

ABISMOS, ESPEJOS Y OJOS: EL TERROR ELEVADO A TRAVÉS DE JORDAN PEELE

Darío Delgado Rodríguez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El terror elevado se caracteriza por su estilización minimalista y sus profundas temáticas que exploran aspectos oscuros de la condición humana, separándose de los recursos tradicionales del cine de terror comercial. Tomando como ejemplo el cine de Jordan Peele, con el presente artículo buscamos profundizar en este ciclo de películas, ahondando en sus recursos y en los significados que se ocultan bajo las narrativas de terror que despliegan. Así mismo, planteamos que siendo estas películas poderosas generadoras de significados, esto es algo que encontramos presente en el cine de terror a lo largo de la historia del medio.

PALABRAS CLAVE: cine, terror elevado, postterror, Jordan Peele, otredad, negritud, posracialidad.

DEPTHS, MIRRORS AND EYES:
HIGH HORROR FILMS BY JORDAN PEELE

ABSTRACT

High terror is characterized by its minimalist stylization and profound themes that explore dark aspects of the human condition, diverging from the conventional resources of commercial horror cinema. Using the cinema of Jordan Peele as an example, this article seeks to delve into this cycle of films, deepening into their techniques and the meanings that are hidden beneath the terror narratives they unfold. Likewise, we propose that as powerful generators of meanings, this is something we find present in horror cinema throughout the history of the medium.

KEYWORDS: cinema, high horror, poshorror, Jordan Peele, otherness, blackness, post-raciality.

Echaré sobre ti inmundicias, te haré despreciable,
y haré de ti un espectáculo.

Nahúm 3:6

En 1922, ese vampiro que F.W. Murnau y su guionista Henrik Galeen llamaron *Nosferatu* en pos de evitar el plagio del *Drácula* de Bram Stoker penetró por el Báltico tal y como lo iban a hacer las dictaduras y los totalitarismos. El vampiro, conocido como conde Orlok, se convierte dentro de la historia del cine en una aproximación a la otredad, la figura del otro, que inevitablemente marcaría el porvenir de todo el cine de terror y ciencia ficción que se haría posteriormente. La monstruosidad de Orlok, enmarcada en esa alta figura de largas manos y afilados dientes de humanidad únicamente remota, lejos queda de la elegancia victoriana y el erotismo propio del conde Drácula de Stoker. En *Nosferatu* la pareja protagonista vive en un paraíso idílico y bucólico, donde leemos a la Europa de la *Belle Époque* antes de la Gran Guerra, un entorno optimista que se rompe bruscamente por el inicio del conflicto. Esta ruptura es lo que representa iconológicamente la llegada del terrible conde Orlok a la ciudad de los protagonistas, la destrucción de ese antiguo mundo a través de la muerte y la enfermedad que trae consigo, tal y como lo hizo la propia guerra: la pérdida de millones de vidas, de una concepción del mundo muy concreta y de todo un sistema cultural y ético (Cueto y Díaz 1997, 199). Murnau y Galeen consiguen así dar cuenta de la pulsión que se da en este periodo dentro del imaginario germánico expresionista que construye personajes tiránicos y supremacistas (Kracauer 1995, 80), como si la República de Weimar, el régimen instaurado tras la derrota del país germano en la Primera Guerra Mundial, fuera un mal por su «descontrol» y dentro de la psique alemana se explorara siempre una búsqueda regresiva de fuerzas coercitivas.

Con esa otredad, que inunda de significados la narrativa de la película, el cine de género¹ mostraba ya en un medio de apenas tres décadas de vida en 1922 la tremenda capacidad de diálogo que puede tener con el espectador y con su tiempo tanto para horrorizar como para transmitir discursos complejos. El cine se revela así como uno de los más influyentes vehículos de ideas tanto de la industria cultural como de la cultura popular. Aunque, como señala Blanco Pérez, «una película no puede contarlo todo» (2020, 450), sí que puedo concluir que una película tiene ese poder, esa capacidad, «de reflejar la mentalidad, las inquietudes y los temores, los elementos de la vida cotidiana» (Pla Valls, n.d.) de su momento temporal concreto.

Tras la Segunda Guerra Mundial y la consolidación de la Guerra Fría, con el pavor hacia una posible destrucción atómica, el cine estadounidense, respondiendo a la inquietud social derivada de esos miedos, comienza a producir por decenas –y luego cientos– películas de terror y de ciencia ficción, una tendencia que en las décadas posteriores se consolidaría por la tremenda importancia y producción

¹ A lo largo del trabajo abreviaré la etiqueta de «cine de terror y/o ciencia ficción» bajo el término «cine de género».



Fig. 1. *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922).

del cine de género que se realiza en el país norteamericano. Llegamos entonces a la década pasada, donde a partir de más o menos 2014 (es difícil establecer un límite claro) en el mercado angloparlante comienzan a surgir una serie de películas que conforman un ciclo, grupo o grupúsculo (como me gusta referirme a ellas, por sus fuertes convicciones formales y temáticas) a las cuales posteriormente, tanto desde la crítica especializada como desde el ámbito académico, se les otorga el nombre de alto terror, postterror o, el término que usaré para referirme a ellas en este artículo, terror elevado. Escindidas del cine de terror comercial o, al menos, habitual, debido a su fuerte estilización minimalista y sus profundas temáticas enfocadas siempre a lugares oscuros de la condición humana, el terror elevado suele ofrecer formas de otredad que se separan de la tradición del género de terror en tanto que suelen ser más ambiguas o personificadas en cuerpos humanos, no tan monstruosas, pero que en su núcleo, al igual que hacía *Nosferatu* hace más de un siglo, siguen sirviendo para transmitir significados complejos y dar cuenta de las ansiedades de su tiempo.

Surgidas más o menos, como digo, hace casi una década, hemos tenido la suerte de vivir de cerca el desarrollo de todo este ciclo de películas, de reflexionar sobre ellas, de trabajarlas, de conocer a sus autores. Yendo a verlas al cine hemos podido ver cómo muchos espectadores no son capaces de relacionarse con ellas y abandonan las proyecciones en mitad de las películas; estando presente en las redes sociales hemos leído miles de discusiones sobre sus inquietudes artísticas y el significado tras sus narrativas. Hemos podido comprobar cómo los críticos especializados las ensalzan de forma elitista por su sello autoral, frente a otras películas más *mainstream* del género, siendo estas igual o más interesantes por otros motivos en

muchas ocasiones. Hemos constatado el rechazo de los propios fans acérrimos del género hacia las ambigüedades del terror elevado y lo poco directo de sus tramas, en defensa de los códigos «clásicos» del género marcando también cierta visión elitista («esto sí es cine de terror bueno»). Desde muy pequeño, por la laxitud de mis padres en las cosas que veía, tuvimos cierta predilección por el cine de género. Llegando a cierto grado de madurez intelectual justo cuando este ciclo desplegaba sus alas, siempre hemos sentido mucha simpatía hacia sus historias y mecanismos y mucha sintonía con la visión autoral de sus directores y directoras. La elección de este tema nace por rendir cuentas a ambas cosas, por la ambición de dar una definición a este grupúsculo y para desarrollar en su totalidad la filmografía de uno de sus autores más destacados.

1. UN ACERCAMIENTO AL TERROR ELEVADO

Para el académico David Church existen tres criterios principales que, sumados entre sí, sirven para considerar que una película forma parte del ciclo al que nos referimos como terror elevado: en primer lugar, aquellas películas que la crítica especializada ha etiquetado como tal; en segundo lugar, aquellas películas que comparten ciertas características a nivel estético y a nivel formal que coinciden con las películas de dicho ciclo; en tercer y último lugar, aquellas películas que a nivel temático se basan en el despliegue de aquello a lo que se refiere el propio Church como afectos negativos, esto es, el malestar, la culpa o la ira (2021, 14). Bajo esta tríada basada en consideración crítica, estética y temática es posible realizar una aproximación que rinda cuentas en su totalidad a lo que intentamos referirnos.

Las películas del terror elevado son películas alabadas a nivel crítico, especialmente por críticos de cine no muy simpatizantes del cine de terror en general, al tratarse de películas que gozan de un tono estético y temático «mayor» que el del resto de películas del género, más atadas a las vicisitudes de lo *mainstream*, razón por la cual también el público en general responde hostilmente a sus estrategias tanto formales como narrativas, mientras que los fans acérrimos del género suelen rechazar la conversación crítica alrededor de estos trabajos. La etiqueta de «elevado» hay que matizarla como peligrosa, pues inevitablemente marca una división elitista que habría que definir bien o evitar. En cualquier caso, la mantenemos en tanto que creemos que define bastante bien la conversación crítica a su alrededor y esa tendencia, tanto por parte de la crítica como del público, a acercarse a ello, asociando el terror elevado a una supuesta alta cultura y el cine de terror comercial a una baja cultura, aunque desde un punto de vista académico cualquier tipo de película, por muy comercial que sea, es capaz de transmitir significados y hablar de las ansiedades culturales de su momento (Church 2021, 7).

Se puede marcar el comienzo del terror elevado aproximadamente en torno a 2014, dentro del mercado angloparlante de la industria, con una película como *It Follows*, del director David Robert Mitchell. Habiendo ejemplos anteriores que pueden encajar en menor o mayor medida con las características mencionadas, *It Follows* se convierte en una de las obras canónicas e intocables del grupúsculo, generadora





Fig. 2. *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014).

de una discusión a su alrededor que sigue vigente hoy en día, casi una década más tarde. Con este inicio, la crítica cinematográfica se enfrenta a un «nuevo» tipo de película dentro de la etiqueta terror, un género denostado en general por la crítica especializada, muy divisivo, que ahora, gracias a la veda que abre, de alguna manera, la película de Robert Mitchell, comienza a valorarse por aquellos que lo rechazaban debido al hincapié que hace en la construcción atmosférica de situaciones y en su estilo indirecto a la hora de mostrar la otredad, lo inquietante y lo disruptor.

El terror elevado opta por una otredad ambigua frente a la figura del monstruo visceral habitual del género, siendo esto algo en lo que mostraremos especial interés a lo largo del texto, centrándonos en el subtexto que ocultan estas películas bajo sus capas narrativas y en la otredad alejada del monstruo canónico que estas dibujan.

Al gozar de más subtexto y menos acción derivada de su argumento, estos críticos comienzan a utilizar la etiqueta de elevado, marcando una jerarquía entre su consideración hacia estas películas frente al resto de las del género de terror, que ellos, por lo habitual, rechazan. Así, su acercamiento a estas obras y la valoración que hacen de ellas es más por lo que no son —películas comerciales de terror— que por lo que son —películas con unas ambiciones artísticas distintas (Church 2021, 10)—. La devoción crítica al terror elevado pasa por ensalzar sus momentos más contemplativos y poéticos, marcando con ello una clara frontera frente a los recursos del cine de terror comercial, basados en montajes muy picados al servicio de la acción y el uso constante de sobresaltos para reclamar la atención de sus espectadores.

En un ámbito generalista, el público de un cine comercial disfruta más de películas de género entroncadas en la tradición *mainstream*, debido a, como decía, la hostilidad que genera el terror elevado, mucho menos aceptado y generador de frustración, fruto de su ritmo lento y la ambigüedad de sus finales, que no suelen cerrarse de forma definitiva. Además, suelen presentar una serie de otredades poco convencionales, con las que cuesta relacionarse: el otro se difumina más, es más gris, no todo es blanco y negro. Todo ello provoca que en muchas salas de cine el público, al no saber gestionar bien su relación con las películas del ciclo, muestre su rechazo



Fig. 3. *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014).

a viva voz y abandone la sala a mitad del metraje (o incluso antes). Estas situaciones pudimos vivirlas en la proyección de películas como *The Babadook* (2014), de la australiana Jennifer Kent, o la no tan conocida *It Comes at Night* (2017), del joven director Trey Edward Shults, una cinta donde *eso* que viene por la noche nunca llega a aparecer explícitamente. Esto, en parte, es culpa de las distribuidoras y los planes de *marketing* que estas diseñan para este tipo de filmes en pos de conseguir vender el máximo de entradas posible, donde prometen una serie de experiencias al público (normalmente juntando todos los momentos de más acción en el tráiler) que luego el metraje de la película no cumple. Básicamente, dentro de la industria, a pesar de saber que estas películas por sus propuestas narrativas y formales son diferentes, se intentan vender como películas comerciales, «normales», de terror, provocando en el público general una frustración clara y un rechazo total a estas propuestas. Quizás sea mejor optar por un término medio que pueda satisfacer, aunque sea de manera limitada, a ambas partes.

La experiencia de la proyección en cines es muy clarificadora con respecto a lo que es o lo que despierta el terror elevado. Así, este tipo de películas se relacionan más con lo que Julian Hanich denomina «una visualización tranquilo-atenta»² (2018, 95), dentro de la cual la experiencia colectiva de ver una película en el cine pasa por simplemente coordinarse para verla en silencio y que, de esa manera, entronque muy bien con la construcción atmosférica de estos filmes, que precisan de esa atención y esa calma.

En el otro lado estaría «una visualización desviado-expresiva»³ (Hanich 2018, 111-112), donde el silencio se deja atrás y la experiencia colectiva pasa por una atención dividida que no se centra únicamente en la pantalla de proyección, sino también en el resto de personas de la sala y por expresar verbalmente reacciones sobre

² En inglés en el original, traducción propia.

³ En inglés en el original, traducción propia.



lo que pasa en la película. Las películas *mainstream* de terror encajan mejor con este tipo de visualización, debido a que su público (generalmente, según la hora de la sesión, en su mayoría adolescente) busca una experiencia adrenalínica a través del susto con la cual gritar y reírse, algo que no encuentra cabida dentro del terror elevado por su simple concepción. Por ello, un público que busca el segundo tipo de visualización se frustra con las películas que definimos aquí, ya que se les tornan aburridas e inacabadas.

Retomando las características que Church otorga al terror elevado, la estética y las decisiones formales compartidas que definen estas obras y que a la vez las distancian del terror comercial responden a su tono, entendiéndolo en «cómo el contenido dramático de una película es estilísticamente transmitido a través de la construcción de un ambiente general que da forma a nuestro horizonte afectivo como espectadores»⁴. Este tono dentro del ciclo responde a su minimalismo en la puesta en escena, con planos largos, movimientos de cámara lentos y un ritmo narrativo contemplativo, con un gusto estético por lo majestuoso (Church 2021, 11). Aunque muchos críticos lo consideran subgénero, realmente es esa estética compartida lo que las configura como un grupúsculo de películas concreto, influenciadas y a la vez herederas del estilo de la tradición del *art-horror*, etiqueta con la cual muchos autores se refieren a películas de altas ambiciones y contenido artístico cuyas narrativa o situaciones nos llevan de una manera u otra al terror, pero que se separan de los recursos habituales del terror comercial (de nuevo, una distinción que inevitablemente lleva a una idea de alta y baja cultura), dentro de las cuales podemos destacar películas tan dispares como *The Shining* (1980), de Stanley Kubrick, o *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch.

La vertiente propia con su propia etiqueta (en este caso, «elevado») se vuelve necesaria, en tanto que los tropos del cine de terror se desplazan o se difuminan, por lo que hablar de subgénero sería erróneo. Lo que prevalece son sus expresiones formales y la ambigüedad dentro de su narrativa, donde siempre prevalece lo contemplativo frente a lo abrupto. La otredad, asimismo, no es un elemento que se busque hacer sobresalir todo el rato, sino que sus autores proponen una presencia indirecta, muchas veces invisible, abstracta o fruto de la imaginación de alguno de sus personajes, que muy a menudo toma forma humana en vez de como algo monstruoso (Church 2021, 12-13). El terror elevado propone lo que Church denomina «un estilo visual distanciado»⁵ (2021, 12), que favorece las atmósferas frente a la acción, lo acumulativo frente a lo directo, la tensión cocinada a fuego lento con la introducción dosificada de elementos disruptores dentro de la puesta en escena frente a lo gratuitamente visceral, además de presentar personajes psicológicamente complejos, fragmentados, lejos de los arquetipos propios de subgéneros como el *slasher* o las películas de zombis.

⁴ Definición de Douglas Pye, citada por Church (2021, 11). En inglés en el original, traducción propia.

⁵ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 4. *It Comes at Night* (Trey Edward Shults, 2017).

Faltaría hablar de la tercera característica que mencionábamos al inicio del apartado. Como decíamos, temáticamente el terror elevado hace un especial hincapié en afectos negativos, como el luto o la tristeza. De nuevo, no es algo ajeno al cine de terror comercial, que de una manera u otra siempre incorpora este tipo de afectos en sus discursos. El caso es que en el terror elevado goza de muchísimo más peso, al servir como base para el desarrollo de sus narrativas y al marcar la estética que utiliza, es decir, se diferencia más por el cómo que por el qué. Es ese cómo el que seduce al crítico no pregonero del terror tradicional y el que genera rechazo al gran público, pero, en cualquier caso, el qué —esto es, los temas— siempre ha estado presente en el cine de género, no es una invención del ciclo elevado.

