

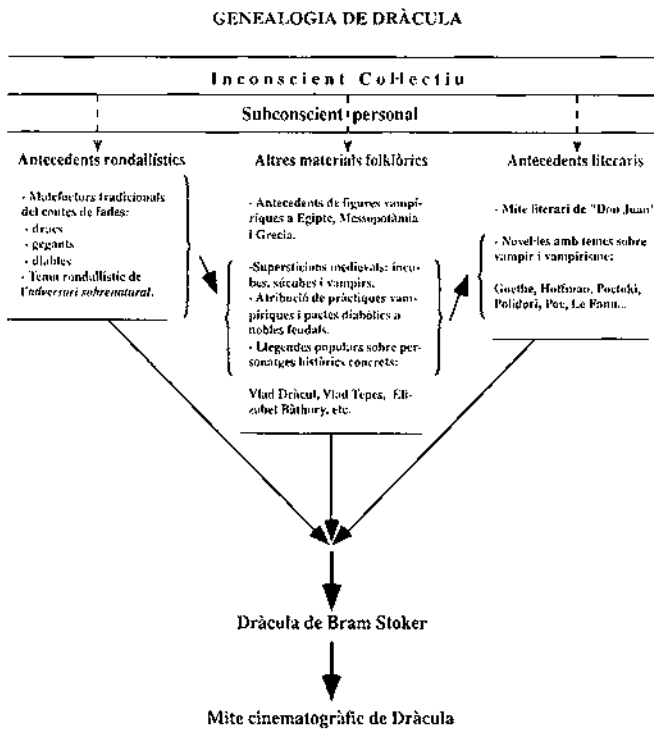
GABRIEL GENOVART

Germans del somni (II)

Dràcula i els castells del Dimoni (2a. part)



ent un compendi de tot el que fins aquí hem exposat, podem resumir de la següent manera la genealogia d'un mite:



V. Dràcula, príncep de les tenebres

En la mesura en què el mite cinematogràfic de Dràcula ha vingut a significar, en el recinte de les sales obscures, la perpetuació icònica de fantasies immemorials expresades en els relats meravellosos de la tradició folklòrica, ha adquirit pels espectadors del cinema del nostre segle totes les significacions profundes i els efectes gratificants que proporcionava, en els mites i en els contes, amb tota la seva riquesa polisèmica, el tema de la incursió en el regne de les ombres i la batalla contra l'adversari sobrenatural. *La sala fosca* del cinema i les pel·lícules

de terror han constituït l'equivalent d'aquella *casa del bosc* a la qual, segons Propp, entraven els joves per esser allionats amb el recitat dels mites de la tribu i experimentar tota classe de terrors i al·lucinacions.

A part del que fins aquí hem vingut assenyalant, el repertori de de paral·lismes i coincidències entre la novel·la de Bram Stoker i les versions cinematogràfiques per una banda, i alguns dels temes i motius més clàssics dels relats meravellosos per altra, són certament abundants. Tot i amb això, cal advertir que, respecte a l'esquematisme i linealitat del conte, a la llarga novel·la de Stoker els personatges, els escenaris i les situacions es presenten generalment *desdoblats*. (Posteriorment el cinema, per les exigències d'economia narrativa que li són pròpies, hauria de retornar a una simplificació més propera a la del conte que no pas de la novel·la).

Per començar, ja podem advertir en el mite del comte vampir tota una sèrie de les *funcions* o de les seqüències morfològiques fonamentals que Vladimir Propp esbrina en els relats meravellosos i que serien les següents: la partida o viatge, la prohibició, la transgressió d'allò prohibit, l'aparició de l'agressor, l'engany, l'aparició del donant, els objectes màgics que han de servir per conjurar els perills (en aquest cas, el crucifix, l'aigua beneïda, els alls, les roses silvestres, les branques de freixe...), l'enfrontament entre l'heroi i l'antagonista, la fugida amb persecució i l'alliberament de la persona captiva o segrestada.

