principalmente inclinada.”¹⁶

El cristianisme, doncs, es mostra radicalment contrari a les passions, igualment que Plató, que refusa les ànimes concupiscibles, ja que són un impediment per assolir el vertader coneixement. De fet, és evident que el platonisme va inspirar profundament la religió

¹⁶ San Tomás (2001). *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos. I-II:84:4.



cristiana, sobretot en aquest rebuig dels apetits i l'elogi de la castedat o ascèsis. En Plató, aquesta qüestió queda clarament exemplificada en l'**al·legoria del carro alat**, narrada al final del *Fedro*:

“Tal como hicimos al principio de este mito, en el que dividimos cada alma en tres partes, y dos de ellas tenían forma de caballo y una tercera forma de auriga, sigamos utilizando también ahora este símil. Decíamos, pues, que de los caballos uno es bueno y el otro no. [...] Pues bien, de ellos, el que ocupa el lugar preferente es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco de color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra. En cambio, el otro es contrahecho, grande, de toscas articulaciones, de grueso y corto cuello, de achatada testuz, color negro, ojos grises, sangre ardiente, compañero de excesos y petulancias, de peludas orejas, sordo, apenas obediente al látigo y los acicates.”¹⁷

Així doncs, l'auriga és com el filòsof, que ha de governar el cavall negre de les passions i obeir només el cavall blanc de “l'opinió vertadera”. Ara bé, **ni Plató ni el cristianisme justifiquen la resposta de l'assassí Doe, que radicalitza les tesis cristianes i pren la justícia pel seu compte, i incompleix així també molts manaments cristians.** Doe creu que davant la decadència moral de la seva època té l'obligació divina de castigar els pecadors, és a dir, imposa una suposada llei divina a les lleis de la ciutat. En teoria, no és un psicòpata que mata per plaer o per una dèria personal com sovint es retraten els assassins en sèrie, sinó que Doe es creu legitimat per cometre les atrocitats que fa. Paradoxalment, però, tal com succeeix amb tots els fanatismes, les seves creences acaben vulnerant el *credo* original en el qual es fonamenten.

La inspiració del maníac és clarament religiosa, però no beu de manera directa de les sagrades escriptures, sinó que sobretot s'inspira en obres medievals i renaixentistes. Per exemple, Doe pren com a referència els càstigs de l'infern de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri o tria les víctimes seguint alguns dels contes de l'obra *The Caunterbury Tales*. A partir d'aquestes lectures i les seves creences sectàries executa la seva obra violenta,

¹⁷ Platón (1988). *Diálogos III. Fedro*. Madrid: Editorial Gredos. 253d.

que no busca reconduir les víctimes, sinó castigar-les. Com diu Somerset en un dels escenaris dels crims: “Els sermons parlaven de l'expiació dels pecats, mentre que aquests assassinats consisteixen en una forma d'atrició, és a dir, un penediment a la força.” (vegeu fragment de Seven)

En Plató, el rebuig a les passions és total i complet, ja que no imagina una gradació o una mesura i l'objectiu final del filòsof és la *mort del cos*, és a dir, l'eliminació de la sensibilitat. En canvi, Aristòtil, alumne de Plató, defensa que la virtut (*areté*) és l'equilibri just entre dues passions exagerades.¹⁸ Per exemple, el valor és una virtut que es troba entre el vici de la temeritat i el vici de la covardia. Sense aprofundir en aquestes nocions (molt importants al llarg de la història de l'ètica), s'observa que Aristòtil no repudia tan radicalment les passions, sinó que busca mesurar-les.

La filosofia aristotèlica va ser la més seguida per l'escolàstica medieval cristiana i, en aquests temes, a vegades potser podia semblar massa llibertina, tal com s'observa en la pel·lícula *Der Name der Rose* (J. Annaud, 1986). En aquest film, també es produeixen una sèrie d'assassinats per motius religiosos i la causa de fons és una obra d'Aristòtil, el segon volum de la *Poètica*, que tractava la comèdia i l'humor i es va perdre a l'edat mitjana, sigui per accident o per una ocultació voluntària. Suposadament era una obra que reivindicava el riure i la broma, mal vistos dins de la comunitat benedictina en què se situa l'acció de la pel·lícula; tal com s'observa al fragment I de *Der Name der Rose*, en què l'abat renya els monjos per riure. Finalment, William vor Baskerville (Sean Connery) i el seu deixeble Adso (Christian Slater) descobreixen que el guardià de la biblioteca assassinava tots els frares que s'interessaven per aquesta obra, ja que considerava que vulnerava la castedat del monestir. El monjo acaba destruint l'obra i aquesta és la causa fantasiosa que Umberto Eco, autor de la novel·la homònima en què s'inspira la pel·lícula, imagina per explicar la pèrdua d'aquest llibre d'Aristòtil.

Retornant al film de Fincher, **el discurs que hi ha darrere les dues hores i mitja d'intriga no és ni una condemna de les passions com fan Plató o el cristianisme, ni una defensa de l'empresa de l'assassí. El tema clau de la pel·lícula és que ningú**

¹⁸ Aristóteles (1985). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos. Llibre II.



es pot escapar de les passions (o pecats, en terminologia cristiana). Ho il·lustra molt el versicle de l'*Evangelí segons Sant Joan*: “qui estigui lliure de pecat, que tiri la primera pedra”¹⁹. En el text bíblic vol significar que abans d'acusar algú primer un ha d'estar lliure de pecat, però en el context del film més aviat vol dir que tots som, en més o menys mesura, culpables d'alguna cosa. A *Seven* és interessant que l'enfrontament entre criminal i policia no és una mera persecució, sinó que es barreja la llei legal i la moral. Conseqüentment, hi ha dos nivells de culpabilitat: l'assassí és culpable dels seus crims, però la seva obra posa de manifest que tots són culpables d'haver comès en algun moment un acte moralment reprovable. Per error o volgutament, amb penediment o sense, tots hem comès en algun moment cadascun dels sets pecats, entre molts d'altres.



És fàcil reconèixer que tots som moralment culpables d'alguna cosa, però el conflicte filosòfic apareix quan es vol especificar quins actes són els immorals. Plató i el cristianisme ho centren en les passions i la irracionalitat, però altres autors com Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche o Herbert Marcuse, reivindiquen una visió no repressora dels plaers i els apetits. Pel que fa al cinema, la filmografia de Federico Fellini, per exemple, es caracteritza per mostrar les passions humanes sense cap tipus de pudor, ans al contrari. *Amarcord*, una de les pel·lícules més cèlebres del cineasta, comença amb una celebració del carnaval, una festa pagana i popular que és un cant a la vida, el gaudi i la primavera. I un dels temes de la pel·lícula és com es comença a desenvolupar la sexualitat en els joves del poble, que l'Església s'esforça a reprimir sense èxit. En una escena plena d'humor i sàtira, Titta (Bruno Zanin), just quan li pregunten al confessorari “si es toca”, recorda la

¹⁹ Joan 8, 7-8.

mirada seductora de la seva professora, els pits de la dependenta o els culs de les dones del poble quan van en bicicleta (vegeu el fragment d'*Amarcord*). Aquest és només un exemple de tota l'obra de Fellini, que es pot caracteritzar com una celebració de la cultura popular, del desig de viure i de la màgia del cinema.

5.2. L'ànima irascible i Citizen Kane



10. *Citizen Kane* (O. Welles, 1941)
(<https://vimeo.com/392683173>)

En segon lloc, *Citizen Kane* explica la història de Charles Foster Kane (Orson Welles) que, partint del no-res, arriba a assolir els nivells més grans de fama, poder i riquesa. Kane és fill d'una família molt humil que, incapaç de mantenir el seu fill, n'entrega la custòdia. Quan aquest es fa gran, comença a treballar com a periodista fins que arriba a ser un gran director de diari molt influent i, finalment, governador.

Aconsegueix aquest gran ascens en el poder perquè té un gran desig de fama i reconeixement, té la força per combatre els seus adversaris i la determinació suficient per no donar-se mai per vençut. Per tot això, Kane podria ser una bona representació de l'ànima irascible de Plató: **Kane és la imatge de l'home fort i poderós, sense principis, que manipula tothom per aconseguir el seu èxit personal i eliminar els seus enemics.** És pura voluntat i poder: ho aconsegueix tot, perquè vol i perquè pot. Aquesta idea d'home poderós i superior a la resta s'observa clarament, per exemple, en una escena en què, després d'aconseguir un dels seus grans èxits com a periodista, Kane organitza una gran festa on tothom l'alaba amb cançons i reverències (vegeu el fragment I del vídeo).



Tanmateix, en Plató aquesta no és una vida desitjable, ja que no té a veure amb la virtut ni amb la veritat, sinó que la utilitza segons les seves conveniències. Tampoc sembla que sigui el model que defensa Orson Welles, ja que aquest film té una clara voluntat de denúncia cap als grans empresaris i polítics i el seu ús fraudulent del poder (vegeu el fragment II).

Amb aquesta història, Welles critica la manipulació de premsa, la perversitat dels discursos polítics i la buidor de la vida d'aquestes grans personalitats. Ho demostren les circumstàncies en què mor Kane, sol i abandonat en el seu palau enorme, renegant de tota la seva riquesa material (vegeu el fragment III). La proximitat de la mort li evidencia la futilitat de tot el que ha aconseguit; a diferència del filòsof que, davant la mort, es mostra tranquil després d'haver dut a terme una vida entregada al saber. Les últimes paraules abans de morir de Kane són "Roosvelt" (el nom del seu trineu d'infantesa), com si aquesta etapa de la vida hagi estat l'única en què, malgrat la pobresa, ha viscut els instants més plens i valuosos.