Church señala que estas películas operan como «motores de aprehensión»⁶ (2021, 16), esto es, generadoras de significados a través de la relación que establecen entre su argumento, su condición como película de terror y el despliegue de afectos que realizan. Que se muevan con esa pretensión es lo que provoca los fuertes conflictos y las líneas divisorias entre crítica, fans del género y espectadores casuales. Así, su tratamiento temático pasa por concebir lo sobrenatural, propio del género, como algo inquietante que en última instancia podría explicarse racionalmente, es decir, nunca abandona del todo la razón, entremezclando las proyecciones psicológicas de sus personajes con aquello que sí ocurre «de verdad», pero sin subrayar en ningún momento qué es real y qué es fantasía, algo que nuevamente fomenta su marcada ambigüedad. Bajo esta idea, las películas del grupúsculo no se centran tanto en inducir lo inquietante o el propio terror a través de acciones narrativas directas realizadas por la otredad pertinente (es decir, no se centran tanto en hacer aparecer a Freddy Krueger con su guante con cuchillas dispuesto a asesinar a algún adolescente, como en *A Nightmare on Elm Street*), sino en, como hemos mencionado, trabajar sus ambientes (ese ambiente general que señalaba al aportar la definición

⁶ En inglés en el original, traducción propia.

de tono) para a través de ellos transmitir esa angustia y ese malestar que derivan de los afectos negativos, priorizando su uso. De esta manera, «afectos como la angustia prueban que la atmósfera es funcionalmente inseparable de la narrativa, operando menos como un acompañante que como la culminación de ciertas escenas»⁷ (Church 2021, 17).

El miedo es la principal emoción que el cine de terror *mainstream* busca estimular en sus espectadores y el susto el elemento gramatical a través del cual intenta llegar a ello. El terror elevado llega al miedo, pero su deriva va encauzada por el hincapié que hace en los afectos negativos. Siendo la atmósfera un fin en sí mismo, el miedo solo es una parte más del todo, no el todo *per se*. También utiliza el susto y situaciones viscerales, pero en su contexto suelen ser parte de un momento culminante que ha sido construido poco a poco o bien la demarcación de un suceso muy traumático, haciendo, así, que se refuerce lo temático más que simplemente poner en escena un susto barato. El terror elevado no busca ser complaciente con el espectador, utilizando sus recursos y características en pos de aportar la visión artística que el autor o la autora de la película nos propone.

Sus finales abiertos y ambiguos, rechazados por muchos y vanagloriados por otros, permiten que todos esos afectos negativos que despliegan pervivan en el espectador una vez que el metraje de la película ha finalizado. Obviando consideraciones críticas, el rechazo general del público generalista e incluso las pegadas que los fans del género suelen poner por, de alguna manera, jugar con su juguete, el terror elevado es muestra inequívoca de hasta dónde puede llegar el cine de terror a través de la ambición artística y una marcada visión autoral.

2. EL TERROR ELEVADO A TRAVÉS DE JORDAN PEELE

En 1979 nació en pleno corazón de Manhattan el actor, cómico, director y guionista Jordan Peele. De madre blanca y padre negro, toda su obra queda empapada por su condición birracial. Conocido ampliamente en la cultura popular estadounidense por su labor cómica y sus *sketches*, su salto a la palestra como director y guionista de cine se produce en 2017 a través de la película *Get Out*, quedando esta enmarcada por sus características de forma directa dentro del ciclo del terror elevado. Su éxito, como desarrollaremos en páginas posteriores, fue inmediato y, como excepción que confirma la regla, hizo las delicias de críticos, fans del género y público generalista, encontrando todos, a lo largo de su metraje, puntos de interés. Peele seguiría encadenando con sus dos siguientes películas éxito tras éxito (aunque la aprobación del público general se iría poniendo más en juicio, en tanto que sus tramas se han ido volviendo, al menos, no tan autoexplicativas). Ocupando ahora mismo un lugar de privilegio dentro de la industria y no siendo para nada un *outsider*, el cine de Peele, enmarcado en lo que ya puedo denominar *tradición elevada*,

⁷ En inglés en el original, traducción propia.



marca un hito por esa consideración y por la capacidad que ha tenido para generar discusiones en todas las esferas de la sociedad, habiéndose incrustado tanto en la cultura popular como en el ámbito académico.

La elección de su cine como películas ejemplificadoras del ciclo pasa por esos hitos. Asimismo, habiendo solamente filmado tres obras, todas ellas pueden ser consideradas parte del ciclo. Hay otros autores de mucho éxito que han ido desarrollando su filmografía desde el terror elevado, como pudieran ser Ari Aster, autor de *Hereditary* (2018) o *Midsommar* (2019), o Robert Eggers, director de *The Witch* (2015) o *The Lighthouse* (2019), pero sus últimas incursiones en el cine se han despegado bastante de las características del grupúsculo. Los tres films de Peele aportan un desarrollo con el cual podremos acercarnos a sus filias como autor y a sus temas y recursos más comunes, observando atentamente los distintos tipos de otredad que, propios del ciclo elevado, trabaja, detallando así mismo lo que yace en su subtexto e intentando matizar lo máximo posible sus significados.

Por otro lado, al ser uno de los autores que, desde dentro del ciclo, más han podido encandilar tanto a crítica como a público, nuestro interés en su obra pasa por su capacidad para desarrollar ideas y significados complejos, pero, a la vez, narrativas, situaciones, personajes y conceptos de tanto calado en la cultura popular, convirtiéndose –con matices– en una suerte de término medio entre el terror elevado más sesudo y el cine de terror comercial.

2.1. *GET OUT* (2017)

A principios de 2017, con unos «modestos» 4 500 000 de dólares de coste⁸, bajo el sello de Blumhouse Productions, una de las productoras de cine de terror de bajo presupuesto más exitosa de Hollywood, Jordan Peele estrena *Get Out*. Con la distancia necesaria que nos dan los seis años que nos separan de su estreno, es sumamente fácil observar el tremendo éxito de este su primer filme.

Blumhouse Productions, a través de su fundador y director Jason Blum y con producciones de otros géneros separados del terror y la ciencia ficción, ya había demostrado en varias ocasiones el éxito a nivel de negocio que puede suponer el cine de género, aun con inversiones presupuestarias muy mínimas en comparación con los grandes *blockbusters* hollywoodienses. Antes de *Get Out* hay muestras en su revólver tales como *Paranormal Activity*, dirigida por el director de origen israelí Oren Peli, una modesta producción que se rodó con 15 000 dólares de presupuesto iniciales (Fritz 2009) y cuya recaudación asciende a unos ciento noventa y tres millones de dólares⁹, además de cosechar buenas críticas y haberse realizado varias secuelas hasta

⁸ Todas las referencias a datos de presupuesto o recaudación que haga, a excepción de los citados de forma específica, serán extraídos del medio Box Office Mojo, gestionado por la plataforma IMDb (Internet Movie Database). En este caso, consultado el 1 de junio de 2023.

⁹ Consultado el 1 de junio de 2023.



la extenuidad con un éxito comercial similar; o la saga *Insidious*, iniciada por una producción homónima dirigida por el director estadounidense James Wan (que ya sabía algo de producciones baratas de género con mucho éxito comercial con el festival gore de la conocida *Saw*), cuyo presupuesto fue de 1 500 000 de dólares y sus ganancias ascendieron hasta los casi cien millones de dólares¹⁰.

Con *Get Out* la historia se repite e incluso se magnifica. La recaudación total llegó a los 255 millones dólares¹¹, un auténtico hito que, para más inri, se vio secundado por la crítica. Según la plataforma Rotten Tomatoes, la película de Peele goza de un 98% de *reviews* profesionales positivas, con un total de 404 críticas cuantificadas, además de obtener un 86 sobre 100 en la puntuación que le da la audiencia, en este caso con más de cincuenta mil notas registradas. El consenso de la crítica que refleja la página reza «divertida, aterradora y estimulante, *Get Out* teje hábilmente su incisiva crítica social en un excitante viaje de terror/comedia efectivo y entretenido»¹². En cualquier caso, esta validación comercial, de crítica y de público no se para ahí, y la película se respalda institucionalmente con las nominaciones y los premios de primer nivel que cosecha, hallando su máxima expresión en las cuatro nominaciones que se lleva en los Óscar en los apartados de mejor película y mejor director para Jordan Peele; mejor actor para Daniel Kaluuya, protagonista de la película, y mejor guion original para Jordan Peele, premio que finalmente se llevaría, siendo el primer afroamericano en conseguir la estatuilla en esa categoría. Remarcamos este hecho para incidir en la importancia que *Get Out* consigue a nivel cultural, al lograr que una producción modesta de nicho consiga abrirse paso exhibiendo un marcado discurso racial para elevar a su autor al atril del Teatro Kodak de Los Ángeles. Era el momento concreto y el lugar concreto, en pleno estallido del #Blacklivesmatter, pero su mérito resulta innegable.

Dentro de lo que nos ocupa, quizás Blumhouse Productions no es una productora cuyas películas en gran medida puedan encuadrarse dentro de lo que definimos terror elevado, acercándose a las características del ciclo solo de manera residual, pero lo que sí es constante dentro de Blumhouse es el éxito de su modelo de negocio, del cual también deriva que *Get Out* pudiera finalmente realizarse. Como hemos ido señalando a través de las cifras de los presupuestos, prácticamente todas las producciones de Blumhouse se mueven en una horquilla baja. La idea de Jason Blum es producir a pequeña escala para luego distribuir a lo grande, a través de los acuerdos que la productora mantiene con grandes distribuidoras como Universal Pictures, que justamente distribuyó *Get Out*. En el panel que Blum expuso durante el ciclo de conferencias *Produced By* explicó cómo sus películas normalmente cuestan entre tres y cinco millones de dólares, no por azar:

¹⁰ Ambos datos consultados el 1 de junio de 2023.

¹¹ Consultado el 1 de junio de 2023.

¹² Extraído del perfil de la película en el mencionado medio web <https://www.rottentomatoes.com/>. En inglés en el original, traducción propia.

Esa cifra es lo que seríamos capaces de recuperar si no conseguimos una distribución mundial para la película. En el peor escenario posible, perderíamos un poco de dinero pero no demasiado y todo el mundo seguiría cobrando... Ese presupuesto está pensado para que, si la película no consigue un lanzamiento mundial, podamos recuperar nuestro dinero y seguir funcionando¹³.

La fórmula que desarrolla Blum claramente se enfoca hacia un fin comercial que les permite «realizar un número envidiable de producciones anuales, minimizando riesgos, y pudiendo codearse con los grandes estudios y nombres de la industria mediante proyectos de una naturaleza esencialmente modesta» (López 2017). Esa reducción de riesgos habilita un espacio en el cual se apuesta por productos muy creativos que, de otra manera, quizás nunca lograrían ver la luz. Es justo ese hueco en el que caerían Jordan Peele y su *Get Out*. En el discurso que da al recoger el Óscar él mismo evidenciaría lo casual de que una película así pudiera finalmente realizarse, tanto por las dificultades que le fueron surgiendo según trabajaba en el guion como por la casi-no-posibilidad de la producción en sí misma:

Paré de escribir esta película alrededor de veinte veces porque pensaba que era imposible, pensaba que no funcionaría, pensaba que jamás nadie la haría, pero seguía volviendo a ella porque sabía que si alguien me permitía hacer esta película la gente la escucharía y la gente la vería¹⁴.

Jordan Peele no era un muchacho recién salido de la universidad con un guion muy bueno como para que Jason Blum lo acogiera para producirlo de la nada. De hecho, no era ni siquiera una voz anónima dentro del contexto estadounidense, sino alguien ya muy conocido, pues se había dado a conocer públicamente como actor cómico a través del programa de *sketches Mad TV* de la cadena Fox, una suerte de hermano bastardo del conocido programa *Saturday Night Live* de la NBC, donde en los cinco años que permaneció allí, entre 2003 y 2008, coincidiría con el que se convertiría en su socio posteriormente, Keegan-Michael Key. Juntos conformarían uno de los dúos cómicos afroamericanos más relevantes de la historia de su país a través de un nuevo programa de *sketches* que desarrollaron en conjunto para Comedy Central, llamado, sin lugar a equívocos sobre quiénes eran sus autores, *Key & Peele*.

Desarrollándose entre 2012 y 2015, el programa fue un éxito total a nivel de crítica y público, con muchos *sketches* que se hicieron virales, permitiendo que el rostro de ambos permeara en el imaginario popular del país. Lejos de corsés creativos, y siendo las mentes pensantes y ejecutoras del *show*, se encontraron en una posición que les permitía «explotar problemáticas sociales y producir *sketches* a tra-

¹³ Extraído de la cita que se hace en el artículo *Blumhouse And The Calculus Of Low Budget Horror - Produced By*, escrito por Ross A. Lincoln para el medio *Deadline* (2015). En inglés en el original, traducción propia.

¹⁴ Oscars, 2018, «'Get Out' wins Best Original Screenplay», Youtube, 17 de abril de 2018, vídeo, 1:58. <https://www.youtube.com/watch?v=kExKwBLdFzc>. En inglés en el original, traducción propia.

vés de los filtros de sus propios *backgrounds*», partiendo de la premisa de que ambos son de origen birracial, algo que les habilita «visión y permiso social para abordar temáticas espinosas»¹⁵ (Zakarin 2013).

Key & Peele se vuelve algo vital para la existencia de *Get Out*, pues es durante este periodo cuando Peele puliría sus ideas iniciales para el guion de la película, haciendo que el film «compartiera lo sesudo, lo absurdo y el ADN deconstruccionista de los mejores *sketches* del *show*»¹⁶ (Hiatt 2019). Si Blumhouse es habilitador de la existencia de *Get Out*, *Key & Peele* en cierta manera es precursor temático del filme, al exponer temáticas sociales y de raza que se retuercen en busca de un giro cómico en situaciones muy incómodas, algo que se entrelaza con lo que Peele trabajaría posteriormente en la película y con cómo el terror elevado dispone sus temas y atmósferas, aunque en este caso para llegar al humor y no a la angustia.

Es posible leer los *sketches* de *Key & Peele* únicamente bajo códigos cómicos, pero eso es quedarse en la superficie. Tras esa capa cómica, se esconde la clara conciencia de los peligros para las vidas y los cuerpos negros que el racismo contemporáneo sigue ejerciendo, incluso encontrándose inmersos «en una sociedad posnegra y posracial» que no evita que «los individuos negocien constantemente sus identidades en relación con la raza mientras rechazan ser definidos únicamente por ella»¹⁷ (Bradbury 2018, 92). El contenido de los *sketches* que Peele realiza en toda esa etapa junto a Key es muestra inequívoca de los temas y las problemáticas que desplegará como director y escritor en la propia *Get Out* y su filmografía posterior, una parte de su carrera que puede contraponerse a la anterior —si se quiere ver desde ese prisma— como más seria y madura creativamente, pero aún sin estar despojada de la vis cómica, la ironía y la mala leche de *Key & Peele*.

Radiografiando los Estados Unidos tras la llegada de Barack Obama a la Casa Blanca (algo que para más inri será usado como recurso irónico al respecto de esa posracialidad en *Get Out*), la labor de Peele y Key logra evidenciar «cómo la raza funciona en una compleja sociedad contemporánea dentro de la cual la raza biológica es entendida como ficción, pero el racismo aún persiste», haciendo hincapié en la falacia de esa ideología posracial de una sociedad que presume, casi sin querer, de ser daltónica al presuponer que el problema racial en Estados Unidos ya no importa, cuando lo que realmente sucede es que «es utilizada por algunos como una forma de silencio conversaciones sobre la diferencia y la discriminación»¹⁸ (Bradbury 2018, 80). Estos discursos, marcadamente políticos y con una clara conciencia de la negritud, en el *show* se configuran al hacer que los chistes de los *sketches* se transformen en artefactos que se ríen de esa supuesta superioridad blanca, pero en su cine tomarán otras formas, mostrando el tremendo poder que el cine de género

¹⁵ Ambas citas en inglés en el original, traducción propia.

¹⁶ En inglés en el original, traducción propia.

¹⁷ Ambas citas en inglés en el original, traducción propia.

¹⁸ Ambas citas en inglés en el original, traducción propia.





Fig. 5. Fotograma del último programa de *Key & Peele*. En la imagen, caracterizados, tenemos a Jordan Peele, a la izquierda, y a Keegan-Michael Key, a la derecha.

y sus imágenes tienen para transmitir las problemáticas de su tiempo y convertir el objeto artístico fílmico en un complejo espacio de discusión lleno de capas.

Habiendo entendido el apadrinamiento de Jason Blum como condición de posibilidad de la existencia misma de la película y su trabajo en *Key & Peele* como casi un campo de pruebas a través del cual, con la comedia como excusa, comenzar a trabajar los temas que más tarde retomaría en su trabajo como director y guionista de largometraje, es hora de sumergirse en *Get Out*.

2.1.1. POSRRACIALIDAD Y ABISMOS

Si estableciéramos una genealogía del cine de género en la que partiéramos del *Nosferatu* de Murnau para llegar al *Get Out* de Jordan Peele, sería posible observar cómo el cine de terror, casi un siglo más tarde, sigue sirviendo como vehículo transmisor de ideas complejas que responden a los miedos y las problemáticas concretas del momento y el lugar en el que la película se ha realizado. Sin embargo, lo que sí contrastaría claramente es ese otro, esa otredad, a través del cual las películas se articulan. En *Nosferatu*, como mencionaba anteriormente, el otro se enmarca en esa figura vampírica monstruosa del conde Orlok, aquello que nos causa terror, mientras en *Get Out* la otredad queda encuadrada en una familia blanca estadounidense de clase alta, a primera vista normal, pero que cuando miramos bajo su alfombra, nos produce el mismo terror que Orlok, o incluso más, al poder leerlos como inquietantemente cercanos a nuestra identidad. Mientras que la humanidad del vampiro de Murnau, remota, nos ayuda a distanciarnos, la otredad en la película de Peele se vuelve cotidiana y no ajena a nosotros.



