

Identidad de James Mangold

Francisco José Esquinas Sánchez

RESUMEN

A finales del siglo XX e inicio del nuevo milenio, la posmodernidad dentro del cine ha dejado una estela imperecedera con multitud de obras. Una visión agnóstica respecto al mundo, la realidad y la ciencia desembocan en fenómenos como el filme *Identidad* que James Mangold dirigió entre 2002-2003. La película encierra en dos historias a múltiples personajes. En ambas se pone bajo juicio la viabilidad de la medicina moderna, la justicia, la ley y el orden (representada por falsos policías, ex miembros del cuerpo con serias crisis de autocontrol y convictos en fuga). La oscuridad que habita agazapada tras la luz finalmente encuentra triunfal un camino donde el mal gobierna al bien, donde la perturbación arremete contra la cordura y donde la única vía de escape posible ante tan desolador panorama es la muerte. Esta es la base de una película más posmoderna que fragmentaria, con todos los elementos básicos de una etapa que culminaba con la llegada del siglo XXI.

Palabras clave

Oscuridad posmoderna, fragmentación, cine misterio.

ARGUMENTO

El doctor Mallick, experto en psiquiatría lleva a cabo una vista de urgencia para la defensa de un condenado a morir por inyección letal horas más tarde. Ésta se realiza en una madrugada lluviosa en la que se citan al juez, fiscal y la defensa de un caso de asesinato múltiple cometido por Malcom Rivers, en el cual se desestimó la demencia para evitarle la pena de muerte. El hallazgo de una libreta que parece ser un diario del acusado hace que el Tribunal Supremo conceda una oportunidad de demostrar la patología mental del acusado en una apresurada reunión nocturna anterior a la ejecución. El acusado parece tener un trastorno de personalidad múltiple y asesinó a varios huéspedes en un complejo residencial.

Simultáneamente, en un motel de carretera sin nombre, un desafortunado accidente y una fuerte tormenta obliga a hacer noche a diez individuos y al recepcionista del mismo: Alice y George, un atípico matrimonio que viaja con Timothy, hijastro de George. Paris, una prostituta, Caroline Suzanne una estrella de cine en declive y Edward, el chofer que la traslada, Lou y Ginny, una joven pareja de recién casados, el agente

Rhodes que traslada al peligroso delincuente Robert Maine y Larry, el gerente del motel. Edward está implicado en un accidente involuntario al atropellar a Alice, quien resulta herida grave. En condiciones límite se preparan para afrontar la madrugada cuando Caroline es brutalmente asesinada y simultáneamente, Robert Maine rompe sus grilletes y escapa. Todos le culpan del crimen y se lanzan a buscarlo por todo el complejo. Sucesivamente van siendo asesinados uno a uno los personajes y todo se complica cuando una de las víctimas es precisamente el propio Robert. A estos acontecimientos se suman extraños fenómenos no naturales que comienzan a tener lugar en el escenario: no hay teléfonos, no se recoge ninguna señal y el asesino “invisible” deja en cada cadáver una llave de habitación estableciendo una cuenta atrás.

Mientras tanto la vista de Malcom continúa. El doctor Mallick alega que su paciente presenta un caso de personalidad disgregada muy acusado, hasta el punto de haber creado once personalidades diferentes, cada una identificada y con rasgos propios. Una de esas personalidades es un asesino despiadado que tomó el control sobre Malcom y cometió los crímenes. Los presentes parecen incrédulos ante tal posibilidad y quieren una rápida resolución del juicio; todo apunta a que Mallick tiene que demostrar esta teoría ante los asistentes. Mientras en el motel el fantasmal asesino sigue matando en orden a los huéspedes, Edward intenta controlar la situación pero no logra organizar sus ideas entre tanto suceso inverosímil, se empieza a dar cuenta de que todo puede formar parte de una extraña coincidencia del destino que les ha llevado al mismo infierno. En ese momento tiene un shock y aparece en la vista: lo que sucede en el recinto de hospedaje, así como sus huéspedes, no existe, es todo la creación de la mente enferma de Malcom y cada personaje allí atrapado es una de las múltiples personalidades inventadas por él.

CONTEXTO

Identidad es un film poliédrico que se ubica dentro de la última etapa de la posmodernidad. Planteado más como una estrategia comercial que como una película de ensayo o culto, contiene elementos que la acercan a la expresión posmoderna, aprovechando las últimas bocanadas que dicha tendencia representa.