L'ànima irascible i l'home fort apareixen tractats a *Gòrgies*, en què **Plató es pregunta si una persona injusta pot ser feliç i, consegüentment, si és millor cometre injustícia o rebre-la.** La vida de Kane segons la presenta Welles ja introdueix quina serà la resposta platònica. Primerament, Polo, un dels interlocutors de Sòcrates, defensa que es pot ser injust i feliç, perquè Arquelau, malgrat ser injust, va aconseguir ser rei de Macedònia, igual que Kane, que va gaudir de molt poder. Sòcrates, però, respon:

“Pues en mi opinión, Polo, el que obra mal y es injusto es totalmente desgraciado; más desgraciado, sin embargo, si no paga la pena y obtiene el castigo de su culpa, y menos desgraciado si paga la pena y alcanza el castigo por parte de los dioses y de los hombres”.²⁰

Així, una persona injusta no pot ser mai feliç encara que aparent-hi ser-ho i encara és més infeliç si no paga per les seves injustícies, ja que el càstig podria ser un moment per redreçar la seva ànima. Seguidament, entra un nou personatge a escena, Càl·licles, que afirma que l'home poderós és injust d'acord amb les lleis de la ciutat (*nomos*), però en realitat és just d'acord amb les lleis de la naturalesa (*physis*). És, doncs, una defensa del dret del més fort i això pressuposa que no tots els éssers humans són iguals per

²⁰ Platón (1987). *Diálogos II. Gorgias*. Madrid: Editorial Gredos. 472e.

naturalesa, sinó que les desigualtats entre individus ja es donen en un moment original i primigeni. Les persones més fortes per naturalesa són “homes lleó”, com podria ser-ho també Kane:

“Sin duda, no con arreglo a esta ley que nosotros establecemos, por la que modelamos a los mejores y más fuertes de nosotros, domándolos desde pequeños, como a leones, y por medio de encantos y hechizos los esclavizamos, diciéndoles que es preciso poseer lo mismo que los demás y que esto es lo bello y lo justo.”²¹

En aquest fragment s'observa, també, una idea clau del personatge: **la llei com a mecanisme dels més dèbils per protegir-se dels més forts**. La llei de la ciutat és, en efecte, una creació dels dèbils per situar-se al mateix nivell que els homes lleó i amansir i domar aquestes feres. A continuació, una nova idea de Càl·licles és la ferma defensa de la vida activa per sobre de la vida contemplativa, és a dir, de la política (entesa com a poder i no com a atenció al bé comú), per sobre de la filosofia i el saber. Una prioritització que, en efecte, també fa Kane.

Sòcrates, al seu torn, respon que si aquell que imposa els seus desitjos és el millor, el plaer i el bé haurien de ser la mateixa cosa. I sembla evident que una cosa o és bona o és dolenta, ja que aquestes dues qualitats no poden conviure simultàniament en una mateixa entitat. Ara bé, per exemple, en el cas de la set, coexisteixen plaer i dolor, ja que quan es té molta set s'arriba a sentir dolor i també plaer quan se satisfà. Així, plaer no és igual a bo i cal distingir entre plaers bons i perjudicials. Els plaers dolents són els de l'home lleó i la vida activa, que busca agradar als altres per satisfer els desitjos propis. I, per contra, **la vida contemplativa es preocupa pel plaer bell i beneficiós: la veritat**. De fet, Sòcrates afegeix que la vida contemplativa és realment l'autèntica política, ja que es preocupa de fer millors de veritat la resta de ciutadans i aconseguir una ciutat justa.

Malgrat que Càl·licles és solament un personatge de ficció d'aquest diàleg, les seves idees es connecten amb les de pensadors posteriors. El filòsof amb el qual presenta més semblances és, sens dubte, Nietzsche; tot i això, el filòsof alemany no cita explícitament

²¹ *Ibid.* 483e.

en cap moment Càl·licles, però la influència podria ser, fins i tot, inconscient, ja que era un gran coneixedor dels diàlegs platònics. En primer lloc, la idea de *superhome* de Nietzsche és molt semblant a l'individu superior i més fort que s'entrega a les seves passions i desitjos, que descriu Càl·licles. De fet, Nietzsche en molts fragments utilitza la mateixa metàfora del lleó per referir-se al superhome.

I, a més, Càl·licles i el filòsof alemany també comparteixen la idea que la societat democràtica és contrària a la naturalesa: sostenen que la civilització és l'organització dels dèbils per protegir-se dels homes més forts, és a dir, és un amansiment premeditat d'aquestes feres que són superiors per naturalesa. És en aquest sentit que Nietzsche parla d'una *tergiversació* dels valors, perquè s'ha imposat "la moral dels esclaus" i cal retornar a "la moral dels dominadors"; el mateix que vol defensar Càl·licles.²²

Així doncs, el personatge de Kane s'adequa molt bé a l'ànima irascible i, consegüentment, a l'ideal d'home fort de Càl·licles i Nietzsche.

5.3. Intel·lectualisme moral: el bé i el mal en el cinema



11. American History X (Tony Kaye, 1998)
(<https://vimeo.com/392684152>)



11. A Clockwork Orange (S. Kubrick, 1971)
(<https://vimeo.com/392684152>)



11. Hannah and Her Sisters (W. Allen, 1986)
(<https://vimeo.com/392684152>)

* Tenir en compte que els tres vídeos d'aquest apartat estan al mateix enllaç

Finalment, la tercera ànima és l'ànima racional del filòsof. És l'única capaç del coneixement i, consegüentment, també d'actuar d'una manera moralment lloable, perquè, com s'ha

²² Nietzsche, F. (2011). *La genealogia de la moral*. Madrid: Editorial Alianza.

apuntat, Plató continua la idea de Sòcrates de l'intel·lectualisme moral. En resum, **qui coneix (ànima racional) el bé actua moralment i qui actua immoralment ho fa perquè l'ignora**. El *Menó* comença amb la pregunta de si la virtut es pot ensenyar i Sòcrates, en un primer moment, no respon, ja que teòricament no ho sap i, al final, ell i Menó, després de dialogar l'un amb l'altre, acaben corroborant que sí.

La dualitat entre el bé i el mal és un tòpic que travessa tota la història del cinema, des del conflicte racista entre americans i afroamericans de *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) fins a les pel·lícules èpiques actuals com la saga de *Star Wars* o *The Lord of the Rings*. També és molt freqüent observar personatges que en un inici eren bons, però acaben sucumbint al mal i viceversa: un personatge moralment condemnable, però que, per diferents raons i circumstàncies, acaba rectificat i convertint-se en una persona bona. Aquest canvi es podria llegir des de l'òptica platònica dient que el pecador s'adona del seu error i la seva ignorància i canvia cap al bé.

N'és un exemple el protagonista d'*American History X* Derek Vinyard (Edward Norton), un neonazi convençut, autor d'actes violents, agressions i crims de tots tipus. Acaba a la presó i allà s'adona de l'error en què vivia i canvia radicalment. Fa un canvi perquè es fa amic d'un afroamericà, llegeix els llibres que li porta el seu antic professor (també afroamericà) i és agredit pels seus "companyans" neonazis ([vegeu el fragment d'*American History X*](#)). El protagonista sobtadament s'adona que els afroamericans són bones persones i s'interessa pels llibres del seu antic professor. Llavors, els seus "camarades", veient que s'està "afeblint", el castiguen amb la seva pròpia medicina. En efecte, aquesta mutació radical pot semblar exagerada i ingènua i potser cal una reflexió més profunda sobre com es pot aconseguir. El film no aprofundeix en quin tipus de treball es fa a les presons i realment quin percentatge de neonazis abandonen les seves conviccions. Sembla que aquest canvi radical és una tasca molt més costosa i no es pot confiar només en els llibres i la cultura. La cèlebre escena final de *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999), també ens alerta que els llibres i l'educació no sempre són suficients, ja que l'alumne predilecte, animat per la multitud, tira rabiós una pedra al seu professor de qui tant havia après.



De fet, a vegades la raó i l'educació no només no són capaços de combatre el mal, sinó que el promouen. Aquesta és la crítica que Theodor Adorno i Max Horkheimer dirigeixen a tota la tradició racional europea a *Dialektik der Aufklärung* (1946). **Sostenen que els camps d'extermini no són productes de quelcom irracional, sinó que només serien possibles si haguessin estat perfectament pensats i dissenyats per una determinada racionalitat.** És a dir, qui dirigia el Tercer Reich era perfectament conscient i coneixedor del que feia; i això és efectivament una tesi contrària a l'intel·lectualisme moral. Els dos filòsofs es pregunten què ha passat perquè la racionalitat hagi estat capaç d'arribar a cometre aquestes atrocitats; **o, dit en altres mots, com es pot seguir sostenint l'intel·lectualisme moral i la confiança cega en la raó il·lustrada després de l'horror d'Auschwitz.** La raó que suposadament ho podia tot no ha pogut preveure i evitar un desastre d'aquestes magnituds; i, a més, teòrics, metges, enginyers i científics van posar el seu saber al servei del règim i van possibilitar les seves atrocitats. Cal, doncs, nous discursos i noves formes de racionalitat perquè res de tot això es repeteixi mai més.

Segonament, un film que mostra perfectament el pas del mal al bé d'una manera molt més problemàtica i menys ingènua és *A Clockwork Orange*. Al principi, Alex (Malcom McDowell) és un jove psicòpata que comet crims amb la seva banda sense pietat, fins que és detingut per la policia. A la presó comença a interessar-se pel cristianisme i acaba participant en un programa psiquiàtric per combatre la delinqüència. En aquest, Alex és obligat a veure imatges brutalment violentes sense fi drogat perquè senti el dolor. Després d'aquesta traumàtica experiència, certament, Alex ja no repeteix els seus comportaments i es mostra extremadament dòcil i poruc. Així doncs, ha canviat, però no és un procés d'autoreconèixer l'error i arribar a la veritat, sinó l'anorreament absolut de la seva identitat.

Realment no és un pas relativament fàcil com el cas anterior, però, per contra, és molt més cruel i desesperançador. A més, quan Alex surt de la presó en aquest estat, rep la violència venjativa de tots aquells a qui havia atacat abans. Alex viu un calvari i intenta suïcidar-se fins que finalment rep les disculpes del Ministeri d'Interior i accepta participar en la seva campanya electoral. Mentre encaixa la mà amb qui l'ha violentat precisament perquè deixi de ser violent pensa: "definitivament ja estic curat" (vegeu fragment d'*A Clockwork Orange*). Per tant, **el canvi no es pot entendre des de la perspectiva de l'intel·lectualisme moral,**

sinó a partir de l'ús de la força i de més violència. En definitiva, **Kubrick denuncia una violència estructural, que possibilita que els joves violents acabin sent policies o delinqüents, amansats pel govern a través de més violència.** I si és violència dins del sistema no es condemna i per això Alex, des del moment en què en forma part, està "curat".



Per acabar, una darrera pel·lícula que és interessant comentar és *Hannah and Her Sisters* (W. Allen, 1986), perquè defensa una postura més aviat escèptica respecte de què és el bé i el mal. Allen descriu una situació familiar molt complexa de canvis de parella entre germanes i cunyats, amb un to dramàtic i còmic alhora. La pel·lícula es basa en la premissa que no tenim unes directrius clares a seguir, que no hi ha un coneixement clar i distint dels valors que ens permeti guiar la nostra conducta, a diferència del que defensa l'intel·lectualisme moral. Per això, sembla que el que transmet Allen és que, en aquesta situació en què vivim, hem de fer el que bonament puguem i com puguem, intentant gaudir-ne al màxim. Ho mostra clarament el personatge de Mickey (Woody Allen), exmarit de Hannah (Mia Farrow) i nou amant de la seva excunyada Holly (Dianne Wiest). Quan pateix un lleu problema d'oïda arriba a tals punts de paranoia que està convençut que té un tumor cerebral; i davant d'aquesta situació sent la necessitat de trobar un sentit la vida i es mostra horroritzat davant la idea que "desapareixerà" per sempre.