Fig. 6. Chris y Rose recién llegados a la residencia Armitage.

Como película en gran medida narrativa, los temas y los discursos que Jordan Peele desarrolla con *Get Out* se encuentran profundamente atados a la historia que cuenta, así que explicar su argumento se vuelve algo vital.

Chris Washington (Daniel Kaluuya) es un fotógrafo afroamericano de Brooklyn que mantiene una relación sentimental con una chica blanca, Rose Armitage (Allison Williams). Ante la perspectiva de ir a conocer a su familia política y tener que pasar unos días con ellos en su caserón de las afueras, Chris muestra su preocupación a Rose por si su familia no sabe que él es negro, algo a lo que Rose resta importancia, aunque sea su primera relación interracial, insistiendo a Chris en que no se preocupe. Juntos, realizan el viaje por carretera hasta llegar a la casa de los Armitage, al norte del estado de Nueva York. Allí conoce al hermano pequeño de Rose, Jeremy (Caleb Landry Jones), y a sus suegros, Dean (Bradley Whitford), un neurocirujano de éxito, y Missy (Catherine Keener), una psicoterapeuta especializada en hipnosis que ofrece sus servicios a Chris para ayudarlo a dejar de fumar. Sin más incidencia al respecto de su negritud más allá de ciertos comentarios que para Chris se vuelven estereotípicos, también conoce a la ama de llaves de los Armitage, Georgina (Betty Gabriel) y a Walter (Marcus Henderson), el jardinero. Ambos, por supuesto, negros y que, además, se comportan de forma extraña.

La primera noche Chris es incapaz de dormir y decide salir de la casa, donde, de nuevo, observa a Georgina y Walter haciendo cosas extrañas: Georgina no para de mirar su reflejo en el cristal y Walter corre rápidamente por los terrenos de la casa. Al volver al hogar, Chris se topa con Missy, quien le fuerza a una sesión de hipnoterapia. Chris cede debido a su interés en dejar el tabaco y por la reacción negativa que sus suegros mostraron frente a ese hábito. Sin embargo, la sesión toma otros derroteros, haciendo que Chris acabe mostrando el trauma y la culpa que siente por no haber llamado a emergencias cuando de pequeño atropellaron a su madre. Por miedo a enfrentarse a esa realidad, Chris se quedó encerrado en su habitación y su madre murió en la carretera. La hipnosis funciona y Chris observa cómo es despojado del control de su propio cuerpo, replegándose a lo más profundo de su conciencia y siendo mero espectador del dominio que ejerce sobre él Missy, que es



consciente de sus acciones y le dice cómo ha caído en lo que ella denomina *Sunken Place*¹⁹. Chris despierta en su cama sin recordar cómo ha llegado ahí, asumiendo que todo fue un sueño, pero al cruzarse con Walter este le pide disculpas por si le asustó debido a su «entrenamiento nocturno». Además, Chris comienza a sospechar que Georgina desconecta su móvil una y otra vez, tratando de dejarle sin batería.

Ante el horror de Rose, descubren que justo ese día los Armitage van a realizar su fiesta anual, a la cual asisten sus ricos amigos, que llegan por decenas en sus opulentos coches a la residencia Armitage. Chris, asegurando a Rose que podrá gestionar la situación sin problema, continúa manteniendo inquietantes interacciones, ahora con los distintos amigos de los Armitage y girando siempre alrededor de su existencia como persona negra y de su físico. Conocerá a Jim Hudson (Stephen Root), un marchante de arte ciego que casualmente conoce de antes a Chris y a su obra a través de lo que su asesor le describe, elogiándole por su visión. La situación se vuelve más extraña cuando se da cuenta de que hay otra persona negra en la reunión entre los visitantes, un chico de su edad, al que se le acerca con complicidad. Este, presentándose como Logan King (Lakeith Stanfield), no responde como Chris espera, sino con un claro comportamiento extraño y unas maneras y una energía que no casan ni con su cuerpo ni con su negritud, además de estar casado con una mujer blanca mucho mayor que él. Tratando de escapar un poco de toda la situación, Chris vuelve a su habitación y logra contactar con su amigo Rod Williams (Lil Rel Howery), un agente de la TSA estadounidense, encargado de la seguridad en los aeropuertos, al que relata todo lo que está pasando y especialmente le habla sobre Logan, ya que su cara le suena de algo. De vuelta a la fiesta Chris intenta hacerle una foto a Logan de forma disimulada, pero olvida desactivar el *flash* de la cámara de su móvil, algo que hace que Logan se le acerque agresivamente y le comience a gritar que se vaya («get out!»). Tras inmovilizarlo, y mediante una sesión a puerta cerrada con Missy, Logan vuelve a la «normalidad», afirmando Dean que simplemente sufrió un ataque epiléptico.

La situación se vuelve insostenible para Chris. Alejándose de la casa, Rose y él se ponen de acuerdo en irse cuanto antes. En paralelo, el metraje de la película nos desvela dos hechos: por un lado, en la fiesta Dean se encarga de dirigir una subasta por una foto de Chris ante sus invitados, en la cual la gente con la que estubo hablando Chris puja por él, llevándose la finalmente Hudson, el marchante ciego; por el otro, la foto que hizo Chris de Logan llega a Rod, quien lo reconoce rápidamente como Andre Hayworth, un conocido suyo y de Chris que había desaparecido hacía unos meses. Rod es capaz de transmitírselo a Chris para que se ponga alerta, pero este se queda sin batería y no logran hablar más. Mientras empaca, y sabiendo ya en gran medida que allí hay gato encerrado, Chris descubre una caja llena de fotos de Rose con otras personas negras en actitud cariñosa, llegando, finalmente, a las

¹⁹ En español, este lugar (o no-lugar más bien) se ha traducido usualmente como «Lugar Hundido». Sin embargo, por las implicaciones que tiene y por cómo su uso se ha extendido en la cultura popular y en el ámbito académico, prefiero mantener el término original a la hora de referirme a él.



Fig. 7. Dean Armitage, en el medio señalando a Chris, rodeado de sus amigos.

fotos con Georgina y con Walter. Entendiendo que todo era una trama para atraparle, Chris intenta huir, pero los Armitage lo retienen. Missy, durante la sesión de hipnosis, instaló en su psique que el sonido de una cucharilla de café en cierta taza le haga caer inconsciente.

Chris despierta en el sótano de la casa ante una televisión, atado a una silla. Frente a él, una televisión reproduce una grabación antigua en la cual el abuelo de Rose, Roman, explica lo que va a sucederle. La familia Armitage desde hace décadas se dedica a realizar el Procedimiento Coagula, una intervención quirúrgica a través de la cual gente blanca traslada su cerebro a un cuerpo negro, apoderándose de ese cuerpo en pos de obtener sus características físicas y de aspirar a la inmortalidad. En ese momento, Hudson conecta con Chris a través de la televisión, comentándole que él va a apoderarse de su cuerpo para obtener su talento fotográfico y diciéndole que él quedará encerrado en el *Sunken Place*, abocado a ser mero espectador de su vida. Con el sonido de la cuchara en la taza, Chris vuelve a caer inconsciente. Paralelamente, Rod contacta con la policía, a quien insiste sobre la desaparición de Andre y ahora la de Chris, exponiendo que cree que un grupo de gente blanca adinerada está esclavizando a gente negra, pero la policía se ríe de él.

En el sótano, Jeremy va a buscar a Chris para proceder a la intervención, pero no cuenta con que Chris ha logrado taponarse los oídos con algodón procedente de la butaca en la que lo retenían para evitar el sonido que lo hipnotiza, lo que le permite golpearle hasta dejarlo inconsciente. De camino al quirófano, Chris empala a un Dean listo para la operación con la cornamenta de la cabeza de un ciervo diseccionado, provocando la caída de unas velas que prenden fuego a la casa. De camino a la salida logra arrebatarse la taza a Missy y la mata, siendo parado por Jeremy, pero pudiendo acabar también con él para así lograr salir. Ya en un coche trata de alejarse de la casa, pero atropella sin querer a Georgina, que se cruza en su camino. Ante el trauma enraizado por la muerte de su madre en circunstancias similares, para el coche y la recoge. Sin embargo, se nos muestra ahora que Georgina está colonizada por la abuela Armitage, Marianne, que lo ataca, provocando que el coche se estrelle y que ella muera.





Fig. 8. Chris siendo hipnotizado por Missy.

Rose, que sale de la casa mientras esta sigue incendiándose, observa la escena de lejos y le dice a Walter, desvelado ahora como su abuelo Roman, que vaya a por Chris. Chris es capaz de utilizar el *flash* de su móvil para sacar a Walter del *Sunken Place* y arrebatarle a Roman el control de su cuerpo, por lo que Walter, en lugar de matar a Chris, dispara a Rose, dejándola malherida en el suelo. Para terminar de consumir su venganza, Chris comienza a estrangular a Rose, pero llega un coche patrulla. Rose comienza a pedir ayuda y Chris la deja ahí. El coche era en realidad un coche de la TSA, del cual sale Rod, que acudió a rescatar a Chris. Ambos se suben al vehículo y se van, dejando a Rose desangrándose en el asfalto.

Aun saltándose muchos pequeños detalles, la simple lectura de una sinopsis desgranada a este nivel es muestra clara del manejo del género de Peele y de cómo la situación de terror social que despliega se configura en pos de desarrollar profundos discursos cargados de poderosos simbolismos, algo que inevitablemente acerca esta película al grupúsculo del terror elevado, coronándola como uno de sus ejemplos más paradigmáticos.

Al empezar a hablar sobre la película nos deteníamos en resaltar la importancia de la figura del otro que engloban los Armitage en conjunto, pero también lo es para el desarrollo de la película y su aparato del horror a quien se contraponen Chris, un joven afroamericano. Al igual que la identidad blanca y adinerada de los Armitage provoca el terror, que Chris sea negro permite que esa sensación fluya y crezca. Su negritud es condición indispensable para el horror. Es en esa contraposición de identidades donde lo concreto y lo simbólico convergen. Como hemos señalado, los Armitage se dedican a secuestrar a personas de raza negra para quedarse con sus cuerpos mediante una intervención quirúrgica en la que trasplantan el cerebro de una persona blanca, generalmente anciana y decrepita que representa cierta élite social a la cual pertenecen los Armitage.

Así, esta familia blanca de clase alta, fiel representante del sueño americano, de aquella promesa tan neoliberal de «la parejita, la gran casa, la piscina y el coche de gama alta», son representados por Peele como esos racistas que no se consideran racistas tan propios tras los dos mandatos de Barack Obama en la Casa Blanca, esa sociedad que es conocida como Estados Unidos posracial o, más certeramente, dal-



tónica, como se ha señalado anteriormente. Se trata de la idea de que, *grosso modo*, con la llegada de una familia afroamericana al rango máximo del Gobierno estadounidense, la discriminación racial desapareció mágicamente en Estados Unidos, dejando de ser una cuestión relevante para conseguir una vida exitosa y fuera de conflicto en el país. Esto es algo que tanto Rose como Dean explicitarán directamente en la película. Cuando Chris pregunta a Rose sobre si su familia sabe que él es negro, ella insiste en que no pasa nada, que su padre hubiera votado por Obama una tercera vez, y es así como el propio Dean se lo hace saber cuando lo conoce, casi como un mecanismo de esta parte de la sociedad estadounidense que es disparado de manera automática al tratar con personas de raza negra, como una herramienta para mostrar que «están de su lado». Así, la imaginería de Peele representa la «falsa alianza blanca progresista estadounidense»²⁰ (Keetley 2020, 7) tremendamente hipócrita; una élite que se cree por encima del problema racial, ajena a él tan radicalmente como para ser capaz de autodenominarse aliada. Peele busca con esto no señalar al racista de andar por casa, sino aquel que busca o bien apoderarse de la negritud o bien silenciarla.

Se halla en *Get Out* que, con el devenir que marca Peele a través de Chris y su confrontación con esa otredad, «la identidad racial y el racismo no se dejan atrás tan fácilmente, pues es algo que se encuentra incrustado en el cerebro»²¹ (Keetley 2020, 14). Se utiliza el género para dramatizar sobre la persistencia de la esclavitud y el apoderamiento sistemático de los cuerpos negros, pero también para resaltar la inmutabilidad de la dominancia racial. Es vital comprender que la película se estrenó en 2017, después de que Obama dejara de ser presidente y tras el estallido del movimiento del #Blacklivesmatter, englobando en cierta manera ese pesimismo propio y derivado de tantos asesinatos raciales sistemáticos y continuados, y dos mandatos a nivel racial muy tibios y sin soluciones claras por parte de un presidente negro. Está claro que las cosas han cambiado en cierta medida, pero «el mero paso del tiempo no es garantía de que haya cambiado a mejor», la justicia que existe en el país de las oportunidades «es siempre la resultante de la lucha»²² (Taylor 2017, 13).

Si apuntamos hacia elementos más concretos, siguiendo las tesis de la autora Dawn Keetley, *Get Out* expone iconológicamente cuestiones como el *blackface*, la manera de representar cuerpos negros a través de personas blancas con la cara pintada de negro como mofa y manera de apropiación y objetivización, que enlaza con la acción del cambio de cuerpo que realizan los Armitage, explorando esa idea del imaginario gótico afroamericano de que los negros nunca son dueños totales de sus propios cuerpos, convirtiéndose en vasijas receptoras de mentes blancas en la película (2020, 6). Peele simplemente trae al día la paranoia racial que supone la amenaza blanca en Estados Unidos sobre los afroamericanos debido a la arraigada esclavitud en el imaginario del país, pasando de un *blackface* de raíces teatrales a

²⁰ En inglés en el original, traducción propia.

²¹ En inglés en el original, traducción propia.

²² Ambas citas en inglés en el original, traducción propia.



Fig. 9. Chris cayendo en el abismo del *Sunken Place*.

uno más natural, haciendo que «*Get Out* revele como secreto en su núcleo el deseo de los blancos de no únicamente adoptar el *blackface* sino la negritud en su totalidad»²³ (Keetley 2020, 7).

Yendo a los primeros compases de la película, justo cuando Chris se prepara antes de que Rose pase a buscarlo para ir a casa de sus padres, el personaje se nos presenta a través del espejo de su baño. Esto activa un claro juego de representación que, siguiendo el argumento de la película, vemos de forma explícita, pero que también hace relucir ese sistema que Peele establece entre el querer-ver a través de los ojos del otro en pos de «sentir» su cultura y, en estrecha relación a ello, el querer-ser-visto como el otro (tal y como le dice uno de los amigos ricos de los Armitage a Chris en la funesta fiesta, «¡el negro está de moda!»). Siguiendo esa idea, ante el temor del rechazo de su familia política, Chris de alguna manera intenta ocultar su negritud, mostrando una forma de ser «domesticada» que cuadre mejor con la visión y las expectativas que esa sociedad norteamericana blanca posracial espera de un joven norteamericano negro. Como apuntamos, esto lo leemos a través de su mirada en el espejo, pero no solo por ello. Chris comienza a afeitarse, llenándose la cara de espuma blanca, tan blanca como la familia de su novia. Este acto, unido a ese querer-ser-visto no de forma conflictiva por sus suegros, hace que de alguna manera Chris ejerza también *blackface*, siendo justo para Keetley la forma más visible de *blackface* de nuestros días la que los propios propios afroamericanos ejercen sobre sí mismos, haciendo Peele que las ansiedades y terrores sociales que pone en la palestra en *Get Out* sean las mismas ansiedades y terrores que hacen que los «afroamericanos que sobreviven y triunfan en la sociedad blanca acaben sucumbiendo a intereses blancos» (Keetley 2020, 7)²⁴.

²³ En inglés en el original, traducción propia.

²⁴ En inglés en el original, traducción propia.

En cualquier caso, *Get Out* no se apoya únicamente en tradiciones o imágenes pasadas a través de las cuales lograr articular sus discursos, sino que incluso implementa nuevos códigos y metáforas, como todo lo derivado del *Sunken Place*. La sesión de hipnosis de Missy con Chris es, sin lugar a dudas, uno de los momentos más icónicos de la película por la magnífica forma en la que se presenta, totalmente distinta al resto del film, con esa caída de Chris en un abismo totalmente negro, separado de la realidad, dentro de la cual lo que ven sus ojos es presentado como una pantalla muy alejada de su cuerpo, totalmente distanciado de ella, presentando una puesta en escena minimalista y atmosférica muy entroncada a la tradición elevada. Que los Armitage ejerzan ese tipo de control evidencia cómo no solo buscan prosperar y evitar la muerte, «sino también quieren asegurar que dentro de cada afroamericano haya una persona blanca controlándolo»²⁵ (Keetley 2020, 8). Esa fuerte iconicidad ha convertido el *Sunken Place* en una popular metáfora del aprisionamiento de la conciencia negra por fuerzas blancas, siendo por ende una expresión renovada de *blackface* y, a su vez, de colonización, magistralmente reflejada por Jordan Peele.