També hi podem trobar els moments essencials del periple de l'heroi mític, tal com el contempla Joseph Campbell en la seva anàlisi de l'aventura fantàstica: L'heroi abandona ca seva, es atret, o enduit, o avança voluntàriament cap al llindar de l'aventura. Allà es troba amb una ombra que cuida el pas. L'heroi pot derrotar o conciliar aquesta força i entrar viu en el regne de l'obscuritat (batalla amb el germà, amb el drac, etc.). Un cop ha transpassat el llindar, l'heroi avança a través d'un món de forces poc familiars i, no obstant, estranyament íntimes, algunes de les quals l'amenacen perillosament (proves), mentre altres li proporcionen ajuda màgica (auxiliars). (...) El treball final és el retorn: l'heroi fuig i

és perseguit. En el lllindar del retorn les forces del mal han de romandre darrera, perquè només així l'heroi podrà emergir del regne de l'angoixa (retorn, resurrecció, unió sexual). El bé que porta (o la destrucció del mal que es deriva de la seva acció) allibera el seu entorn de l'ombra de l'amenaça.² Com observa Molina Foix, «a la primera part (de la novel·la), el periple del jove passant és el típic dels tradicionals relats d'aventures iniciàtiques: l'heroi abandona el seu país amb destí cap al desconegut, afronta una mala fi de perills en el camí, i al final ha de salvar encara l'últim i definitiu obstacle: el monstre del lllindar, el guardià del tresor».³

I si de les estructures temàtiques més o manco genèriques, passam a *motius* concrets, fàcilment el coneixedor dels contes de fades trobarà en el mite de Dràcula tot un conjunt de situacions que li resulten summament familiars. Vegem-ne una relació:

1. L'arribada del jove solitari, després d'un viatge sobrenatural, a un castell amenaçador i fantasmagòric.

2. L'escomesa amb el senyor d'aquest castell, un personatge sinistre i estrany.

3. La invitació al jove a romandre un temps en el castell i la demanda (o imposició) d'una sèrie de tasques o treballs.

4. El domini del senyor sobre un grup de personatges femenins, presumiblement les seves concubines, en relació a les quals es mostra gelós en extrem (i vigilant de l'eventual traïció amorosa de qualsevol d'elles amb el jove hostatjat).⁴ En ocasions, a alguns contes o a qualque versió cinematogràfica de l'obra de Stoker, tan sols és una dona l'objecte d'aqueta possessió.

5. La complicitat que, en efecte, s'estableix entre el jove i un dels personatges femenins: relació d'enamorament i pla de fugida i d'eliminació de l'antagonista diabòlic.

6. La reacció airada de l'antagonista en advertir aquests plans; maquinació per part seva d'una acció de venjança.

7. Setge i persecució de la jove parella per part de l'antagonista.

8. Destrucció per part dels joves, amb l'ajuda de procediments màgics, de l'adversari sobrenatural.

I la relació podria continuar encara amb aquests altres motius coincidents:

- La freqüència de conversions zoomòrfiques.

- Les visites nocturnes periòdiques del vampir volant fins a la finestra de la jove, que nes recorden les visites del pare-diable o del pare-gegant enfilant-se fins a la finestra de la torre on roman tancada la seva filla. (Hem de recordar aquí el simbolisme sexual d'accions com volar o enfilant-se, a part d'altres evidències en aquest sentit que apa-



Bram Stoker (1847-1912). L'autor de *Dràcula* s'inspirà en un tema de la literatura romàntica i en tot un conjunt de llegendes populars

reixen en els contes de fades i de la clara equivalència de possessió vampírica amb la possessió sexual).

- Tant en el mite del vampir com en els contes de fades, és un requisit indispensable que la jove consenti o faciliti l'accés fins a ella del ser sobrenatural: ha d'obrir la finestra al vampir i convidar-lo a entrar i, en els contes, ha d'amollar la caballera (o, simplement, un cabell) per tal que pugui enfilant-se el diable o el gegant.

- El tema central de l'acció vampírica (apoderar-se del fluid sanguini de les víctimes) apareix també a determinats contes, com és el cas, per exemple, de la rondalla *Tres germanes i un gegant*.⁵

- L'oblit per part de l'heroi, quan torna a la vida quotidiana, de tot el que ha passat en el regne de les ombres, que trobam a tants de contes, és molt semblant a l'estranya amnèsia de Jonathan Karker sobre tot el que ha viscut en el castell de Dràcula.

(La majoria d'aquests motius rondallístics estan presents a la novel·la de Bram Stoker, en altres casos, no figuren a la novel·la, però sí a qualsevol de les seves versions cinematogràfiques).