Malgrat que finalment el dolor d'oïda no era un símptoma de cap malaltia, Mickey segueix profundament angoixat, ja que no aconsegueix donar resposta als seus interrogants. Al final de la pel·lícula (vegeu fragment de *Hannah and Her Sisters*), Mickey, després d'un



intent fallit de suïcidar-se, camina durant hores i entra al cinema a veure una pel·lícula dels germans Marx. Dins la sala, finalment s'adona que és impossible conèixer el sentit de la vida i saber amb certesa com s'ha d'actuar; per això, en comptes d'angoixar-nos buscant certes que no trobarem mai, hem de gaudir de l'experiència de la vida que es pot acabar en qualsevol moment i intentar escoltar els nostres sentiments sense prejudicis morals. Així doncs, s'observen per contrast les idees de Plató, ja que segons la visió d'Allen no hi ha coneixement objectiu i, per tant, tampoc valors i principis morals absoluts que puguin guiar la nostra conducta.

5.4. Coneixement de si i *To vlemma tou Odyssea*



12. *To vlemma tou Odyssea* (Theodoros Angelopoulos, 1995)
(<https://vimeo.com/392695501>)

L'ànima racional, doncs, és l'única capaç d'aconseguir un coneixement veritable de les idees i també de l'ànima pròpia, és a dir, és l'única capaç de respondre a les exigències de l'oracle de Delfos: "coneix-te a tu mateix" (*gnóthi seautón*). En Plató, el coneixement de si apareix tractat en l'*Alcibiades*, un dels diàlegs considerats menors, tot i que els platònics manifestaven que era el primer diàleg per introduir-se en el platonisme.

El filòsof coneix la realitat exterior i, com que es dedica al coneixement, també coneix i té cura de l'ànima pròpia. O, dit d'una altra manera, l'ànima racional, en la mesura que s'apropa racionalment a la realitat, va coneixent la seva pròpia racionalitat. Per tant, el coneixement de si no és una postura individualista i solipsista que es bolca en si mateix, sinó que és l'examen interior i exterior constant i alhora. **El coneixement de si és un dels temes centrals de la pel·lícula *To vlemma tou Odyssea* de Theodoros Angelopoulos.**

Abans de comentar la pel·lícula és pertinent explicar que Angelopoulos busca explícitament un cinema contemplatiu, que contribueix a la connexió entre l'art i la filosofia. La seva obra se singularitza per l'alt component poètic i reflexiu, l'ús del pla seqüència, un ritme pausat amb imatges de gran bellesa, l'ambigüitat temporal i el desenvolupament de temes com l'exili, el viatge o la història. *To vlemma tou Odyssea* narra el viatge d'un cineasta grec (Harvey Keitel)

de nom desconegut (i anomenat A) per recuperar una cinta breu sense revelar dels germans Manakis, els primers cineastes dels Balcans; aquestes bovines que mai han estat revelades són, doncs, probablement, la primera mirada. Aquesta cerca desesperada el porta fins al cor de la guerra dels Balcans, a Sarajevo. La pel·lícula és, en resum, el viatge d'un cineasta per intentar conèixer-se a si mateix, la seva obra i el món que l'envolta.

En l'*Alcibíades*, Plató exposa aquesta idea de dirigir-se a l'exterioritat per conèixer la pròpia interioritat, ja que un mateix no pot ser alhora objecte i subjecte de coneixement. S'observa clarament amb aquesta cita, amb què precisament comença la pel·lícula: **“Y el alma, si debe conocerse a sí misma, tiene que observar otra alma.”**²³ En Plató, aquest *altre* és la figura del mestre i també el coneixement veritable de qualsevol cosa externa. En la pel·lícula, la figura del mestre podria ser la cinta que A busca desesperadament i que serà mirall de l'ànima pròpia. I també hi ha un coneixement del món extern perquè el viatge és un conjunt d'experiències que generen coneixement, tot i que no en el sentit explícitament platònic de les formes.

De fet, la idea del viatge recorre tota la filmografia del director i, a més, aquesta pel·lícula pren com a símbol Ulisses, la representació més clara del viatjant. El mite d'Ulisses és un document fundacional de la cultura occidental i la imatge més clara del viatger incessant que aprèn de les seves experiències. Pere Alberó, que va participar en el rodatge de la pel·lícula i ha estudiat profundament l'obra del cineasta grec, escriu:

“Todos los viajes de Angelopoulos tienen un carácter iniciático, y son a un mismo tiempo procesos de aprendizaje y reflexión sobre este proceso, porque, finalmente, todos los viajes de Angelopoulos aparecen superpuestos a la vida; dicho de otra manera, solo existe la vida en tanto que existe el viaje.”²⁴

I no és un viatge lineal, ascendent i únicament encaminat cap a l'exterior, sinó que és circular o en espiral, ja que el subjecte avança, però sempre acaba retornant a si mateix: és un viatge exterior i alhora interior. **Per a Angelopoulos, l'ésser humà no és un ens estable i definit que es projecta cap a l'exterior, sinó un procés en esdevenir que**

²³ Platón (1871). *El primer Alcibíades*. Madrid: Editorial Gredos. 133b.

²⁴ Alberó, P. (2000). *La mirada de Ulises*. Barcelona: Editorial Paidós. Pàg. 69.



constantment s'està construint. Plató, en efecte, no s'expressa en aquests termes pràcticament heideggerians, però presenta moltes semblances amb aquesta concepció: el filòsof es dedica tota la vida a conèixer el món i, a mesura que ho aconsegueix, aprofundeix en la seva ànima i la millora. A més, el protagonista de la pel·lícula parteix d'un moment de crisi, insatisfacció i desconfiança amb el model present i s'embarca en el viatge. El motor del viatge, doncs, com en Plató, és el dubte i el desig de saber.

A sent la necessitat imperiosa de recuperar la història, de fer memòria d'allò oblidat i de retornar al present la potència i la puresa de la primera mirada, en un moment d'una gran dificultat com el de la guerra dels Balcans. La mirada d'Ulisses és, doncs, la mirada dels orígens, la mirada a casa nostra, que és on retorna Ulisses. Aquest retorn a l'origen provocarà un canvi a escala individual en el protagonista, però també es pot interpretar com un moment de memòria històrica i consciència col·lectiva, ja que es produeix just en un moment de guerra, que elimina les identitats dels pobles. Així doncs, en el film, la mirada que permet el coneixement de si també té a veure amb la consciència històrica i el sentiment de pertinença a una cultura.

I, finalment, **és interessant comentar que la pel·lícula expressa excel·lentment la idea que l'odissea no és la d'un Ulisses particular, sinó que és metàfora de tota la humanitat; o dit en altres termes, no és la tasca d'un únic filòsof, sinó de la filosofia.** Aquesta universalitat s'observa en el film amb un recurs molt utilitzat per Angelopoulos, que és la distinció confusa entre passat i present: hi ha una ambigüïtat entre moments temporals i anacronismes, que situen la història en un moment històric determinat i alhora en una eternitat o ucronia on les identitats es confonen. I, de fet, per això el personatge no té nom, com Ulisses que, preguntat pel ciclop, respon que no és "ningú".

En el viatge, cada experiència et provoca un coneixement i et canvia com a persona i en l'obra d'Homer un dels moments que més coneixement revelen és el descens als inferns. **En la pel·lícula, l'equivalent d'aquest moment és el record de la seva casa natal, on des del seu jo del present veu els seus familiars i la seva mare difunta, i hi interactua, i amb qui Ulisses també parla a l'Hades.** En aquesta escena succeeixen fins a cinc anys sense absolutament ni un tall i sense pràcticament cap moviment de càmera; solament amb la repetició del ball de final d'any, interromput per les incursions

de la policia.²⁵ Així doncs, retornar a la família, encara que sigui mentalment i en el record, és sempre un aprenentatge.

I el moment culminant i de més coneixement és el final de la història, quan A troba les cintes que tant desitjava i, en el context de guerra de Sarajevo, aconsegueix visionar-les (vegeu el fragment II). Després de veure la pel·lícula, malgrat la tristesa del moment, el rostre del protagonista evidencia un triomf i s'ha produït una transformació. Ara bé, a pesar dels canvis evidents que provoca l'experiència del viatge, A segueix sent la mateixa persona, ja que hi ha uns *signes* que es mantenen. En definitiva, *mirar* la bovina produeix un coneixement i les cintes són també la *mirada* dels germans Manakis. Per tant, en el film el coneixement és mirada i, fins i tot, mirada d'una altra mirada. Així, com s'ha repetit al llarg d'aquest punt, **el coneixement del protagonista és una mirada exterior (cap al món i cap a les mirades del cinema) i és també la mirada interior cap a un mateix**. Aquest esquema es pot aplicar igualment a Plató, però amb la seva pròpia epistemologia i ontologia racionalista, és a dir, una mirada interior i exterior, però sempre intel·lectual.



I aquest viatge és etern, perquè es repeteix de generació en generació i té un component cíclic: “en el meu final hi ha el meu principi”. La pel·lícula transmet que el retorn del viatge mai és definitiu, sinó que és una tasca constant i perpetuada en el temps. De fet, en les pel·lícules d'Angelopoulos mai apareix escrita la paraula *fi*, ja que és un viatge que sempre continua, com “l'aventura humana”. Igualment, el filòsof platònic, com a ésser mortal, dedica tota la vida al saber i mai aconsegueix el coneixement ple en vida. I Plató com a filòsof també va transitar aquest viatge, prenent el testimoni de Sòcrates i portant-lo a Aristòtil, i així al llarg de tota la història de la filosofia.

²⁵ Angelopoulos, T. (1995). *To vlemma tou Odyssea*. Grècia: Greek Film Center. 57-67'.



6. Política: la ciutat del filòsof rei

Plató sempre es va mostrar distant i desconfiat amb la política i els seus intents d'aproximar-s'hi no van prosperar mai. Hi ha una sèrie de cartes i diàlegs apòcrifs que no se sap segur si van ser escrits per Plató, entre els quals hi ha la carta VII, que sembla que sí que va ser redactada per l'autor. En aquesta, explica com ha viscut els canvis polítics que s'han produït a Atenes en la seva època i la seva visió sobre la política. Comenta que primer va viure el règim oligàrquic dels Trenta Tirans i, en un primer moment, va veure'l amb simpatia, però ràpidament va adonar-se de les atrocitats que cometien. Uns anys més tard es va tornar a produir una nova restauració democràtica, més moderada que el règim anterior, però igualment injusta, ja que va acabar condemnant el seu mestre Sòcrates a la mort. Així doncs, **Plató mostra el seu desencís amb la política, ja que ha experimentat com tots els polítics són injustos i mal governants. Finalment, apunta que l'única solució seria que governessin els filòsofs, que són els que realment posseeixen el coneixement; però és impossible que arribin mai a governar, perquè ningú no ho vol, lamenta Plató...**

Uns anys després d'aquesta carta, Plató va escriure *La República*, un dels diàlegs més importants de l'autor, en què reflexiona sobre **la ciutat justa**. S'ha anat anunciant aquest diàleg al llarg d'aquest dossier perquè, com s'ha vist, també hi apareixen idees d'epistemologia i de filosofia de l'ànima, ja que totes hi estan directament relacionades. En aquesta obra, primerament es planteja la teoria de les idees, la jerarquia entre aquests dos mons (amb l'al·legoria de la línia ascendent) i la tasca del filòsof. En segon terme, després de discutir totes les formes possibles de govern i constitució, es presenta una proposta política ideal en què els filòsofs governarien la ciutat.