La película también expone lo denominado como *black mirror*²⁶, que se resume en los efectos que tiene la cultura dominante al verse a sí misma en un cuerpo negro fetichizado. Esto es algo que en la película se expone directamente con Chris y en cómo es mirado por los Armitage y sus amigos: la intervención quirúrgica no es más que expresión de ese *black mirror* que busca servir a las necesidades y deseos de los blancos (Keetley 2020, 10).

Si volvemos a la dimensión física del espejo, es importante resaltar aquí el momento en el que Chris descubre a Georgina mirándose en él. Tras conocer el giro en la trama, sabemos que realmente no es Georgina, sino una persona blanca, la matriarca Armitage, la que está admirando su reflejo, esto es, mirándose en el cuerpo de Georgina y, por ende, disfrutando de su *black mirror*. Más que disfrutar de su apariencia, disfruta el poder de dominación que ejerce sobre un cuerpo negro. Aunque el acicalamiento de Chris es un momento mucho más sutil, esta escena sí que atestigua la terrible y pesimista visión de Jordan Peele del problema racial a través de la sonrisa de una Georgina colonizada, una sonrisa que asegura la inmutabilidad y el profundo privilegio del problema racial. Siguiendo las nociones de Keetley, la mujer blanca dentro del cuerpo negro no ha cambiado, «su sonrisa expresa la satisfacción de existir como permanentemente blanca dentro de un cuerpo negro fetichizado»²⁷ (2020, 11).

Tan interesante resulta *Get Out* por su cartografía de los mecanismos de opresión racial actuales como las lecturas que trae desde el pasado Jordan Peele. En ese sentido, vale la pena detenerse en la iconografía de la mansión Armitage, que inevitablemente conduce al espectador a la idea de la gran casa de la plantación sureña

²⁵ En inglés en el original, traducción propia.

²⁶ No confundir con la serie antológica de ciencia ficción de Charlie Brooker.

²⁷ En inglés en el original, traducción propia.



de los Estados Unidos confederados, donde el señor blanco explota a sus esclavos negros, idea que también resuena con que los dos empleados del hogar de la casa sean afroamericanos, algo que, conociendo ya el giro de la película, adquiere sentido total por lo que les han hecho anteriormente y lo que buscan de Chris. Pero de primeras, sin información adicional, se nos presentan así, como cuerpos poseídos, marcando el tono de la situación. La incomodidad de Chris con respecto a ello es la incomodidad que el director construye para que el espectador sienta, siendo un detalle no decisivo pero que sí aporta a ese tono y esa atmósfera que responden al terror elevado. Peele realiza con la imagen de la casa una rápida conexión con la historia de la esclavitud en Estados Unidos y su persistencia hoy en día en la estructura del país:

Get Out llama la atención sobre la discriminación policial, sobre la explotación doméstica negra en los suburbios blancos y sobre la devaluación de las vidas negras en la sociedad estadounidense. Peele logra esto a través de una estructura alegórica que conecta un relato de captura, ocupación y revuelta con su paralelismo histórico en la migración transatlántica esclava, su opresión y sus diversos actos de resistencia²⁸ (Lauro 2020, 149).

Esta imaginaria reluce también a través de la subasta de Chris, que no es más que una revisión encuadrada dentro del cine de género de lo que podía suponer una subasta de esclavos negros. Por otro lado, es interesante cómo, al final, Chris es capaz de librarse de la hipnosis de Missy haciéndose unos caseros tapones para los oídos con el algodón que logra extraer de la butaca. De nuevo, acercándose a la idea de las plantaciones propias del sur estadounidense, se utiliza aquí como reafirmación de la identidad de Chris, sirviéndole como herramienta para poder huir, estableciendo una suerte de justicia poética al hacer que aquello por lo cual cuerpos negros eran cautivos finalmente sirva para que estos cuerpos se liberen. Sin embargo, si se regodea en ello es para hacer énfasis en cómo su personaje acabará haciendo arder ese edificio hasta los cimientos, llevando a cabo un proceso de venganza que va más allá de su propia vivencia, extendiéndose a los que vinieron antes que él y a los que podrían haber venido después, entroncándose con la perspectiva de la rebelión esclava.

Chris huirá de la casa ardiendo «cubierto en la sangre de sus captores» (Lauro 2020, 155), codificándose toda la huida como si de la citada una rebelión esclava se hubiera tratado, algo que la autora Sarah Juliet Lauro señala tan cercano al ADN estadounidense y que «enriquece el retrato de los esclavos como personas que sufren y se sacrifican, siendo parte de ese sufrimiento y sacrificio la complicada elección de perpetrar violencia sobre otros» (2020, 157). La tesis final de Peele es que no existe certeza de que exista verdaderamente un acercamiento racial, solamente la guerra de una raza contra otra en la cual «los blancos solo buscan colonizar alrededor de límites fijos y establecidos, sin dejar a los negros otra opción que la de ejercer una

²⁸ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 10. Georgina mirándose en el espejo.

resistencia violenta»²⁹ (Keetley 2020, 13), la misma resistencia violenta que Chris debe llevar a cabo para escapar del yugo de los Armitage, el *Sunken Place* y el Procedimiento Coagula.

La codificación de *Get Out* en esta serie de imágenes que tanta reminiscencia tienen en el imaginario estadounidense de ayer y hoy nos llevaría a ese tuit del propio Jordan Peele, en el que afirmaba que «'Get out' es un documental»³⁰ (Peele 2017). La propia Lauro señala que *Get Out* «es a la vez fantástica y real, alegórica y realista y surrealista e histórica» (2020, 157) y quizás en todo ello radique su magia y su quintaesencia. La reproducción de códigos propios del género de terror y ciencia ficción, unidos a una inteligente y mordaz crítica social, encumbra a esta película como una de las más importantes del género de la década, encuadrándose sus dobles lecturas y la profundidad de su discurso en la tradición del terror elevado. Habilitadora de un amplio espacio de reflexión del y a través del aparato cinematográfico, cualquier película posterior de género con ambiciones de *thriller* social tuvo que asomarse y beber de lo que Peele consiguió con *Get Out*.

2.1.2. INFLUENCIAS Y PARALELISMOS EN EL CINE DE GÉNERO ANTERIOR

Como buen artefacto filmico adscrito a toda una corriente de cine de género que se retrae hasta la época del cine mudo, *Get Out* (o la obra de Jordan Peele en general, si queremos verlo así) no surge de la nada, sino que va configurándose respondiendo a toda una serie de tradiciones e influencias que resuenan en su metraje.

Siendo esto algo completamente esperable y entendible, lo resaltamos en pos de subrayar de nuevo que, si se entiende como parte de las características del terror

²⁹ En inglés en el original, traducción propia.

³⁰ En inglés en el original, traducción propia.

elevado el hecho de que una película de género a nivel argumental ofrezca X, pero que a niveles de subtexto pueda mostrar otras lecturas sobre una serie de temas en concreto (obviando por el camino el periodo concreto en el que se da, su estética, con un modelo de producción concreto, con toda una nueva generación de cineastas que en su mayoría muestran educación cinematográfica o dramática superior en su currículum, con un afán referencial en su obra), la inmensa mayoría de grandes películas de terror y ciencia ficción de la historia del cine, por surgir siempre como respuesta a cierto malestar social o mostrar en su interior un seguimiento del pulso de las circunstancias histórico-sociales en las cuales la película fue concebida, son parcialmente terror elevado, partiendo de la propia *Nosferatu*, al ofrecer en su interior este tipo de lecturas. Todo ello sirve como muestra de lo arbitrario de la etiqueta «elevado» y de la escisión del terror *mainstream*, pues aun teniendo diferencias claras esa «profundidad temática» siempre ha estado presente a lo largo de la historia del género. Que los críticos ahora ensalcen este tipo de películas o que los supuestos fans del género muestren cierto rechazo hacia ellas parcialmente por sus cualidades se torna difícil de creer al mirar hacia atrás, pues dentro de esos filmes que antes los críticos rechazaban y los fans del género idolatraban, ya estaban presentes, al menos, este tipo de mecanismos.

La primera referencia es obvia y la hallamos en *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero. Si alejamos el *zoom* y relativizamos la configuración que Peele realiza de la otredad en torno a los Armitage, llegamos a la idea que él mismo expone de que *Get Out*, aun encuadrándose en el cine de género, es realmente un «thriller social» en el cual el «monstruo» es la sociedad en sí misma³¹. Esto produce esa atmósfera opresiva y asfixiante de la que para escapar, aplicándolo a Chris al verse encerrado y atrapado en una casa con gente blanca y a Ben, el protagonista afroamericano de *Night of the Living Dead*, que vivirá en esos términos algo similar, ambos tendrán que hacer uso de lo que Peele definió como «paranoia racial»³² para poder sobrevivir. En el caso de Ben, acaba liderando por la fuerza al grupo de supervivientes que presenta la película, debido a la ineptitud del resto para tomar decisiones y afrontar la situación. Romero decide hacer a su protagonista resolutivo, dinámico, adaptativo a las circunstancias, como si su negritud le hiciera una persona más capaz debido a las discriminaciones que lleva sufriendo toda su vida frente al resto de personajes, blancos todos. Su color de piel codifica la relación con todos los personajes y el trágico final, pues Ben sobrevive la noche para morir inútilmente a manos de un grupo de hombres blancos.

Aunque la horda zombi que asedia a Ben y a los otros personajes de *Night of the Living Dead* difiere en gran medida de cómo *Get Out* presenta a los Armitage y sus amigos, sí coinciden en esa idea de otredad colectiva que actúa en conjunto en pos de poseer cuerpos, además de apelar en ambos casos a una cotidianeidad clara: hasta el giro argumental, los Armitage son gente normal, mientras que los zombis

³¹ Citado por Keetley (2020, 2). En inglés en el original, traducción propia.

³² Citado por Keetley (2020, 4). En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 11. *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968).

son los vecinos y los familiares de los asediados, que de igual manera presentan una fachada de normalidad tras la que se oculta el horror, en este caso en clave necrófaga. Al igual que *Get Out*, rinde cuentas a la realidad de su momento con ese retrato a través del horror de los Estados Unidos daltónicos y posrraciales tras Obama, *Night of the Living Dead* también busca reflejar un hecho muy concreto del pasado reciente del país norteamericano en relación con el problema racial, aun no siendo George A. Romero una persona negra.

Mientras se rodaba la película, se dieron los conocidos como disturbios del *long, hot summer* del verano de 1967. Tras el asesinato de un joven afroamericano a manos de la policía, miles y miles de estos salieron a las calles a reclamar justicia y a rebelarse contra la brutalidad policial. A partir de ahí, con sucesivas movilizaciones de la guardia nacional norteamericana, se desató una auténtica ola de caos por muchísimas poblaciones de la geografía estadounidense. Sin embargo, los medios de comunicación a la hora de trasladar los sucesos a los hogares del país olvidaron lo más importante: clarificar que las movilizaciones respondían a los abusos policiales y a la discriminación sistemática que la población negra sufría. En cambio, quizás motivados por Vietnam, reflejaron los disturbios como si de una guerra se tratara, de buenos y malos, obviando el porqué. La televisión reflejó a los protestantes como si de terroristas se tratara, lo que provocó que el Estados Unidos blanco, temiendo una guerra racial, respondiera con violencia y amenazas.

Night of the Living Dead se comenzó a rodar con el guion a medias y así-miló todos los hechos que estaban sucediendo en su país, concretamente en cómo estos eran representados por televisión, criticando esta cobertura. Ben es un hom-





bre negro que se defiende de una horda de blancos no-muertos que van a por él, que tiene que lidiar contra el racismo de los demás y que al final muere a través de la mano blanca: lo que hace Romero con la película es «invertir la vilificación realizada por los medios de comunicación de los afroamericanos»³³ (Pinnix 2021, 115). Romero toma la representación que se hizo de las protestas de la población negra, tan racista, y la traslada a cómo se reflejan los zombis, violentos porque sí, sin razón de ser, emulando la cobertura mediática para reemplazar a los villanizados afroamericanos por necrófagos. La película muestra a gente ordinaria, a tu vecino, que de repente se convierte en un asesino desalmado, respondiendo y subvirtiendo la representación negra puesta en práctica por la retórica de los medios de comunicación durante los disturbios. Es una película que a través de la otredad del zombi consigue subvertir las noticias del momento mientras enseña lo que falló en la cobertura del 67, esto es, entender qué movía realmente a los manifestantes. Al igual que *Get Out* haría cinco décadas más tarde, cuestiona el orden hegemónico al entender que «ese orden social se cimienta en la violenta represión ejercida sobre los afroamericanos»³⁴ (Pinnix 2021, 126).

Si continuamos excavando en esa idea de *thriller* social que exponía el propio Jordan Peele, es posible hallar ejemplos que van más allá de *Night of the Living Dead* y que gozan del mismo peso dentro del imaginario del cine de género estadounidense. Esa idea de *thriller* social donde el otro (de nuevo, aquel que infunde terror a través de la diferencia) se nos presenta con aspecto cotidiano la hallamos en *Invasion of the Body Snatchers*, la película original de 1956, dirigida por Don Siegel. De nuevo, seres con aspecto de familiares y vecinos que buscan poseer los cuerpos de los protagonistas, pero en este caso ejecutándose no en torno a un clima de paranoia racial, sino a un clima de paranoia nuclear y comunista.

Así, estos individuos forman parte de una ciudad que solo podría existir en Estados Unidos, cuya fachada es la de un paraíso cuasiutópico, tras la que se esconde algo sórdido. Estos vecinos son cien por cien iguales a los que los protagonistas acosumbran a ver, pero en los cuales se advierte la pérdida de cualquier atisbo posible de emoción humana. Como señala Ferrer-Ventosa, se trata de un horror sin monstruo, donde el terror se concentra en una humanidad sin humanidad que coloca la otredad en pleno corazón del hogar (2014, 1034). Lo otro, el elemento extraño, quedaría encuadrado en la nueva sociedad que estos impostores buscan implantar gracias a esas vainas vegetales alienígenas de las que surgen tras ser depositadas junto al humano que copian mientras este duerme y que pueden leerse como las semillas de un ideario distinto al estadounidense. De esta forma, imponen una sociedad reinada por un pensamiento único y en la cual no se concibe disidencia alguna, organizada, corporativa, burocrática y extremadamente racional.

Mirando hacia la década de los 50 en Estados Unidos, como comentábamos en la introducción, apreciamos un *boom* dentro del género de ciencia fic-

³³ En inglés en el original, traducción propia.

³⁴ En inglés en el original, traducción propia.

ción, debido a la existencia de una nube de paranoia sobre el peligro atómico tras haber sido testigos de su poder destructivo al final de la Segunda Guerra Mundial, creando una fascinación-rechazo hacia la posibilidad de un conflicto nuclear contra la URSS, algo que fomentaría este clima de miedo en la sociedad estadounidense y que el cine de género se encargaría de reproducir. La posguerra sirvió al Gobierno del país para afianzar un sistema ideológico y político neoliberal ultracapitalizado, donde se defienden a machete los intereses del gran capital y el mantenimiento del *statu quo* posbélico.

En ese contexto, se crea un clima moral dentro del país que buscaría evitar perder a toda costa los privilegios y la promesa de mejora capitalistas, esto es, el sueño americano. Por ello, la Doctrina Truman perseguiría públicamente al comunismo, consolidándose el Comité de Actividades Antiestadounidenses, organizado por el senador republicano McCarthy, promotor de lo denominado en español como *macartismo*. Con él comenzaría la conocida como caza de brujas, con especial presencia en la industria del cine, en la que se señalaba a todo aquel disidente con ideas afines al comunismo o a la URSS. Todo ello produciría que la gente conectara con este género, de ahí su éxito y su subtexto.

Tras la Segunda Guerra Mundial se consolida un tiempo de bonanza económica con la sensación de inquietud ante la posibilidad de que una bomba acabase con todo. *Invasion of the Body Snatchers* refleja así «un miedo latente pero no reconocido, la figura del otro es un conocido/desconocido que presenta abiertamente una diferencia ideológica y política» (Vila Oblitas y Guzmán Parra 2011, 161).

El film de Siegel, de esta manera, se convierte en una crítica al comunismo en el que el individuo pierde el poder de responder contra su Estado si lo considera opresor. La idea es que el invasor alienígena puede suplantar a nuestros familiares y vecinos si nos despistamos, reflejando fielmente la paranoia estadounidense hacia un posible espía o simpatizante comunista. Ese otro en el corazón del hogar se relaciona muy bien con los Armitage y el terrible secreto que guardan en su sótano: en *Get Out* no hay Bomba H, pero sí el terrible pesar de violencia y opresión sistemáticas ejercidas sobre la gente negra bajo una pátina de falsa cotidianeidad.