Ens resultaria molt llarg esbrinar detalladament el perquè de totes aquestes coincidències, per la qual cosa

ens detindrem en els aspectes més essencials del mite del comte vampir, un del quals pot esser resumit, com fa el psiquiatre Valentín Corcés, en una breu frase: *Dràcula* és, fonamentalment, «l'expressió d'un desig»⁶. La passió de Dràcula és, en efecte, una passió d'amor i de mort, que pràcticament s'identifiquen i confonen en una pulsio única en el comte transilvànic. En el personatge de Dràcula s'ha condensat, potser més que en qualsevol altre de la ficció humana, les dues úniques pulsions instintives bàsiques que Freud atribuïa a la naturalesa de l'home: l'*eros* i el *tàntos*, fins a tal punt, que Dràcula representa tant la tanatització de l'amor com l'erotització de la mort. L'erotisme desenfrenat, l'agresivitat més rabiosa, el desig de possessió sexual absoluta, les tendències destructives, els impulsos sàdics i masoquistes estan presents en el mite amb una cruessa que tan sols admet comparació amb el primitivisme d'alguns contes de fades. Tots aquests impulsos són la naturalesa de Dràcula, però també participen d'ells intensament tots els personatges principals de la narració de Stoker: Jonathan Harker i Mina, els seus respectius desdoblaments Arthur i Lucy i, naturalment, el vell, crudit i inquisitorial professor caça-vampirs doctor Van Helsing. «*Dràcula* —com ha escrit Molina Foix— des del punt de vista freudià, es redueix a un combat incestuós i necrofilic, una inacabable orgia sadomasoquista, tenyida de perversitat polimorfa»; i el seu castell no és altre cosa que «el temple essencialment fàl·lic dels plaers més inconfesables, el símbol per excel·lència del subconscient pervers».⁷

A part de l'òbvia equivalència de l'acte de possessió vampírica amb la còpula sexual i l'orgasme, que tantes vegades s'ha assenyalat (basta recordar al respecte l'encontre de Harker amb les tres vampires en el castell de Dràcula, en el capítol III de la novel·la, o els diversos encontres «amorosos» del comte amb Mina i amb Lucy, els dos objectes principals de rivalitat i de desig entre el vampir i els seus joves antagonistes), s'ha de fer notar que les pulsions de la *libido* i la *destrudo* estan tan identificades en el mite que l'acte mateix de l'aniquilació de la criatura vampírica (o vampiritzada) adquireix claríssimes connotacions sexual: «Sense haver de compartir necessàriament el credos psicoanalítics —escriu Zanquín—, ningú no pot negar que l'escena en la qual Arthur acaba amb la vampiritzada Lucy (cap. XVI) remet a circumstàncies eròtiques inequívokes: *amb el seu braç ferm que baixava i pujava, endinsava més i més l'estaca misericordiosa, mentre rajava la sang del cor transpassat esquitxant-ho tot*».⁸

Tots els aspectes onírics i d'autèntic malson, tots els components de caràcter eròtic i tots el de caràcter tanàtic que ja estaven presents en el vell material folklòric dels relats orals, ha estat objecte de realçament i explicació, primer a la novel·la de Stoker, i posteriorment, encara molt més, a les versions que n'ha fet el cinema,

les més importants de les quals passa a considerar breument a continuació.

És forçós referir-se en primer lloc a *Nosferatu*, la pel·lícula de 1922 del realitzador alemany F.W. Murnau, la primera gran recreació cinematogràfica de l'obra de Stoker. Si s'ha dit de moltes pel·lícules que «semblen autèntics malsons filmats», mai no s'ha pogut afirmar amb més raó que en relació a aquesta autèntica joia de l'època muda del cinema i de tota la història del setè art, especialment del gènere de terror: «El més terrible malson del cinema», segons Aldo Kynou; una obra «atrevesada per una ràfaga freda del dia del judici final», segons Bela Balács⁹. En aquest bell i oníric film d'influències expressionistes, el vampir és gairebé tan sols una pura ombra, un lívid espectre: l'ombra allargada del mal i del desig. La seva presència omnimode i exterminadora ho omple tot d'una atmosfera malsana: una atmosfera de desolació, de putrefacció i de mort. Fins que l'heroïna, per destruir-lo, li ofereix el seu cos tota la nit, esperant que arribi l'alba i el cant del gall anunciï el primer raig de sol que ha d'aniquilar aquella presència letal, en unes de les seqüències més memorables de la història del cinema.