6.1. La crítica a la democràcia: *Jaws* i *Ace in the Hole*



13. *Jaws* (Steven Spielberg, 1975)
(<https://vimeo.com/392695838>)



14. *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951)
(<https://vimeo.com/392696417>)

Per entendre aquesta proposta política de Plató cal primer atendre a la crítica ferotge que adreça a la democràcia. Considera que la democràcia és un sistema en què els ciutadans manipulats voten irresponsablement les opinions dels sofistes i els polítics. En efecte, és una crítica de caràcter epistemològic, ja que el criteri per considerar si una opinió és vertadera o falsa no és la seva adequació amb la idea universal, sinó el grau d'acceptació que té en els votants. Per això, els polítics i els sofistes no intenten revelar la veritat amb els seus discursos, sinó que només es procuren de vestir els seus arguments amb trucs de retòrica per convèncer l'audiència: **l'objectiu és que sembli vertader, no que ho sigui**. I això té conseqüències polítiques, perquè provoca un govern injust en què els governants fan creure al poble que governen en el seu benefici, però realment només es procuren del propi.

Així doncs, la democràcia vulnera la seva pròpia definició, ja que rarament és el govern de tots i per a tots, sinó que sempre deriva en el govern de tots per als interessos d'uns pocs. I, a més, Plató considera que és molt fàcil que la democràcia derivi en tirania, perquè és un règim que vol respectar totes les opinions — també les falses — i això produeix una situació d'instabilitat i de manca de valors definits. Llavors, apareix un líder fort que promet tranquil·litzar la situació; però només ho aconsegueix en un primer moment i de seguida es converteix en un govern despòtic encara pitjor que l'anterior. Això obliga a plantejar-nos també la relació entre democràcia i tirania en els nostres sistemes actuals, en què cada vegada més s'erigeixen líders polítics forts que prometen estabilitat i seguretat. Sobre aquest pas de la democràcia a la tirania, Plató escriu:



“Al principio, sonrío y saluda a todo el que encuentra a su paso, niega ser tirano, promete muchas cosas en público y en privado, libra de deudas y reparte tierras al pueblo y a los que le rodean y se finge benévolo y manso para con todos [...] Suscita algunas guerras para que el pueblo tenga necesidad de conductor [...] Y para que, pagando impuestos, se hagan pobres y, por verse forzados a dedicarse a sus necesidades cotidianas, conspiren menos contra él [...] Y también para que, si sospecha de algunos que tienen temple de libertad y no han de dejarle mandar, tenga un pretexto para acabar con ellos entregándoles a los enemigos [...] ¿Y no sucede que algunos de los que han ayudado a encumbrarle y cuentan con influencia se atreven a enfrentarse ya con él, ya entre sí [...] censurando las cosas que ocurren, por lo menos aquellos que son más valerosos? [...] Y así el tirano, si es que ha de gobernar, tiene que quitar de en medio a todos éstos hasta que no deje persona alguna de provecho ni entre los amigos ni entre los enemigos.”²⁶

Per tant, Plató critica durament aquest règim polític i no preveu cap possibilitat en què pugui ser un govern just. Ara bé, actualment no és freqüent trobar en el cinema un discurs tan radical, ja que avui dia la democràcia s’ha convertit en un principi inqüestionable i qualsevol postura que la posi en dubte és titllada de totalitària i de fer reviure fantasmes del passat (una altra cosa és que determinats discursos en nom de la democràcia no facin res més que debilitar-la i posar-la en perill). El que sí que és freqüent en el cinema és observar discursos crítics amb alguns dels aspectes concrets de la democràcia; no per negar-la, sinó per enfortir-la. Dues pel·lícules que presenten aquestes idees són *Jaws* (S. Spielberg, 1975) i *Ace in the Hole* (B. Wilder, 1951), ja que les dues dirigeixen una crítica a determinats discursos polítics i dels mitjans de comunicació que manipulen l’audiència per afavorir els seus interessos, fins al punt de posar en perill la vida de les persones.

Primerament, a *Jaws*, darrere la història d’intriga i terror sobre taurons, hi ha una crítica forta als polítics i als mitjans de comunicació, que s’observa en tota la primera part del film. Al nord-est dels Estats Units, a la costa d’Amity Island, una noia jove mor per causes desconegudes mentre es banyava de nit. Martin Brody (Roy Scheider), el cap de la policia local, sospita que la jove ha pogut ser víctima d’un atac de tauró i, per això, vol tancar la

²⁶ Platón (1988). *Diálogos IV. La República*. Madrid: Gredos. 562a-570c.

platja i avisar tots els banyistes. Ara bé, l'alcalde i els empresaris del poble insisteixen a dir que ha estat un accident, ja que no volen espantar els turistes i menys encara just abans d'inaugurar la temporada d'estiu (vegeu el fragment I de *Jaws*).

Una setmana després, però, es reproduïx una matança a plena llum del dia i a ulls de tothom, i l'alcalde es veu obligat a rectificar. S'organitzen comandaments per caçar la bèstia i efectivament aconseguen pescar un tauró, però Matt Hooper (Richard Dreyfuss), un biòleg marí que acaba d'arribar al poble, creu que l'assassí era una bèstia molt més gran. L'alcalde, però, no escolta les demandes del científic i decideix inaugurar oficialment la temporada d'estiu. El drama, però, es repeteix de nou...

Aquesta obstinació de l'alcalde de negar l'atac mostra com, en democràcia, no sempre importa dir la veritat, sinó que a vegades els polítics articulen els seus discursos segons el que més els convé i el que aporta més beneficis econòmics. I l'opinió pública es creu ingènuament les seves paraules, fins i tot en situacions en què un error et pot costar la vida, com en el cas de la pel·lícula. El segon fragment (vegeu fragment II de *Jaws*) il·lustra perfectament aquesta actitud ciutadana, ja que, quan la platja ha estat inaugurada, en un primer moment ningú no s'atreveix a banyar-se, com si es posés lleugerament en dubte la seguretat que ha transmès l'alcalde i els mitjans de comunicació. Tanmateix, finalment una família, animada per l'alcalde, s'acosta a l'aigua i llavors tothom corre en massa cap al mar; i el tauró ho sap i se n'adona... **Aquesta actitud de les masses, que es mouen per imitació i obeint les passions, és la que indignava profundament Plató, com a filòsof defensor de la veritat.**

A més, un tret que reforça les connexions platòniques de la pel·lícula és que Spielberg parteix de la novel·la homònima de Peter Benchley i aquesta novel·la s'inspira lleugerament en *En folkefiende* (H. Ibsen, 1883), que, al seu torn, es nodreix de moltes idees de *La República* de Plató. L'obra d'Ibsen narra com el metge d'una ciutat, el doctor Stockmann, detecta que les aigües termals, que tants diners aporten al poble, estan contaminades i són perjudicials per a la salut. Quan aquest intenta convèncer les autoritats perquè avisin els clients, és desplaçat i menyspreat per l'opinió pública, ja que ningú no vol perdre aquesta font d'ingressos; i aquest és un enfrontament semblant al de Brody i Hopper



amb l'alcalde.²⁷ I, davant d'aquesta situació, Stockmann renega de la democràcia, perquè considera que l'opinió pública és immadura i ignorant i es deixa convèncer pels enganys dels poderosos:

“¿O es que prefieres que me arrastre por el fango, dependiendo de la opinión pública, de la mayoría compacta y de todas esas paparruchas? No; lo que deseo es bien sencillo: deseo meter en la cabeza a esos estúpidos a quienes llaman aquí liberales, que son los peores enemigos de los hombres libres, que los programas de partido abortan toda verdad capaz de vivir, que la forma como interpretan ciertas conveniencias está fuera de toda moral y de toda justicia.”²⁸

Plató, en efecte, no s'expressa amb aquesta virulència, però podria subscriure perfectament les idees del doctor Stockmann. A més, aquest personatge, en altres moments de l'obra, apunta lleugerament a una proposta política d'una elit intel·lectual semblant a la que proposa Plató.

Segonament, *Ace in the Hole* és un film totalment diferent de l'anterior, però planteja temàtiques molt semblants; i ho fa d'una manera més evident, ja que no hi ha un depredador marítim terrorífic que pugui desviar l'atenció de l'espectador. Wilder relata la història de Chuck Tatum (Kirk Douglas), un periodista mesquí que descobreix un treballador atrapat en una mina i, a partir d'aquesta notícia, crea un gran carnaval (així es va traduir el film en castellà) al seu voltant. La població, morbosa i indiscreta, s'entusiasma amb aquest espectacle i no es pregunta pel dany moral i físic que es causa al miner.

Chuck és un periodista fracassat que ha estat acomiadat de totes les feines anteriors, però aconsegueix una feina en un petit diari d'Albuquerque i s'atrinxera en aquesta notícia per assolir fama i renom, però acaba portant-lo a la seva perdició. Treballa amb un jove estudiant de periodisme i Chuck, davant d'ell, es vanagloria de no haver estudiat la carrera de periodisme, ja que és al carrer on ha après que **“les notícies que es venen més són les dolentes”**, perquè les bones no són ni tan sols notícies (vegeu fragment I d'*Ace in*

²⁷ Sinyard, Neil (1989). *The Films of Steven Spielberg*. Londres: Hamlyn Bison. Pàg. 32.

²⁸ http://actors-studio.org/web/images/pdf/henrik_ibsen_un_enemigo_del_pueblo.pdf

the Hole). I la notícia dolenta a què s'agafa és la del miner atrapat i la converteix en un filó d'or. Primerament, es guanya el miner amagant-li tot el que planeja i fent-li creure que l'està ajudant. De fet, en un primer moment aquest s'alegra de poder sortir al diari, però a mesura que avança la situació ja descobrirà quines són les intencions reals de Chuck. El periodista crea tot un complex en el lloc del rescat, amb restaurants, atraccions i fins i tot cases d'apostes; i, a més, elabora una història romàntica persuadint la parella de Leo, per aconseguir el to de premsa rosa que busca l'audiència.