Al hablar del argumento, obviamos la escena del principio de la película, la escena precréditos, si queremos llamarla así. La película no comienza con Chris, sino con el personaje de Lakeith Stanfield, el que primero se nos presenta como Logan King y luego descubrimos que en realidad es el desaparecido Andre Hayworth. Andre recorre un suburbio de noche, con luces de farolas dispersas que generan un ambiente tenebroso y vacío, sin nadie a su alrededor. Consultándola en su móvil, busca una dirección. Al girar una esquina y enfilar una nueva calle, un coche pasa a su lado y reduce la velocidad. Andre, al igual que Chris y que Ben en *Night of the Living Dead*, entiende perfectamente, debido a su negritud, el peligro de esa situación, así que se da la vuelta rápidamente y toma la dirección contraria, provocando que el coche frene de golpe. De él saldrá una persona encapuchada que logra atraparlo y lo estrangula, tratando de dejarlo inconsciente, privándole de oxígeno para secuestrarlo, en una situación que irremediamente recuerda a las últimas palabras de Eric Garner, «I can't breathe...», el hombre afroamericano asesinado por un policía de Nueva York en 2014 al estrangularlo, palabras que el





Fig. 12. *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984).

#Blacklivesmatter asumiría como eslogan en contra de la brutalidad policial y el racismo sistemático.

En este caso, tan importante como el acto de toma de cuerpo es el escenario que elige Peele: esos largos suburbios tan propios del país norteamericano que son casi ciudades dormitorio, con grandes paseos y enormes casas con garajes propios. Lo curioso aquí es la reinterpretación del espacio, ya que en el imaginario del sueño americano este es el sitio al que llegar, la ciudad prometida, un espacio seguro en el que los niños juegan en el jardín. La elección de Peele pasa entonces por ser una opción consciente. Lo fácil del rapto hubiera sido escenificarlo en un entorno urbano, donde asumimos de manera más concreta que el peligro acecha en cada esquina. Sin embargo, se elige el suburbio, un área residencial de clase más alta y, por ende, tradicionalmente blanco, que se convierte en escenario del peligro y del terror para un cuerpo negro.

Esta reversión es similar a la que ya en los ochenta Wes Craven haría con su mítica *A Nightmare on Elm Street* (1984). La época es clave en este caso, pues Peele, nacido en 1979, es hijo de esa época de Estados Unidos, marcada por las políticas del reaganismo. Al igual que el principio de *Get Out*, la acción de la película de Craven se sitúa en un área residencial, propia de la clase media blanca estadounidense que a lo largo de los 70 se fue desplazando desde las ciudades, donde la inseguridad y las drogas tomaron el relevo del sueño americano bajo los grandes rascacielos. Estableciéndose en el imaginario del país como uno de los sitios más seguros, con la aparición de casos como el del asesino en serie John Wayne Gacy y con la presencia de viajeros anónimos marchantes por culpa de la crisis se descubrió como una fachada de falsa sensación de seguridad. El asesino podría acechar en cualquier esquina, como hace Freddy Krueger en la película.

El film se convierte en un texto que es capaz de transmitirnos de manera cercana el discurso conservador de los años 80 en Estados Unidos y la presidencia de

Ronald Reagan en la Casa Blanca. A la inseguridad se le suma la crisis del modelo ultraeconomizado adoptado por el país americano tras la Segunda Guerra Mundial. Surge, pues, una grave crisis social y económica que chocaría con los avances sociales de la contracultura durante y tras la guerra de Vietnam. La sociedad estadounidense se vuelve extremadamente temerosa del sexo prematrimonial y de las drogas, se acentúa aún más su racismo y los prejuicios de clase que tienen: es un mundo peligroso que tienta a unos adolescentes cuyos padres se sienten incapaces de proteger. Tal y como señala Tiburcio Moreno, «la amenaza de Freddy Krueger y de todo lo que representa sería la configuración fantástica de ese miedo latente en una sociedad cada vez más insegura» (2016, 238). Que Krueger logre colarse en ese mundo y lograr desde los sueños asesinar para así regir también la realidad no es más que una respuesta iconológica a la posibilidad «de que las drogas, la delincuencia o el sexo pudieran acabar con la estabilidad social y moral» (2016, 238). Compartiendo escenario en esos suburbios, la otredad de Krueger y la de los Armitage, respondiendo una a un cine de género *mainstream* y la otra al ciclo elevado, se convierten con sus propias particularidades en una cuestión al *statu quo* de la realidad de su país.

2.2. DE *GET OUT* A *US* (2019): EL PROPIO JORDAN PEELE COMO CONDICIÓN DE POSIBILIDAD

Tras el éxito a todos los niveles que supuso *Get Out*, Jordan Peele pasó de ser un icono pop, por su labor cómica, a creador de prestigio y poco hubo que esperar para ver su siguiente película. Apenas dos años más tarde, en marzo de 2019, se estrenaba *Us*. El ojo público, ahora consciente del talento de Peele y de su capacidad generadora de discursos, se acercó con ansia a lo que se asumía como una continuación a nivel temático de lo que hizo en *Get Out*, debido a su condición de película de género y por lo que parecía la importancia que iba a tener nuevamente la cuestión racial.

Distribuida de nuevo por Universal, en este caso Blumhouse no produjo la película directamente, aunque Jason Blum sí se sumaría a la misma. Peele, como creador total, asume con *Us* también la producción de la película a través de su productora, Monkeypaw Productions. Habiéndose consagrado a nivel de público, de crítica y de la Academia, con *Us* el grado de control que tenía sobre su obra fue en aumento. El filme no surge por mero capricho o por interés de aprovechar el rebufo de su obra anterior: es un proyecto elegido. Ante propuestas para dirigir películas de superhéroes (algo que se le ofreció) o realizar una secuela para *Get Out*, «Peele estaba comprometido en dirigir sus propias historias originales, mayormente en clave de terror» (Rose 2019).

En ese sentido, siendo más directa que su predecesora en términos de mezcla de géneros, *Us* se plantea más como un filme canónico que entrelaza con la tradición del terror, aunque confluya también con el *thriller*. Esto podría restar a su naturaleza elevada, pero apelando a esa tradición, se convierte en una película muy referencial donde Peele muestra sus filias citando a pilares del género como *The Shining* o *Jaws*, a través de las cuales marca el tono y los ambientes de las situaciones de





la película. Como ya hizo anteriormente para *Get Out*, él mismo, con ese sentido del humor un poco cínico que siempre despliega, expondría en un tuit en su perfil de Twitter que «*Us* es una película de terror»³⁵ (Peele 2019).

A nivel de éxito, sin gozar del factor sorpresa de *Get Out*, *Us* triunfó limpiamente. Yendo a los datos de taquillas, las cifras hablan por sí solas: con 20 millones de dólares de presupuesto, Peele consigue de nuevo superar la tremenda cifra de 250 millones de dólares, llegando en este caso hasta los 256 millones³⁶. Si miramos hacia Rotten Tomatoes, *Us* goza de un 93% de críticas profesionales positivas, contabilizando un total de 553 *reviews*, con un consenso que reza «con una segunda película de terror innovadora y ambiciosa de Jordan Peele, hemos visto cómo vencer la maldición del segundo año, y eso es *Us*»³⁷. Mientras que la audiencia, más comedida esta vez, le otorga un 60 sobre 100 con más de 10 000 puntuaciones contabilizadas³⁸.

Con esas cifras en mente, hay dos temas que vale la pena mencionar. Por un lado, la muestra constante del éxito del cine de género en manos de Peele y, por otro, ser testimonio de la posibilidad de que este tipo de cine, de género pero más sesudo, con segundas intenciones, referencial pero estimulante, juegue en la misma liga que los grandes *blockbusters* hollywoodienses dentro de una taquilla desforestada por los refritos y las secuelas de títulos anteriores.

Siguiendo ese hilo, surge el segundo tema: hay un claro bajón en la opinión que el gran grueso del público tiene al respecto de *Us*, especialmente si la comparamos con *Get Out*. Quizás se deba a su propia naturaleza, siendo una película más ambiciosa, mucho más, con, insistimos, muchas referencias y posibles interpretaciones, siendo más críptica y más íntima que su predecesora. Mientras *Get Out* suponía un plato de digestión mucho más directa, el malestar que nos genera *Us* a veces no transita por caminos muy conocidos. En este sentido, es una propuesta mucho más ambigua, acercándose al terror elevado de esta manera, al utilizar la superficie narrativa de la película para desarrollar en sus capas inferiores diversos temas, algo que juega tanto a su favor como en su contra.

2.2.1. *Us*: MÍMESIS Y ESPEJOS

Cuando hablamos de *Get Out* se señaló el uso continuado que hace Peele de los espejos, desarrollándose de distintas maneras. Pudiendo ser asumido ya como sello autoral, este uso se mantiene en *Us*, configurándose el filme como «un amplio y filosófico salón de espejos»³⁹ (Dargis 2019). En este caso, Peele refleja todo y nos pone cara a cara a nosotros mismos para explorar el horror a través de la mirada de

³⁵ En inglés en el original, traducción propia.

³⁶ Consultado el 19 de junio de 2023.

³⁷ Extraído de la ficha de la película en <https://www.rottentomatoes.com/>. Consultado el 19 de junio de 2023. En inglés en el original, traducción propia.

³⁸ Todos los datos consultados el 19 de junio de 2023.

³⁹ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 13. Addy se introduce en la oscuridad de la *funhouse*.

nuestra contraparte del otro lado. El espejo se convierte en frontera: más allá, todo se vuelve ininteligible y hostil, a pesar de que veamos nuestro propio rostro reflejado. El tránsito en esa frontera será la clave en el desarrollo narrativo de la película, cuyo argumento es vital esclarecer.

La película comienza con un *flashback* en el cual la protagonista de la película, de niña, Adelaide o Addy (interpretada en su adultez por Lupita Nyong'o), se encuentra junto a sus padres en el conocido parque de atracciones del paseo marítimo de la playa de Santa Cruz, en California. Aprovechando la poca atención que estos le ofrecen, Adelaide se separa y deambula hasta adentrarse en una suerte de pasaje del terror. Allí, ante su asombro, entrará en un laberinto de espejos, hasta encontrarse con un *doppelgänger* de sí misma. Este evento le traumatizará, recluyéndose en sí misma, ante la frustración de sus padres, que no saben cómo lidiar con ello.

De ahí, saltamos al presente. Adelaide, ya adulta, se va de vacaciones junto a su marido Gabe Wilson (Winston Duke), su hija Zora (Shahadi Wright Joseph) y su hijo Jason (Evan Alex). Tras instalarse en su segunda residencia, la perspectiva de ir a la playa de Santa Cruz, justamente, no apasiona a Adelaide, pero acaba cediendo a los deseos de Gabe, reuniéndose la familia Wilson allí con sus amigos, los Tyler. Aquí comienza lo inquietante: por el camino, Adelaide ve cómo una ambulancia se lleva el cuerpo ensangrentado de un anciano, que identifica rápidamente como una de las personas que estaban en Santa Cruz cuando se perdió en el pasaje del terror. Para más inri, el propio Jason más tarde, cerca del pasaje del terror, verá a un hombre muy parecido al anciano en actitud extraña.

Por la noche en casa, Adelaide se abre a Gabe, pidiéndole irse y explicándole lo vivido en el pasaje con su doble, cuando justo en la entrada del camino a la casa de veraneo aparece lo que los propios Wilson denominan como «una familia». Tras varios intentos fallidos de espantarlos, los Wilson acaban cara a cara con esa familia en el salón de su casa, para descubrir que no son otra cosa que *doppelgängers* de sí mismos. La contraparte de Adelaide, identificada como Red, se descubre como líder, siendo la única que sabe hablar inglés (entre ellos se comunican con gruñidos, gritos, gestos y chasquidos), denominándose a sí mismos como *los ligados*, compar-



tiendo alma con sus reflejos humanos. Su aparición allí se debe a que están buscando desligarse y ser libres. Los Wilson se separan en sus respectivas luchas con cada uno de sus *doppelgängers* para, finalmente, lograr escapar juntos.

En paralelo, los Tyler no corren la misma suerte al cruzarse con sus dobles, y mueren, lo que nos muestra que los ligados están actuando de manera generalizada. Buscando ayuda, los Wilson van a la casa de los Tyler, donde descubren lo que ha pasado y tienen que lidiar con los *doppelgängers* de sus amigos fallecidos. Tras un baño de sangre, consiguen escapar casi ilesos. Es ahí cuando consiguen informarse de lo que está sucediendo a su alrededor. Los ligados han sembrado el caos por toda la ciudad, asesinando a sus dobles humanos y planteando una extraña acción: unen sus manos formando una enorme cadena humana, que alude de forma instantánea a un anuncio del evento *Hands Across America*⁴⁰ que Addy miraba al comienzo de la película. Deciden huir hacia México en coche y, tras haberse deshecho de la ligada de Zora, su camino es bloqueado por el *doppelgänger* de Jason, quien, a través de la imitación que realiza su doble de sus acciones, logra lidiar con él. Pero Red sorprende a la familia secuestrando a Jason y llevándose al pasaje del terror, donde todo había comenzado. Adelaide corre tras ellos.

Es allí cuando Adelaide descubre que el pasaje conectaba con una construcción subterránea de tamaño colosal llena de conejos blancos, oculta del ojo público. Una vez que confronta a Red, comienzan las revelaciones a través de las que se explica que los ligados son clones de los humanos de la superficie que nacieron fruto de un experimento fallido que buscaba controlar a sus originales. Sus creadores los abandonaron allí, donde han pasado generaciones emulando las acciones de sus contrapartes terrestres y alimentándose de los conejos. Red, capaz de hablar, distinta a los demás, se había encargado de organizar la revuelta para vengarse de los humanos de la superficie. Adelaide y Red luchan a muerte, hasta que por fin la primera consigue salir vencedora, rescatando a Jason y volviendo a la superficie para reunirse con su familia y continuar con su plan de escape. Mientras conduce, los recuerdos comienzan a aflorar en su mente: volviendo al primer encuentro con Red en el pasaje del terror cuando eran niñas, siendo capaz de recordar que fue Red quien ahogó a la pequeña Addy, dañando sus cuerdas vocales, arrastrándola al subsuelo junto a los otros ligados y saliendo ella a la superficie. Ahí surge la revelación que confirma que ella es realmente la ligada.

Aun basándose en el recurso del giro de guion y compartir su gusto irónico, *Us* a nivel argumental se convierte también en una película mucho más enrevesada que *Get Out* y sus golpes directos. Los sucesos son fácilmente explicables y la temporalidad que maneja está clara, pero la causalidad de esos sucesos discurre por caminos paralelos más sinuosos. Es un ejercicio mucho más de género, al alejarse de la categoría de *thriller* social, inmiscuyéndose en terrenos tan dispares como la *home invasion*, el panorama apocalíptico, el imaginario zombi o el gore visceral.

⁴⁰ Este evento existió realmente. Fue un acto benéfico para recaudar dinero para la lucha contra el hambre y la pobreza que se realizó en Estados Unidos en 1986.



Fig. 14. Adelaide, Zora y Jason ante la entrada de los ligados.

Esa falta de concreción reluce al manejar sus significados y la concepción que hace de la otredad. Al fin y al cabo, el otro en *Us* somos nosotros mismos, pero con un mono rojo. *A priori*, no hay diferencia entre los Wilson de la superficie y los Wilson ligados. Lo que consigue Peele es que el horror surja de esa similitud: «el horror surge de verte reflejado en el ligado, en el otro»⁴¹ (Olafsen 2020, 20). Este uso del *doppelgänger* (entroncado también a películas como *Invasion of the Body Snatchers*, las referencias de Peele están claras) evoca a una tradición del horror en la cual se trabaja qué nos define como personas y qué lazos establecemos en base a ello, qué rol jugamos en el mundo. Los ligados son iguales a los Wilson, iguales a nosotros, pero si miramos atentamente vemos, como los protagonistas de la película van poco a poco notando, que no son cien por cien similares. Se construye la inquietud al representarse de ese modo, faltando algo, como en el hecho de que no usan un lenguaje hablado fonético como el inglés para comunicarse, sino una mezcla de palabra, chasquido y gesto. Peele construye con esa contraposición las dos ideas más terroríficas de la película, surgidas de la mimesis: si somos casi iguales, ¿quién es realmente el villano, esto es, el otro?, y, si uno copia al otro, ¿quién posee la esencia original?

A nivel narrativo, el mayor conflicto de la película reside entre Adelaide y Red y en el hecho del intercambio que la Red original realiza de ambas siendo pequeñas. Esto sitúa a los personajes entre dos tierras, en un espacio entre vías, en el cual han logrado, de nuevo, mimetizarse dentro del mundo de la otra basándose en las convenciones correspondientes. Los ligados, a través del personaje de Red, la que es capaz de habitar los dos mundos, se rebelan contra sus contrapartes terrestres. Ya el mero hecho de hablar de cada personaje resulta conflictivo, pues Adelaide ahora es Red, pero Red antes fue Adelaide, desarrollándose entre ambas una dinámica transitoria de identidades.

⁴¹ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 15. Los ligados fuera de la casa de los Wilson.