Su director, James Mangold, planteó la película como un homenaje a los clásicos filmes de misterio (con influencia en la novela de suspense) como *Asesinato en el Orient Express* o *Diez Negritos* (esta última es la influencia más marcada y evidente reconocida por el mismo realizador). Pero a partir de clásicas premisas quiso establecer un juego terrorífico donde nada es lo que parece y en el que la historia comienza a vestirse de trazos sobrenaturales e inverosímiles, que hacen al espectador un cómplice activo que debe adivinar realmente lo que está sucediendo. Se establece un asesino invisible y al mismo tiempo omnipresente que no sólo tiene poder para quitar la vida de los personajes, sino que parece controlar elementos espaciales tales como el clima (una lluvia torrencial que nunca amaina) e incluso el azar o el destino (los sucesos fatales parecen sucederse de un modo mecánico, planificado, como si formara parte de un macabro plan). Estos elementos hacen que la obra cobre valor en complejidad y tienda a confundir al espectador.

Se trata de un film que cumple con prácticamente todas las características que la posmodernidad implanta en el género. No es una película sobresaliente académicamente, de hecho las críticas aunque positivas, marcaron su explícita superficialidad y su complacencia de cara a resolver la trama final, en la que se dan demasiadas explicaciones quizás innecesarias. Pero la calidad nada tiene que ver con la aptitud analítica y curiosamente, *Identidad* acaba siendo un producto narrativamente rico en elementos: podemos desglosar como si de un puzzle sencillo se tratara todos sus componentes y estudiarlos. Cuenta además con particularidades en prácticamente todos los aspectos que estudia el campo de la Narrativa. Lo que cinematográficamente fue un producto correcto que pasó casi inadvertido en la taquilla, es un filón importante en cuanto a herramienta de trabajo en este campo.

Mangold es un director de nueva generación que a pesar de tener una filmografía breve demuestra virtudes en dos campos: en la dirección de actores (Angelina Jolie y Reese Witherspoon ganaron el Oscar como secundaria y actriz principal por *Inocencia interrumpida* y *En la cuerda floja* respectivamente) y en la creación de atmósferas sórdidas, decadentes y oscuras, algo que dejó patente en *Cop Land* (la ciudad policial corrupta y las grises oficinas de los burócratas) y especialmente en *Identidad*. Durante el rodaje hubo tensiones y dificultades, ya que el complejo del motel fue construido para el film y se debía rodar siempre bajo la fuerte lluvia artificial que los técnicos de efectos

recrearon en el estudio. Quizás el mayor defecto reseñable a Mangold sea una excesiva autoreferencialidad, un ajuste demasiado estricto a los cánones establecidos que le dejan poco de inventiva y aportación personal. No obstante es un realizador valiente que apuesta tanto por dramas de introspección psicológica (*Inocencia interrumpida*), thriller policíaco (*Cop Land*) biopic musical (*En la cuerda floja*), terror con *Identidad* e incluso el *western*. Como realizador es versátil, siendo *Identidad* la obra que más rastro dejó de su personalidad y estilo visual, dejando las expectativas abiertas a la llegada de una obra con similar planteamiento pero un desarrollo de mayor complejidad.

ANÁLISIS

El film juega con el engaño de cara a la recepción por parte del espectador. Se presentan dos historias atómicas y se confunde al público haciendo creer que los acontecimientos del hotel pueden formar parte del espacio temporal pasado mientras que la vista sería el tiempo presente. A medida que avanza la trama descubrimos que se trata de dos historias atómicas independientes y cada una de ellas constituye una diégesis. La vista pertenece al modelo de representación de lo ficcional verosímil. La diégesis del motel pertenece al modelo de lo ficcional no verosímil, justificado por los fenómenos inexplicables que suceden: la aparición de las llaves en las víctimas, la desaparición de los cadáveres, la ausencia de frecuencias de radio y teléfono, el espacio cíclico (que veremos más adelante).

Ambas historias atómicas se relacionan en abismo. Cuentan con su arranque-nudo-desenlace, aparentemente no influye ninguna en la otra, pero hay un momento decisivo en el film, cuando Edward “salta” desde su diégesis hasta la sala donde se desarrolla la vista. Es entonces cuando somos conscientes del engaño y comprendemos la relación que existe entre ambos modelos de mundo: sabemos que uno es inventado, pertenece al subconsciente del perturbado asesino. Podríamos hablar de subordinación de la diégesis del motel con respecto a la otra, aunque tenga más peso dramático y tiempo de representación la primera, no obstante sin la situación inicial donde el enfermo mental “inventa” ese modelo de mundo, sabemos que esa diégesis no sería posible.