Així doncs, Wilder, mitjançant el seu cinisme corrosiu, ens mostra una visió molt negativa del periodisme (professió que ell mateix havia exercit de jove): són aus carronyaires que manipulen l'opinió pública per enriquir-se i fer-se famosos; una visió semblant a la d'Orson Welles a *Citizen Kane*, ja que Kane comença la seva escala política sent periodista i director d'un diari. **Wilder critica els periodistes d'una manera semblant a la manera com Plató menysprea els polítics i els sofistes, i tampoc es mostra gaire confiat amb el grau de maduresa de la ciutadania per no caure en discursos superflus.** El director considera que els periodistes són, fins i tot, més influents que els polítics, ja que, en un moment del film, Chuck convenç el *sheriff* de la regió perquè l'ajudi amb la seva empresa i, a canvi, ell el convertirà en "heroi" i l'ajudarà a guanyar les pròximes eleccions (vegeu el [fragment II d'*Ace in the Hole*](#)). Aconsegueix que canviï el mètode de rescat per un de més dilatat en el temps, per allargar així la història. Ara bé, Chuck arriba massa lluny i de mica en mica va perdent tots els suports. Leo acaba morint a causa d'haver allargat massa el rescat i Chuck queda sol, abandonat i abocat a la beguda.



Per tant, tant *Jaws* com *Ace in the Hole* mostren dues visions molt crítiques amb determinats aspectes de la democràcia. Tanmateix, no qüestionen els seus principis fundacionals ni transmeten que sigui un sistema caduc que cal abandonar, ja que, al final, la veritat s'acaba imposant i els injustos queden retratats. **En comptes de negar la democràcia, intenten conscienciar els espectadors perquè reaccionin davant dels discursos persuasius i manipuladors.** És cert que no mostren una confiança tan clara en els bons polítics i homes de bé capaços de resoldre les situacions injustes, com *Mr. Smith Goes to Washington* (F. Capra, 1939) o *12 Angry Men* (S. Lumet, 1957), però confien encara en una bona democràcia americana.

Malgrat això, aquestes dues pel·lícules ens obliguen a qüestionar-nos la manera com reaccionem davant els discursos polítics i la informació dels mitjans de comunicació; sobretot avui dia en què, a través de les xarxes socials, la informació corre amb molta rapidesa i sense verificar-se. Totes aquestes idees no deixen de ser lectures contemporànies de les tesis de Plató que evidencien la seva vigència i les dificultats que té la democràcia per rebatre-les. Mantenir viva aquesta crítica pot ser una manera de mantenir la democràcia sempre viva i atenta als seus perills i riscos.

6.2. Antz i la ciutat ideal



15. *Antz* (Eric Darnell, 1998)
(<https://vimeo.com/392723103>)

Com a resposta a la democràcia, Plató pensa una ciutat ideal en què cadascú ocupa la posició que li pertoca i els filòsofs governen aquesta distribució harmoniosa. En l'autor, existeix una relació isomòrfica entre l'ésser humà i la ciutat, és a dir, entre les tres parts de l'ànima i els tres estaments de la ciutat i el seu mode de governar-los.

Per això, defensa la figura del filòsof rei, ja que **el filòsof és l'únic capaç d'autogovernar-se i de conèixer els valors del bé i la justícia.** Per contra, qui no es coneix a si mateix ni coneix la justícia no serà capaç de governar una ciutat. Així doncs, s'observa com en Plató es connecten constantment totes les disciplines: epistemologia, ètica, psicologia i política.

Així, partint de la diferència de les tres ànimes, Plató elabora una distinció social tripartida:

- a. Artesans i comerciants: les ànimes concupiscibles, abocades als plaers i a les aparences.
- b. Guerrers: d'ànima fogosa, forts i valents; són els encarregats de protegir la ciutat.
- c. Governants: els filòsofs, que són els únics capaços de preocupar-se pel veritable bé comú.

Per tant, s'observa clarament el paral·lelisme entre l'individu i la ciutat, atès que cadascú té assignada una funció política segons el seu tipus d'ànima. I, consegüentment, **una polis és justa quan cada individu ocupa i fa la seva funció i, al mateix temps, un individu és just amb si mateix quan obeeix la tasca social que li mana la seva ànima.**

L'autor també defensa que en la majoria de casos el filòsof s'haurà d'acabar imposant per governar, ja que és burlat i menyspreat perquè ningú d'entre els no filòsofs és capaç de reconèixer la seva validesa. Plató utilitza la metàfora d'un vaixell a la deriva en què el capità no és capaç de dirigir la nau i tots els tripulants, sense saber res de l'art de navegar, es barallen entre ells per aconseguir el timó; i ningú escolta l'únic que sí que sap sobre els mars, els vents i les estrelles (el filòsof). L'autor lamenta que és lògic que una ciutat injusta abocada al vici no reconegui el filòsof en primera instància i, per això, potser s'haurà d'acabar imposant per la força.

En efecte, si s'accepta tota la filosofia platònica, aquest és un plantejament coherent i lògic amb els seus principis. No obstant això, també ha estat molt criticat, ja que la seva elit intel·lectual superior atempta contra els nostres sistemes liberals actuals. L'assagista madrileny Juan Antonio Rivera intenta rebatre el plantejament platònic precisament a través del cinema, simulant una carta que podria haver escrit Woody Allen a Plató després d'haver llegit *La República*. Per fer-ho, Rivera (fent veure que és Allen) utilitza la pel·lícula d'animació *Antz* (E. Darnell, 1998), que explica la història de la formiga Z (veu d'Allen en la versió original anglesa), un treballador obstinat de la colònia que s'enamora perdudament de la princesa Bala (veu de Sharon Stone), totalment inassolible per a la seva classe social. Finalment, però, després de múltiples aventures, Bala i Z acabaran unint tots els treballadors per alliberar-se del govern despòtic.



Rivera intenta reproduir la ironia i el sarcasme propis d'Allen per desmuntar la proposta de Plató, tan elogiat (injustament segons el seu parer) pels filòsofs polítics. Escriu que **Antz mostra una societat estamental en què se separen les formigues des del seu naixement en dues categories: treballadors i soldats** (vegeu el fragment I); la tercera categoria, la dels governants, però, no queda clar com s'escull en el film. Plató també defensa una espècie de classificació des del naixement, segons l'ànima de cada individu, que descriu a través d'aquesta metàfora dels metalls:

“Pero el dios que os modeló puso oro en la mezcla con que se generaron cuantos de vosotros son capaces de gobernar, por lo cual son los que más valen; plata, en cambio, en la de los guardias, y hierro y bronce en las de los labradores y demás artesanos.”²⁹

Com en Plató, en la pel·lícula aquesta forma de govern pressuposa que hi ha alguna cosa innata i determinant en els individus que els orienta irremeiablement cap a una classe social o una altra. Ara bé, la diferència es troba en el fet que l'ànima racional (o l'or) no apareix en cap moment en el film, ja que els governants són la reina de les formigues (veu d'Anne Bancroft) que està sotmesa a la voluntat del general Mandible (veu de Gene Hackman). No queda clar, doncs, quina és la constitució genètica dels governants i com han arribat al poder. El que és evident, però, és que no són un símbol de l'ànima racional, ja que Mandible és un militar sense escrúpols que obliga els treballadors i els soldats a deixar-se la vida “pel bé de la colònia”. Aquest general utilitza els ciutadans per satisfer les seves ànsies de poder i de conquesta, uns actes que semblen molt allunyats dels principis platònics del filòsof rei. De fet, sovint es critica la figura del filòsof rei no tant perquè en una situació ideal no pugui ser un bon governant, sinó perquè es tem que, un cop en el poder, pugui acabar comportant-se com Mandible.

Aquest coronel envia les seves tropes a la missió preventiva per eliminar una colònia de termites. I Z, que s'ha enamorat de la princesa Bala després de veure-la en una festa, es fa passar per soldat per intentar tornar a veure-la. Es produeix, doncs, un canvi d'estament social que Plató només acceptaria si fos pel bé de la ciutat, però en cap cas per motius amorosos. Quan ataquen les termites es produeix una massacre i Z, per un cop de sort,

²⁹ Platón (1988). Diálogos IV. *La República*. Madrid: Gredos. 415a.

és l'única formiga que aconsegueix sobreviure i és vist com un heroi. Quan és presentat a la princesa com un heroi militar, aquesta s'adona que era aquell treballador que havia conegut en una festa. Quan tothom veu que era un obrer i no un soldat, intenten detenir-lo i Z no té més opció que escapar-se amb la princesa segrestada. Fora de la colònia, Z i Bala viuen junts un seguit d'aventures fins que són capturats per la policia de la colònia i, un cop tornats, organitzen una revolució obrera per enderrocar el govern.

En la primera part de la pel·lícula s'observa com, en aquest règim, l'únic que és important és la colònia i no la individualitat particular. La colònia és com un superorganisme que cal preservar per damunt dels organismes individuals; i aquesta noció comunitària també apareix en Plató, ja que no reconeix la llibertat individual de cadascú, sinó que l'única llibertat és la de la *polis*. Així doncs, les dues obres comparteixen el fet de situar la llibertat de la ciutat estat per damunt de la llibertat individual. No obstant això, en el filòsof grec no hi ha un sentiment nacionalista que exalti els valors d'un país o una nació, però sí que hi ha una comunitat compartida que està per damunt de tot.

El punt problemàtic de Plató no és tant la confiança cega respecte de la figura del filòsof, sinó la classificació forçosa en tres classes socials, dues de les quals són clarament inferiors. És a dir, és molt qüestionable que el criteri que defensa Plató sigui suficient per determinar la vida d'un individu fins a aquest nivell. És molt discutible que hi hagi unes característiques genètiques que determinin de per vida quina feina has de dur a terme. Fins i tot, en un dels passatges més controvertits, l'autor sembla defensar que els que físicament no puguin servir a la ciutat se'ls deixarà morir i que els que puguin ser un perill se'ls condemnarà a mort:

“Se dejará morir a aquellos que estén mal constituidos físicamente; y a los que tengan un alma perversa por naturaleza e incurable se los condenará a muerte.”³⁰

En efecte, no és una idea gaire diferent del que proposava Adolf Hitler que, a banda d'exterminar milions de jueus, comunistes o homosexuals, també va assassinar tots els que considerava disminuïts físicament o intel·lectualment. Què pensaria, doncs, Plató

³⁰ *Ibid.* 410a.



d'aquesta pràctica portada a l'extrem? Evidentment es pot criticar molt aquesta idea concreta de Plató, que també estava en el nazisme; no obstant això, sembla que el sistema de Plató es pot mantenir al marge d'aquesta proposta profundament desafortunada, mentre que l'extermini és una idea essencial del pensament nazi, així que es fa difícil pensar que Plató aprovaria el règim del Tercer Reich.