Al realizar el cambio en el pasaje del terror, la que conoceremos como Adelaide en su adultez pasa de los túneles subterráneos en los cuales los ligados conviven ocultos a la superficie al mundo de los humanos. Se convierte así en un sujeto colonizado que se integra en un mundo poscolonial, con todos los problemas que surgen de ello al tener que aprender las reglas sociales, el lenguaje, el vivir. Tiene que aprender a ser alguien quien no es y quien nunca será, pues aunque lo desee nunca dejará de pertenecer al lugar de donde viene, algo que en la película se marca a través del trauma del personaje, las barreras mentales que coloca y esa terrible y a la vez liberadora última sonrisa que dedica a Jason cuando consiguen escapar en el coche al final de la película. Sus padres, ajenos al intercambio del pasaje del terror, ignoran que ese sujeto no es realmente su hija y piensan que ha dejado de hablar y ha cambiado su comportamiento por el trauma de haberse perdido, cuando en realidad está comprendiendo cómo son las reglas en ese nuevo mundo, la superficie, que es posible ser leída como un mundo poscolonial, para así lograr mezclarse entre el resto de los humanos, quedándose en cualquier caso en un estado intermedio entre lo colonial y lo natural. Como bien señala Olafsen, esta convivencia entre su yo colonizado y su yo natural reluce a través del trauma del intercambio al que se enfrenta al volver durante sus vacaciones a la playa de Santa Cruz, donde comenzó todo para ella, quedándose de nuevo sin palabras cuando interactúa con Kitty, la madre de la familia Tyler (2020, 23). De alguna manera, aun haciendo vida normal en la superficie, su condición como ligada siempre está presente.

Que Adelaide sufra esta mudez choca con la forma de comunicarse de los ligados y la capacidad de hablar que tiene Red. Muestra una forma única de comunicarse que ejemplifica que gozan de deseos e impulsos propios, pero que a la hora de observarla a través del uso preciso que realiza Red de ella, certifica su integración total entre los ligados a pesar de haber nacido en la superficie como niña humana, chocando con la falta de palabras que a veces Adelaide demuestra. De alguna manera, el ente colonizador que acaba habitando el mundo colonial es capaz de moverse con más soltura que el ente colonizado que habita ese mundo poscolonial, contraste relacionable con el hecho de que es el primero el que tiene que sublevarse para acabar



con esa situación de opresión. Como pasaba en *Get Out* es el ente oprimido el que por su propia naturaleza es capaz de desenvolverse mejor en el mundo que su contraparte opresora (teniendo aquí en cuenta, claro, la dimensión transitoria de identidades que ambos personajes, Adelaide y Red, tienen, sin encuadrarse de forma precisa en ninguno de los dos «bandos»). Así mismo, enlazándose con su naturaleza colonizada, «los ligados tienen su propio lenguaje que no ha sido tomado por su estado de imitación, y lo usan en su beneficio para subvertir la lucha de poder que la superficie ejerce sobre ellos mismos»⁴² (Olafsen 2020, 24). El lenguaje se salta la idea de mimesis que el colonizado realiza a propósito del colonizador para poder encajar mejor en su mundo y se convierte en arma, marcando así un contraste más claro aún entre Red y Adelaide, ya que la primera, transeúnte entre ambos mundos, aún conserva la capacidad de hablar inglés como humana y a su vez es capaz de comunicarse con los ligados. Reluce pues su capacidad de entremezclarse entre las dos culturas según sea necesario, haciendo que sea a la vez «la oprimida y la opresora, o la colonizada y la colonizadora»⁴³ (Olafsen 2020, 24). Peele construye así una tensión basada en el poder, en el privilegio de habitar la superficie.

Esa es la clave a nivel de significados: poder y privilegio. Los Wilson y los ligados interactúan entre sí, podemos ver sus similitudes y diferencias, y estas últimas se realzan si observamos la película como una descripción de la mimesis propia del colonialismo, lo que en última instancia busca representar Peele. La aproximación de Peele sirve una vez más y como en *Get Out* para representar el caldo sociopolítico de Estados Unidos en 2019 y por extensión de la actualidad, a través de ese espacio de entrevistas en el cual habitan Adelaide y Red, a donde pertenecen sin haber dejado de pertenecer al lugar de donde realmente son. Peele realiza una aproximación poscolonial a través de esta figura del Ligado, para ser capaz de hablar sobre el colonizador y el colonizado (Olafsen 2020, 22). El poder que ambos bandos ansían solo es poseído por uno, los que habitan la superficie, el colonizador, por lo cual los ligados buscan darle la vuelta a su posición, desde la perspectiva del colonizado. Es una lucha de poder que responde a problemas de cultura, clase y raza, en la que Peele dibuja la supremacía clara que existe en Estados Unidos al respecto de cierta cultura, cierta clase y cierta raza sobre las demás, aún más siendo un país colonizador en muchísimos sentidos, tangibles y abstractos. Esto podría ser un tema infinito, pero para cercarlo solo hay que pensar en cómo la clase dominante, colonizadora, desarrolla y establece patrones de conducta y de aspiración para que la clase inferior, colonizada, aspire a través de la mimesis, de la imitación, poder habitar un mundo que, en el fondo, le es ajeno.

En cualquier caso, la racialidad y la negritud son cuestiones extensivas dentro de su producción, y en *Us* vienen también ligadas a las cuestiones de clase. Así, Peele muestra otra cara de la mimesis que esta vez se centra más en esas cuestiones. Los ligados de los Wilson quieren ser como los Wilson humanos, pero los Wilson

⁴² En inglés en el original, traducción propia.

⁴³ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 16. Red.

quieren ser como los Tyler, su familia amiga, una familia blanca. Los Wilson son una familia afroamericana que «continuamente intenta vivir siguiendo los estándares de la familia blanca de los Tyler»⁴⁴ (Olafsen 2020, 21). Esto, claro, se queda en intento. Los padres de ambas familias tienen un puesto de trabajo similar, pero los Wilson se quedan muy atrás; es su identidad negra la que los aleja de alcanzar el mismo estándar de vida. Es algo que a nivel visual advertimos también en sus propias casas de veraneo: los Tyler poseen una mansión enorme y los Wilson una casa propia de familia de clase media estadounidense. El comentario que hace Peele es una crítica a cómo la raza determina las dinámicas de clase en Estados Unidos. El esfuerzo que hacen los Wilson «es en sí mismo una forma de colonialismo, debido a las estructuras políticas y sociales que son sostenidas con el fin de limitar a los afroamericanos»⁴⁵ (Olafsen 2020, 27).

La otredad aquí, si miramos con lupa, es doble por la presión que ejerce la familia blanca sobre la negra indirectamente. Es una cuestión que Keeanga-Yamagata Taylor, hablando de los Estados Unidos de hoy y, por tanto, indirectamente de *Us*, coloca en la falacia de que la raza negra en Estados Unidos tiene una cultura enfrentada a la blanca, cuando en gran medida es la compartida por vivir en el mismo país, convirtiéndose así la raza en una excusa para justificar una supuesta inferioridad negra (2017, 33-34).

Peele saca a relucir de esta manera el relato hegemónico ideológico racista que sostiene Estados Unidos en sus estructuras económicas y sociales, escondiéndolo tras una historia de dobles, llena de sangre y grandes momentos de tensión y terror, respondiendo de manera directa a aquello que pudiera definirse como terror elevado. A través de todo un aparato artístico con muchísimos dobleces es capaz de armar toda una red de complejos discursos, mostrándonos asimismo la infinita capacidad del cine de género para dialogar sobre asuntos tan complejos.

⁴⁴ En inglés en el original, traducción propia.

⁴⁵ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 17. Adelaide esbozando la sonrisa al final.

Volviendo a la idea especular, vale la pena tornar al inicio de la película con su parque de atracciones y el pasaje del terror. El tono de toda la secuencia se desarrolla por Peele en clave de terror, con una continua sensación de que algo va a salir mal, de malestar, resaltado de manera notoria por cómo los padres de Addy (recuerdo, la niña que se convertirá en la Ligada Red) prestan más atención al conflicto que tienen entre ambos que a su hija. Peele rueda toda la secuencia desde el punto de vista de la pequeña, con la cámara a su altura, fortaleciendo esa sensación. La elección del parque de atracciones como comienzo del horror de la película no se siente casual, ya que es un espacio muy relacionado con la inocencia, en general, que podemos ver en Addy y ese punto de vista que maneja su director desde la cámara, además de ser un espacio de sorpresas y sustos, catalizador de muchos miedos y fobias, cuya mera estética ya lo vuelve algo totalmente inquietante. Aunque esto es algo que adquirimos más tarde, hacia el final de la película con la conjunción del giro argumental, el pasaje del terror, esa *funhouse* típica de cualquier parque de atracciones que se convierte en un importante espacio fronterizo, siendo justo el sitio donde se magnifica esa inocencia y ese horror. Es el lugar de paso entre mundos, la madriguera de *Alicia en el país de las maravillas* (la reminiscencia al relato de Carroll se eleva con más fuerza aún si pensamos en los conejos blancos que habitan junto a los ligados en las instalaciones que le sirven como hogar).

Hablando de los espacios liminales, la videoensayista Natalie Wynn se refiere de manera directa a la entrada de esta *funhouse*, señalando como «la oscuridad nos invita a entrar al espacio entre mundos»⁴⁶ (2023). Wynn concibe este espacio como un lugar de transformación, transitivo, entre medias, donde entrar para morir y renacer como un ser distinto, tal y como sucede cuando «la pequeña Ade-

⁴⁶ Extraído de un fragmento de un vídeo exclusivo para su Patreon que publicó en su cuenta de Twitter. Enlace del tuit: <https://twitter.com/ContraPoints/status/1669815617472327683>. En inglés en el original, traducción propia.

laide tiene que entrar al mundo subterráneo para que ella así pueda convertirse en la revolucionaria Red»⁴⁷ (2023).

Esta transformación que señala Wynn, aun sucediéndose dentro de este espacio entrevías, ese lugar al cual ni Adelaide ni Red dejarán de pertenecer desde el instante en el que sus vidas se cruzan, se produce debido a un espejo que, a su vez, se convierte en el elemento primordial del horror en *Us*. La otredad es nosotros, nosotros somos el otro, nosotros mismos efectuamos el miedo, y eso es lo que la Adelaide primigenia vive dentro del laberinto de espejos cuando se gira y ve que el reflejo que correspondía a su posición anterior sigue ahí inmóvil, lo que provoca el horror y un grito que no escuchamos, al cortar Peele la secuencia. El espejo se convierte en el gatillo de la historia y, a la vez, en el elemento que causa el extrañamiento y luego el grito, el miedo. Es una idea que, como mencionaba antes, Peele desarrollaba ya en *Get Out* con mucho recorrido, especialmente a través de las ideas de *black mirror* y el racismo que los propios afroamericanos ejercen hacia ellos mismos para contentar la mirada blanca, pero aquí, con una historia marcada por el *dopplegänger*, encuentra otros enfoques distintos.

Centrándome en el objeto físico espejo y el uso que su director hace del mismo, vale la pena detenerse en otra situación posterior de la película, también un *flashback*, cuando el cambio de Red por Adelaide ya se ha efectuado y sus padres (en realidad, las contrapartes terrestres de sus padres) lidian con lo que creen que es una situación de estrés postraumático de la pequeña tras perderse y deambular sola en el parque de atracciones, ya que deja de hablar o de intentar comunicarse, cuando en realidad esta situación era debida a ser una ligada adaptándose al mundo de la superficie. Obviamente desconocedores de ello, en la escena a la que nos referimos se ve cómo los padres se encuentran en la consulta de una psicóloga infantil que trata de explicarles lo que le ocurre a la niña ante su frustración y su incapacidad de lidiar con ello (otra constante en el cine de Peele, protagonistas con traumas y asuntos pendientes con sus padres), mientras la nueva Adelaide observa la situación desde una habitación contigua a través de un espejo, que refleja el interior de la otra habitación. Enmarcado en un irónico «how do you do?», «¿cómo te encuentras?», lo reseñable es la idea de que Addy observe ese mundo, aun estando dentro de él, a través del espejo, como algo totalmente ajeno a ella, lo que refuerza la idea de la cámara estanca, del espacio entrevías, que habita inevitablemente por su identidad transitoria. Al ver a sus padres a través del espejo y, para más inri, de espaldas, se refuerza y se remarca la distancia entre los personajes, certificando Peele, en este sentido, el horror a través de la idea de que Adelaide nunca va a poder encajar dentro de ese mundo y que solo podrá verlo desde la distancia.

La imagen especular, así, se convierte no solo en herramienta capaz de desarrollar textos e ideas, sino en fuente tanto directa como indirecta del horror, convirtiéndose en el cine de Peele en un recurso cinematográfico ambiguo y profundo, directo e indirecto, que casa de manera perfecta con la idea de terror elevado.

⁴⁷ En inglés en el original, traducción propia.

2.3. *NOPE* (2022): UN *BLOCKBUSTER* PARA CERRAR LA TRILOGÍA

Siendo la película que cierra la trilogía inicial de la filmografía de Peele, *Nope* supone más y más. Sigue la senda, pero evoluciona. Es una película aún más ambiciosa, con un aumento muy claro en el presupuesto que la aleja de la naturaleza más pequeña, independiente y minimalista de las películas del grupúsculo del terror elevado, pero que, debido al desarrollo que hace a nivel formal y de contenido, podemos tomarla como excepción a pesar de desplegar ese nivel monetario, ya que se transforma en una suerte de conclusión de lo trabajado tanto por Peele como por el resto de cineastas del género hasta el momento y a la espera de nuevos ejemplos tan contundentes como ella.

Cinco años después del estreno de *Get Out*, en 2022, a Peele solo le quedaba demostrar que lo suyo no era humo y espejos, sino una firma autoral clara, algo que *Nope* certifica. Más allá de lo que quisiera demostrarse a sí mismo, *Nope* surge en un momento en el cual la influencia de Peele y del terror elevado dentro de la industria y del cine de género ya ha sido totalmente asimilada por el resto del cine, ya no solo independiente, sino también comercial, como buenos engranajes del sistema capitalista que son la industria del cine y la sociedad del espectáculo (de la cual hablaré más adelante con especial atención). A estas alturas, cualquier película de terror con ínfulas de realizar un mínimo tipo de comentario social tenía que enfrentarse a las alargadas sombras de *Get Out* y *Us*, a partir de las que surgieron toda una serie de obras que buscaban definir el horror a través del trauma en términos muy similares a los de Peele, aunque siempre guardando las distancias. Tiene sentido entonces que el realizador buscara separarse de todo ello, desarrollando con *Nope* una película con escenas de auténtico terror pero siendo, en su núcleo, su filme más espectacular, así como más relacionado con la ciencia ficción, especialmente por la clara influencia que muestra a la hora de retratar con inquietud la otredad enmarcada dentro de lo alienígena en términos del Steven Spielberg de los 70 y los 80 de *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o *E.T.* (1982). Ante un ascenso meteórico en su carrera como director y el estatus que había adquirido en Hollywood por ello, en su *review* para IndieWire, David Ehrlich señala cómo para Peele «*Nope* es la primera vez en la que se le ha permitido un presupuesto capaz de desplegar un verdadero espectáculo de *blockbuster*, y eso es justamente lo que ha hecho»⁴⁸ (2022).

La película en ningún momento se le queda grande. Con un presupuesto de 68 millones de dólares, *Nope* logra a nivel global una recaudación de 172 millones de dólares⁴⁹. Como en sus dos anteriores películas, el éxito en taquilla es secundado por la opinión crítica. En Rotten Tomatoes, la última película hasta el momento de Jordan Peele goza de un 83% de críticas positivas, con 455 *reviews* contabilizadas. Como con *Us*, la opinión del público va más o menos por las mismas lides, con un 69 sobre 100 en más de 5000 calificaciones registradas. En general, un éxito con

⁴⁸ En inglés en el original, traducción propia.

⁴⁹ Datos consultados el 23 de junio de 2023.



el que continúa labrando su filmografía, aun sin tener la rotundidad con la que se respondió a *Get Out* o el mismo éxito –hablando de porcentajes– dentro del presupuesto de *Us*.

El consenso crítico que muestra Rotten Tomatoes en este caso señala que «admirable por su originalidad y ambición, incluso cuando su alcance excede su comprensión, *Nope* añade el espectáculo de Spielberg al creciente arsenal de Jordan Peele»⁵⁰. Es curioso cómo se alude a esa falta de comprensión cuando *Nope* es probablemente su película «menos aguda en el plano metafórico»⁵¹ (Ehrlich 2022), que no «no elegante» al respecto, pero sí insistente en un plano visual, especialmente con la imagen faro del ojo y la insistencia en el querer-ver/querer-ser-visto que ya desarrollaba en *Get Out*, aunque en este caso centrándose de manera más concreta en todo lo relacionado con el espectáculo y con cómo nos relacionamos con las imágenes.

Esto tiene que ver con la idea de que «*Nope* es también la película menos conflictiva que ha hecho Peele hasta el momento, su crítica social se emborrona al borde de la abstracción»⁵² (Ehrlich 2022). Siendo de nuevo una obra que escribe, dirige y produce el propio Peele a través de su productora Monkeypaw Productions (y, de nuevo, con la distribución de Universal Pictures, que encontró en el cineasta norteamericano un claro filón), su control creativo es total y el guion, aunque muy gráfico y directo, es más críptico al no sobrexplicarse a través del diálogo y centrarse más en mostrar que contar. Quizás ahí reside la paradoja de que sea su película más confrontativa y a la vez la más difícil de leer, ya que, al contrario que en *Get Out* y *Us*, no existe un momento de giro argumental en el cual un personaje exponga en voz alta lo que realmente ocurre, dejando esa labor a las propias imágenes, capaces en sí mismas, a través de toda la construcción que se puede desplegar en un largometraje, de transmitir significados complejos.

Nope es, así, la película más película de Peele, y justo ahí sobresale su valor como punto final de esta trilogía inicial en su filmografía: un *blockbuster* de éxito que no es condescendiente con el espectador y en el cual su trama narrativa oculta toda una serie de discursos que son dispuestos ante el espectador a través de la imagen.

2.3.1. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO Y LOS OJOS

Tal y como ocurre con sus predecesoras, *Nope* es una película que inevitablemente se nutre de su argumento para desarrollar sus temas, siendo parte inseparable de su condición como cinta de género. Siendo esto así, vale la pena detenerse en esta parte narrativa para especificar sus claves.

⁵⁰ Datos consultados el 23 de junio de 2023. Consenso crítico en inglés en el original, traducción propia.

⁵¹ En inglés en el original, traducción propia.

⁵² En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 18. Gordy en escena.

Nope comienza, nuevamente, con un *flashback* con sonido en *off* de lo que se identifica como una *sitcom*, que deducimos por el tono de los diálogos y las risas del público que se oyen de fondo. En algún momento, ese tono se trunca y la risa pasa al grito de terror, con golpes y chillidos de Gordy, el chimpancé protagonista de la serie. Es ahí cuando por fin podemos ver a Gordy cubierto de sangre y un cuerpo humano tendido en el suelo.

De ahí saltamos al presente: en la localidad de Agua Dulce, California, la familia Haywood lleva generaciones entrenando caballos para su participación en películas, series, anuncios y lo que se preste. De hecho, son herederos del jinete que cabalgaba el famoso *Caballo en movimiento* de Eadweard Muybridge, el primer conjunto de fotografías usadas para crear una película en movimiento. Un día normal una serie de objetos metálicos comienzan a caer del cielo y uno de ellos, una moneda, lo hace en el ojo de Otis Haywood padre. A pesar de los intentos de llevarlo al hospital, el hombre muere. Tras ello, sus dos hijos, Otis Haywood Junior (Daniel Kaluuya, repitiendo con Jordan Peele), conocido como OJ, y Emerald Haywood (Keke Palmer), conocida como Em, se enfrentan a la dura empresa de mantener a flote el negocio familiar ante el proceso de depresión que OJ está pasando y el poco compromiso de Em.

Después de una mala experiencia en un rodaje del que acaban expulsados después de que uno de sus caballos reaccionara de manera violenta, los hermanos visitan un parque temático *western* vecino, llamado Jupiter's Claim, con la intención de vender a su dueño alguno de sus caballos para así poder mantener a flote el rancho familiar. El dueño del parque no es otro que Ricky Park (Steven Yeun), conocido también como Jupe, al cual Em reconoce rápidamente como el niño actor que participaba en la *sitcom* del principio de la película, en la que el chimpancé Gordy se volvió loco y comenzó a atacar al reparto de la serie. Jupe salió ileso del suceso, pero vive anclado a ese pasado del que sigue sacando rédito económico, y no duda en narrar a los hermanos lo que sucedió aquel día, pero nunca desde su propia visión, sino relatando el *sketch* que se realizó en *Saturday Night Live* al respecto, como un



suceso dentro del universo de la película con mucha importancia en la cultura popular estadounidense. Jupe oculta en su despacho un pequeño espacio museístico dedicado al *show* de Gordy y a los sucesos de aquel día.

De noche, de vuelta en el rancho, los hermanos Haywood comienzan a observar cómo la electricidad del lugar sufre de bajones de tensión y los caballos se comportan de manera extraña, reaccionando a lo que OJ asume rápidamente como algún tipo de presencia. Tras perseguir a uno de los caballos, OJ observa desde lejos cómo en Jupiter's Claim, de noche y *a priori* sin público, las luces siguen encendidas y la voz amplificada de Jupe rebota por todo el valle, llegando hasta allí y diciendo que «no saldrán de allí siendo los mismos». Ante la visión de un extraño efecto en las nubes sobre Jupiter's Claim, Em y OJ llegan a la conclusión de que alguna suerte de ovni está alimentándose de seres vivos en el valle y escupe cualquier tipo de materia inorgánica que trate de digerir, lo que explicaría la forma en la que murió su padre. Así, deciden que documentar la existencia de ese ovni les puede ayudar a recuperar la gloria familiar perdida y salvar definitivamente su rancho, consiguiendo lo que denominarán como *Oprah shot*⁵³. Al comprar todo tipo de material especial para conseguir retratar al ovni por la influencia que tiene este sobre los circuitos eléctricos, el técnico del establecimiento, Angel (Brandon Perea), se autoinvita a la misión de los hermanos y les ayuda con la instalación. Esa misma noche, tras colocar un señuelo robado de Jupiter's Claim, el ovni aparece, pero son incapaces de grabarlo bien. Em pide ayuda al afamado director de fotografía Antlers Holst (Michael Wincott), pero este no se mostrará convencido al respecto.

La acción de la película nos llevará de vuelta al *flashback* inicial: desde debajo de una mesa, Jupe es testigo del horror de cómo el simio arremete y asesina a sus compañeros de rodaje. Finalmente, Gordy se da cuenta de la presencia de Jupe, pero no lo ataca, lo huele y procede a chocarle el puño, antes de lo cual la policía interviene disparando al simio.

Volvemos al presente y al propio Jupe, que dentro de su parque se prepara para algún tipo de evento junto a su mujer y sus tres hijos. Rápidamente se explica lo que ocurre: Jupe lleva meses alimentando con caballos al ovni, buscando ahora monetizar ese «espectáculo» a través de esa premisa que llegaba a los oídos de OJ a través del valle de que los asistentes al evento «no saldrán de allí siendo los mismos». Sin embargo, el ovni decide hacer acto de presencia antes de lo esperado y acaba devorando tanto a Jupe y a su familia como al resto del público, quedando únicamente el caballo de los Haywood, Lucky, a salvo al no haber salido de su cubículo. OJ, que justamente se dirigía al lugar para recuperar a Lucky, encuentra el parque temático vacío y abandonado, entendiendo en ese momento que el ovni no es un ovni, sino un depredador extremadamente territorial que ha hecho del valle su hogar

⁵³ Referencia al magazín televisivo de entrevistas *The Oprah Winfrey Show*, presentado por la homónima. Con ese nombre, Peele nos lleva a la idea de que, para los hermanos, conseguir un plano real del ovni les puede llevar a la fama y que Oprah los entreviste, convirtiéndose de la noche a la mañana en personalidades relevantes de Estados Unidos.



Fig. 19. Los hermanos Haywood junto a Lucky.

y que ha actuado con alevosía en compensación por haber sido engañado con el señuelo la noche anterior. Este ser volador de identidad incierta acabará esa noche por regurgitar todo lo devorado en Jupiter's Claim sobre la casa de los Haywood, siendo este el momento en el que OJ descubre que si no lo mira, no le ataca, pues su naturaleza depredadora no se siente amenazada. Con esa información y una llamada de Holst (que a través de las noticias sobre Jupiter's Claim ve cierta potencialidad en las imágenes que pueden rodar) diciéndole a Em que cuenten con él para el plan, los hermanos, Angel y el fotógrafo se ponen manos a la obra para conseguir grabar al supuesto alienígena.

Refiriéndose al ser como Jean Jacket en honor a un antiguo caballo del rancho, diseñan un plan para grabarlo salvando la barrera que supone que su presencia afecte a los circuitos eléctricos. Holst trae consigo una cámara totalmente analógica que soluciona ese problema. El plan va sobre ruedas hasta que aparece un *paparazzi* atraído por las noticias de Jupiter's Claim, que desatiende las precauciones de OJ y acaba siendo devorado por Jean Jacket. El plan se precipita, pero OJ consigue atraer a Jean Jacket de manera que Holst pueda grabarle claramente, consiguiendo el *Oprah shot*. Holst, presa de la fiebre por conseguir un plano imposible de un depredador de ese tipo, ignora el final del plan y decide ponerse cara a cara frente a Jean Jacket para grabarle mientras este acaba por devorarlo. Ante el despliegue de Jean Jacket, OJ, Em y Angel se ven forzados cada uno a escapar como buenamente pueden.

En esta empresa, OJ decide mirar directamente a Jean Jacket para conseguir que su hermana pueda huir. Esta consigue llegar hasta Jupiter's Claim con el ser pisándole los talones. Allí Em usará un nuevo señuelo con un globo gigante que caricaturiza a Jupe, liberándolo para que Jean Jacket lo engulla. En ese momento, aprovechando la cámara de una atracción del parque, Em consigue realizar su *Oprah shot* mientras el globo estalla dentro de Jean Jacket, provocando su muerte. Em, entre lágrimas, mira hacia fuera del parque para ver cómo su hermano, montado sobre Lucky, emerge de entre una nube de polvo.

Con la historia clara, es reseñable cómo con *Nope* Peele nos ofrece una otredad doble, dos entidades totalmente distintas contra las que los personajes princi-





Fig. 20. Jupe antes de ser aspirado por Jean Jacket.

pales chocan, surgiendo en esa confrontación el horror. Por un lado, Jean Jacket, opuesta a los hermanos Haywood, que en primer lugar se le identifica como un platillo volante, para luego ser leído como un depredador de puesto superior en la cadena alimentaria, que luego pasará a tener un aspecto, al desplegarse, casi bíblico. Por el otro, Gordy, el chimpancé, opuesto, en este caso, como generador de horror y trauma a Jupe. La conjunción de los dos nos lleva al manejo que hace el director del cine de género y sus vertientes de ciencia ficción y de terror. Jean Jacket responde a la ciencia ficción, ya que su forma de ser representada nos lleva inevitablemente a la idea de un ser alienígena o ente celestial por encima de la terrenalidad humana. Gordy, por su parte, se entronca con la tradición propia del terror, al ser un animal «actor» que inexplicablemente asesinaría a casi todo el reparto de la *sitcom* que protagonizaba durante una de las grabaciones.

Al exponer el tema de los géneros, interesa concretamente cómo Peele realiza un pastiche con esos elementos de la ciencia ficción, el terror y, en adición, la imaginería propia del *western*, sin ceñirse a las convenciones definitorias de ninguno de ellos. La representación de Jean Jacket en primera instancia como algo que viene desde los cielos –y, por ende, como ovni– es utilizada por Peele para generar una serie de expectativas que luego serán arrancadas. No hay invasión alienígena, eso no lleva a ningún lado. No colmar esas expectativas, negar el espectáculo y concentrarse en el comentario que hace al respecto (y que ahora explicaré) es lo que hace sobresalir a *Nope* en su faceta significativa, pues ese pastiche posmoderno se mantiene en pie basándose en que sus formas representativas sean reconocidas. El director entiende esta representación que su propia película hace de la cultura pop como una forma de expresión perteneciente a esta última y lo articula todo basándose en ello: comprende que su obra es cultura popular antes de que esta comience a formar parte de la cultura popular.

Si ahondamos en el significado profundo de *Nope*, «oculto» bajo ese pastiche de géneros y en palabras del propio Peele, esta trata sobre «la adicción humana

al espectáculo y la monetización que se hace de él»⁵⁴ (Chi 2022), a lo que responde la otredad, los villanos (si se quiere ver a Jean Jacket y a Gordy de esa manera), una amenaza de otro mundo que, además, «es algo que toda la gente tiene en común, la relación de cada uno de nosotros con el espectáculo»⁵⁵ (Kennedy 2022). Casi todos los personajes de la película están relacionados con crear y monetizar espectáculos. Si se resaltan los ejemplos de los Haywood y de Jupe frente a las dos otredades definidas anteriormente, esto sale a flote con mayor fuerza.

La fascinación de Emerald y OJ por Jean Jacket viene desde que asesinase a su padre (a través de su ojo, de hecho, insistimos en esa imagen), pero su misión no será únicamente destruir a Jean Jacket y descubrir qué mató a su progenitor, sino también conseguir grabar a este ser de otro mundo para poder vender las imágenes y conseguir lo que llaman *Oprah shot*, lo que puede darles fama y dinero. En última instancia, buscan utilizar esos medios para devolver al rancho familiar el nombre capital que debería tener en la historia del cine y que no tiene: esa sociedad del espectáculo, como expresión capitalista, eliminó a los pioneros negros de su historia, tal y como Jean Jacket destruye y aspira a su alrededor.

Por su lado, Jupe vivió a una corta edad un suceso traumático cuando Gordy asesinó a sus compañeros de reparto, su familia ficticia. Peele no muestra a un Jupe adulto traumatizado, sino agarrado a su decadente fama para configurar su propio parque temático. Es allí, en sus oficinas, donde guarda un pequeño museo sobre *Gordy's Home*, la *sitcom*, lleno de objetos de *merchandising*. Jupe dice que son cosas que intentaron ocultarse debido a la tragedia, pero la tragedia se volvió espectáculo, así que todo comenzó a fetichizarse. Cuando Jupe explica el suceso con Gordy, lo hace describiendo el *skit* en clave de comedia que se hizo en el *Saturday Night Live*, por ello «narra la experiencia no desde su propia perspectiva, sino desde una representación» (Flight 2022). Es la articulación de un momento atroz a través de cómo la sociedad del espectáculo regurgitó esos hechos para sacar beneficio de ello, siendo esa mediatización la única herramienta que el personaje tiene para poder enfrentarse a un hecho tan traumatizante.

Es interesante resaltar la lectura que realizan Booker y Daraiseh de *Nope* a través de la noción de sociedad del espectáculo de Guy Debord y de la óptica hollywoodiense que plantea Peele. Son dos maneras de mostrar, de enseñar, intrínsecamente relacionadas, propias del consumo capitalista, que a la hora de aplicarse a la cultura popular llevan a una experiencia totalmente mediatizada que borra los límites entre lo que es ficción y lo que es realidad, pues ambas cosas se convierten en una simple fuente de imágenes que consumir (Booker y Daraiseh 2022). Con Gordy y Jean Jacket, Peele consigue juntar dos otredades tan diferentes en pos de reflexionar sobre lo mismo: el espectáculo, la relación derivada que tenemos con él y la monetización que se hace del mismo. El propio director indicaría: «he dedicado toda mi vida para poder formar parte de ello, pero también hay algo dentro

⁵⁴ En inglés en el original, traducción propia.

⁵⁵ En inglés en el original, traducción propia.





Fig. 21. OJ huye de Jean Jacket.

que es malicioso»⁵⁶ (Rothkopf 2022), algo que se relaciona muy bien con la idea de Debord de que «el espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente» (2005, 45), en tanto que el sistema económico capitalista en cualquiera de sus formas actúa también como otredad espeluznante sobre los sujetos. Si entendemos a Gordy y Jean Jacket como representaciones iconográficas de un depredador según los códigos que maneja Peele, en última instancia, como comenta Flight, el verdadero depredador de *Nope* es la industria del cine (2022), ese aparato creador de imagen y espectáculo, que, siguiendo su propia estela, explota, borra y tritura.

Mirando hacia los significados más concretos que despliega *Nope* y apelando a la constante de la negritud en la obra de Jordan Peele, se puede hallar en la familia Haywood una constante de lucha por abrirse paso en la industria (esto es, en la sociedad del espectáculo) que parte de la idea de la identidad sepultada por el peso de la historia del antepasado de OJ y Em, que cabalgó el caballo en movimiento de Muybridge, hasta ellos mismos y su lucha por mantener el rancho en pie. Atados a su condición afroamericana, no existen buenos tiempos, solo una constante de supervivencia en la cual el peso del legado del negocio familiar evita que OJ ceda a vender el rancho en su totalidad a Jupe. Peele expone con esto cómo el racismo actúa de manera indirecta a un nivel estructural, sin exponerlo a viva voz en la narración, al contrario que en *Get Out* y *Us*, haciendo aparecer este discurso de forma muy efectiva al conjugar fondo (lo que se cuenta) y forma (cómo se cuenta) y mantenerlos en el subtexto.

Teniendo en cuenta que el racismo es algo que forma parte de Estados Unidos, como hemos podido señalar anteriormente, se puede comprender que los Haywood se enfrentan a ser discriminados, «mientras que la no declarada natura-

⁵⁶ En inglés en el original, traducción propia.



Fig. 22. Jean Jacket ante OJ en su forma totalmente desplegada.

leza de esta discriminación en la película sugiere cómo de sutil puede ser a menudo el racismo», además de constatar cómo «el racismo funciona de muchas formas diferentes»⁵⁷ (Booker y Daraiseh 2022). El hecho de que los Haywood consigan al final de la película imágenes de Jean Jacket y que OJ reaparezca tras una nube de polvo cuando lo pensábamos víctima mortal del alienígena supone por parte de Peele una suerte de justicia poética para sus personajes. A pesar de los obstáculos del camino y de un mundo hostil hacia su negritud, consiguen su objetivo.

Retomando esa idea del ojo como imagen faro de la película, a la hora de enfrentarse a la película es fácil constatar cómo Peele articula toda la acción en base a ello, jugando siempre con la idea de ver, dejar de ver, grabar, vigilar o la utilización directamente de imágenes de ojos. Si vamos a los personajes principales de la película se ve claro: la existencia de los Haywood está marcada por su relación con el cine y, por ende, con una industria basada en el hecho de mirar; Jupe era una estrella infantil de televisión que sigue buscando el espectáculo perfecto con el cual volver a la cima del *show business*; Angel es un técnico audiovisual obsesionado con la cultura ovni y la hipervigilancia que se deriva de esta; Holst es un director de fotografía de cine obsesionado con conseguir un plano imposible y por retratar cómo depredadores naturales acaban con sus víctimas.