La següent fita important, en la història del gènere, és el *Dràcula* de Tod Browning, de l'any 1931, ja en plena època sonora. La pel·lícula de Browning, sense arribar a ser la gran obra mestre que a vegades s'ha pretengut, és, tot i amb això, una obra notable i, sense cap dubte, tot un clàssic en la història del cinema de terror. A la primera, i potser millor part de la pel·lícula, la que transcorre a les mansions de Dràcula, el comte vampir, com assenyalava José Maria Latorre, «apareix com amo i senyor d'un univers estrany, ominós, en el qual les criptes cobertes de teranyines s'alternen amb llòbregues escalinates que semblen tretes d'un decorat expressionista, on es viu a dins taüts, a soterranis humits, la llum del sol és una presència hostil i la música l'udolar dels llops».¹⁰ Qui més qui manco que hagi vist la pel·lícula de Browning recorda aquell moment en el qual Bela Lugosi (l'inoblidable intèrpret de Dràcula) pronuncia, quasi sols a mitja veu, una de les frases més cèlebres de la novel·la: «Escoltau-los, així sona la música dels fills de la nit», referint-se a l'udol planyívol dels llops que rodeggen voltants del castell transilvànic. Tant la novel·la com la pel·lícula trasmeten aquí un missatge al qual s'ha de prestar atenció: cal escoltar les veus que arriben del més profund de la nit de la inconsciència (la part *obscura* del nostre psiquisme), perquè tot allò que ens expressen mai no pot resultar desdenyable per la part lluminosa o *solar* que és la consciència.

La pel·lícula de Browning, encara que de manera tímida, ressaltava algunes de les significacions més clares del mite de Dràcula: la del vampir com a doble i la del vampirisme com oferta sexual transgressora d'un codi moral determinat (la rígida moralitat victoriana). La presència, a la segona part de la pel·lícula, del comte

vampir a l'apacible i convencional Londres, on ha instal·lat la seva anormalitat, ofereix una inequívoca lectura (que es pot fer igualment d'aquesta mateixa part de la novel·la): les mansions de Dràcula, les passions de Dràcula, no pertanyen únicament als paratges llunyans de la remota Transilvània, sinó que són també la naturalesa oclusa de l'ordenada comunitat londinenca, de la mateixa manera que la perversitat polimorfa de Mr. Hyde contitueix el *dobte* amagat de l'honorable i circumspecte Dr. Jekyll. El Dràcula que reposa durant el dia a la cripta de l'abadia de Càrfax és el símbol d'un inconscient pulsional (eròtic i tanàtic) promte a desvetllar-se en arribar la nit per poblar de presències inquietants els somnis de la raó.

I tot el que encara s'insinuava tímidament a la pel·lícula de Browning, s'expressava amb molta més claretat a les tres obres mestres de Terence Fisher dedicades al vampirisme: *Dràcula* (1958), *Les núvies de Dràcula* (1960) i *Dràcula, príncep de les tenebres* (1965). Com observa Latorre, «les aportacions de Fisher foren d'una gran audàcia en el seu temps». A la primera d'elles ja es mostrava clarament la sang, l'erecció dels claus (com a transposició simbòlica de l'erecció fàl·lica) i les carícies sexuals del vampir, *Les núvies de Dràcula* afegia a tot això clares suggerències sobre l'incest, l'homosexualitat i el lesbianisme; i en *Dràcula, príncep de les tenebres* hi podem trobar «la millor cerimònia que s'ha filmada sobre la ritualització de l'odi religiós a la sexualitat representada pel vampir».¹¹ Amb independència de tractar-se de tres grans realitzacions, les pel·lícules de Fisher són les més properes a l'esperit de la novel·la de Bram Stoker que fins aquí ha donat el cinema.