Altres idees problemàtiques de Plató són que defensa una espècie d'eugenèsia natural, ja que suggereix que els individus es reproduïxin entre classes iguals —sobretot els millors—, atès que així augmenten les possibilitats de tenir fills tan bons com els progenitors. Plató té l'objectiu lícit i lloable d'aconseguir cada vegada més persones bones i capaces; tanmateix, els mitjans que proposa són molt problemàtics, perquè no pretén aconseguir-ho través de l'educació, sinó amb una espècie de selecció natural, ja que creu que no hi ha res a fer amb les ànimes irracionals. I, a més, el paper de les dones queda reduït purament a la reproducció i la cura dels nadons per a l'Estat. Així doncs, és cert que moltes d'aquestes idees no són imprescindibles per entendre el plantejament de Plató, però no es pot obviar que apareixen formulades en el diàleg i, en efecte, s'apropen molt a règims totalitaris que dominen tots els aspectes de la vida dels individus.

La pel·lícula presenta un plantejament crític amb el model social d'aquesta colònia de formigues; ara bé, no només es pot interpretar com una crítica a la societat platònica, tal com fa Rivera, sinó que també es pot interpretar com una crítica al capitalisme, que no és possible sense la democràcia. El fet que des de naixement la majoria de formigues estiguin destinades a treballar o a protegir la colònia es podria interpretar també des de la crítica marxista al capitalisme: la majoria de la població es veu obligada a entregar la seva força de treball per sobreviure en benefici d'uns pocs poderosos. Una escena que reforça aquesta interpretació és l'últim pla del film, en què després de tota la pel·lícula enfocant les formigues, la imatge s'alça fins als gratacels de Nova York. És com si ens volgués transmetre que les nostres ciutats són com grans colònies en què tots tenim un lloc assignat que reproduïm diàriament, però, si ens ajuntem, podrem derrocar els poderosos, tal com fan les formigues. D'una manera més subtil a la de Plató i *Antz*, el capitalisme també ens classifica en classes, hi ha fronteres entre classes que no està ben vist traspasar i, a més, tot sota un sistema democràtic en què aparentment tenim llibertats.

Per tant, la pel·lícula que comenta Rivera ens obliga a reflexionar sobre les virtuts i, sobretot, els defectes de la ciutat de Plató, però també sobre la manera com s'estructuren les societats contemporànies.

6.3. L'expulsió dels poetes i les crítiques al cinema



16. *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966)
(<https://vimeo.com/392723582>)



17. *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971)
(<https://vimeo.com/392723912>)

A banda d'aquestes idees concretes profundament criticables, un dels passatges més problemàtics de *La República* és el llibre X, en què Plató defensa que cal expulsar els poetes de la polis ideal, ja que aquests apel·len als sentiments dels ciutadans, i els potencien, en comptes d'apel·lar a la raó. Per això **s'ha definit la filosofia platònica com a antiartística i com l'origen del conflicte històric entre art i filosofia**. Erwin Panofsky utilitza el terme *palaia diaphora* ('disputa antiga') per referir-se a la crítica platònica a les arts; i al llarg de la història són molts els filòsofs i els artistes que han intentat reiteradament recosir aquesta ferida.

6.3.1. L'art és el món de les aparences

Primerament, Plató formula una crítica de caràcter gnoseològic, ja que l'art es mou en el terreny de la *imitació* i la *representació*. Sòcrates posa a Glaucó l'exemple dels tres tipus de llits: a) la forma universal de llit; b) el llit del fuster que copia la idea universal, i c) el llit del pintor, que és una còpia de la còpia, és a dir, una representació del llit material i no de l'ideal.

L'error del pintor rau en el fet que no copia el llit autèntic, sinó que pren com a vertader allò material i aparent, i ho imita sobre la tela. I, a més, creu que allò que pinta s'apropa a la veritat, mentre que el fuster, almenys, quan construeix el seu llit sap que és sols una concreció particular d'una idea prèvia. Així, l'únic saber de les arts representatives

és sobre la materialitat i no sobre les formes universals. Per tot això, l'art s'allunya de la filosofia i l'accés al coneixement.

“Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad: antes bien, como acabamos de decir, el pintor, al no estar versado en el arte de la zapatería, hará lo que parezca un zapatero a los profanos en dicho arte, que juzgan sólo en base a colores y a figuras.”³¹

I aquesta crítica a les arts representatives es pot adequar perfectament al cinema, ja que no només representa, sinó que captura directament la realitat sensible com si aquesta fos la vertadera. A més, el cinema té una característica afegida respecte a les arts figuratives que en termes platònics encara l'allunyaria més de la veritat: la seva reproductibilitat tècnica. Aquesta és la característica essencial que diferencia la fotografia i el cinema de totes les formes d'art anteriors, tal com afirma Walter Benjamin al seu assaig *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). En aquesta obra, Benjamin estudia les conseqüències estètiques i polítiques de la reproductibilitat tècnica, que consisteix en el fet que es puguin fer infinites còpies d'una mateixa peça artística.

Benjamin considera que aquesta nova forma d'art abandona dos elements que havien caracteritzat l'art fins llavors: l'aura i el ritual. Explica que en tota la tradició anterior l'autenticitat d'una peça residia en el seu *hic et nunc*, és a dir, en la seva particularitat i situació en la història. Això és l'aura, que defineix com l'experiència d'una llunyania que avui encara et crida. Això s'ha perdut en el cinema i la fotografia perquè l'obra pot reactualitzar-se constantment, pot estar sempre present a tot arreu i de la mateixa forma. Benjamin manifesta que dos dels elements que mostren que el cinema perd l'autenticitat són el muntatge cinematogràfic i la interpretació dels actors. Per al filòsof, el muntatge representa la unió artificial de fragments diversos sense que aquests tinguin una connexió necessària entre ells; i és impossible que els actors elaborin una interpretació realista, ja que el rodatge és totalment fragmentat. **No importa que sigui real o veritablement bell, sinó que es munti de tal manera que ho sembli, i Plató també criticava l'aparença.**

²⁹ Platón (1988). Platón (1988). *Diálogos IV. La República*. Madrid: Editorial Gredos. 601a.

I pel que fa al ritu, es perd la creació social, conjunta i cultural; és a dir, desapareix el culte, el misticisme i l'espiritualitat que la comunitat projecta en una obra. Aquest nou art no va més enllà ni ve de més enllà, és "art per l'art", es queixa Benjamin. En les coves rupestres, el més important de les figures que s'hi pintaven era tot allò que metafòricament representaven i ara, en canvi, l'art ho mostra tot i només és el que mostra. Conseqüentment, el seu fons ritual ha de ser substituït per un fons constituït per una pràctica diferent: la política. **L'art ja no és un portador de missatges suggeridors i imaginatius, sinó que és un mecanisme per difondre a les masses els discursos polítics dominants, alienant així els espectadors.**

“Empero, una vez que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función social del arte en su conjunto queda invalidada. Su fondo ritual debe ser sustituido por un fondo constituido por una práctica diferente: la política.”³²

Així doncs, aquests canvis tècnics en l'art l'allunyen de la veritat i l'apropen a la propaganda. Plató també elabora una crítica a les conseqüències polítiques de l'art que menysprea. Abans d'exposar-la, però, és interessant com des del mateix cinema s'ha intentat rebatre aquesta acusació epistemològica.

Un exemple clar és *Blow-Up* (M. Antonioni, 1966), que demostra que precisament aquestes característiques tècniques poden ser una eina per accedir a la veritat. Si es confia en les seves possibilitats, serem capaços de veure moltes coses que no estàvem en disposició de saber. Aquest és el discurs que es pot extreure de la història de Thomas (David Hemmings), un famós fotògraf de moda que, quan revela unes fotografies que ha fet a una parella en un parc desert, s'adona d'un element amagat. Després d'ampliar i ampliar la fotografia descobreix que darrere els arbres s'amaga una mà amb una pistola ([vegeu el fragment I del vídeo](#)). És a dir, la fotografia (i no el saber científic racional) ha estat testimoni d'un intent d'assassinat, que passa desapercbut a simple vista.

³² Benjamin, W. (2015). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", a *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos. Pàg. 108.



I l'única premissa és creure en les possibilitats de la fotografia per poder fixar-se atentament en allò que la càmera ha captat. Ho confirma la bonica escena final recollida al [fragment II](#), en què uns joves mims juguen a tennis imaginant-se la pilota i Thomas, finalment, decideix participar en el seu joc, i confirma, així, que creu en la imaginació i la fantasia, és a dir, en l'art. Per tant, aquest film és una reivindicació de les arts com a vehicle que permet veure la realitat d'una altra manera i accedir a unes veritats que, sense l'art, romandrien ocultes. És, doncs, un plantejament totalment contrari a Plató, que intenta reintegrar els artistes a la ciutat.

Tot i això, des del cinema també es poden trobar exemples que critiquin un determinat tipus d'art perquè és un impediment per assolir la veritat. *Morte a Venezia* (L. Visconti, 1971) és un exemple magnífic en què es desaprova un art centrat en les aparences i en la bellesa material, tal com fa Plató. Tanmateix, el filòsof grec considera que l'art té sempre aquestes característiques allunyades del coneixement i Visconti, en canvi, utilitza la crítica per defensar l'opció d'un art que mira a les idees i a l'esperit. És a dir, la pel·lícula imagina la possibilitat d'un art capaç d'aconseguir el mateix que la filosofia platònica; un art filosòfic i un art ideal.



Aquest film, basat en la novel·la homònima de Thomas Mann, relata els últims dies de vida de Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), possible *alter ego* de Gustav Mahler, ja que Visconti acompanya les imatges una vegada i una altra amb el famós *Adaggetto* del compositor austríac. Gustav, sempre preocupat per assolir la bellesa ideal amb la seva música, viu una profunda depressió i crisi creativa, i, en aquesta situació, s'enamora perdudament del jove Tadzio (Björn Andrésen) que ni tan sols coneix (vegeu el fragment I). Queda enlluernat per la seva bellesa física i s'hi obsessiona fins a la bogeria, veient que està sucumbint a la bellesa material, que tant criticava. En una preciosíssima escena final (vegeu el fragment III), Gustav mor sol i embogit contemplant a la platja la bellesa juvenil que l'ha dut a la perdició. Una idea que reforça aquesta interpretació platònica és que, paral·lelament a la història, una estranya malaltia està arrasant la ciutat; així que, **quan l'artista mou la seva mirada de la bellesa ideal a la material, la ciutat emmalalteix.**

Així doncs, en aquesta obra de Mann i Visconti hi ha un elogi de l'espiritualitat i l'idealisme per sobre de la materialitat sensible; i s'observen també els perills de l'artista de caure en la bellesa carnal. No obstant això, és sols un perill que cal evitar i no una característica essencial de l'art, tal com defensa Plató. Els dos creadors mantenen oberta la possibilitat d'un art portador de veritat i per això ho transmeten a través d'una obra artística: una novel·la i una pel·lícula.