Pero yendo a lo concreto, el ojo como imagen faro es desarrollado a lo largo de la película constantemente: desde el saludo de hermanos que OJ y Em realizan, señalándose los ojos realizando un juego de «te veo», al hecho de que su padre muera por una moneda que llega hasta su cerebro a través de su ojo, pasando entre medias por cómo Lucky, el caballo, se asusta cuando en el rodaje le ponen un espejo en la cara que refleja su mirada, algo que lleva a OJ a entender que Jean Jacket no te ataca si no lo miras al no tomarte como amenaza. Incluso el *paparazzi* que se cuele cuando

⁵⁷ Ambas citas en inglés en el original, traducción propia.



desarrollan el plan para grabar a Jean Jacket lleva un casco de moto que nunca se quitará y que refleja todo a su alrededor, como una suerte de ojo gigante que Jean Jacket atacará sin piedad. Pero, sin duda, el momento más poderoso a nivel visual, en el cual la tesis del ojo queda perfectamente planteada, resulta cuando consiguen el plano perfecto de Jean Jacket al hacer girar al ser sobre sí mismo, provocando que la visión del depredador gigante que nos quede como espectadores sea la de un superojo que observa a los personajes, un ojo aspirador y devorador de lo que encuentra a su paso, que coincide perfectamente con cómo Peele percibe a la industria del cine y a la sociedad del espectáculo, una sociedad en la cual «el espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo» (Debord 2005, 42).

Toda esta imaginería de cámaras y vigilancia, de ojos que ven y de cuerpos que buscan ser vistos, en la cual se insiste, llevan a una perspectiva foucaultiana de la sociedad contemporánea, marcada por la sobrevigilancia. Como señalan Booker y Daraiseh, esto no se detiene únicamente ahí, sino que *Nope* avanza aún más allá de los preceptos foucaultianos del panóptico hasta la idea contemporánea del «deseo de ser visto, como si establecer una presencia en los medios públicos pudiera de alguna manera estabilizar nuestras endeables identidades posmodernas»⁵⁸ (2022).

De esta manera, Peele no solo consigue hacer probablemente la que es, al menos, su película más redonda, sino desarrollar discursos y significados presentes en sus anteriores películas mostrando un sello autoral constante, certificando, asimismo, el carácter elevado de *Nope* a través del despliegue de una trama *a priori* de invasión alienígena que deriva en toda una serie de reflexiones ocultas bajo la pátina narrativa que encuentran forma física a través de la imagen del ojo y de cómo el tono marca completamente las atmósferas de sus escenas para hablar de temas como el luto o el trauma. Si en *Us* el terror elevado sobresalía por el uso de la imagen especular y por la ambigüedad que planteaba al respecto dentro de un mundo de escala de grises, en *Nope* su mera concepción y todo lo que se construye a su alrededor aluden a las características del ciclo.

En 2024, si nada cambia, se estrenará la nueva película de Robert Eggers, una nueva revisión del *Nosferatu* de Murnau, que supondrá la vuelta de este al terror, ya veremos en qué grado de elevación. Con el rodaje ya finalizado, por el momento hay silencio total y no se ha filtrado ninguna imagen del nuevo conde Orlok, que en esta versión lo interpretará el actor Bill Skarsgård, conocido ya dentro del cine de género más comercial por encarnar al payaso Pennywise en *It* (2017) y su segunda parte *It: Capítulo Dos* (2019), dirigidas por el argentino Andy Muschietti.

Por mucho que la trama se parezca a la de su predecesora, se desconoce la otredad que pondrá en escena la película y, por tanto, a qué querrá apelar Eggers con ella. En cualquier caso, es curioso cómo, si esta película finalmente tuviera características que pudieran colocarla dentro del ciclo elevado, *Nosferatu* ha podido aportar al cine de género y a la historia del cine una serie de ideas y conceptos que finalmente concurrirán en tomar forma para el terror elevado, en nuestra época, cerrando de

⁵⁸ En inglés en el original, traducción propia.

alguna manera el círculo del género (o, quizás, abriéndolo a nuevos horizontes), al ser una historia que no únicamente ha aportado las bases y una manera infinitamente replicada de aproximarse a la otredad, sino siendo en potencia un nuevo hito para el cine de terror y de ciencia ficción.

Por su lado, si tampoco nada cambia en el volátil calendario de las distribuidoras, a finales de año, justo por Navidad, una fecha tan señalada para el estreno de algún taquillazo, Universal Pictures ha fijado el estreno de la cuarta película de Jordan Peele, de la que, por el momento, no sabemos nada. Su incursión en el *blocbuster* puede ser total, despegándose del minimalismo elevado e incluso del intimismo que aun con *Nope* había desarrollado.

Estas referencias no son arbitrarias: el ciclo del terror elevado, con todas sus virtudes y todos sus problemas, como hemos podido ir señalando a lo largo del trabajo, ha ido asimilándose en el cine de terror comercial debido, especialmente, al éxito comercial de películas como las trabajadas por el realizador que nos ocupa. Todo ello ha producido la proliferación de muchísimas películas que intentan emular sus tonos y sus atmósferas, que guardan alguna revelación impactante, que su otredad no es monstruosa de manera canónica. Sin embargo, muchas de ellas naufragan en sus intentos, quedándose en meros espejismos de los mejores momentos que la filmografía del ciclo ha podido aportar a la historia del cine. Esta asimilación por la industria y por la gente que invierte en las producciones buscando generar más dinero hace que estos intentos de copiar la condición elevada se muestren claramente domesticados, cediendo siempre a los deseos del capital y del gran público con el uso indiscriminado de sobresaltos, personajes planos y narrativas simplificadas. Esto *per se* no es nada malo, pero son películas que se quedan en una suerte de tierra de nadie y no consiguen contentar ni al espectador generalista ni al fan del género (o al crítico que mira al terror de manera altiva).

Por ello, en un intento de vaticinar lo que está por venir, referenciamos ejemplos que pueden ser puntos de inflexión para el género: si dos pesos pesados para el ciclo como Eggers o Peele se desligan finalmente de este, es probable que nos hallemos ante los últimos coletazos del grupúsculo. Esto no es algo negativo por sí mismo: la posibilidad de que lo que esté por venir sea estimulante y artísticamente más interesante aún está ahí.

En cualquier caso, solo por la aparición de tantas películas que se ven y se notan (aunque quizás no se sientan) cercanas al cine del ciclo y de Peele, es posible constatar la importancia del terror elevado para el género en su totalidad y por la influencia que ha tenido, a través de su estética y sus temas, para el cine contemporáneo que ha buscado alejarse de líneas de trabajo más o menos clásicas. A lo largo del trabajo y sobre todo a través de la firma autoral de Peele y sus películas, hemos podido señalar cómo lo expuesto en su filmografía ha podido agitar la discusión social en torno a temas como la negritud, el colonialismo o nuestra relación con las imágenes y el espectáculo, incrustándose en la cultura popular a través de tan agudas imágenes y reflexiones como el *Sunken Place* o los ligados. Es una influencia que no solo se demuestra con la aparición de estas imágenes y las referencias que se hacen constantemente a sus películas en forma de meme o en otros formatos dentro de la cultura popular, sino algo que ha permeado en el ámbito académico con



mucha producción de textos a propósito de su cine, especialmente de sus dos primeras películas (y sirva este trabajo como ejemplo de ello).

Tras haber dado cuenta de lo que es una película de terror elevado, nos gustaría enfatizar de nuevo la idea de que a nivel de contenido el cine de género siempre ha servido como motor de aprehensión. Está claro que las películas del ciclo hacen un especial énfasis en su subtexto, pero a lo largo del artículo hemos podido constatar que esto es algo común para el género en su totalidad, desde *Nosferatu* hasta *Nope*. El cine de terror y ciencia ficción, aunque los críticos y los fans del género en su mayoría no hayan querido verlo, siempre ha servido como textos transmisores de los miedos y las ansiedades de toda una época. Estamos seguros de que así seguirá siendo: el terror elevado ha servido para que muchos se den cuenta de ello.

El análisis no para aquí. Seguiremos viendo estas películas, las que están por venir y también las anteriores. Los tiempos cambian y así lo hacen los espectadores, haciendo que los filmes modifiquen también la forma de dialogar con ellos.

RECIBIDO: 3 julio 2023; ACEPTADO: 31 julio 2023



BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO PÉREZ, Manuel. «El cine bélico de la II Guerra Mundial: el caso de *Dunkerque*». *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n.º 20, 429-452. 10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7621.
- BOOKER, M. Keith, e Isra DARAISEH. «Jordan Peele's Nope: Saying No to the Society of the Spectacle», *Comments on Culture*, acceso el 23 de junio de 2023. <https://bookerhorror.com/jordan-peeles-nope-saying-no-to-the-society-of-the-spectacle/>.
- BRADBURY, Janine. «Parodying Racial Passing in Chappelle's Show and Key & Peele», en *Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*, editado por Helen Davies y Sarah Illott. 79-97. Gewerbestrasse: Palgrave Macmillan, 2018.
- CHI, Paul. «'Nope' Star Daniel Kaluuya Is Jordan Peele's "Favorite Actor in the World"». *Vanity Fair*, 19 de junio de 2019. Acceso el 23 de junio de 2023. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/07/nope-movie-premiere-jordan-peeel-daniel-kaluuya>.
- CHURCH, David. *PosHorror: Art, Genre and Cultural Elevation*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.
- DARGIS, Manohla. «'Us' Review: Jordan Peele's Creepy Latest Turns a Funhouse Mirror on Us». *The New York Times*, 20 de marzo de 2019. Acceso el 19 de junio de 2023. <https://www.nytimes.com/2019/03/20/movies/us-movie-review.html?smid=url-share>.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducida por José L. Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- DÍAZ, Carlos, y Roberto Cueto. *Drácula: de Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer. 1997.
- EHRlich, David. «'Nope' Review: Jordan Peele's Wildly Entertaining Blockbuster Is the Best Kind of Hollywood Spectacle». *IndieWire*, 22 de julio de 2022. Acceso el 20 de junio de 2023. <https://www.indiewire.com/criticism/movies/nope-review-jordan-peeel-1234743566/>.
- FERRER-VENTOSA, Roger. «It's morning in America: la invasión de los ladrones de cuerpos como retrato de una sociedad» *Palabra Clave* 21, n.º 4 (2014): 1023-1049. 10.5294/pacla.2018.21.4.4.
- THOMAS FLIGHT. «The Real Villain of Nope». Vídeo de YouTube. Publicado el 29 de septiembre de 2022. https://youtu.be/n74ZpnPY_yI.
- FRITZ, Ben. «Paramount may produce 'Paranormal Activity' sequel». *Los Angeles Times*, 25 de octubre de 2009. Acceso el 1 de junio de 2023. <https://www.latimes.com/archives/blogs/company-town-blog/story/2009-10-25/paramount-may-produce-paranormal-activity-sequel>.
- HANICH, Julian. *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018.
- HIATT, Brian. «Jordan Peele's All-American Nightmares». *Rolling Stone*, 29 de enero de 2019. Acceso el 3 de junio de 2023. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/director-jordan-peeel-new-movie-cover-story-782743/>.
- KEETLEY, Dawn. «Get out, Political Horror», en *Jordan Peele's Get Out: Political Horror*, editado por Dawn Keetley. 1-21. Columbus: Ohio State University Press, 2020.
- KENNEDY, Gerrick D. «What Makes 'Nope' So Subversive, According to Jordan Peele and Keke Palmer». *GQ*, 20 de julio de 2022. Acceso el 23 de junio 2023. <https://www.gq.com/story/gq-hype-jordan-peeel-and-keke-palmer>.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.



- LAURO, Sarah J. «Specters of Slave Revolt», en *Jordan Peele's Get Out: Political Horror*, editado por Dawn Keetley. 147-159. Columbus: Ohio State University Press, 2020.
- LINCOLN, Ross A. «Blumhouse Explains How They Keep Productions Dirt Cheap-Produced By». *Deadline*, 30 de mayo de 2015. Acceso el 1 de junio de 2023. <https://deadline.com/2015/05/blumhouse-panel-produced-by-conference-1201435034/>.
- LÓPEZ, Víctor. 2017. «Cómo funciona Blumhouse Productions, la compañía del Rey Midas del terror contemporáneo». *Espinof*, 17 de octubre de 2017. Acceso el 1 de junio de 2023. <https://www.espinof.com/modelos-de-negocio/como-funciona-blumhouse-productions-la-compania-del-rey-midas-del-terror-contemporaneo>.
- OLAFSEN, Harry. «'It's Us': Mimicry in Jordan Peele's Us», *Iowa Journal of Cultural Studies* 20, n.º 1 (2020): 20-32. <https://doi.org/10.17077/2168-569X.1546>.
- OSCAR. «'Get Out' wins Best Original Screenplay». Vídeo de YouTube. Publicado el 17 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=kExKwBLdFzc>.
- PANOFKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PEELE, Jordan, dir. 2017. *Get Out* [Déjame Salir]. Blumhouse Productions. <https://www.primevideo.com/>.
- PEELE, Jordan (@JordanPeele). «'Get Out' is a documentary». Twitter, 15 de noviembre de 2017. <https://twitter.com/JordanPeele/status/930796561302540288>.
- PEELE, Jordan, dir. 2019. *Us* [Nosotros]. Monkeypaw Productions. <https://ver.movistarplus.es/>.
- PEELE, Jordan (@JordanPeele). «'Us' is a horror movie». Twitter, 17 de marzo de 2019. <https://twitter.com/JordanPeele/status/1107355349177257984>.
- PEELE, Jordan, dir. 2022. *Nope* [¡Nop!]. Monkeypaw Productions. <https://ver.movistarplus.es/>.
- PINNIX, Aaron. «Night of the Living Dead Dissect the News: Race, the 1967 Riots, and "Dead Neighbors"» *Journal of Cinema and Media Studies* 60, n.º 4 (2021): 109-133. 10.1353/cj.2021.0047.
- PLA VALLS, Enric. «Historia en el cine, cine en la historia». CineHistoria.com, acceso el 28 de junio de 2023. http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.
- ROSE, Steve. «Jordan Peele on Us: 'This is a very different movie from Get Out'». *The Guardian*, 9 de marzo de 2019. Acceso el 19 de junio de 2023. <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/09/jordan-peeel-on-us-this-is-a-very-different-movie-from-get-out>.
- ROTHKOPF, Joshua. 2022. «'Nope' director Jordan Peele: 'I believe there are aliens out there'». *Entertainment Weekly*, 20 de julio de 2022. Acceso el 23 de junio de 2023. <https://ew.com/movies/nope-jordan-peeel-around-the-table-keke-palmer-daniel-kaluuya-steven-yeun-interview/>.
- TAYLOR, Keeanga-Yamahhta. *Un destello de libertad. De #Blacklivesmatter a la liberación negra*. Madrid: Traficantes de Sueño, 2017.
- TIBURCIO MORENO, Erika. «A Nightmare On Elm Street: Una pesadilla cultural de la que era difícil escapar». *Brumal* IV, n.º 2 (2016): 227-246. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.220>.
- VILA OBLITAS, José Roberto, y Vanesa F. GUZMÁN PARRA. «El cine de ciencia ficción como reflejo de la paranoia anticomunista de la sociedad estadounidense en la década de los años 50. Especial referencia a la figura del invasor infiltrado». *Admira* 3 (2011): 155-174. 10.12795/AdMIRA.2011.01.08.



- WYNN, Natalie (@ContraPoints). «My Tangent on liminal spaces is live on Patreon...» Twitter, 16 de junio de 2023. <https://twitter.com/ContraPoints/status/1669815617472327683>.
- ZAKARIN, Jordan. «How Key & Peele Make Comedy That Goes Really, Insanely Viral». *BuzzFeed*, 25 de septiembre de 2013. Acceso el 3 de junio de 2023. <https://www.buzzfeed.com/jordanzakarin/how-key-peeel-make-comedy-that-goes-really-insanely-viral>.

REFERENCIAS WEB

- Box Office Mojo. <https://www.boxofficemojo.com/>.
- [FILMGRAB]. <https://film-grab.com/>.
- Rotten Tomatoes. <https://www.rottentomatoes.com/>.

REFERENCIA DE LAS FIGURAS

- Crédito figura 1: <https://film-grab.com/2015/06/19/nosferatu/>.
- Crédito figura 2: <https://film-grab.com/2015/07/24/it-follows/>.
- Crédito figura 3: <https://film-grab.com/2018/03/16/the-babadook/>.
- Crédito figura 4: <https://film-grab.com/2020/07/09/it-comes-at-night/>.
- Crédito figura 5: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/key-peeles-jordan-peeel-explains-818295/>.
- Crédito figuras 6, 7, 8, 9 y 10: <https://film-grab.com/2019/05/08/get-out/>.
- Crédito figura 11: <https://film-grab.com/2015/05/27/night-of-the-living-dead/>.
- Crédito figura 12: <https://film-grab.com/2014/10/27/a-nightmare-on-elm-street/>.
- Crédito figuras 13, 14, 15, 16 y 17: <https://film-grab.com/2019/12/13/us/>.
- Crédito figuras 18, 19, 20, 21 y 22: <https://film-grab.com/2022/10/14/nope/>.