Ressenyem, de passada, dues obres de finals dels anys setanta, *Nosferatu, el vampir de la nit* de Werner Herzog (1978) i *Dràcula* de John Badman (1979) que, tot i tenint moments apreciables, no aporten res substancial a la filmografia del mite, per arribar finalment a la que és, ara per ara, la darrera gran versió filmica de la novel·la de l'autor irlandès: la pel·lícula *Bram Stoker's Dràcula* de Francis Ford Coppola (1992).

La pel·lícula de Coppola pretén ésser, com el propi títol indica, la més fidel de les adaptacions cinematogràfiques a l'obra literària original, però potser no sia més encara a tot el pricipitat de mites i llegendes que graviten sobre el tema i que el realitzador ha tingut molt en compte. La llibertat del cinema actual ha permès a Coppola exposar manifestament, sense les coaccions censores de dècades anteriors, tots els continguts latents dels antics materials mitològics i de la pròpia novel·la, en una pel·lícula genial a moments i excessiva en altres que constitueix, per part del realitzador i del seu guionista, una lectura personal del mite (i una lectura clarament psicoanalítica). A la vegada, és també un devot homenatge cinèfil al cinema en general i al gènere de terror en particular, especialment a les versions anteriors de l'obra



El Dràcula històric: Vlad Tepes l'Empalador, el «fill del Drac», príncep de la Valàquia romana en el segle XV

de Stoker. Al final, la lectura de Coppola acaba essent una compilació barroca de temes que es mesclen i confonen amb el del propi comte vampir: el de l'amor-més-poderós-que-la-mort (que és el tema d'un altre venerable mite cinematogràfic: el de *La mòmia*), el de la-redempció-del·lliberti-per-l'amor, que és el vell tema de Don Juan (segons Gérard Lenne «el vampirisme pot ésser interpretat com una transposició tenebrosa» d'aquest mite)¹² i el de la-bèstia-redimida-per-l'amor-de-la-bella, en clara referència al clàssic film de Jean Cocteau.¹³

Fins aquí el que ha donat de si la trajectòria d'un mite, el més important segurament del cinema de terror. Si el personatge i la història del comte Dràcula és, com hem tingut ocasió de veure, el resultat de tot un conjunt de projeccions, de pulsions i de desitjos que s'expressaren ja en els mitologemes més arcaics, la funcionalitat d'aquest mite en les sales de cinema ha consistit bàsica-

ment en una forma d'enfrontament amb aquesta representació del *costat obscur* de la naturalesa humana, així com el altre temps un enfrontament semblant es portà a terme amb els monstres de ficció dels relats meravellosos. O com es pot produir amb els monstres de l'inconscient que emergeixen en els somnis personals, a qualsevol de les nostres nits.

VI. L'ombra de l'heroi

Les tendències representades per l'*Ombra*, que en certes circumstàncies, com assenyala Jung, serien capaces d'exercir una influència beneficiosa, «es transformen en dimonis quan són objecte de repressió». ¹⁴ Per aquest motiu, l'enfrontament a l'Ombra, per la via dels somnis o del qualsevol forma de fantasia, ha de resultar psicològicament estimulants i beneficiós, perquè es tracta d'una batalla del *jo* per la seva afirmació.

«L'heroi —escriu el psicòleg jungià J.L. Henderson— entra en les tenebres que representen una espècie de mort. (...) La batalla entre l'heroi i el drac és la forma més activa d'aquest mite i la que mostra més clarament el triomf de l'*ego* sobre les tendències regressives. (...) L'heroi ha de percebre que existeix l'ombra i que pot extreure força d'ella. Ha d'arribar a un acord amb les seves forces destructives si vol arribar a ser suficientment terrible per aconseguir vèncer el drac. És a dir, abans que l'*ego* triomfar ha de dominar i assimilar la pròpia ombra. ¹⁵

Resulta apassionant que hagim hagut de viatjar fins a les mateixes mansions de Dràcula, el regne de les ombres, per entendre amb tota la seva profunditat un dels passatges més torbadors d'un dels contes de fades més inoblidables de la nostra infantessa. Aquell en el qual *Blancaflor*, la filla del dimoni, adverteix l'heroi, en aquest cas *En Joanet*, que vagi alerta a transpassar el portal qual el pare diable el convidi a entrar; i, sobretot, que posi molt d'esment en que la seva ombra «no passi allà deçà», perquè llavors el diable li pendria «i estaria perdut».

Dintre la mitologia germànica del vampir, que inspira bona part de l'obra de Stoker, ens trobam amb un motiu molt essencial que, pel seu profund simbolisme, val la pena considerar detingudament: segons les creences populars, el vampir no projecta ombra ni la seva imatge en reflecteix en els miralls. Quina pot ésser la raó de tals fets? la resposta no pot ésser més que aquesta: el vampir no projecta ombra perquè ell mateix no és altra cosa que la *pura* ombra, i les ombres, és clar, no fan ombra: ho són; el vampir no en projecta perquè és el doble *negatiu* de l'heroi i no es reflecteix en els miralls perquè no és més que la projecció secreta d'aquest, el seu *doble* espectral i ectoplàsmic. Com diu Molina Foix, «és Dràcula on el tema del doble adquireix major rel·levància en suggerir Stoker que el vampir no representa simplement una amenaça externa, sinó quelcom interior que ja estava a

l'aguait, o sia l'altre» jo de Jonathan Harker». Com apuntava Gérard Lenne, «el vampir és molt més que un simple fantasma o aparegut. Més que qualsevol altra cosa és un doble. Ha sofrit una lenta i progressiva metamorfosi de naturalesa no física, sinó moral, psicològica, social. El seu canvi no és mutació, únicament comporta la destrucció de la seva personalitat, amb l'exclusiva subsistència del seu doble a-normal del que ara és reflex o ombra (per això li és impossible projectar ombra o reflectir-se en els miralls». ¹⁶

Si a l'heroi li «prenguessin l'ombra», tal cosa significaria que ha estat desposseït de la seva part *positiva* i que la seva personalitat ha estat destruïda per convertir-se en el seu doble a-normal, *anul·lat* i engolit per la part *negativa* i assimilada a ella, perquè la vida (la sang) li ha estat absorbida. En altres paraules: hauria perdut la batalla i fracassat en el seu envit. Que és el que està a punt de passar-li a Jonathan Harker perquè, al contrari de l'heroi del conte de *Na Blancaflor*, no presta atenció a les veus admonitòries que arriben de la seva part positiva i transpassa còndidament, «per la seva pròpia voluntat», el portal del castell del dimoni. I perdre l'ombra és perdre la vida, perdre la sang, perdre l'ànima.

Igualment, les concubines de Dràcula tampoc no projecten ombra perquè no són més que ànimes en pena, víctimes exangües, ombres en el regne de les ombres, posseïdes pel vampir. Per ésser alliberades d'aquest domini, elles mateixes han de voler ésser-ho, i, en últim terme, quan ja aquesta possessió és irreversible, només queda el recurs que muien a la seva condició actual per accedir a una nova vida (en aquest cas, la vida celestial i eterna, lliures definitivament del poder del mal), la qual cosa tan sols pot ocórrer si el cor els és travessat per una estaca. (Cal recordar també que a una de les rondalles més famoses del cicle de *l'adversari sobrenatural*, *El castell d'iràs i no tornaràs*, l'heroi ha de matar la filla del dimoni, ha de capolar les seves carns i tirar-les tot seguit a la mar —matriu de tota vida i regeneració— perquè ella pugui ressorgir amb l'anell d'una nova aliança i ajudar així a superar la darrera i definitiva prova que s'ha imposat al seu futur llibertador). ¹⁷

En algunes ocasions el cinema ha sabut captar o intuir aquestes dimensions simbòliques, que són les més fonamentals del mite. Millor que cap altre realitzador, potser Murnau, quan filma en *negatiu* els paratges transilvànic que són el cau del vampir i quan a moltes seqüències converteix aquest en no res més que una simple ombra: una ombra distorsionada que llenega, de nit, per les parets del castell, per la bodega i coberta del vaixell *Deméter* i pels carrers desolats de Bremen. Per aquesta raó, pel fet de ser una ombra, l'aniquilarà el primer raig de sol a la matinada.

I si de la primera gran versió cinematogràfica de la novel·la de Stoker passam a la darrera, hem de recordar, des del punt de vista del simbolisme que ens ocupa, una

seqüència antològica de la pel·lícula de Francis For Coppola: després d'arribar Jonathan Harker al castell del vampir, i mentre l'amfitrió i el seu hoste tracten assumptes diversos, podem veure les seves ombres respectives projectades en el mur de fons per les flames bellugants dels canalobres; l'espectador contempla aleshores que l'ombra de Dràcula té vida pròpia, com la cua despresada del cos d'un dragó: els moviments que executa són autònoms i independents dels que realitza el comte; i veu així que, com en un joc d'ombres xineses, l'ombra del vampir intenta, sens arribar a aconseguir-ho, *agafar* l'ombra de Jonathan Harker.

En aquestes imatges de la darrera versió de *Dràcula* s'expressa una de les significacions més importants del vell mite: l'heroi ha d'evitar que *li prenguin l'ombra* si no vol trobar-se perdut. La qual cosa només pot aconseguir si no cedeix en la seva fortalesa: la tasca de l'heroi consisteix en imposar-se a tot allò negatiu, regressiu i execrable que representa el seu doble tenebrós.

Afirmar-se a si mateix sobre aquest revers tenebrós, vèncer el Drac, vèncer el diable, vèncer Dràcula (amb tot el que tal victòria significa i comporta), vet aquí, quina ha pogut ésser, al llarg de molt de segles, la *pedagogia profunda* d'un mite, a través de totes les formulacions orals, escrites o icòniques en què ha arribat a tenir expressió. ♦



L'acció mateixa de la destrucció de la criatura vampírica es converteix en un acte ple de connotacions eròtiques (fotograma de la pel·lícula de Fischer de 1958)

NOTES

- (1) Propp, V. *Morfologia del cuento*. Ob. Cit., pàg. 37 i ss.
- (2) Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras* (pàgs. 223-224). Fondo Cultural Económico. México
- (3) Referència anterior, pàg. 44.
- (4) Veg. Molina Foix (ref. anterior), pàgs. 22 i 52.
- (5) *Aplec Rondaies Mallorquines* (ob. cit. Tom XVII).
- (6) Veg. Zanquin N.: referència anterior, pàg. 396.
- (7) Referència anterior, pàgs. 30 i 50.
- (8) Referència anterior, pàg. 393.
- (9) Latorre, J.M. (1987). *El cine fantástico* (pàgs. 30-31). Colección por... Publicaciones Fàbregat. Barcelona.

- (10) *Ibidem*, pàg. 85.
- (11) *Ibidem*, pàg. 238.
- (12) Lene, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Editorial Anagrama. Madrid.
- (13) Un estudi bastant complet de la pel·lícula de F.F. Coppola és el de Tomás Fernández Valenti (1994). *Libros Dirigido*. Colección Programa Doble. Dirigido por... S.L. Barcelona
- (14) Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*. (Cap. 1. *El acercamiento al inconsciente*). Ob. cit., pàg. 93.
- (15) Ob. cit., pàg. 120.
- (16) Veg. Molina Foix (ref. anterior), pàgs. 21 i 31.
- (17) *Aplec Rondaies Mallorquines* (ob. cit., Tom VII).

Com es pot col·laborar amb la revista de l'Institut de Ciències de l'Educació?

Les pàgines de la revista de l'Institut de Ciències de l'Educació són obertes a les col·laboracions de les persones que hi puguin estar interessades. Els professionals de tots els nivells educatius podeu fer-nos arribar les vostres experiències i opinions sobre qualsevol tema relacionat amb la pràctica educativa.

Podeu fer-ho a les seccions Panoràmica, amb articles i reflexions sobre l'educació en general, i Didàctica, explicant aquelles experiències que, bé pel caràcter innovador bé per la seva eficàcia, cregueu que cal esmentar.

Els articles han de tenir una extensió d'entre quatre i sis pàgines DIN A4, escrites a doble espai, i han de dur un títol que en sintetitzi el contingut. Cal que lliureu

dos exemplars impresos de cada treball i, sempre que sigui possible, han d'anar acompanyats de l'article en suport informàtic (preferentment en l'aplicació Microsoft Word o, si no, WordPerfect).

Si voleu col·laborar amb nosaltres, feu-nos arribar els vostres escrits a:

Revista L'Arc

Institut de Ciències de l'Educació de la UIB
C/ de Miquel dels Sants Oliver, 2
07071 Palma (Balears)
Telèfon: 971 17 24 80
Telefax: 971 17 24 01