6.3.2. La societat de l'espectacle

En segon lloc, Plató en el *Ió* també desaprova les conseqüències polítiques i morals de l'art. En aquest diàleg, *Ió* és un rapsode reconegut que diu que no posseeix cap saber, sinó que solament es limita a imitar Homer. Reconeix que no produeix poesia gràcies a cap saber previ, sinó perquè està *entusiasmat* (en grec, literalment significa que té un déu a l'interior). Així doncs, actua seguint una força superior que ell deixa fluir i, malgrat ser un gran poeta, no sap explicar ni tan sols el que fa i com ho fa.

Així doncs, no només està en joc la ignorància de l'obra d'art com s'ha vist en el punt anterior, sinó la ignorància del mateix subjecte creador. I el problema principal és que aquests poetes tenen una gran influència en els ciutadans, ja que la tragèdia i la poesia tenien una enorme importància pública en la democràcia atenesa. Les tragèdies gregues



eren el centre neuràlgic de la formació de tot ciutadà grec, el patrimoni que els identificava i la seva memòria històrica.

Plató critica el caràcter ociós de les festes multitudinàries on s'interpretaven les tragèdies i la influència política i moral d'aquestes obres. L'autor argumenta que els poetes narren històries tràgiques d'herois amb ímpetu i emoció, sense aprofundir en un judici moral. I aquesta part emocional aniquila qualsevol reflexió filosòfica, ja que, mentre que la reflexió necessita un distanciament per esdevenir crítica, l'art busca la proximitat, l'empatia i la commiseració. I això té unes conseqüències devastadores, ja que **si l'espectador no és capaç de reflexionar sobre les conductes dels altres menys encara serà capaç de reflexionar sobre els actes propis.**

Molts segles després, Adorno i Horkheimer critiquen el cinema de masses perquè apel·la als sentiments i influencia negativament els espectadors, però amb una diferència subtil respecte del plantejament de Plató. El filòsof grec refusa les tragèdies perquè no són un bon mètode educatiu i, d'altra banda, els dos filòsofs jueus critiquen el cinema perquè no té cap potència educativa i emancipadora i, darrere de l'entreteniment, influeix perversament en els espectadors sense que aquests en siguin conscients. Així, és també una crítica a les arts supèrflues, però incorporen la idea de la dominació inconscient.

“La actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión”³³

Escriuen aquesta crítica al capítol “La indústria cultural”, que forma part de *Dialektik der Aufklärung*, en què critiquen tota la tradició racionalista d'Europa (de la qual Plató efectivament és un símbol primordial). En aquesta secció, sostenen que l'art s'ha convertit en un pur espectacle rendible que encisa i entreté els membres d'una societat de consum. Un art fàcil, lleuger, fetitxista, funcional, rígid i determinat, que reproduïx mimèticament l'*status quo* per legitimar-lo i perpetuar-lo. I ho fa sense que l'espectador en sigui conscient, sinó tot al contrari: entretenint-lo i així la dominació és menys evident, però més violenta. Aquestes formes d'art de la indústria cultural esdevenen, doncs, mercaderies,

³³ Horkheimer, M. i Adorno, T. (2013). *Dialéctica de la Il·lustración*. Madrid: Ediciones Akal. Pàg. 156.

perquè mouen quantitats desbordants de diners i utilitzen els espectadors per ser rendibles i aconseguir benefici. Conseqüentment, es creen per agradar, ja que el mercat en determina el valor i no cap criteri estètic. **Benjamin també comparteix aquesta crítica en l'obra comentada anteriorment, ja que considera que el cinema és una representació del món per a les masses i, com a tal, irromp brutalment en la percepció del públic.** Com a art de masses i per a les masses imposa una visió del món que no deixa espai a la reflexió. L'autor cita Duhmel, que definia el cinema com una diversió d'esclaus, és a dir, com una reedició del vell tòpic del *panis et circenses*.

Ara bé, **l'objectiu de Horkheimer, Adorno i Benjamin no és negar l'art ni el cinema, sinó tot el contrari. El seu diagnòstic és el punt de partida per aconseguir un art emancipador i també uns espectadors crítics i conscienciats.** Confien que és possible crear productes artístics que subverteixin l'ordre cultural establert, que es desmarquin del discurs dominant: aquella imatge, aquella obra, aquell film, aquell pensament... alliberador i transformador. Així doncs, criticar l'art i enfrontar-s'hi des de la filosofia no necessàriament ha de significar la seva negació, sinó que pot tenir com a objectiu assolir un art més potent i capaç; i és en aquest sentit que és interessant seguir pensant les crítiques de Plató a l'art.

I, de fet, **aquest diàleg constant entre Plató i la contemporaneïtat és el que s'ha pretès al llarg de tot aquest dossier. Amb dos objectius simultanis molt clars: entendre la filosofia platònica per mitjà de pel·lícules contemporànies; i aprofundir en les pel·lícules comentades a través de les idees de Plató, que encara avui ens interpel·len.**



7. Proposta didàctica complementària



A continuació proposem una sèrie de qüestions vinculant la teoria platònica amb el visionat de les pel·lícules esmentades. Aquestes preguntes i apunts per a la reflexió segueixen l'orde desenvolupat al llarg del dossier.

Per tal d'accedir al llistat complet de tots els fragments, cal que envieu un correu a filмотeca.serviseducatiu@gencat.cat i se us donarà l'accés al canal que podeu trobar [aquí](#). Tot i així, al llarg del text trobareu les referències a cada un dels vídeos amb les indicacions corresponents al fragment a visionar.



Recordeu que la contrasenya per a tots els vídeos és: **imatges**

3. L'HERÈNCIA DE SÒCRATES

3.1. Idees principals de Sòcrates



1. *Socrate* (Roberto Rossellini, 1971)
(<https://vimeo.com/392660926>)

Pregunta 1. Sòcrates entenia la filosofia com una activitat essencialment oral i dialogada, i no va deixar mai res escrit. Quins són els avantatges i els desavantatges del discurs oral? I de la filosofia escrita? Argumenta la teva resposta.

Pregunta 2. L'intel·lectualisme moral defensa que qui fa el mal ho fa per ignorància. Aplica aquesta noció en els dos casos següents i respon a les preguntes:

a. Quan un criminal comet un assassinat, els advocats defensors intenten atenuar la condemna demostrant que actuava fora de si i de forma inconscient. Creus que és possible assassinar sent plenament conscient de les accions o que sempre hi ha un grau de bogeria i pertorbació mental?

b. En un dels judicis dels crims del nazisme, Adolf Eichmann, un funcionari d'Auschwitz, afirmava que ell només obeïa ordres i carregava les persones als trens

sense saber on les enviava. Creus que és una excusa per defugir les responsabilitats o que realment no era conscient del que feia?

3.2. El judici de Sòcrates i *La passion de Jeanne d’Arc*



2. *La passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928)
(<https://vimeo.com/392664213>)

Pregunta 1. Sòcrates i Joana d’Arc van ser acusats d’uns actes que no havien comès perquè el que realment es condemnava era la seva manera de pensar. Per què creieu que les seves idees molestaven el poder dominant?

Pregunta 2. Compareu la manera com afronten la mort els dos personatges i com es mantenen fidels als seus principis.

Pregunta 3. Reflexioneu sobre l’ús de la imatge per retratar la fe en les idees pròpies de Jeanne i Sòcrates. Feu una comparació entre el primeríssim primer pla de Jeanne i el pla general de Sòcrates i els joves.

4. EPISTEMOLOGIA I ONTOLOGIA: LA TEORIA DELS DOS MONS

4.1. El mite de la caverna i el cinema

Pregunta 1. Coneixem molts d’exemples on es fa un retrat mimètic de la guerra com a fórmula crítica, és a dir, jutgen l’experiència traumàtica de la guerra mostrant imatges d’aquesta. Penseu exemples que utilitzen altres propostes per fer el mateix judici.

“The Truman show” i la ficció dels realities



3. *The Truman Show* (Peter Weir, 1999)
(<https://vimeo.com/392667106>)



Pregunta 2. Tal com s’observa en el [fragment I](#) de *The Truman Show*, Christof diu que la vida de Truman és real perquè ell no sap que tot el que l’envolta és un muntatge. Ara bé, en un món controlat per Christof, les decisions i els actes de Truman són realment lliures i veritables? Argumenteu la vostra resposta.

Pregunta 3. Avui dia, en l’era dels mòbils i les xarxes socials, constantment fem públics moments de la nostra vida quotidiana i no parem de xafardejar la dels altres. Compareu la situació exagerada de Truman, que viu en un plató de televisió sense saber-ho, amb l’ús diari i conscient que fem de les xarxes socials.

Pregunta 4. Penseu també el concepte de “realitat” i les divisions fluctuants que es generen entre veritat i mentida en programes de convivència com “Gran Hermano”.

“The Matrix” i la ficció del món virtual



4. *The Matrix* (Lana i Lilly Wachowski, 1999)
(<https://vimeo.com/392667959>)

Pregunta 5. Creus que podem saber amb certesa que no vivim en un somni com Matrix? Argumenta la teva resposta.

Pregunta 6. Suposa que et trobes en la mateixa situació que Neo en la famosa escena de les pastilles del [fragment I](#). Quina decisió prendries i per què?

Pregunta 7. Relacioneu el mite de la caverna, l’intel·lectualisme moral i contrasteu amb els possibles camins que podria haver escollit Neo segons aquestes.

“The Purple Rose of Cairo” i la ficció del cinema



5. *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985)
(<https://vimeo.com/392668585>)

Pregunta 8. Penseu que es pot delimitar clarament la frontera entre la realitat o la ficció o, per contra, com succeeix a la pel·lícula, creus que la realitat pot tenir elements màgics i la ficció pot esdevenir real? Argumenta la teva resposta.

Pregunta 9. Quina relació penseu que hi ha entre els imaginaris del cinema, és a dir, la representació de la realitat, i la realitat que vivim? El cinema inspira la vida o la vida al cinema?

Pregunta 10. Quins podrien ser els elogis i les virtuts del cinema? I els seus perills? Argumenta la teva resposta.

Pregunta 11. Quines capes, teòriques i físiques, divideixen els plans de ficció (pantalles, personatges, actors)?