Cada diégesis cuenta con su propio orden temporal.

- Diégesis del motel: Guarda un orden cronológico no lineal o anacrónico, que se manifiesta en la presentación de los personajes y la situación inicial a través del *flash back*, también usado en el clímax final para explicar la verdadera naturaleza del agente Rhodes (un convicto fugado peligroso y homicida). En la presentación se puede hablar incluso de estructura acrónica: una escena en el motel inicial (entrada de George con su hijastro y su esposa herida) otra vuelta atrás en el tiempo (momento en el que se produce el pinchazo de la rueda), dentro de ese instante hay otro retroceso temporal que nos lleva a ver a Paris conduciendo su descapotable, intentando encontrar su mechero y en esa escena volvemos de nuevo a un instante anterior donde Paris está con un cliente y recuerda el lugar donde usó el mechero por última vez. Así, sucesivamente, se presenta el elenco de personajes. En el desenlace, para el giro argumental final se introduce también un *flash back* que revela como Timothy comete todos los crímenes, se construye mediante la técnica del *flash* (planos muy cortos, muy visuales, que muestran la información concreta que necesitamos). Hay una duración anormal por contracción a través de las elipsis y muy sutilmente por alargamiento debido al uso de la frecuencia repetitiva ya que aparece varias veces cuando Alice es atropellada y la primera entrada en el motel.
- Diégesis del juicio: Guarda un orden cronológico lineal. Podemos establecer tres momentos: la presentación de la situación, el juicio y el desenlace. En el primer y tercer momentos hay una duración anormal por contracción con elipsis amplias y marcadas (desde que se comunica la reunión hasta que todos están presentes, desde el fin de la misma hasta el traslado de Malcom al sanatorio mental). En esta diégesis el tiempo transcurre con una duración casi normal: todo se desarrolla en un periodo entre hora y media y dos horas, casi la duración de los hechos del motel; no obstante también hay elipsis que contraen el tiempo, aunque no tan marcadas.

No existe narrador en ninguna de las dos historias que se desarrollan en el film. Pero hay una curiosidad respecto a la focalización. La diégesis del motel

corresponde a una focalización interna: vemos la manifestación del subconsciente de Malcom desarrollado a modo de historia paralela. No obstante la película es truculenta y se sirve de la focalización externa para que desconozcamos que se trata de la imaginación del paciente y hacernos morder el anzuelo. Ese juego de focalización hace que en la diégesis de la vista (que es omnisciente en apariencia) se origine un desenlace sorpresa al haber elementos de la primera historia (situada en el motel) que se han ocultado tanto al espectador como a los personajes de la segunda, por lo tanto lo que es sorprendente para el público también lo es para el Doctor Mallick, que cae en la trampa al igual que el inocente espectador.

Con respecto al espacio de nuevo hay que hacer una división entre ambas diégesis:

- Diégesis del motel: Es un espacio en primer lugar descriptivo, crea atmósfera, no es un espacio neutro. Es nocturno en su totalidad. El complejo motelero le confiere el carácter de cerrado (que se acentúa por el hecho de estar la carretera cortada a ambos lados y no exista salida posible), pero además es un espacio anormalmente cíclico: empieza en el mismo lugar donde finaliza (Robert Maine intenta escapar a pie y llega al mismo lugar donde comenzó su huida) y adquiere forma de bucle sobrenatural en el cual los personajes están atrapados. Este dato es desconocido por el resto de personajes y Robert no tiene la oportunidad de prevenirles. Además se juega con los aspectos espaciales mostrados y ocultos para recrear las escenas de mayor suspense y terror. Hay un uso del espacio definido y el espacio no percibido (destaca el momento que explota la gasolinera, es un espacio que permanece no percibido en ese momento, pero que se define en el *flash back* final).
- Diégesis de la vista: Se desarrolla en un espacio interno y nocturno: la sala de reunión. Es un espacio neutro sin ningún tipo de particularidad.

Los personajes son un elemento importante en el film. En ambas diégesis están sujetos a un rol determinado. La diferencia es que en la vista cumplen con un determinado rol de manera formal. En el motel los roles están desarrollados por inversión para plantear el engaño de la trama. Tanto el Doctor Mallick como

Malcom Rivers cumplen el papel de médico-paciente, siendo el segundo, además, un estereotipado *psycho killer* con patologías mentales serias. El psiquiatra cree en la ciencia, en sus conocimientos y confía ciegamente en sí mismo a la hora de curar a Malcom; éste se ve encerrado y es víctima de su propia mente enfermiza. La diégesis del motel resulta mucho más sugerente e interesante con respecto al desarrollo del personaje. Exige segundos visionados del film para apreciar pequeños detalles en sus comportamientos. Los roles aquí funcionan por inversión, es decir, el personaje actúa de forma contraria al que representa. Este comportamiento se justifica en algunos casos y en otros no:

- Edward. Es chófer. Vemos que tiene un código moral bueno y legal. Tiene decisión a la hora de actuar y es muy intuitivo y metódico haciendo las cosas. Cuando sucede el accidente y se comete el primer crimen se comporta más como un policía que el propio agente de ley del grupo. Sería el héroe del relato de no darse las siguientes directrices: es un ex policía retirado por un fallo profesional, es depresivo y está bajo medicación. Estas características sustituyen el *status* de héroe por antihéroe. Identificamos en él todos los valores positivos de un personaje, pero no es consecuente con su rol inicial: su modo de actuar no se corresponde con el de un simple chófer de lujo.
- Paris. Es prostituta. Sabemos que guarda un botín, se intuye que lo ha podido ahorrar, aunque este dato queda en la ambigüedad. Su rol es asumido por otros personajes masculinos (Larry la repudia y se convierte en objeto de deseo para Rhodes), pero ella no lo cumple, se invierte el rol. Su personaje se convierte en el corazón del grupo: cuida de Ginny, de Timothy; adopta actitud maternal que se asocia al trauma materno infantil de Malcom (su madre era prostituta y lo dejaba esperando en el coche mientras recibía a sus clientes en un motel). Es la única que tiene un proyecto de futuro (el cultivo de naranjas en Florida) y curiosamente la única que abandona con vida el motel.
- George, Alice y Timothy. El núcleo familiar. Se invierten los valores, pues no es un grupo unido, sino disgregado, además hay carencias comunicativas entre el niño con su padrastro. George no asume el papel de padre de familia fuerte, sino que es un personaje débil, con acusado complejo de inferioridad, que se repite a

sí mismo parrafadas acerca del comportamiento que debe seguir (como si siguiera un manual de “Ser un buen padre y marido”). Alice es la madre preocupada por su hijo que a causa del accidente se pasa convaleciente todo el relato. Timothy es el perturbado hijo de Alice que carga con un posible divorcio entre sus padres o la muerte de la figura paterna. Lejos de ser el típico infante necesitado y cándido, su expresión siempre es fría e inquietante.

- Caroline. Es una actriz en declive. Quizás el personaje más estereotipado de todos. Es caprichosa, altiva, insolente, egocéntrica y neurótica. Le gusta vivir en la falsa apariencia de esplendor que ya se esfumó. Su rol cumple un tópico del género: Caroline es un personaje antipático y egoísta y se convierte en la primera víctima del grupo.

- Lou y Ginny. La joven pareja del relato rompe con los moldes que suelen clasificar ambos roles. No son los típicos novios enamorados y unidos, ni los recién casados que viven un onírico viaje de bodas. Es una pareja rota por la mentira y la desilusión. Duermen en camas distintas, discuten y se hablan de forma grosera. La parte débil de la pareja es la chica, que recurre a un falso embarazo para evitar las continuas infidelidades de Lou. Irónicamente el chico se convierte en la segunda víctima.

- Rhodes. Es policía. Traslada a un peligroso asesino múltiple cuando les sorprende la tormenta. El rol se invierte cuando el chófer se comporta más como un policía que Rhodes: talante despreocupado, resistencia a que alguien entre en el coche patrulla, torpeza manejando la investigación y, sobre todo, es iracundo y violento (se equilibra con Edward, tranquilo y sosegado, más observador). Descubrimos en el acto final que se trata también de un delincuente que intentaba fugarse junto a Robert, su amigo en realidad. El film da pistas claves que exigen un segundo visionado: la mancha de sangre y agujero de la camisa que viste Rhodes, el primer contacto de éste y Paris y la atracción/acoso del primero sobre la chica (al fin y al cabo se trata de un preso que acaba de salir de la cárcel).

- Robert Maine. Es un asesino múltiple. Rhodes lo traslada desde una penitenciaría pero les sorprende la tormenta. Es esposado en la habitación del motel pero escapa. Su rol no se cumple, es un asesino pero no saca su instinto criminal, no es autor de ninguna de las muertes del motel. Por el contrario es brutalmente asesinado cuando se encuentra atado e indefenso. Hay un choque entre su aspecto físico que se adecua al *psycho killer* y las acciones que realiza en la película (se limita a escapar).
- Larry. Es el gerente y encargado del motel. Presenta defectos como el alcoholismo (bebe desmesuradamente en el inicio del film), es desaseado, grosero y clasista. Es el único que carece de pasado a excepción de un oscuro secreto que es incluido en la trama como una broma macabra (el modo en que encuentra al antiguo propietario muerto y ocupa su lugar de forma casual). Tampoco tiene futuro salvo seguir atendiendo a los clientes que lleguen. Pierde los elementos siniestros que caracterizan a este papel a causa de elementos cómicos y caricaturescos.

Existe una variación estructural sobre la que se sustenta el giro argumental final por sustitución que se produce simultáneamente en ambas diégesis: cuando se creía que en Rhodes estaba la identidad del asesino, se muestra al verdadero criminal, aún vivo y activo en la mente de Malcom. Encontramos un final sorpresa en ambas diégesis desarrollado por Malcom en la primera diégesis y por Timothy en la segunda: se descubre que Timothy no era un personaje como rol, ya que se trata de la proyección del yo real de Malcom.

Como elemento propio de la posmodernidad, en este caso la fragmentación cumpliría con el carácter del género, ya que la dualidad diegética referida al subconsciente está presente desde las primeras manifestaciones del suspense en obras como *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945). Hablaríamos de una fragmentación diegética innata en diversos géneros cinematográficos. Las características posmodernas deben buscarse en otros matices. El primero sería la deconstrucción de los roles clásicos a los que se aplica una reinterpretación: la familia, el policía, la prostituta, el antihéroe etc. Ello unido a la particular visión de las novelas de misterio hacen de *Identidad* una obra sugerente en la corriente posmoderna. La alteración de los roles se debe precisamente a la nueva

orientación que la trama de misterio sufre en la película, trastocando los cánones básicos del género literario: no hay un detective que investigue exento de sospecha como Hercules Poirot, no hay móvil aparente en los asesinatos sino que se trata de un acto irracional de crueldad; además, lo sobrenatural alcanza una importancia crucial en el desarrollo de la intriga (frente a la explicación humana y lógica de las novelas de misterio).

Un segundo elemento sería el ambiente insano que inunda el complejo del motel. La suciedad lo impregna todo y el hecho de tratarse de un espacio cerrado, sin posibilidad de escape, suma un halo claustrofóbico a la obra. El motel aparenta abandono, soledad en mitad de la nada, un lugar enfermizo y ahogado en una lluvia que no cesa. El ambiente es desolador, recordando a las atmósferas de *Seven* (David Fincher, 1995) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) dos películas claves de la oscuridad posmoderna. Del mismo modo el final (el auténtico final) es desmoralizador, opaco, con el triunfo del mal sobre el bien, impregnado de un pesimismo atroz donde fallan los buenos sentimientos humanos y también la ciencia y la profesionalidad. No existe tampoco salvación para la justicia, que es observada como un mecanismo de artificio, con sus recovecos, sus trampas, sus asideros que cualquier avisado letrado puede recurrir para salvar a un culpable de la sentencia.

Estos serían los elementos posmodernos generales presentes en la obra. Como también podemos apreciar otros propios del género de terror y suspense. El primero sería la figura del *psyco killer*: en una historia el psicópata es juzgado en una vista, en la otra existe un asesino fantasmal en un entorno que se va tornando anómalo y antinatural. Hasta que se descubre la sorpresa, la película muestra los dos arquetipos: el patológico (Malcom) y el esotérico (en el motel). Luego finalmente ambos se unifican en la misma personalidad trastornada y la entidad sobrenatural desaparece.

Otro elemento a destacar sería la vuelta de tuerca. Como en muchos filmes posmodernos, la sorpresa final está presente y obliga al espectador a visionar de nuevo la cinta para apreciar pequeños detalles u obliga a una atención profunda para captar el truculento giro argumental. La sorpresa es el resultado de una demanda generalizada del público, que pide ser sorprendido o “cazado” a través de algún artificio en el guión.

Están presentes los elementos de la América profunda tales como el motel abandonado o las carreteras secundarias, que centran el horror en el pequeño reducto antes que magnificarlo en grandes superficies. Es un film antimítico, el destrozado antihéroe (Edward) no consigue poner en orden la situación y los personajes intentan en todo momento sobrevivir por encima de todo. No sienten la necesidad de enfrentarse al horror por su propia moral, de hecho, todos los personajes son perdedores en potencia o ganadores que lo han perdido todo (Caroline). Finalmente encontramos una sugestión hacia el mal por encima del bien: el bien es doblegado y el mal prevalece. El poder de lo negativo está por encima de los valores positivos: en momentos del filme existe más atracción por conocer al enigmático criminal que afinidad con las víctimas. Sólo conseguimos empatizar algo con Edward y Paris, aunque es explícita una parcela de locura en el primero y de ingenuidad en la segunda.

Finalmente hay que señalar como última característica el uso deliberado de influencias fílmicas anteriores. Ya mencionamos la evidente presencia de *Diez Negritos*, aunque se podría citar cualquier película de los 80 y 90 con la aparición estelar del psicópata que va asesinando en orden al elenco del reparto. *Diez Negritos* conoció una versión cinematográfica llevada a cabo por Peter Collinson en 1975. Sin embargo la diégesis de la vista tiene como referente la película *Doce hombres sin piedad* (Sydney Lumet, 1957) de la que toma el espacio interno único y la tensión entre los personajes que allí tienen que deliberar la inocencia o culpabilidad de un acusado. La autorreferencialidad es una constante del cine posmoderno, ya que toma elementos de éxitos clásicos o trata de homenajearlos con la copia mimética de escenas y/o secuencias en una puesta al día de los planteamientos originales.

ANEXOS

Filmografía de James Mangold

Heavy, 1995 (Director y guionista)

Cop Land, 1997 (Director)

Inocencia interrumpida, 1999 (Director y guionista)

Kate y Leopold, 2001 (Director y guionista)

Identidad, 2003 (Director)

En la cuerda floja, 2005 (Director y guionista)

3:10 to Yuma, 2007 (Director)

FICHA TÉCNICO ARTÍSTICA

Título original: *Identity*

País y año: Estados Unidos, 2003

Dirección: James Mangold

Guión: Michael Cooney

Producción: Kathy Konrad

Música: Alan Silvestri

Fotografía: Phedon Papamichael

Montaje: David Brenner

Diseño de producción: Mark Friedberg

Dirección artística: Jess Gonchor

Vestuario: Arianne Phillips

Duración: 90 minutos

Intérpretes

Ed: John Cusack

Rhodes: Ray Liotta

Paris: Amanda Peet

Larry: John Hawkes

Doctor Mallick: Alfred Molina

Ginny: Clea DuVall

Caroline Suzanne: Rebecca DeMornay

George York: John C. McGinley

Lou: William Lee Scott

Robert Maine: Jake Busey

Malcolm Rivers: Pruitt Taylor Vince

BIBLIOGRAFÍA:

BARTOSZYNSKI, Kazimierz (1998): *Teoría del fragmento*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.

BASSA, Joan y FREIXAS Ramón (1993): *El cine de ciencia ficción: Una aproximación*, Barcelona, Paidós.

FRAIJÓ, Manuel, (1993): “La modernidad: luces y sombras” en AA. VV.: *Cristianismo y Modernidad*, Madrid, Nueva Utopía.

JAMESON, Fredric (1984): *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.

LATORRE, José María (1987): *El cine fantástico*, Barcelona, Lito 4.

LAZO, Norma (2007): *El horror en el cine y en la literatura*, Barcelona, Paidós.

LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: Una introducción*. Barcelona, Paidós.

LYOTARD, Jean-François (1994): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*, Madrid, Imágica.

MELLONI, Javier (2004): *El cine y la metamorfosis de los grandes relatos*, Barcelona, Cristianismo i Justicia.

MEMBA, Javier (2004): *El cine de terror de la Universal*, Madrid, T&cB Editores.

RODRÍGUEZ MAGDA, M^a Rosa (1997): *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Madrid, Tecnos, 1997.

VATTIMO, Gianni (1985): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.