4.2. La teoria de la reminiscència i “Spellbound”



6. *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945)
(<https://vimeo.com/392668939>)

Pregunta 1. En aquest text s’observa clarament que, en Plató, el coneixement és una reminiscència:

“El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, tanto de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay de qué asombrarse si es posible que recuerde, no sólo la virtud, sino el resto de d las cosas que, por cierto, antes también conocía. Estando, pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma, y habiendo el alma aprendido todo, nada impide que quien recuerde una sola cosa —eso que los hombres llaman aprender—, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia.” (Plató, *Menó*, 81d)

En *Spellbound* el record també suposa un coneixement per demostrar la innocència del protagonista. No obstant això, quina diferència fonamental hi ha entre la teoria platònica i la pel·lícula de Hitchcock?

Pregunta 2. Quins elements del somni podeu senyalar que siguin reveladors? Es retraten amb veracitat? Quin tipus de alteracions sofreixen?

4.3. El “Fedó” i “Det sjunde inseglet”



7. *Det sjunde inseglet* (Ingmar Bergman, 1957)
(<https://vimeo.com/392669551>)

Pregunta 1. Tota la pel·lícula de Bergman és una reflexió al voltant de la mort a través de les pors i els dubtes d’Antonius. Per què el protagonista tem la mort i el filòsof, segons Plató, no?

Pregunta 2. Malgrat les diferències amb Plató, quina postura vers la mort creus que transmet l’escena final seleccionada en el [fragment II](#)?

5. PSICOLOGIA: L’ÀNIMA TRIPARTITA

5.1. “Seven” i l’ànima concupiscible



8. *Seven* (David Fincher, 1999)
(<https://vimeo.com/392670435>)



9. *Amarcord*, Federico Fellini, 1973 | *Der Name der Rose*, Jean Jacques Annaud, 1986
(<https://vimeo.com/392682668>)

Pregunta 1. Malgrat que Plató no justificaria unes accions com les del psicòpata Doe, quines premisses teòriques respecte a les passions comparteixen el filòsof, Doe i el cristianisme?

Pregunta 2. Seven proposa una imatge de la mort molt concreta. Se us acudeixen altres possibilitats vinculades a altres poètiques o sensibilitats?

Pregunta 3. En el [fragment](#) de *Der Name der Rose* l'abat condemna el riure perquè desperta les passions i Guillem reivindica el seu poder. Quins elements positius creus que pot tenir la comèdia i la burla?

Pregunta 4. Posa en relació la visió respecte a les passions de Federico Fellini amb la de Plató.

5.2. “Citizen Kane” i l'ànima irascible



10. *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)

(<https://vimeo.com/392683173>)

Pregunta 1. Compara el protagonista de *Citizen Kane* amb Calicles, del *Gòrgies*, i el superhome de F. Nietzsche.

Pregunta 2. Partint de l'escena final seleccionada en el [fragment III](#) i les idees de Plató, consideres que els injustos poden ser feliços? Argumenta la teva resposta.

5.3. L'intel·lectualisme moral: el Bé i el Mal en el cinema



11. *American History X*, *A Clockwork Orange* i *Hannah and her Sisters*

(<https://vimeo.com/392684152>)

Pregunta 1. Tal com s'observa en el [fragment seleccionat](#) d'*American History X*, a la presó Derek comença a dubtar de les seves creences i intenta canviar. Creus que es pot aplicar la idea de l'intel·lectualisme moral a la transformació del protagonista? Argumenta la teva resposta.

Pregunta 2. En canvi, consideres que Kubrik és optimista respecte el pas del mal al bé a *A Clockwork Orange*? O, dit en altres termes, penses que Alex està realment curat, tal com afirma en el fragment seleccionat?



Pregunta 3. La contraposició molt marcada entre elements “suaus” i d’altres més “forts” és una estratègia habitual per cridar l’atenció en obres audiovisuals. Reflexioneu sobre l’ús del so i el contrast amb les imatges per generar un imaginari de violència.

Pregunta 4. Per què el discurs final seleccionat de *Hannah and Her Sisters* no és compatible amb la filosofia platònica?

5.4. El coneixement de si i “To vlemma tou Odyssea”



12. *To vlemma tou Odyssea* (Theodoros Angelopoulos, 1995)
(<https://vimeo.com/392695501>)

Pregunta 1. Penses que la filosofia es pot entendre, com el mite d’Ulisses, com un viatge cap a l’exterior que sempre acaba retornant cap a un mateix?

Pregunta 2. Al final de la pel·lícula, després del viatge i del monòleg del fragment II, què ha après “A” del món exterior i d’ell mateix?

Pregunta 3. Si el viatge és infinit i la pel·lícula no té “fi”, com podria continuar?

6. POLÍTICA: LA CIUTAT DEL FILÒSOF REI

6.1. Crítica a la democràcia: “Jaws” i “Ace in the Hole”



13. *Jaws* (Steven Spielberg, 1975)
(<https://vimeo.com/392695838>)



14. *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951)
(<https://vimeo.com/392696417>)

Pregunta 1. En el [fragment I](#) de “Jaws” s’observa com els polítics tergiversen els fets per aconseguir un benefici personal. Per què, segons Plató, aquest tipus d’actituds de les democràcies és contrari a la filosofia?

Pregunta 2. “Jaws” mostra la importància de veure a l'alcalde fircant-se a l'aigua amb la família per a què els ciutadans confiïn en el discurs oficial. Quin poder tenen les imatges en la nostra societat?

Pregunta 3. Com es podria atacar des de la filosofia platònica l'estratègia del periodista Chuck d'*Ace in the Hole*, que posa en perill la vida d'un miner per aconseguir fama i reconeixement?

Pregunta 4. Per què creus que és difícil d'articular la relació entre filosofia i democràcia? Quina posició hauria d'adoptar la filosofia en les democràcies actuals?

6.2. “Antz” i la societat ideal



15. *Antz* (Eric Darnell, 1998)
(<https://vimeo.com/392723103>)

Pregunta 1. Explica les semblances i les diferències principals entra la colònia de les formigues d'*Antz* i la societat ideal de Plató.

Pregunta 2. Creus que per naturalesa tenim unes aptituds que ens encaminen a realitzar una tasca concreta? O, per contra, consideres que podem aprendre qualsevol activitat que ens proposem?

Pregunta 3. Tal com fa J. A. Rivera, intenta rebatre el plantejament de Plató fent referència als fragments més problemàtics de la pel·lícula o a d'altres passatges que consideris oportuns.

6.3. L'expulsió dels poetes i les crítiques al cinema



16. *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966)
(<https://vimeo.com/392723582>)





17. *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971)
(<https://vimeo.com/392723912>)

*Aquest apartat pot ser complementat amb la dels textos de Horkheimer, M. i Adorno, T. (2013). *Dialéctica de la Il·lustración*. Madrid: Ediciones Akal.

Pregunta 1. La filosofia platònica critica l'art perquè considera que és un camí equivocat per arribar a la veritat. Quines són les característiques que diferencien el llenguatge filosòfic del llenguatge artístic?

Pregunta 2. Per a Plató, el coneixement de les arts és enganyós i aparent. Ara bé, quina idea sobre l'art es defensa a *Blow-Up* i per què rebutja el plantejament platònic?

Pregunta 3. En el [fragment II](#) de *Morte a Venezia* Gustav i el seu amic discuteixen sobre dos tipus d'art. Quin art defensa el protagonista i què passa quan transita el camí equivocat?

Pregunta 4. Creus que les crítiques de Plató, T. Adorno i W. Benjamin neguen irremediablement el cinema o es poden utilitzar per millorar-lo i enriquir-lo? O, dit en altres termes, com es pot reconciliar el cinema i la filosofia?



8. Bibliografia

8.1. Llibres

- Alberó, P. (2000). *La mirada de Ulises*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Baiges, A. i de Puig, I. (2007). *Cinèfil. Cinema i filosofia*. Girona: Universitat de Girona.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. València: Editorial Pre-Textos.
- Ferrer, A., Garcia, X., Hernández, F. i Lerma, B. (1995). *Cinema i filosofia*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- Horkheimer, M. i Adorno, T. (2013). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal.
- Menzel, A. (1964). *Calicles. Contribución a la historia de la teoría del derecho del más fuerte*. Ciudad de México: UNAM.
- Panofsky, E. (2013). *Idea*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Platón (1871). *El primer Alcibíades*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (1981-1985). *Diálogos, I. Apología de Sócrates. Critón. Ion*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (1987). *Diálogos II. Gorgias. Menón*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (1987). *Diálogos III. Fedón. Fedro*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (1988). *Diálogos IV. La República*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón (1995). *Diálogos VII. Cartas*. Madrid: Editorial Gredos.
- Reale, G. (2009). *Platón: En busca de la sabiduría secreta*. Barcelona: Herder.
- Rivera, J. A. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Madrid: Editorial Espasa.
- Rivera, J. A. (2005). *Carta abierta de Woody Allen a Platón*. Madrid: Editorial Espasa.
- Rodway, C. (2008). *Platón y el cine*. Buenos Aires: Kier.
- Rubio, A. (2004). *Guía para ver y analizar Seven*. Barcelona: Octaedro.

8.2. Pel·lícules

- Allen, W. (1985). *The Purple Rose of Cairo*. Estats Units: Orion Pictures.
- Allen, W. (1986). *Anna and Her Sisters*. Estats Units: Orion Pictures.
- Annaud, J. (1986). *Der Name der Rose*. França: Constantin Film.
- Angelopoulos, T. (1995). *To vlemma tou Odyssea*. Grècia: Greek Film Center.
- Antonioni, M. (1966). *Blow-Up*. Regne Unit: Bridge Films.
- Bergman, I. (1957) *Det sjunde inseglet*. Suècia: Filmindustri.
- Darnell, E. (1998). *Antz*. Estats Units: DreamWorks Animations.
- Dreyer, C. T. (1928) *La Passion de Jeanne d'Arc*. França: Gaumont Film Company.
- Fellini, F. (1973). *Amarcord*. Itàlia: F. C. Produzioni.
- Fincher, D. (1995). *Seven*. Estats Units: New Line Cinema.
- Hitchcock, A. (1945). *Spellbound*. Estats Units: United Artists.
- Kaye, T. (1998). *American History X*. Estats Units: Truman-Morrissey Company.
- Kubrick, S. (1971). *A Clockwork Orange*. Regne Unit i Estats Units: Warner Bros.
- Rossellini, R. (1971) *Socrate*. Itàlia: Istituto Luce.
- Spielberg, S. (1975). *Jaws*. Estats Units: Universal Pictures.
- Visconti, L. (1971). *Morte a Venezia*. Itàlia: Warner Bros.
- Wachowski, L. i L. (1999). *The Matrix*. Estats Units: Warner Bros.
- Weir, P. (1998). *The Truman Show*. Estats Units: Paramount Pictures.
- Welles, O. (1941). *Citizen Kane*. Estats Units: RKO Pictures.
- Wilder, B. (1951). *Ace in the Hole*. Estats Units: Paramount Pictures.



FilmoTeca
de Catalunya



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura