

# Trabajo Fin de Grado

Representación y empoderamiento de la raza  
negra en el cine de terror estadounidense  
durante la administración de Trump:  
Análisis de *Get Out* (2017) y *Us* (2019)

Autor/es

Arantza Jaso Moreno

Director/es

Dr. Joseba Bonaut Iriarte

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Zaragoza  
2021

## Resumen

El ascenso de Donald Trump al mando de la presidencia de Estados Unidos (2017 – 2021) puso el semáforo en verde para la supremacía blanca, que había permanecido a la espera de la consumación de los años de Barack Obama (2009 – 2017). La presidencia del republicano, precedida por dos siglos de racismo sistémico cimentados a base de esclavitud, segregacionismo y discriminación institucional, ha sido el escenario político donde han tenido lugar algunas de las reivindicaciones por la justicia racial más importantes de los últimos tiempos. Tras las sucesivas muertes anuales por negligencia policial de afrodescendientes y/o afroamericanos, el asesinato de George Floyd (25 de mayo de 2020), a manos del agente de policía Derek Chauvin, reavivó el mismo sentimiento de indignación y activismo que, en 2013, hizo surgir el movimiento de protesta antirracista *Black Lives Matter*. En su lucha por la justicia y la dignidad raciales de la sociedad estadounidense, la iniciativa ha motivado multitud de formas de protesta en diversos sectores de consumo, como, por ejemplo, la industria cinematográfica. El cine puede funcionar, así, como una herramienta de representación de la realidad y de estereotipos sociales, que él mismo establece. Este tratamiento de la realidad y estos estereotipos fílmicos han afectado de manera específica a la comunidad negra estadounidense por el pasado de discriminación histórica contra ella que lleva a la espalda este país. Dentro de la industria del cine, el género de terror puede actuar, asimismo, como uno de los medios más eficaces y flexibles para retratar un contexto histórico o situacional, a través de unas convenciones genéricas muy concretas, que conforman sus elementos narrativos y formales. De esta forma, este trabajo académico analiza y demuestra de qué manera los productos culturales audiovisuales en forma cinematográfica -y en un género, como es el cine de terror, y en una época, como es la era Trump- consiguen reflejar las tensiones políticas, sociales y raciales existentes, y son una herramienta útil para poder hacer una denuncia reivindicativa, específicamente, a favor de la raza negra afroamericana en Estados Unidos. En particular, el estudio analizará las películas *Get Out* (2017) y *Us* (2019), del director negro Jordan Peele, como claros ejemplos de reacción social por la lucha racial en este periodo de tiempo.

**Palabras clave:** *raza negra, racismo, Black Lives Matter, Trump, cine de terror, Jordan Peele*

## **Abstract**

The rise of Donald Trump in the U. S. presidency (2017-2021) allowed for white supremacy to bolt, which had awaited the consummation of the Obama era (2009 - 2017). The Republican presidency, preceded by two centuries of systemic racism based on slavery, segregation, and institutional discrimination, has served as the political scenario where some of the most important new developments for racial justice have taken place. Following the successive annual police killings of Afro-descendants and/or African Americans, the murder of George Floyd (May 25, 2020) by police officer Derek Chauvin rekindled the same sense of outrage and activism that, in 2013, spawned the anti-racist protest movement *Black Lives Matter*. In its fight for racial justice and dignity in American society, the initiative has motivated multiple forms of protest in various consumer sectors, such as the film industry. Cinema can, thus, be seen as a tool for representing both reality and social stereotypes, which it establishes itself. This treatment of reality and these filmic stereotypes have specifically affected the American black community due to its historic discrimination against it. Within the film industry, the horror genre can also act as one of the most effective and flexible means of portraying reality, through very specific generic conventions that make up its narrative and formal elements. In this way, this academic work analyzes and demonstrates how audiovisual cultural products in the cinematographic form - and in a genre, such as horror films, and at a time, such as the Trump era - manage to reflect the existing political, social and racial tensions, and are a useful tool to be able to make a statement, specifically, in favor of the African American race in the United States. In particular, the study will analyze the films *Get Out* (2017) and *Us* (2019), by black director Jordan Peele, as clear examples of the social reaction to the racial struggle during this period.

**Keywords:** *black race, racism, Black Lives Matter, Trump, horror movies, Jordan Peele*

## Índice

1. Introducción.....	5
2. Conflictos raciales y movimientos sociales dentro de la era Trump.....	9
2.1. Protestas raciales durante la administración de Donald J. Trump (2017 – 2021).....	10
2.2. El origen del Black Lives Matter.....	14
2.3. El origen de la estereotipación en la raza negra.....	16
2.4. El impacto del Black Lives Matter y la nueva mirada del audiovisual.....	21
3. Representación de la raza negra en la industria del cine.....	28
3.1. Cine en blanco y negro: estereotipos y <i>blackface</i> .....	29
3.2. Cine de mitades del siglo XX: el Movimiento por los derechos civiles.....	34
3.3. Cine contracorriente: imaginario del <i>blaxploitation</i> .....	37
3.4. Cine de principios del XXI: papeles secundarios y el mito del salvador blanco.....	40
3.5. Cine actual: una representación más justa.....	44
4. Cine de terror como medio de representación de estereotipos sociales: la raza negra.....	46
4.1. Cine de terror como convención genérica.....	47
4.2. Por qué da miedo y por qué atrae: paradoja del terror.....	56
4.3. Evolución del cine de terror como plataforma de representación social.....	59
4.4. Representación de la raza negra en el cine de terror.....	72
5. Análisis de casos: <i>Get Out</i> (2017) y <i>Us</i> (2019).....	79
5.1. Por qué <i>Get Out</i> (2017) y <i>Us</i> (2019).....	80
5.2. Metodología del análisis.....	84
5.3. Resultados del análisis.....	86
5.3.1. <i>Get Out</i> (2017).....	86
5.3.2. <i>Us</i> (2019).....	106
6. Conclusiones.....	122
7. Bibliografía.....	127
Anexo I: índice de Imágenes.....	147

## 1. Introducción

El 10 de octubre de 2020, en el ocaso de su primer y único periodo mandatario, Donald John Trump se subió al estrado de un acto electoral de precampaña en la Casa Blanca (Washington) y afirmó haber ayudado más a cierta comunidad, gravemente discriminada en Estados Unidos, que sus antecesores, remontándose casi dos siglos atrás: “The fact is that I’ve done more for the black community than any president since Abraham Lincoln. Nobody can dispute it” (The Hill, 2020).

¿Ha hecho Trump, verdaderamente, más por la comunidad negra que todos los presidentes siguientes a Abraham Lincoln? ¿Ha hecho Trump, realmente, algo en favor de la comunidad negra? Por ahora, la negación o afirmación de estas preguntas resulta indiferente, ya que se contestará más adelante, pero lo cierto es que, durante su periodo presidencial (2017 – 2021), las personas afroamericanas y afrodescendientes han sido el centro de debate y controversia desde diferentes focos socioculturales y económicos, precedidos por años de lucha contra la violencia policial y la discriminación racial contra este colectivo.

El principal movimiento de protesta, que ha vertebrado el discurso y la lucha por la dignidad y la justicia social de la comunidad negra en Estados Unidos, ha sido el *Black Lives Matter*. Desde el activismo de esta iniciativa, que se ha convertido en plataforma internacional, se han llevado a cabo manifestaciones y proyectos que han movido al mundo entero, han moldeado la misma política y cultura estadounidenses y han inspirado otras formas de protesta que han concentrado y movilizado a las masas.

Por eso, durante este periodo, se han producido muchas obras y cintas de autores que han sabido reflejar, a través de la herramienta cinematográfica, cómo era este ambiente que se respiraba en las calles y en la política estadounidenses, muy habitualmente, con una visión crítica de la actualidad, bien sea antes, durante o después de Donald Trump. Estas producciones han podido funcionar como reflejo de la realidad, que tiene su impacto y su popularidad entre la población, gracias al carácter representativo y colectivo del cine.

El cine -sobre todo, el más reciente, al que nos estamos refiriendo- invita al espectador medio a formar parte de una experiencia multitudinaria e, incluso, global. Los estrenos fílmicos de ahora no solo están pensados para su público más cercano, aquel en donde la historia tiene su ubicación espaciotemporal o donde la productora o distribuidora ha incidido más en la campaña publicitaria de la película. El impacto internacional del cine ha propiciado que la audiencia alrededor del mundo comparta y se identifique con los mismos conflictos narrativos, representativos o metafóricos de hechos reales, de unos personajes pensados dentro de una cultura más particular.

Dentro de este contexto, el cine de terror ha demostrado ser una plataforma clave para retratar problemáticas, ideas o miedos extraídos de la cotidianidad humana. Este modo de representación ha generado, por las características propias de su contenido, unas convenciones genéricas, una estereotipación de los personajes y una repetición temática que ha conformado un tipo de imaginario cinematográfico muy concreto.

La proyección de la realidad en la gran pantalla, en el cine en general o en el cine de terror en particular, ha afectado de manera específica a la comunidad negra estadounidense, debido al pasado histórico de un país que esclavizó, segregó y discriminó a este colectivo por incluirse dentro del concepto de raza negra, término acuñado para establecer unas diferencias y un control sociales. La reacción social pasó de pequeños logros a, cada vez mayores, conquistas comunitarias que han ido moldeando el transcurso histórico de Estados Unidos: el esclavismo, el abolicionismo, las leyes Jim Crow, el segregacionismo, el Movimiento por los derechos civiles, el *Black Power Movement*, el 44º Presidente estadounidense, Barack Obama, y el *Black Lives Matter Movement*.

A través del presente trabajo, se va a intentar analizar y concretar si productos culturales audiovisuales en forma cinematográfica -y en un género, como es el cine de terror, y en una época, como es la era Trump- consiguen reflejar las tensiones políticas, sociales y raciales existentes, y son una herramienta útil para poder hacer una denuncia reivindicativa, específicamente, a favor de la raza negra afroamericana en este país.

Entonces, deberemos preguntarnos de qué manera estas producciones cinematográficas, centradas, más concretamente, en el género del terror, han sido una reivindicación y han sabido retratar los conflictos sociopolíticos que se han ido sucediendo en los últimos años. Pues bien, el presente estudio intentará contestar y demostrar esta hipótesis o pregunta de investigación -dentro de las limitaciones que conlleva un trabajo académico de estas características- a través del planteamiento de varios objetivos generales, estructurados en torno a cuatro principales epígrafes: (2) “Conflictos raciales y movimientos sociales dentro de la era Trump”, (3) “Representación de la raza negra en la industria del cine”, (4) “Cine de terror como medio de representación de estereotipos sociales: la raza negra” y (5) “Análisis de casos: *Get Out* (2017) y *Us* (2019)”.

En primer lugar, para dar con la respuesta a la hipótesis, habrá que entender qué es el movimiento de reivindicación *Black Lives Matter*, en qué contexto sociopolítico se ha dado, cómo ha surgido y cuáles son las raíces históricas que originan las diferencias raciales que lo enmarcan, así como documentar cuál ha sido el impacto que ha generado, como consecuencia, en la producción cultural, esencialmente, audiovisual y cinematográfica. Esta parte responderá de manera breve, entre otras cosas, a la cuestión inicial expuesta acerca de lo que ha podido hacer Trump o no por la comunidad afroamericana durante su presidencia.

El siguiente epígrafe, tiene que ver con la representación de la raza negra en el cine, ya que, el siguiente objetivo que se plantea en el trabajo es conocer de qué manera el cine funciona como instrumento de representación de la realidad social, cultural, política y económica. Esta representación cinematográfica focalizará su atención en la raza negra estadounidense por ser el objeto y actor de las reivindicaciones que han sacudido Estados Unidos y han influenciado, precisamente, algunas de las obras audiovisuales y cinematográficas más influyentes de la última década.

Seguidamente, se pasará a explicar qué es el cine de terror y cuáles son las convenciones genéricas y elementos narrativos y formales que lo caracterizan y que, al igual que la producción fílmica en general, sirven para representar situaciones y estereotipos sociales, sobre todo, que tengan que ver con la raza negra, por afectarle especialmente y ser, como se ha mencionado, el motivo de análisis de este estudio.

Por último, para poder contestar definitivamente a la hipótesis planteada, el trabajo se concretará en dos ejemplos prácticos, que han tenido su reconocimiento y éxito internacional, desarrollados durante el periodo legislativo de Donald Trump, en el que se insertan los movimientos sociales y raciales detallados con anterioridad: las películas *Get Out* (2017) y *Us* (2019). Estos dos ejemplos conectan y exponen los elementos clave de este trabajo -el cine de terror sociopolíticamente reivindicativo y la perspectiva de la raza negra-, debido, fundamentalmente, a que su creación y dirección estuvieron a cargo del afroamericano Jordan Peele, un referente actual en la producción audiovisual como medio de protesta social y racial.

Para la consecución de estos objetivos, el estudio se ha servido de unas fuentes de información -que han sido seleccionadas, examinadas, tratadas e interpretadas-, y una metodología muy concretas. Los primeros objetivos utilizan una amplia y variada bibliografía que incluye lecturas y consultas de noticias, reportajes y demás artículos de medios de comunicación estadounidenses e internacionales de los últimos años; libros y manuales acerca de teoría racial y cinematográfica; y, por supuesto, el visionado de vídeos, películas y documentales que trataran o estuvieran relacionados con los temas aquí presentados.

Por otra parte, para el último objetivo explicado y centrado en los casos de *Get Out* (2017) y *Us* (2019), se ha procedido con una metodología de análisis fílmico, extraída de la teoría de los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1991). En ella, se interpretan los elementos formales y narrativos de una producción audiovisual a través de diversos apartados, para mayor comprensión y claridad: la puesta en escena, la puesta en cuadro, la puesta en serie y la representación espaciotemporal fílmica.

Seguidamente de los epígrafes consecutivos de cada objetivo, y a modo de cierre del trabajo, se presentarán unas conclusiones que recogerán los puntos comunes principales del análisis práctico y los epígrafes anteriores que lo han contextualizado, reflexionarán sobre el panorama social, racial y fílmico aquí tratado y de cómo se ha presentado el campo investigativo para poder estudiarlo, y harán una valoración más crítica de los puntos más destacables del trabajo.



Por último, a modo de agradecimiento, mencionar a todas aquellas personas, y todos aquellos factores, que han hecho que este trabajo sea el reseñable documento de investigación y de análisis que ha acabado siendo. La primera persona es el tutor del mismo, Joseba Bonaut Iriarte, por, no solo haber guiado, ayudado, dado coherencia y orden y, en general, por haber hecho posible el desarrollo del trabajo, sino por su paciencia, implicación, comprensión, empatía y dedicación que ha tenido con este trabajo y que tiene en su papel de escritor, docente e investigador. A todos los autores, escritores y creadores de contenido que, sin saberlo, han ayudado a construir un relato que respondía a frustraciones y necesidades personales de la autora. A todos los actores, directores, cantantes, novelistas y, en suma, artistas que hicieron germinar los sentimientos de denuncia, conciencia social y de justicia racial que han inspirado este trabajo.

Gracias, definitivamente, a Félix Jaso Aragón, María Victoria Moreno Lázaro y Sara Jaso Moreno, porque fueron los primeros responsables que, a través de su amor, educación y cuidado, moldearon la mente y la actitud de la autora.

## **2. Conflictos raciales y movimientos sociales dentro de la era Trump**

La xenofobia y el racismo siempre han sido un problema para el gobierno y la organización social estadounidenses. Las revueltas sociales de la última década han sido solo la consecuencia de la sucesión de episodios de injusticia institucional que se llevan produciendo desde más allá de la Guerra de Secesión (1861 – 1865), y que originaron en 2013 el movimiento de protesta *Black Lives Matter* (BLM) contra la brutalidad policial y la discriminación sistémica, específicamente, contra la comunidad afroamericana o afrodescendiente. Ni este activismo ni el legado de Barack Obama en ocho años de Presidencia lograron aminorar las tensiones que se generaron con la elección de Donald John Trump como su sucesor. El siguiente epígrafe intenta resumir, contextualizar y analizar el panorama más actual de esta problemática en la sociedad de Estados Unidos, entre ideas y medidas racistas y antirracistas y la expansión del movimiento *Black Lives Matter*, explicando los orígenes y observando sus consecuencias e impacto, concretamente, en la producción audiovisual estadounidense.

## 2.1. Protestas raciales durante la administración de Donald J. Trump (2017 – 2021)

Donald J. Trump juró el cargo de la presidencia de los Estados Unidos en 2017 prometiendo un muro que separaría Norteamérica de sus vecinos mexicanos porque, según las palabras del propio expresidente, los mexicanos “are bringing drugs, and bringing crime and their rapists” al interior del país (Gabbatt, 2015). Ni los movimientos de protesta contra Trump asociados a prominentes líderes republicanos, ni las cuantiosas recaudaciones para hacer contra contracampañas publicitarias, consiguieron parar al candidato republicano. El inicio de un reportaje del periodista David Von Drehle en la revista *TIME*, en 2016, resume muy bien algunas de las “adversidades” más controvertidas que Trump superó hasta entrar en la Casa Blanca.

Universally dismissed as a vanity candidate when he entered a field crowded with Republican talent, the former Democrat and former Independent mowed down 16 challengers while breaking every rule in the book. Then he pivoted to take on one of the most seasoned and famous politicians in the world, a former Secretary of State, U.S. Senator and First Lady, lost three straight debates to her (...) and earned the disapproval of roughly 60% of all Americans. A dozen women accused him of sexual assault. He bragged about earning tens of millions of dollars each year while never paying income tax. His margin of victory in the Electoral College was on track to be the largest any Republican has achieved since 1988 (Drehle, 2016).

La prensa tampoco parecía estar de su lado. De los 100 primeros y más importantes periódicos nacionales, solo 2 le respaldaron, por lo que la victoria de Trump fue una sorpresa para muchos de esos periodistas que intentaron avisar al público sobre su problemática personalidad. Sí tuvo el favor de la televisión. Además del apoyo de *Fox News*, el jefe de la *CNN*, Jeff Zucker, creó sus propios especiales de televisión sobre Trump y los ofreció al resto de canales. Trump, convertido ya en una estrella de la pantalla televisiva gracias al *reality The Apprentice* y a Zucker, subió los índices de audiencias para la *CNN* dentro de un competitivo mercado y, a cambio, obtuvo visibilidad (Sillito, 2016).

La administración de Trump (20 de enero de 2017 – 20 de enero de 2021) ha propiciado unas circunstancias y unas tensiones sociales que han tratado de resolverse, más bien, al final de su mandato, menos de dos meses antes de las elecciones que perdió frente a Joe Biden, el 2 de noviembre de 2020. Anunció un plan de “políticas reparatorias” destinado a ganarse a sus votantes afroamericanos y/o afrodescendientes: el denominado *Platinum Plan* de “Empoderamiento Económico Negro”. De acuerdo con este texto, algunas de las propuestas se centran en perseguir y enjuiciar a las organizaciones *Ku Klux Klan* y *Antifa* como terroristas, hacer del 19 de junio una fiesta nacional oficial –“Día de la Liberación” que conmemore el inicio de la celebración de la abolición de la esclavitud en Texas desde 1865- o medidas económicas enfocadas a impulsar la prosperidad económica de los ciudadanos negros.

Durante el periodo de legislatura de Trump, se ha generado una tasa de desempleo récord para la comunidad afrodescendiente, la misma dirección que han seguido los fondos públicos para institutos y universidades de alumnado mayormente negro. Incluso cuando las cifras de desempleo llegaron a mínimos históricos en 2019, los estadounidenses negros seguían teniendo menos trabajos que sus homólogos blancos, según una investigación del *Economic Policy Institute*. La llegada de la pandemia del coronavirus, además, hizo más evidentes las diferencias económicas y sanitarias entre las distintas comunidades raciales.

Black Americans make up 12.5% of the U.S. population but account for 22.4% of COVID-19 deaths. (...) The devastating effects of COVID-19 on the economic and physical well-being of black Americans were entirely predictable given persistent economic and health disparities (Gould y Wilson, 2020).

Estas desigualdades pueden entenderse gracias a otros factores, como que los trabajadores negros tienen menos probabilidades que sus homólogos blancos de percibir días pagados por enfermedad o de poder trabajar desde casa; o que alrededor del 30% de la población total del país vive en los municipios con mayor riesgo de desigualdades económicas y sanitarias a causa del coronavirus, mientras que la proporción de americanos negros que viven en esos mismos municipios es mucho mayor; un 43% del total (17’6 millones de civiles), de acuerdo a los datos del mismo estudio citado justo antes.

Esto en cuanto a políticas y variables socioeconómicas en las que el gobierno del presidente pudo haber intervenido más o menos directamente. Sin embargo, los comentarios racistas del 45° presidente de los Estados Unidos dirigidos hacia este colectivo han copado los titulares de la prensa norteamericana y han dado para extensos reportajes que recopilan su historial de declaraciones controvertidas. En una de estas publicaciones de *The New York Times* (2018), bajo la firma de los periodistas David Leonhardt e Ian Prasad Philbrick, se afirma que Donald Trump “has been obsessed with race for the entire time he has been a public figure”. Y se añade:

Here’s the truth: Donald Trump is a racist. He talks about and treats people differently based on their race. He has done so for years and he is still doing so (Leonhardt y Philbrick, 2018).

En lo que respecta al movimiento de protesta *Black Lives Matter*, ha habido determinados momentos en los que la posición del mandatario ha sido más evidente. En las concentraciones derivadas de la muerte de George Floyd (25 de mayo de 2020) a manos del policía Derek Chauvin, el incidente que devolvió a cientos de miles de protestantes a las calles para manifestarse pacíficamente en contra de la violencia policial y las políticas racistas contra la comunidad negra, el expresidente quiso tomar cartas en el asunto muy pronto. Las protestas originaron revueltas más violentas en determinados puntos de Minnesota, estado en el que tuvo lugar el homicidio del afroamericano, y Trump amenazó con responder con fuerza militar a los disturbios. Como se puede observar en la **imagen 01**, Trump utilizó la red social Twitter para materializar su amenaza.

**Imagen 01.** Donald Trump twitteo sobre un ataque militar contra las protestas del *Black Lives Matter*.



Fuente: The Sun (Rogers, 2020).

La brutalidad policial no es la única razón de protesta por la que el movimiento *Black Lives Matter* sigue en activo. Desde la plataforma online del movimiento, y según la visión global de la “Fundación de Red Global” del *Black Lives Matter*, se informa de que su misión es “to eradicate white supremacy and build local power to intervene in violence inflicted on Black communities by the state and vigilantes, (...) combating and countering acts of violence, creating space for Black imagination and innovation, and centering Black joy...” (Black Lives Matter, 2021).

El discurso viral del actor y activista británico John Boyega en medio de Hyde Park, en Londres en junio de 2020, refleja las emociones y las peticiones de la protesta tanto a nivel nacional (en Estados Unidos) como a nivel global, especialmente, en Canadá, Europa, Australia o Nueva Zelanda:

“I need you to understand how painful it is to be reminded everyday that your race means nothing. And that isn’t the case anymore. That is never the case anymore. We are a physical representation on our support for George Floyd. (...) We are a physical representation on our support for Trayvon Martin. (...) It is very important that we take control of this moment and we make this as peaceful as possible. (...) Because they want us to mess up, they want us to be disorganized. But not today! Not today! (...) Today is about innocent people who were half way through their process. We don’t know what George Floyd could have achieved. (...) But today, we’re going to make sure that that won’t be an alien thought to our young ones. (...) Today is the day that we remind them that we are dedicated, and this is a life-long dedication. We don’t leave here and stop” (YouTube).

Celebridades e *influencers* del mundo entero mostraron su apoyo e incentivaron la movilización y el activismo tanto en redes sociales como en acontecimientos alejados del mundo virtual. Cantantes como Halsey o Rihanna, estrellas de la televisión como Trevor Noah o Chrissy Teigen, supermodelos como Emily Ratajkowski o Gigi Hadid o deportistas y jugadores profesionales como 300 de los 350 totales de la NBA (*National Basketball Association*) han colaborado en la propagación de mensajes por la justicia social, en la firma de peticiones que facilitan la reclusión de nuevos activistas, en la difusión de organizaciones que ayudan con la fianza de los protestantes en prisión, o

han recaudado dinero a través de conciertos online o plataformas de subasta y donación. Estos fondos se destinaban luego, parcial o íntegramente, a las diferentes vertientes del *Black Lives Matter* u otras asociaciones que velan por la defensa de los derechos y las libertades de las personas negras y racializadas desde el Movimiento por los derechos civiles (1945 - 1964) en Estados Unidos (*National Association for the Advancement of Colored People* [NAACP] o *Congress of Racial Equality* [CORE] son algunos ejemplos).

**Imagen 02.** Jugadores de la NBA arrodillados en apoyo al Black Lives Matter.



Fuente: Evening Standard (Reuters, 2020).

## 2.2. El origen del Black Lives Matter

De acuerdo con el relato de la periodista Elizabeth Day, el 26 de febrero de 2012 en *The Guardian* (2015), Trayvon Martin tenía 17 años e iba desarmado, caminando por un complejo de viviendas de Sanford (Florida) donde residía, cuando el vigilante del barrio George Zimmerman le mató de un disparo. Martin regresaba de una pequeña tienda de comestibles 7/11 con un té helado y una bolsa de Skittles.

En julio del año siguiente, Alicia Garza esperaba el resultado de la sentencia en un bar de Oakland (California) junto al whiskey de Bourbon, dos amigos suyos y su marido. La resolución final dictaminaba: “Not guilty of second-degree murder and acquitted of manslaughter”. Garza se conectó a Facebook y escribió una “love note to black people” que concluía con el premonitorio “Our lives matter”: “Black people. I love you. I love us. Our lives matter”. Con esto, los *reposts* de su amiga Patrisse Cullors y el contacto de otra activista (Opal Tometi), nació una iniciativa entre cuentas de *Tumblr* y Twitter que, 9 años después, se ha convertido en lo que podría ser “the largest movement in U.S. history” de Estados Unidos (Buchanan et al., 2020).

Antes y a partir de este momento, ha habido otras muertes por negligencia policial: (Gambino, 2015): Eric Garner (43 años), estrangulado por un policía mientras repetía “I can’t breathe”; Darrien Hunt (22 años), disparado por llevar una espada enfundada; John Crawford (22 años), tiroteado en un supermercado; Akai Gurley (28 años), atravesado por una bala que disparó accidentalmente un policía y rebotó en la pared; Antonio Zambrano-Montes (35 años), tiroteado mientras huía de la policía con las manos alzadas; Tamir Rice (12 años), disparado por jugar con una pistola de aire comprimido. Y así una lista interminable.

En un estudio extraído de los datos del *National Violent Death Reporting System* (DeGue, 2016), se llegó a la conclusión de que, en los casos de muertes debidos al uso de fuerza letal por parte de las fuerzas del orden, las personas negras tenían 2,8 veces más probabilidades de morir de esta manera que las personas blancas: “La mayoría de las víctimas iban armadas (83%). Sin embargo, las víctimas negras tenían más probabilidades de estar desarmadas (14,8%) que las víctimas blancas (9,4%) o hispanas (5,8%)”.

Los asesinatos a manos de la policía de Michael Brown (18 años), en 2014, y George Floyd (47 años), en 2020, tuvieron el mismo tipo de reacción por parte de la población, con la diferencia de que el de Floyd tuvo una respuesta más prolongada en el tiempo (Eligon, 2020). Las muertes de George Floyd, Breonna Taylor, Said Joquin, Adrian Medearis o Tony McDade igualaron en motivación y organización al “impulso” inicial del movimiento en 2013, llevando la demanda social a todos los campos socioculturales.

La base de datos *Count Love*, citada por medios como la *CNN* o *The Washington Post*, mostraba una media de 70 protestas por semana aún dos meses después de la tragedia de Floyd (25 de mayo de 2020). Alcanzó sorprendentes picos, como el del sábado 6 de junio de 2020, 12 días después de la tragedia, cuando medio millón de personas salieron a las calles en casi 550 localizaciones en Estados Unidos (Count Love, 2020).

En 2021, las manifestaciones se han seguido sucediendo, sobre todo para conmemorar las muertes de las víctimas con mayor peso mediático, como la de Breonna Taylor. Este mismo año, el movimiento de protesta ha sido nominado al Premio Nobel de la Paz. El parlamentario noruego Petter Eide escribió en sus documentos oficiales de nominación que “la llamada del BLM a un cambio sistémico se ha extendido por todo el mundo, obligando a otros países a lidiar con el racismo dentro de sus propias sociedades” (Goillandeau, 2021). Por si fuera poco, la canción *I Can't Breathe* de la cantautora estadounidense Gabriella Sarmiento, más conocida como H.E.R., ha recibido el Grammy a Canción del Año 2020. Una pieza musical que habla de la violencia y las injusticias que sufren las personas de raza negra por parte de la sociedad estadounidense.

<i>Romanticizing the theft and bloodshed</i>	Romantizar el robo y el derramamiento de sangre
<i>That made America the land of the free</i>	Eso hizo de Estados Unidos la tierra de la libertad
<i>To take a black life, land of the free</i>	Acabar con una vida negra, tierra de la libertad

*'I Can't Breathe', H.E.R. (2020)*

### 2.3. El origen de la estereotipación en la raza negra

Cabe preguntarse por qué existen y de dónde vienen las atribuciones de características a una u otra “raza” con una discriminación tan acusada que requiera de movimientos sociales mundiales, tal y como se observan en la actualidad y se han ido citando.

Ibram X. Kendi, una de las principales voces antirracistas de Estados Unidos, enuncia que “la raza es un espejismo genético”, pero que, una vez establecido en la organización humana, es necesario reconocerla para poder identificar la desigualdad racial, desafiarla y exterminarla (Kendi, 2020).



Siguiendo la reconstrucción histórica de Kendi en su libro *Cómo ser antirracista* (2020), los orígenes del término “raza” asociado a ideas racistas se remontan a las primeras “expediciones” y trata de esclavos. Así, el cronista Gomes de Zurara, encargado por el rey Alfonso V, escribió el primer libro europeo sobre África (*The Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea*, 1481) en el que relataba las aventuras del príncipe Enrique –“el Africano”- en su expansión colonial en territorio africano.

Aunque Zurara “no habló de las personas negras como una raza”, las agrupó a todas en una sola con la misma finalidad que el diplomático francés Jean Nicot definió la raza por primera vez en el diccionario europeo *Trésor de la langue française*; para establecer una jerarquía. De esta manera, y tras la llegada de los colonizadores españoles y portugueses a las Américas en el siglo XV, los moldes arquetípicos en los que insertar a las personas negras se empezaron a formar. Sus resquicios son hoy las atribuciones despectivas de los estereotipos vigentes.

En 1510, el abogado español Alonso de Zuazo contrastó la bestial raza de los negros, <<fuertes para el trabajo, al contrario que los nativos, tan débiles que solo pueden trabar en tareas poco exigentes>> (Kendi, 2020).

En palabras del profesor de Periodismo Clint C. Wilson II, de la Universidad de Howard (Washington D. C.), formada en su mayoría por estudiantes de raza negra, los estereotipos son una “concepción, opinión o creencia convencional, predecible y, generalmente, simplificada, adornada de un significado especial y mantenida en común por los miembros de un grupo” (Wilson, 1995). Los estereotipos son fácilmente reconocibles en todas las formas de representación de los medios de comunicación, sobre todo, de masas. Casi todos los grupos sociales conllevan estereotipos, independientemente de su raza, etnia, religión, cualidades físicas, géneros, ocupación o intereses personales. Muy interesante es la consolidación de estos estereotipos a través de la industria del entretenimiento. Por ejemplo, el asiático superdotado, introvertido o inadaptado encuentra su ruina en personajes como Long Duk Dong en *Sixteen Candles* (1984), Mrs. Kim en *Gilmore Girls* (2000) o Lilly en *Pitch Perfect* (2012), películas y series que abarcan las tres últimas décadas. La blanca rubia, ingenua y superficial tiene sus distintivos en éxitos como *Clueless* (1995), *Bridget Jones’s Diary* (2001) o *Mean*

*Girls* (2004). Incluso el personaje de Mónica en *Friends* (1994) estaba arrinconado por los complejos y los clichés mientras era la amiga gorda.

**Imagen 03.** Rachel McAdams en el papel de Regina, rubia superficial, en *Mean Girls* (2004).



Fuente: *Mean Girls* (Waters, 2004).

Los estereotipos pueden tratarse como un medio para identificar rápidamente los grupos de personas a los que pertenecen según qué individuos, por eso la industria de los medios de comunicación los utiliza como recursos dramáticos. Las personas negras no se han librado, por su parte, de etiquetas arquetípicas. Se puede buscar el origen y la justificación de esta caricaturización en los tiempos de la esclavitud, como en 1857, cuando el presidente del Tribunal Supremo Roger B. Taney desestimó la humanidad de los afrodescendientes. Algunas de estas “formas de categorización” de individuos terminaron siendo figuras populares en las que enmarcar a grupos de individuos enteros.

En los primeros cortos cinematográficos, de finales del siglo XIX, que asentarían las bases sobre la representación peyorativa de los afroamericanos en la pantalla, se les etiquetaba bajo la denominación *Watermelon Contest* (White, 1896), que más adelante se analizará. El apelativo *Mammy* (“una niñera negra a cargo de niños blancos, postulada como prueba de que las mujeres negras estaban contentas como esclavas”),

*sapphire* (“la caricatura que retrata a las mujeres negras como groseras, ruidosas, maliciosas, tercas y autoritarias”) o *Uncle Tom* (“un hombre negro considerado excesivamente obediente o servicial con los blancos”) son algunos ejemplos del tipo de representación que recibía la raza negra en esta época (Daniels, 2019). Muchas veces, además, estos papeles eran interpretados por actores blancos; en lugar de contratar a una actriz o un actor negros, embadurnaban con betún a un blanco para que actuara en su lugar. Esta técnica, denominada *blackface*, se popularizó como un recurso de maquillaje más, especialmente, en las primeras décadas del siglo pasado en los vodeviles teatrales racistas conocidos como *minstrel shows*. El historiador de cine Donald Bogle, que más abajo se referencia, cita a Shirley Temple en *The Littlest Rebel* (1935) y a Bing Crosby en *Holiday Inn* (1942) como ejemplos en el breve documental de *Turner Classic Movies, Blackface and Hollywood* (2020).

**Imagen 04.** Bing Crosby en *blackface* en *Holiday Inn* (1942).



Fuente: *Holiday Inn* (Sandrich, 1942).

No es casualidad que, incluso en la actualidad, en las series y películas más comerciales de las plataformas de *streaming* los papeles para actores y actrices negros conlleven aptitudes excepcionales en ámbitos como la música o el deporte. Esto también sucede en la realidad:

Uno de los daños del racismo es la forma en la que cae sobre la persona negra normal y corriente, a la que le pide que sea extraordinaria solo para sobrevivir - y, aún peor, el fracasado negro se enfrenta al abismo después de un solo error mientras que el fracasado blanco recibe segundas oportunidades y empatía- (Kendi, 2020).

El *mandingo* o *black buck* es otro de los estereotipos que perduraron, al menos, gráficamente, hasta después del movimiento por los derechos civiles. Es la categorización bajo la cual Donald Bogle, historiador y autor de *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films* (1973), define la imagen perpetuada del hombre negro fuerte de características físicas y reproductivas excepcionales, que tiene su punto de inflexión -como otras fórmulas caricaturescas, como la de *mammy*- en el estreno de *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915). Se puede deducir de dónde viene la creencia extendida de que las personas negras están, “de manera natural”, mejor dotadas para los deportes, ese “talento natural” que hace más daño que bien. Ibram Kendi recuerda que “pedirle a cada persona negra no atlética que se convierta en un corredor olímpico y echarle la culpa cuando no es capaz de estar a la altura -también- es racista” (Kendi, 2020).

El paradigma que prolongó el sistema *Jim Crow*, prácticamente intacto hasta los años 50, estimuló la creación de las primeras organizaciones activistas en pro de los derechos de las personas negras y el crecimiento popular de líderes políticos y revolucionarios afroamericanos. Las manifestaciones de protesta, los boicots y la unión de la colectividad negra por la resistencia influyeron en el despertar del engaño que los medios de comunicación proyectaban sobre los afroamericanos. Querían alejarse de todos estos estereotipos a los que se les seguía condenando.

Se formaron las principales organizaciones activistas -como la ya mencionada NAACP en 1909-, se conformaron uniones sindicales, lograron compensaciones económicas e hicieron que las sentencias del Tribunal Supremo fueran suprimiendo políticas racistas y segregacionistas. Este movimiento, o el del *Black Power* a partir de la década de los 60, incluía cuestiones de dignidad racial, respeto y liberación de la opresión blanca, así como igualdad social y económica (Guerrero, 1993).

Este cambio, según Donald Bogle, Robert M Entman o Andrew Rojecki, sin embargo, sirvió, en un primer momento, para fijar caras nuevas a viejas caricaturas. Sobre todo, dentro del repertorio de las producciones de la cultura de masas, bien fuera en los medios de comunicación, bien en el cine.

#### 2.4. El impacto del Black Lives Matter y la nueva mirada del audiovisual

Desde los años de los líderes políticos y revolucionarios de Martin Luther King Jr., Malcom X, Rosa Parks, Huey Newton, Bobby Seale o John Lewis, se han producido diversos y evidentes avances hacia la igualdad racial. Sin embargo y, a pesar de esto, un estudio reciente de Travis Campbell, estudiante de doctorado de la Universidad de Massachusetts, recogido por el medio de opinión estadounidense *VOX*, sostiene que todavía “for every 4,000 people who participated in a *Black Lives Matter* protest between 2014 and 2019, police killed one less person” (Demsas, 2021). Estos datos ni siquiera tienen en cuenta las movilizaciones de verano de 2020 posteriores a la muerte de George Floyd.

Uno de los descubrimientos más relevantes de Travis Campbell en su doctorado es que el uso letal de la fuerza policial se redujo entre un 15% y un 20% en aquellos lugares donde tenían lugar protestas a favor del movimiento BLM:

Campbell also observes that, over time, the gap in police homicide rates widens between places with and without protests. In year zero, he finds a 13 percent drop in police homicides; by year four, that decline expands by 14 percentage points. That means it’s likely that the effect of BLM protests is strong enough to lower the number of police homicides for several years (Demsas, 2021).

Tampoco es seguro que todas estas variables dependan directamente de la celebración de estas concentraciones o revueltas, pacíficas o no, de civiles demandando un cambio en las instituciones norteamericanas. Con o sin BLM, y como consecuencia de cualquier episodio de violencia policial que haya resultado en alguna muerte, los agentes de policía tienden a reducir su presencia y esfuerzos:

Deepak Premkumar, a research fellow at the Public Policy Institute of California, found in recently released research that police do reduce their efforts following officer-involved fatalities: Theft arrests fall by 7 percent, and for “quality of life crimes” like disorderly conduct or marijuana possession, arrests decline by up to 23 percent (Demsas, 2021).

El impacto del BLM no ha permanecido oculto al mundo, solo siendo percibido por el análisis y el escrutinio de expertos y estudios sociales y académicos. El impacto directo del movimiento ha sido portada y tendencia en los principales medios de comunicación. Decenas de estatuas de soldados y otros símbolos de la “Confederación” han sido retirados o recolocados en algunos estados (casi un centenar en 2020, según el proyecto anual de Southern Poverty Law Center ‘*Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*’ [Treisman, 2021]), se ha conseguido desviar parte del presupuesto de departamentos de la policía a servicios sociales (siguiendo la llamada de *Defund The Police*), marcas comerciales han lanzado campañas publicitarias y han prometido donaciones que apoyarían a la comunidad negra en Estados Unidos (como la de Nike junto a Colin Kaepernick o los esfuerzos reivindicativos en los helados de *Ben & Jerry’s*).

A nivel internacional, se han visto demostraciones de apoyo al movimiento BLM en al menos 60 países de todos los continentes, a excepción de la Antártida. Reino Unido, Francia o Nueva Zelanda son algunos de los países donde más respuestas multitudinarias se han sucedido (Shaw y Kidwai, 2020).

Con todos estos antecedentes, y las preocupaciones y tensiones todavía palpables en la actualidad, parece necesaria una revisión de los hechos y la historia que acabe culminando en las nuevas expresiones culturales que han dado la vuelta a los estándares, estereotipos y narrativas más asentadas. La industria cinematográfica se ha

puesto manos a la obra en la inclusión, contratación y narración de historias de directores, guionistas, productores, actores y extras no blancos. Han centrado sus esfuerzos en crear y difundir relatos hechos por y para negros. *Fruitvale Station* (2013), *The Hate U Give* (2018), *Blindspotting* (2018) o *Queen & Slim* (2019) son algunos ejemplos sonados de este tipo de producciones en los últimos años.

**Imagen 05.** Michael B. Jordan interpretando a Oscar Grant cuando le disparan por la espalda.



Fuente: *Fruitvale Station* (Coogler, 2013).

En 2015, la estrategia de medios y activista April Reign inspiró el movimiento en redes sociales y *hashtag* #OscarsSoWhite en el que denunciaba la desproporcionalidad de personas blancas y de color en la participación, las nominaciones y los premios de la gala.

Curiosamente, el mismo año que la activista Patrisse Cullors tecleó por primera vez “#BlackLivesMatter”, *12 Years a Slave* (2013) de Steve McQueen ganó el Óscar a Mejor Película, a Mejor Guion Adaptado y Mejor Actriz Secundaria. El londinense se inspiró en el libro autobiográfico *The Life of William Grimes* (1825), en el que el un esclavo fugitivo (William Grimes) cuenta sus vivencias, dentro del nuevo género bautizado como “la narrativa de esclavos”, para intentar pagarse, y así recuperar, su libertad. McQueen retrató la crueldad de los esclavistas de una manera cruda y fiel. Desde entonces, *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins ha sido la única película dirigida y

protagonizada por personas negras que ha sido premiada con la figurilla a Mejor Película.

**Imagen 06.** Platt (*Chiwetel Ejiofor*) es obligado a flagelar a Patsey (*Lupita Nyong'o*).



Fuente: *12 Years a Slave* (McQueen, 2013).

Las categorías a Mejor Película y Mejor Director han estado siempre muy unidas, pero todavía no ha habido un solo ganador que sea negro. Sí ha habido nominaciones: 6 nominaciones a Mejor Director para 6 directores afroamericanos diferentes en las 92 ediciones que se han celebrado de los Óscar. Aunque sí que es evidente el cambio de los últimos años, al hilo de los movimientos de protesta comentados anteriormente: 5 de las 6 nominaciones han sido en la última década, una de ellas perteneciente al motivo de análisis de este estudio, Jordan Peele y el éxito de *Get Out* (2017) (dos años después, *Us* también sería un éxito en taquilla, pero no recibiría ninguna nominación).

Las películas galardonadas y nominadas en la ceremonia de los Oscar han pasado de los protagonistas blancos en películas como *The King's Speech* (2010), a protagonistas blancos acompañados en segundo plano por personajes negros como Mahershala Ali en *Green Book* (2018), a las caras de actores y actrices como Trevante Rhodes o Alex Hibbert en papeles principales de triunfadoras como *Moonlight*. Aunque *Parasite* (2019) no cuente con personajes negros, el reparto carece de un solo blanco caucásico. La producción surcoreana de suspense y comedia sorprendió al mundo entero tras recoger los premios a Mejor Película y Mejor Director (Bong Joon-ho), además de a Mejor Guion Original y Mejor Película Internacional, y se convirtió en la primera película de lengua no inglesa en ganar el Premio a Mejor Película.



Incluso en el ámbito de la música, se han notado las transformaciones inducidas por la demanda social. *Spotify* vio cómo su *playlist* “*Black Lives Matter*” pasó de los 45.000 suscriptores a más de medio millón en los dos días siguientes de la iniciativa *Blackout Tuesday*, que se produjo el 2 de junio de 2020, una de las muchas acciones desencadenadas por el BLM que promovía una protesta virtual. Otros artistas como J. Cole, Janelle Monae o Donald Glover han liderado la nueva forma de la canción protesta. Este último, más conocido artísticamente como Childish Gambino, retrató los Estados Unidos de América en su single y videoclip *This Is America* (2018), con ahora más de 772 millones de reproducciones en YouTube. En él, se escenifican algunas de las realidades más crudas del país, como disparar a hombres negros inocentes o desarmados por la espalda, o los tiroteos en iglesias de afroamericanos -como la masacre de la iglesia de Charleston en 2015-. El sencillo fue la Canción del Año 2019 y también ganó el premio Grammy a Mejor Videoclip.

**Imagen 07.** *Recreación del tiroteo de 2015 en la Iglesia Metodista Episcopal Africana Emanuel (Charleston, Carolina del Sur) por parte de un supremacista blanco.*



Fuente: *This Is America* (Hiro Murai, 2018).

Las plataformas de *streaming* se han visto obligadas a abrazar esta temática, la de la injusticia racial dentro y fuera del territorio estadounidense, la de la visión negra, la de la brutalidad policial dirigida hacia afroamericanos inocentes. *Netflix*, *HBO*, *Amazon Prime Video*, *Hulu*, y otros servicios de entretenimiento audiovisual por suscripción, se unieron al movimiento *Black Lives Matter*, más allá de publicaciones, *tweets* o simples

*Stories* en redes sociales, y destacaron en sus menús principales contenido orientado exclusivamente a la justicia y la libertad raciales.

Algunas de las grandes productoras y distribuidoras, y otros reputados directores, se han ofrecido a proyectar o crear algunos largometrajes de manera gratuita para animar a los espectadores a seguir educándose en lo referente al racismo sistémico y que el público blanco, específicamente, reflexione, tome consciencia y actúe en consecuencia con sus privilegios. Lo hizo *Warner Bros.* en *Amazon Prime Video* con *Just Mercy* (2019), la plataforma online *Criterion Channel* con películas de Cheryl Dunye o William Greaves -entre muchos otros- o los portales de *streaming Kanopy* o *Hoopla* con producciones y/o documentales como *I Am Not Your Negro* (2016) o *Toni Morrison: Pieces I Am* (2019).

**Imagen 08.** Incluida en '*I Am Not Your Negro*' (2016), manifestantes se enfrentan a una fila de policías estatales en Selma (Alabama) en el conocido como *Bloody Sunday* (7 de marzo de 1965).



Fuente: CBS News (Spider Martin, 1965).

Por otro lado, directores de renombre como Steve McQueen o Spike Lee, han centrado sus esfuerzos en la producción constante de piezas que abordan la historia del racismo desde diferentes perspectivas. La última de McQueen ha sido la antología de cinco películas -*Small Axe* (2020)- que retrata los disturbios y las problemáticas de la comunidad negra en el Londres entre la década de los sesenta y ochenta.

Los últimos estrenos de Lee incluyen la nominada a los Óscar *BlacKkKlansman* (2018) y la reivindicativa *Da 5 Bloods* (2020), donde se cuenta la historia de soldados negros de Vietnam en pasado y en presente -en lugar del relato más comercial de soldados blancos, como en *Apocalypse Now* (1979), *Good Morning, Vietnam* (1987) o *We Are Soldiers* (2002)-.

**Imagen 09.** Personajes de veteranos negros de la guerra de Vietnam.



Fuente: *Da 5 Bloods* (Lee, 2020).

Netflix, por ejemplo, como respuesta y aportación al BLM, estrenó una sección exclusiva en su página con más de medio centenar de películas, series y documentales centrados en las historias de estadounidenses negros. Su última gran aportación ha sido el ganador del Óscar a Mejor Cortometraje 2021, *Two Distant Strangers* (2020), escrito y dirigido por el comediante Travon Free, junto a Martin Desmond Roe. Un repaso y una denuncia de los asesinatos que han iniciado el movimiento BLM a través del joven Carter (Joey Badass), atrapado en un bucle de tiempo que vuelve a empezar con cada muerte por negligencia policial del protagonista. Así lo explicaba su director:

“I wanted him (Carter) to represent all the different instances we’ve seen people having done those various things: change your clothes, pull your pants out, take the hoodie off... All the things that we’ve heard before to prove the point that it doesn’t matter. Like it really

doesn't matter. Everything is like a gun to a police officer: a Subway sandwich, a cell phone, your keys... Everything looks like a gun (to them). And so there's no real way for us to combat that with our own behavior" (The Daily Show with Trevor Noah, 2021).

**Imagen 10.** Carter (Joey Bada\$\$) siendo asfixiado por el policía blanco (Andrew Howard), una recreación de la muerte de George Floyd.



Fuente: *Two Distant Strangers* (Free, 2020).

Como se puede observar, la visibilidad en los asuntos raciales no solo se ha extendido por nuevas plataformas de consumo y vías tradicionales de distribución audiovisual, sino que ha sido y es premiada y aclamada por la crítica, los espectadores y los productores de contenido audiovisual. Pero, para llegar a este nivel de protagonismo en los productos para las masas sobre (y por) la comunidad negra y la protesta del racismo sistémico que sufren, hay una larga historia de discriminación cinematográfica (y audiovisual) que se remonta dos siglos atrás.

### **3. Representación de la raza negra en la industria del cine**

La raza negra en Estados Unidos ha pasado por la esclavitud, las políticas segregacionistas, la discriminación social, los ataques de supremacistas blancos, la violencia policial racista... Y todo eso ha quedado retratado en la historia cinematográfica estadounidense a través de papeles y narrativas concretas. En el siguiente apartado, se pretende hacer una revisión a lo largo de los años, desde los inicios del cine hasta la actualidad, de los roles que se han reservado para la comunidad

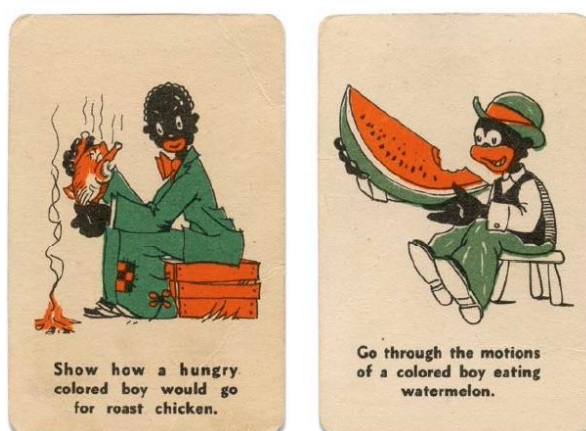


afroamericana y cómo esos roles buscaban representarla, directa o indirectamente, en la gran pantalla.

### 3.1. Cine en blanco y negro: estereotipos y *blackface*

Los 18 segundos de *Watermelon Eating Contest* (1896) de James H. White -que ni siquiera era estadounidense- muestran a dos personas negras devorando, y continuamente escupiendo, dos grandes rodajas de sandía. Este tipo de cortos eran distribuidos y producidos por la *Edison Manufacturing Company* del mismo Thomas Edison, que se dedicó también producción y distribución de películas con su famosa creación, el kinetoscopio. Volviendo a los estereotipos de Rashonda Daniels en su estudio *Black Stereotype* (2019), esta representación del *Watermelon Eating Contest* se acercaría a la categoría *pickaninny*: “miniature versions of Stepin Fetchit (...) Picaninnies had bulging eyes, unkempt hair, red lips, and wide mouths into which they stuffed huge slices of watermelon” (Daniels, 2019).

**Imagen 11.** Caricaturización de niños negros en un juego de cartas de los años 30.



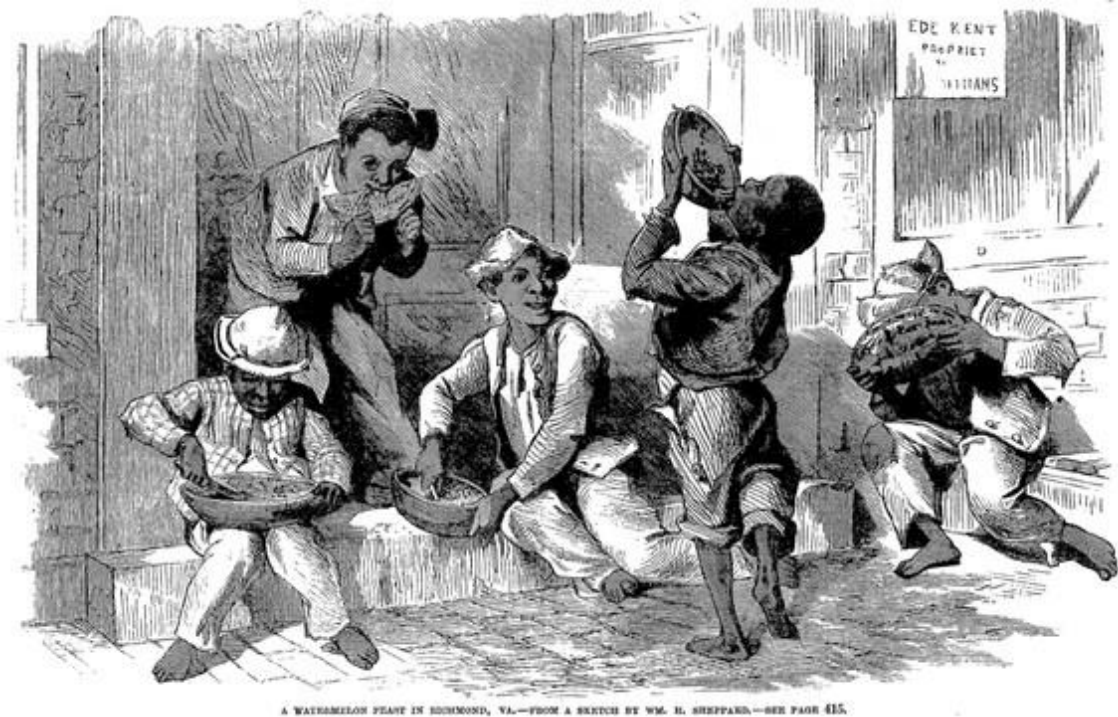
Fuente: *Understanding Jim Crow* (Pilgrim, 2015).

Aunque los “protagonistas” de la pieza son adultos, la vestimenta y el peinado recuerdan a la apariencia que tendría un niño. Además, la voracidad y las ansias con las que parece que destrozán la sandía recuerdan a otros estereotipos como al de *mandingo* o *black buck* de Bogle (por la “violencia” en la acción) o “*nat*”, siguiendo con las descripciones recogidas por Daniels: “an African American male who is angry, crazed, revengful brutes with a bloodthirsty hatred for whites” (Daniels, 2019). Esta misma productora (Edison Manufacturing Company) es la responsable de otros cortos

populares que asentaron otros clichés como el de *Uncle Tom* en *Uncle Tom's Cabin* (1903) de Edwin S. Porter, la historia de una esclava escapista (Eliza) y un esclavo dócil y obediente con sus traficantes blancos (Uncle Tom).

Estos fueron los inicios de la representación de la raza negra en el cine estadounidense. Sus antecedentes se encontraban en las caricaturas de los negros difundidas por los estados confederados del Sur y por los medios de comunicación. Unas de las primeras imágenes que están documentadas son las del *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* en 1869. Otras, como la revista *Life*, bien entrado el siglo XX, seguían recogiendo en fotografías la “obsesión” de los negros por esta fruta (Black, 2014).

**Imagen 12.** Estereotipo de negros comiendo sandía en 1869.



Fuente: Frank Leslie's Illustrated Newspaper (Black, 2014).

En la segunda década del siglo XX se empezaron a generar los primeros largometrajes, y D. W. Griffith fue el responsable de una de las producciones más representativas y controvertidas de los Estados Unidos. Más allá de ser un clásico de la historia del cine por sus contribuciones cinematográficas (montaje de secuencias en paralelo o el montaje de las escenas de batalla para una narrativa compleja), *The Birth Of A Nation* (1915) reflejaba una oscura cara sobre la raza negra en la que “freely appropriated some of the most virulent images of black life available in American literatura and popular

culture” (Rhines, 1996). Al final, es un relato que contaba las relaciones sociales entre dos familias, una de la Unión (los estados del Norte abolicionistas) y otra de la Confederación (los estados del Sur esclavistas), durante la Guerra Civil (1861 – 1865), y retrataba el complicado periodo posterior de reconstrucción del país, donde situaba a la organización *Ku Klux Klan* como principales héroes de la historia. Precisamente por esto, la cinta provocó la refundación de la organización, la cual, hasta ese momento, estaba más o menos extinguida.

Walter Long, un actor blanco nacido en New Hampshire, retrató al “negro renegado” (Gus) de la trama, un personaje a medio camino entre el rebelde y el bufón, tomando como referencia los estereotipos de citas anteriores. La actriz blanca Jennie Lee también representó a un personaje con *blackface*, en este caso, como *mammy*, el correspondiente a *Uncle Tom* en mujer.

**Imagen 13.** *Ku Klux Klan linchando al negro renegado Gus.*



Fuente: *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915).

En esos años, dice Robin R. Means Coleman -autora de *Horror Noire: Black in American Horror Films from the 1890s to Present* (2011)-, “black filmmakers, such as John W. Noble and Oscar Micheaux, through *The Birth of a Race* (1918) and *Within Our Gates* (1920), respectively, worked to counter racist imagery by presenting Blacks on the big screen as complex, developed figures” (Means Coleman, 2011). *Within Our Gates* (1920), entonces, puede decirse que se produjo como una respuesta al estreno y

éxito de *The Birth of a Nation*. Esta producción, considerada como la primera dirigida por un director afroamericano, intentaba reflejar una realidad paralela a la relatada en la película de Griffith. Se ve aquí la doble vertiente que todavía perdura en la narrativa del sector del cine, aunque haya empezado a cambiar en los últimos años. Coexisten las películas producidas por y para negros, como la del primer director negro de largometrajes reconocido -Oscar Micheaux-, y las grandes producciones donde los papeles del reparto le dan el protagonismo a los actores y actrices blancos, como en el caso de *The Birth of a Nation*, que ni siquiera el papel secundario para personas negras se lo dan a personas negras, sino que se recurre al *blackface* con personas blancas.

**Imagen 14.** Linchamiento de los padres de la protagonista por parte de una multitud blanca, ahora antagonista de la historia.



Fuente: *Within Our Gates* (Micheaux, 1920).

Cuando las comunidades de personas negras se relocizaron desde el sur a las zonas más urbanas del norte, surgió el género cinematográfico de “raza” (*the race movie genre*) que pretendía mostrar a los negros desde una perspectiva más positiva. En 1916, los hermanos George Perry Johnson y Noble Johnson establecieron la *Lincoln Motion Picture Company*, que se dedicaba, específicamente, a la realización de las obras de este subgénero como una forma de contrarrestar el racismo proveniente de las desigualdades



provocadas por las leyes de *Jim Crow* desde el Sur. Como las masas de audiencias eran mayoritariamente blancas, alrededor de la década de los 50, las películas fracasaron.

Durante este periodo, sin embargo, se produjeron algunos hitos del cine para los afroamericanos. Hattie McDaniel se convirtió en la primera mujer en recibir un Óscar como Mejor Actriz de Reparto por su interpretación del estereotipo de sirviente dócil (*mammy*, con ápices de la autoridad de una *sapphire*) en *Gone With The Wind* (1939) de la Metro Goldwyn Mayer, que, asimismo, recibió el premio a Mejor Película.

**Imagen 15.** De izquierda a derecha, Scarlett (Vivien Leigh) y Mammy (Hattie McDaniel).



Fuente: *Gone With The Wind* (Fleming, 1939).

Otros ejemplos de esta década son *The Littlest Rebel* (1935), con Uncle Billy (o sea, un *Uncle Tom*) como un bufón al servicio de los blancos, y con una actitud al mismo nivel que la pequeña Shirley Temple; o *Birthright* (1939), del ya mencionado Oscar Micheaux, una pieza que trata el racismo sistémico al que se enfrentaban los afroamericanos durante la época, después de la Primera Guerra Mundial. Otra vez, papeles secundarios en la industria más comercial (*Gone With The Wind*) frente a papeles protagonistas hechos por y para negros (*Birthright*).

### 3.2. Cine de mitades del siglo XX: el Movimiento por los derechos civiles

Con la llegada del Movimiento por los derechos civiles, a mediados del siglo XX, se consiguieron políticas y avances sociales en igualdad y dignidad raciales para la población afroamericana del país. Una película independiente reseñable de este periodo es *Shadows* (1959) de John Cassavetes, que cuenta la historia y los problemas personales (y no tanto de raza) de una pareja interracial en Nueva York en los años 50. En 1958, la pareja interracial Richard y Mildred Loving se casaron en Washington y luego volvieron a Virginia para formar una familia, donde su unión estaba prohibida por aquel entonces por las leyes de antimestizaje. Más tarde, lucharon contra la ley que había criminalizado su matrimonio en el caso “Loving contra Virginia” (caso que fue llevado a la pantalla en 2016 por Jeff Nichols en la producción *Loving*), y ganaron por decisión de la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1967, lo que dio como resultado la prohibición de las leyes interraciales.

**Imagen 16.** Pareja interracial del blanco Anthony Ray, haciendo de blanco, y la blanca Lelia Goldoni, haciendo de afroamericana.



Fuente: *Shadows* (Cassavetes, 1958).

La industria del cine de Hollywood se lanzó a la tarea de retratar a las personas negras de una manera más justa y realista, mostrando sus problemas y dificultades diarias dentro de un mundo hecho por y para blancos, aunque seguían siendo películas dirigidas por otros blancos. A esta nueva tipología se la llamó *Black Cycle* (“Ciclo Negro”): “estas películas aprovecharon el liberalismo afianzado en la posguerra y guiaron al público blanco hacia el reconocimiento y el respeto de los derechos de los

afroamericanos” (Rhines, 1996). De esta forma, se podía apreciar que la forma de retratar los estereotipos raciales en el cine se modificaba con las circunstancias sociales e históricas:

La ideología racial y los estereotipos que son parte del trabajo del cine dominante no son fijos ni estáticos. En cambio, son un conjunto de relaciones y transacciones sociales dinámicas y vívidas; las convenciones fílmicas y los códigos de subordinación racial se reelaboran y están, continuamente, cambiando” (Guerrero, 1993).

Durante esta lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, el ya conocido Sidney Poitier se convirtió en el primer actor negro en recibir un Óscar, igual que Hattie McDaniel más de 20 años atrás, pero en la categoría a Mejor Actor, por su papel protagonista en *Lilies of the field* (1963).

**Imagen 17.** Homer Smith (Sidney Poitier) trabajando para las monjas blancas.



Fuente: *Lilies of the field* (Nelson, 1963).

Cuatro años más tarde, y solo tres después de que la Ley de Derechos Civiles de 1964 entrara en vigor, *In the Heat of the Night* (1967) ganaría el Óscar a Mejor Película y otras cuatro figurillas más. Poitier tenía el papel secundario de un detective negro que sufre insultos raciales y humillación a manos de un jefe de policía blanco (Rod Steiger,

con Óscar a Mejor Actor), que no puede aceptar que el primero haga el trabajo mejor que él. El gran impacto visual de la película llega cuando Tibbs (Poitier) se defiende de un jefe blanco de una plantación de algodón y le devuelve la torta en la cara. Era la primera vez que un hombre negro se defendía de esa manera en la gran pantalla.

*Guess Who's Coming To Dinner* (1967) de Stanley Kramer fue nominada el mismo año que *In the Heat of the Night* a la misma categoría, aunque al final fuera la cinta de Norman Jewison la que se llevara el gran premio. Poitier volvió a hacerse con un papel protagonista en un escenario dominado por blancos dentro de otra pareja interracial ficticia, cuando todavía esas uniones estaban prohibidas en 17 estados. No solo se aprecian residuos del que fue el estereotipo de *mandingo*, además, la trama está construida bajo la premisa de que las personas blancas y negras sufren las mismas consecuencias, y los mismos desafíos dentro de una pareja de este tipo. Esta película es sobre la que versa el argumento de la primera obra de análisis de este estudio, *Get Out* (2017) de Jordan Peele, donde Chris (Daniel Kaluuya) tiene que conocer a sus suegros blancos, lo que después resulta siendo una “trampa para negros”.

**Imagen 18.** El novio negro John (Sidney Poitier) rodeado por su familia política blanca.



Fuente: *Guess Who's Coming to Dinner* (Kramer, 1967).

Pero esto se verá más adelante. Dos años después, el famoso fotógrafo Gordon Parks se convirtió en el primer afroamericano en dirigir un largometraje para Hollywood con *The Learning Tree* (1969). Según afirma Parks en *Black Film/White Money* (1996), el director “had 14 or 15 black people behind the camera for the first time in the history of films. There was a black director. The producer was black. The scoring was done by a black man. The third cameraman for the first time was a black man” (Rhines, 1996). Pero esta incorporación de la diversidad era más bien una excepción dentro de la regla.

Películas como *Night Of The Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*, 1968), dentro del género del terror, introdujeron narrativas frescas donde los personajes negros cobraban una importancia considerable. Ben (Duane Jones) fue el primer héroe negro en una película de éxito, de acuerdo con Keith David (en el documental de *Horror Noire*, 2019), “who took charge of his fate, who wasn’t waiting for the White man to save him” (Burgin, 2019). Aunque Jordan Peele resalta que el comportamiento de los personajes blancos que revolotean a su alrededor daba lugar a dudas: “No se puede saber si la mujer blanca que Duane Jones está salvando está más asustada por el hecho de que haya zombis fuera o porque hay un hombre negro dentro de la casa” (Burgin, 2019).

### 3.3. Cine contracorriente: imaginario del *blaxploitation*

Pese a la clara conquista de avances sociales en justicia, la desigualdad de oportunidades seguía siendo patente. Y la industria del cine de Hollywood era el espejo en el que se reflejaba esta realidad. Según Rhines (1996), “de las, aproximadamente, cien películas que incluyen un número significativo de personajes afroamericanos y/o una línea argumental derivada de otros afroamericanos y producidas durante el periodo del *blaxploitation*, alrededor de 1970 y 1974, menos de una quinta parte estaban bajo el control de afroamericanos”. Melvin Van Peebles, el conocido como precursor del *blaxploitation*, ubica en su filme *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) la eclosión de este subgénero cinematográfico en la gran pantalla y la posterior adopción de Hollywood de estas nuevas líneas narrativas:

Hollywood lo que quería era dinero -nuevas formas de generarlo-, pero no soportaban el contenido político -del tipo de películas independientes como

*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, por lo que vaciaron la fórmula. Eliminaron el contenido político y lo hicieron más caricaturesco; eso se convirtió en el *blaxploitation*. (...) Debido a la obsesión por la raza, a menudo pasamos por alto el hecho de que *Sweetback* marcó el inicio de la película independiente, no solo de la película independiente negra. Así que soy el padrino de estas películas, así como de *The Blair Witch* o *Motorcycle Diaries*. Yo también hice esas cosas posibles (Selavy, 2007).

*Blaxploitation* fue un género que exhibió un mundo de “guetos, prostitutas, estafadores, adictos, proxenetas y traficantes, un mundo de enfermedad racista, de opresión y de desesperación y rabia negras” (Bogle, 1973). Metafóricamente, y como dijo la escritora de terror, académica y productora ejecutiva Tananarive Due, “se metió a los personajes negros en cajas”. Unas cajas llenas de todos aquellos prejuicios denigrantes y discriminatorios contrarios a lo que defendían organizaciones como la NAACP.

**Imagen 19.** *Prince Mamuwalde (William Marshall) mordiendo a la víctima.*



Fuente: *Blacula* (Crain, 1972).

Guerrero coincide con Van Peeble en que Hollywood solo introducirá cambios en el tratamiento de la realidad por motivos de fuerza mayor, como los monetarios: “la clave de esta frustrante cronología del racismo fluctuante en la industria es que Hollywood es



un sistema totalmente motivado por los beneficios a corto plazo. Por ello, la industria es conservadora y cambia solo cuando se ve obligada a hacerlo por las presiones combinadas de múltiples influencias” (Guerrero, 1993). Sin embargo, “ver a Blacula enfrentarse a la policía era algo que empoderaba -admite Tananarive Due-. El *blaxploitation* nos dio visibilidad, eran películas hechas para nosotros y, a veces, hechas por nosotros” (Burgin, 2019).

*Blacula* (1972), *Sugar Hill* (1974) o *Ganja & Hess* (1973), aunque menos relevantes, contaron con estrellas como William Marshall o Marki Bey en el rol de protagonistas. En concreto, *Ganja & Hess* de Bill Gunn, premiada en el Festival de Cannes con el *Critics’ Choice*, fue una película que, por fin, en palabras del actor Sam Waymon (reverendo Luther Williams), retrataba bien a las personas de color, estética y argumentalmente.

Hay que grabar a las personas de color con una iluminación diferente de la de las personas blancas debido a su tono de piel. Usamos para ello geles “Surprise Pink”. Por eso las imágenes, los colores y las texturas de *Ganja & Hess* son tan hermosas. Eso fue intencionado de Bill (Staff, 2021).

La oscarizada *One Flew over the Cuckoo’s Nest* (1975), con 5 figurillas y 9 nominaciones, está considerada racista porque ya el libro de Ken Kesey lo era con el retrato de los asistentes negros como inferiores a los blancos en educación y profesionalidad, debido a sus “infancias complicadas”. En la película, aunque los empleados negros sean los encargados de controlar a los enfermos mentales blancos, siguen subordinados a superiores blancos.

**Imagen 20.** Asistentes negros a las órdenes de la jefa de enfermeros Mildred Ratched (Louise Fletcher).



Fuente: *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (Forman, 1975).

### 3.4. Cine de principios del XXI: papeles secundarios y el mito del salvador blanco

La perpetuación de los papeles secundarios para personas negras continúa a lo largo de finales del siglo XX y principios del XXI, aunque ya con una asociación de los atributos arquetípicos más diluida y realista, más digna. Algunos claros ejemplos son Denzel Washington en *Glory* (1989), por la que gana el Óscar a Mejor Actor de Reparto; Whoopi Goldberg, que también ganó el Óscar a Mejor Actriz de Reparto por su papel en *Ghost* (1990); Cuba Gooding Jr. con *Jerry Maguire* (1990); Morgan Freeman con *Million Dollar Baby* (2004); más allá de Octavia Spencer con *The Help* (2011). Los mejores actores secundarios negros en películas protagonizadas y dominadas por blancos.

**Imagen 21.** Trip (Denzel Washington) siendo flagelado delante del regimiento de infantería negro.



Fuente: *Glory* (Zwick, 1989).

Si ha habido actores y actrices ganadores en la categoría principal a Mejor Actor ha sido siempre en papeles inmersos en el imaginario cinematográfico en el que el público “acostumbra” a ver a la comunidad negra: Denzel Washington en *Training Day* (2001), en su papel de detective de policía del narcotráfico, el primer actor negro en ser galardonado en la categoría principal; Jamie Fox en *Ray* (2004), la biografía del cantante de *rhythm & blues* Ray Charles; o Forest Whitaker en *The Last King of Scotland* (2006), como el dictador de Uganda.



Halle Berry es la única mujer no blanca en recibir el premio homónimo, a Mejor Actriz (por su papel en *Monster's Ball*, 2001), y hay que tener en cuenta que es una persona con piel clara (sus padres son una pareja interracial). Ibram X Kendi recuerda en su libro *Cómo ser antirracista* que “el colorismo es una forma de racismo” y su descripción de la situación de las “personas oscuras” y las “personas claras” ayuda a comprender por qué la única actriz no blanca protagonista con un Óscar es, precisamente, una “persona clara”:

Las personas oscuras -el grupo racial no identificado de pieles más oscuras, pelo rizado, narices y labios más gruesos- abarcan muchas razas, etnias y nacionalidades. Las personas claras a veces pasan por blancas y puede ser aceptadas dentro de la “blanquitud” para que las personas blancas puedan mantener sus mayorías en países como estados unidos, donde las tendencias demográficas amenazan con relegarlas a la condición de minoría. Algunos reformadores proyectan a la gente clara como la clave birracial para la armonía racial, una encarnación de un futuro posracial (Kendi, 2020).

**Imagen 22.** Leticia (Halle Berry) junto a Hank (Billy Bob Thornton), del cual se enamora posteriormente a la ejecución de su marido.



Fuente: *Monster's Ball* (Forster, 2001).

Las nominaciones de actores negros en esta misma categoría principal también ha sido por interpretaciones donde los personajes poseen un talento especial en esos ámbitos culturales y deportivos reservados para la comunidad afroamericana, donde les encasilla el gran público. O son reconocidas personalidades de la música, de la política o del deporte. A Morgan Freeman le nominaron a Mejor Actor por su interpretación del chófer de una señora blanca en *Driving Miss Daisy* (1989); a Denzel Washington por *Malcolm X* (1992) y *The Hurricane* (1999), como una promesa del boxeo; Laurence Fishburne en la biografía de la cantante Tina Turner *What's Love Got To Do With It* (1993); Terrence Howard por hacer de chulo y traficante de drogas en *Hustle & Flow* (2005); Morgan Freeman como prisionero en *The Shawshank Redemption* (1994) o como Nelson Mandela en *Invictus* (2009), etc. Además, la mayoría de estas películas están realizadas desde una perspectiva blanca, ya que la dirección y producción recae en personas de esta raza.

**Imagen 23.** Comparación del cambio de roles de empleado entre la persona blanca y la persona negra en *Driving Miss Daisy* (izq.) y *Green Book* (dcha.).



Fuente: *Driving Miss Daisy* (Beresford, 1989) y *Green Book* (Farrelly, 2018).

En mujeres nominadas a Mejor Actriz, tenemos a Whoopi Goldberg por *The Color Purple* (1985) como una mujer rural, Angela Basset por *What's Love Got To Do With It* como Tina Turner, Salma Hayek por *Frida* (2002), Gaboury Sibide por *Precious* (2009), Viola David en *The Help* (2011), etc. De hecho, gracias a *Precious* de Lee Daniels, la historia de una adolescente analfabeta de 158 kilos de peso que está embarazada por segunda vez de su padre y es abusada por su madre, Mo'Nique (Monique Angela Hicks) resultó ganadora del Óscar a Mejor Actriz de Reparto.

Mientras, importantes directores de ese periodo, como Spike Lee, John Singleton, Darnell Martin o Ernest Dickerson, contaron con el apoyo de las grandes distribuidoras de Hollywood para hacer el tipo de cine “por y para” negros, con alguna que otra traba (Ugwu, 2019): “It’s like they set us up to fail (...). All they wanted was to be able to pat themselves on the back like they did something”, contaba la directora de *I Like It Like That* (1994), Darnell Martin, en un reportaje de 2019 de *The New York Times* titulado *They Set Us Up To Fail’: Black Directors of the 90’s Speak Out*.

Aun así, consiguieron amasar éxitos con películas como *She’s Gotta Have It* (1986), *Do The Right Thing* (1989), *Boyz n The Hood* (1991) o *Bones* (2001), entrando de lleno en los estereotipos de delincuencia, violencia o miseria que arrastraban desde la etapa del *blaxploitation*. Es decir, eran espacios y ambientaciones cinematográficas reservadas exclusivamente para el colectivo negro.

**Imagen 24.** Ricky (Morris Chestnut) siendo abatido por the Bloods, una banda callejera de Los Ángeles.



Fuente: *Boyz n the Hood* (Singleton, 1991).

En muchas de las obras de la larga lista de películas que ya se ha mencionado, y a la que todavía tenemos que seguir añadiendo títulos, se puede incluir otro estereotipo, ahora referido al personaje de la persona blanca protagonista que sea: el del “complejo del salvador blanco”.

Este recurso, consecuencia de las dinámicas de representación racistas en el cine, afecta directamente a la suerte del destino del personaje negro, siempre más secundario, ya que “necesita” que le salve para continuar o no en la acción. Solo en la última década del cine lo hemos visto constantemente: *The Blind Side* (2009), *The Help* (2011), *O. J.: Made in America* (2016), *Mudbound* (2017) o *Green Book* (2018).

### 3.5. Cine actual: una representación más justa

Precisamente, hacia los años previos a la presidencia de Donald Trump, y durante la segunda legislatura de Barack Obama, se estrenaron grandes producciones dirigidas y protagonizadas por negros que se acercan al apogeo de diversificación que se está viviendo en los últimos años, y, cada vez más, se alejan de la ambientación y los estereotipos comunes “reservados” para este colectivo. Estos estrenos coincidieron con las primeras protestas y movilizaciones del *Black Lives Matter*, descritas anteriormente. La historia que hay detrás de *12 Years a Slave* (2013) -resumida anteriormente- significó otra logro para el cine negro (ganó a Mejor Película, Mejor Guion Adaptado y Mejor Actriz de Reparto). Aunque cuenta también con la reaparición del recurso del “salvador blanco” en Brad Pitt, el coproductor:

The movie’s low point is the appearance of co-producer Brad Pitt, cast as a golden-locked carpenter—a savior—who listens to Solomon (Chiwetel Ejiofor) and says, “Your story—it is amazing and in no good way.” It would have been more interesting if he’d gone against the grain and played the -conscienceless master.” (Edelstein, 2013).

*Fences* (2016), un filme dirigido y protagonizado por afroamericanos e inspirado en una obra de Broadway escrita por el “Theater’s Poet of Black America” (Isherwood, 2005), August Wilson, trata de temas que van más allá de las relaciones raciales como la masculinidad, la familia o la moral. *Moonlight* (2016), por su parte, habla de la transformación y la liberación sexual y racial a través de metáforas con el agua y la interacción de los personajes con un entorno físico: “I felt like there needed to be this moment of spiritual transference between the character Juan, played by Mahershala Ali, and the character Little, played by Alex Hibbert” – explica el director Barry Jenkins. So for the first 15 minutes of the film, these two characters are still strangers. And I knew



there needed to be this moment where they intimately bonded, and this idea of a swimming lesson was sort of where I landed” (Coggan, 2016).

Otros ejemplos que se pueden destacar de estos años son *Selma* (2014), *Dear White People* (2014), *Black Panther* (2018) -el número 1 en éxito en taquillas ese año- o *The Hate U Give* (2018).

**Imagen 25.** *Black Panther* (Chadwick Boseman), uno de los principales superhéroes del Universo Marvel.



Fuente: *Black Panther* (Coogler, 2018).

Dentro del cine de terror, objeto de estudio de este trabajo, puede hablar del taquillazo que supuso *Get Out* en 2017- el año del cine del terror- y cómo sirvió de recordatorio para el cine racializado, en el que los equipos artísticos y técnicos suelen tener una presencia más escasa de afroamericanos, y en el que un éxito “afroamericano” se considera puntual.

La segunda producción del mismo director, y la otra parte del análisis de este estudio, *Us* (2019), una pieza del audiovisual del terror con convenciones genéricas más clásicas, acumuló 70 millones de dólares en su debut en Estados Unidos, hasta llegar a alcanzar una recaudación total de más de 175 millones de dólares solo en el país (Rubin, 2019).

Se posicionó en el número 12 del Top 20 de las películas que más vendieron en 2019, algo más impresionante todavía si tenemos en cuenta que fue el año de estrenos del gigante de Marvel-Walt Disney como *The Lion King*, *Frozen II*, *Spider Man: Far From Home* o el “bombazo” de *Avengers: Endgame*. La representación de la raza negra en el cine, pues, ha ido evolucionando hasta acercarse a un protagonismo más equitativo con sus homólogos blancos y se ha convertido en motivo de reconocimiento y éxito en las taquillas.

Será en este último género citado, el cine de terror, en el que se centre el siguiente apartado por trabajar, de manera característica, con la representación estereotipada de diferentes colectivos socioculturales y contextos reales, lo que permite un análisis en mayor profundidad de los roles arquetípicos que han sido concedidos a la raza negra en este sector en específico.

#### **4. Cine de terror como medio de representación de estereotipos sociales: la raza negra**

En los epígrafes anteriores, se han contextualizado el panorama actual de la política y la sociedad estadounidenses; se han descrito los últimos movimientos antirracistas, por qué se han desarrollado y cómo lo han hecho. Por otro lado, se ha observado la manera en la que repercuten estas protestas y sus reivindicaciones en la parte de la población de raza negra que vive en Estados Unidos, centrándose, especialmente, en el impacto que ha tenido en el ámbito del audiovisual y el cine, por ser estas unas plataformas de masas de la sociedad y unos medios que han servido y sirven de reflejo de la realidad histórica. Y para terminar de entender la desigualdad racial en este último sector y su relevancia, cómo ha sido la representación de la comunidad afroamericana y afrodescendiente en el cine, desde sus inicios hasta la actualidad.

En el siguiente epígrafe, se pretende focalizar el estudio en el género del cine de terror, por ser, en primera instancia, el género de análisis de las películas escogidas -*Get Out* y *Us*- y, asimismo, por funcionar como un mecanismo de representación de estereotipos y clichés eficaz y flexible, como se verá a continuación. Para empezar, habrá que definir qué es el cine de terror y cuáles son las convenciones genéricas que ayudan a

identificarlo para, posteriormente, concretar en el caso de la raza negra y el cine de terror estadounidense.

#### 4.1. Cine de terror como convención genérica

Delimitar y definir el cine de terror puede ser difícil. Peter Hutchings, en *The Horror Film* (2004), destaca la característica mutable de este género cinematográfico para poder concretarla:

“Which films are horror and which films are not remain as distant as ever... perhaps the most striking and exciting feature of horror cinema in this respect is that, like one of its own shape-shifting monsters, it is always changing, always in process” (Hutchings, 2004).

Otros autores se centran en el elemento de “horror” o “miedo” para dar una descripción acotada de este tipo de cine. Kendall R. Phillips, por ejemplo, propone que el terror “as a genre is marked by that which is instantly recognizable as horrifying; that which meets our collective understandings and expectations of what is horrific; and that which is talked about and interpreted as being part of a genre of horror” (Phillips, 2005).

Por su parte, José Luis Sánchez Noriega, en su libro *Historia del Cine* (2006), coincide, ciertamente, con Phillips en el reconocimiento del elemento “terrorífico” y define el cine de terror como aquel cuya “pretensión es provocar miedo o angustia en el espectador, sin que sea necesario que el mundo de ficción propuesto se ubique fuera de la experiencia ordinaria del espectador” -diferenciándolo, así, del cine fantástico o de ciencia ficción, por ejemplo- y, asimismo, como aquel que “expresa preocupaciones y miedos del presente, incluso en ocasiones hay relatos que constituyen auténticas alegorías de sucesos históricos” (Sánchez Noriega, 2006).

El filósofo y escritor Noël Carroll, en su célebre *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990), puntualiza en el aspecto del miedo y aclara que no solo depende de este factor para entrar dentro del “horror”: “La reacción afectiva a los monstruos en las historias de terror no es meramente una cuestión de miedo, es decir, de ser asustado por algo que amenaza peligrosamente. Más bien, la amenaza va combinada

con repulsión, náusea y repugnancia. Y esto se corresponde también con la tendencia (...) a describir los monstruos en términos de inmundicia, decaimiento, deterioro, cieno y demás y describirlos asociados a ello. El monstruo en la ficción de terror es, pues, no solo letal sino -y ese es su significado más destacable- también repugnante”.

Otra vez, habrá que matizar que los monstruos a los que se refiere el estudioso de las paradojas distan en algunos puntos de los monstruos fantásticos en general. La diferencia entre las narraciones de terror -que están siendo consideradas aquí dentro del cine- y las narraciones de monstruos -que pueden incluir otras fantásticas, con mitos o cuentos de hadas, en las que el terror es un subgénero- se encuentra en “la actitud de los personajes de la historia frente a los monstruos que encuentran” y en la ruptura que hacen los monstruos del terror de “las normas de las propiedades ontológicas presupuestas por los personajes humanos positivos de la narración” (Carroll, 1990).

¿Qué pasa, sin embargo, con aquellas ficciones que no tienen como fuente del mal a criaturas sobrenaturales y aun así entran perfectamente dentro del ámbito del terror? Para estas, Carroll menciona brevemente el concepto de “miedo-arte” -separándolo de su objeto de estudio centrado en la figura del monstruo, el “terror-arte”- y detalla que “el acontecimiento siniestro que corona esas historias causa una sensación de desasosiego y temor, tal vez de momentánea ansiedad y amenaza. (...) Si el terror-arte implica la repugnancia como característica central, lo que se podría llamar miedo-arte no lo implica” (Carroll, 1990).

La filósofa Cynthia Freeland, en *The naked and the undead* (2000), amplía la definición de “miedo-arte” y se acerca a una explicación más específica de lo siniestro o lo incomprensible:

“Una amenaza que no es solo desconocida y poderosa, sino también inquietante porque resulta profundamente aborrecible a la razón. La sensación de riesgo hacia algo peligroso y tremendamente maligno evoca un enorme miedo, un temor” (Freeland, 2000).

Si se habla de “lo siniestro” como punto central generador del terror, es inevitable recurrir a Sigmund Freud y su concepción de “lo *unheimlich*” (“lo siniestro”). El padre



del psicoanálisis esboza la borrosa línea entre lo que nos atrae y nos repele y determina que “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares; (...) lo siniestro causa espanto precisamente porque nos es conocido, familiar” (Freud, 1919).

De esta manera, “*heimlich* -íntimo, secreto, familiar, hogareño- es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*” (Freud, 1919). La incertidumbre y la sensación de desconcierto que provoca lo siniestro puede producirse por diversas circunstancias, enunciadas por Freud, como que un objeto inanimado parezca repentinamente animado, el retorno involuntario al mismo lugar o el desdoblamiento de uno mismo en otra figura idéntica - esto es, “el doble” o el “otro yo”, que se desarrollará más adelante-.

Pero para el completo entendimiento del cine de terror habrá que conocer las características de este género cinematográfico y qué convenciones formales y narrativas lo conforman. Empezar diciendo que los géneros cinematográficos son -introduciendo a Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (1999)- “las fórmulas que rigen a la producción; (...) las estructuras que definen a cada uno de los textos; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género” (Altman, 2000).

Los géneros son las categorías en las que insertar la descripción mínima de las películas y que marcarán las líneas productivas, narrativas, distributivas y reproductoras de esas películas como productos audiovisuales de consumo. Los géneros, así, no solo abarcan las estructuras constructivas de las piezas audiovisuales, sino que se trasladan a los espectadores y expresan también sus sensibilidades. No se puede hablar de género si no ha sido la industria el que lo ha definido y el público el que lo ha reconocido como tal.

Continuando con lo expuesto por Altman, una película comprende un género si sigue una temática y una estructura comunes a las películas que integran dicho género. O mejor, si se compone de unos elementos narrativos y formales característicos de ese género con carácter acumulativo, también conocidos bajo el nombre de “iconografía”, tal y como explica el autor Thomas Sobchack:

Iconography consists of certain photographed objects, costumes and places composing the visible surface of a genre film that creates economically the context and milieu, the field of action on which the plot will unravel itself. (...) Iconography, like familiar plot situations and stereotypical characters, provides a shot-hand of mutually recognizable communications that neither filmmaker nor audience need ponder. (...) The icons of genre films serve to remind the viewer of the internal consistency and familiarity of the characters and places in the film (Grant, 2003).

**Imagen 26.** Casa en Crythin Gifford, aspecto común de una casa encantada en una película de terror.



Fuente: *The Woman in Black* (Watkins, 2012).

Los elementos narrativos a tener en cuenta, pues, serían la temática o la trama y los personajes que la componen; la imagen, el sonido, la puesta en escena, la edición y la narración pueden ser considerados los elementos básicos formales de la iconografía de un género. Siguiendo la teoría aportada por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (2003), encontramos que:

- Imagen: se compone de las tonalidades de los colores, la perspectiva y el encuadre de la cámara. Bordwell y Thompson especifican que “el encuadre afecta con tal fuerza la imagen por medio del tamaño y la forma del encuadre; la manera en que el encuadre define el espacio dentro y fuera de pantalla; el modo en que el encuadrado controla la distancia, el ángulo y la altura de mirada en la

imagen; y el movimiento del encuadre respecto de la puesta en escena” (Bordwell y Thompson, 2003).

En el cine de terror, las tonalidades de los colores seguirán una estética fría y oscura en los momentos de mayor suspense y la perspectiva y el encuadre de la cámara, muchas veces, serán primeros planos en los sobresaltos o *jump scares* y desde la perspectiva contraria a los personajes para mantener el misterio: es decir, jugar con el fuera de campo. Cualquier variación de estas convenciones “establecidas” añadirá un mayor factor sorpresa, incrementando el susto. Por ejemplo, el uso de los colores cálidos de *The Shining* en 1980 (contrarios a los colores fríos más habituales del terror) o la construcción de los *jump scares* que al final no ocurren en *Scream* (1996).

**Imagen 27.** ‘Jump scare’ con el diablo rojo detrás del protagonista Josh Lambert (Patrick Wilson).



Fuente: *Insidious* (Wan, 2010).

- Sonido: conformado por las tipologías diegéticas (lo que oyen los personajes, todo lo que ocurre en escena) y extradiegéticas (no lo oyen los personajes ya que está añadido a posteriori, en general, narraciones y bandas sonoras). Bordwell y Thompson tienen dificultades a la hora de definir qué es y por qué se caracteriza el sonido, pero comenta, sobre sus ventajas, que el sonido (1) crea un modo de percibir diferente, (2) puede condicionar de forma activa el modo en que

percibimos e interpretamos la imagen, (3) puede guiarnos a través de las imagen “indicando” qué cosas mirar, (4) puede entablar una relación activa con la banda de imagen, (5) hace que nos formemos expectativas, (6) le hace adoptar al silencio una nueva función expresiva y (7), como ventaja final, el sonido tiene tantas posibilidades creativas como el montaje (Bordwell y Thompson, 2003).

Bordwell y Thompson señalan que “las películas de terror y misterio utilizan a menudo el poder del sonido de una fuente invisible para atraer el interés del espectador” (Bordwell y Thompson, 2003). Además, la banda sonora irá acelerándose conforme crezca o se acerque el momento de máximo suspense, hasta el punto de utilizar golpes o estruendos culminantes para mayor efecto sorpresa. El silencio, asimismo, generará tensión por su ausencia.

- Puesta en escena: “todos los elementos colocados delante de la cámara para ser fotografiados: escenarios y utilería, iluminación, vestuario, maquillaje y comportamiento de la figura” (Bordwell y Thompson, 2003). Así, configuran la puesta en escena todos aquellos objetos del decorado y aquellos accesorios de los personajes que sirvan para ambientar la película.

**Imagen 28.** *Iluminación de claroscuro (luz contrapicada) en la persecución del laberinto.*



Fuente: *The Shining* (Kubrick, 1980).

La ambientación de las películas de terror deberá ser tenebrosa, lúgubre o inquietante y, cuando no se cumplan técnicamente estas descripciones, serán otros factores los que rompan con la tranquilidad de la cotidianidad (oscuridad o sucesos extraños). En lo

que respecta al maquillaje, “el estafalario desempeña un importante papel en las convenciones del género de terror. (...) Los compuestos de caucho y plastilina crean protuberancias, bultos, órganos adicionales y capas de piel artificial en películas como *The Fly* (1986), de David Cronenberg, y *Edward Scissorhands* (1990), de Tim Burton. En estos contextos, el maquillaje, al igual que el vestuario, son importantes para crear los rasgos del personaje o motivar la acción del argumento” (Bordwell y Thompson, 2003).

Además, la iluminación de tono bajo, con pronunciados contrastes de luces y sombras, será una técnica recurrente de este género por originar zonas de oscuridad inquietantes, así como efectos de claroscuro y luces contrapicadas para mayor efecto dramático o acentuación de los rasgos.

- Edición o montaje: el ensamblaje del conjunto de planos válidos, en un orden determinado, con su sonido diegético (o no) y extradiegético que darán como resultado el argumento de la película. Bordwell y Thompson, por su parte, ofrecen dos significados para “edición”: “1. En la realización fílmica, la tarea de selección y unión de las tomas de cámara. 2. En la película terminada, el conjunto de técnicas que regulan las relaciones entre las tomas” (Bordwell y Thompson, 2003).

“El montaje rápido de *Los pájaros -Birds*, 1963- evoca el sobresalto y el terror” (Bordwell y Thompson, 2003), y es precisamente esta secuenciación tan dinámica lo que provoca angustia en el espectador, el devenir de unos sucesos trágicos imparables. Si a esto se suma el contraste de planos sucesivos opuestos -la calma y el terror, la víctima asustada y el monstruo espeluznante- se consiguen los objetivos aterradores de este tipo de cine.

- Narración: “El argumento puede disponer las pistas de forma que se retenga la información en favor de la curiosidad o la sorpresa. O bien puede suministrar información con el fin de crear expectativas o aumentar el suspense. Todos estos procesos constituyen la narración, la forma en que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos” (Bordwell y Thompson, 2003).

El cine de terror proporcionará la información de tal manera que el espectador permanezca en tensión, con pequeñas dosis de “descubrimientos” repentinos que provoquen el susto. Se puede hacer referencia, también a la dualidad del argumento del terror; siempre habrá un lado que tienda hacia el mal y otro que tienda hacia el bien, que intenta escapar de o acabar con dicho mal. Cualquiera de las víctimas de películas como *Drácula* (1931), *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *Psycho* (1960), *Night of The Living Dead* (1968), *Friday the 13<sup>th</sup>* (1980) o *Scream* (1996), y también de sus secuelas y versiones alternativas, sirve como ejemplo.

El cine de terror, como cualquier película de género, emplea todos estos elementos para configurar su estructura y el imaginario que lo caracteriza. Los subgéneros del cine de terror -y del género del horror, en general- pueden superar el centenar, dependiendo del autor consultado, de ahí la diversidad temática de este género. Sánchez Noriega lista once subgéneros del terror: licantropía (hombre lobo), vampirismo, satanismo, *gore*, sucesos paranormales, terror psicológico, psicópatas, muertos vivientes, casas y objetos con poderes, asesinos en serie y animales demoniacos. Si se reagrupan para una mayor simplicidad, las categorías o subgéneros más grandes, de acuerdo con los grandes clásicos del cine de terror, podrían ser (Sánchez Noriega, 2006):

- Monstruos. engloba a todas las criaturas mitológicas, fantásticas, de ciencia ficción o de apariencia animal, por ejemplo, *Dracula* (1931), *Godzilla* (1954), *Night of the Living Dead* (1968) o *Alien* (1979)- aunque la temática zombi es tan amplia que puede tener su propio subgénero, o insertarse en otro como el “terror apocalíptico”, descrito por algunos autores-.
- *Slasher*. varias veces mencionado. Incluye a un asesino en serie o psicópata que persigue y busca matar a un grupo de personas, por ejemplo, *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Friday the 13<sup>th</sup>* (1980) o *Saw* (2004).
- Gore. Se centra en la recreación de escenas sangrientas, la vulnerabilidad del cuerpo humano y la violencia extrema, por eso *gore* funciona como sinónimo con otro subgénero conocido por el excesivo uso de la sangre, el *splatter*. Muchas veces, esta es una técnica más de lo repulsivo en otros subgéneros del horror. Como ejemplos se encuentra en películas como *Saw* (2004) o *The Evil Dead* (1981) -en esta última, decir que la ambientación en cabañas o casetas de madera apartadas de la civilización daría para otro subgénero del terror, por su

repetición constante desde la explosión de este género en el cine en la década de los 80-.

- Terror psicológico. Trata el miedo emocional o mental, centrándose en la mente de los personajes, por ejemplo, *Psycho* (1960), *The Shining* (1980) o *The Silence of the Lambs* (1991).
- Paranormal. Parecido al de monstruos, pero, aquí, la fuente del mal carece de un cuerpo visible o tangible, entes supernaturales como fantasmas, espíritus o demonios; por ejemplo, *The Exorcist* (1973), *The Omen* (1976), *Carrie* (1976), *Paranormal Activity* (2007) o *The Conjuring* (2013).

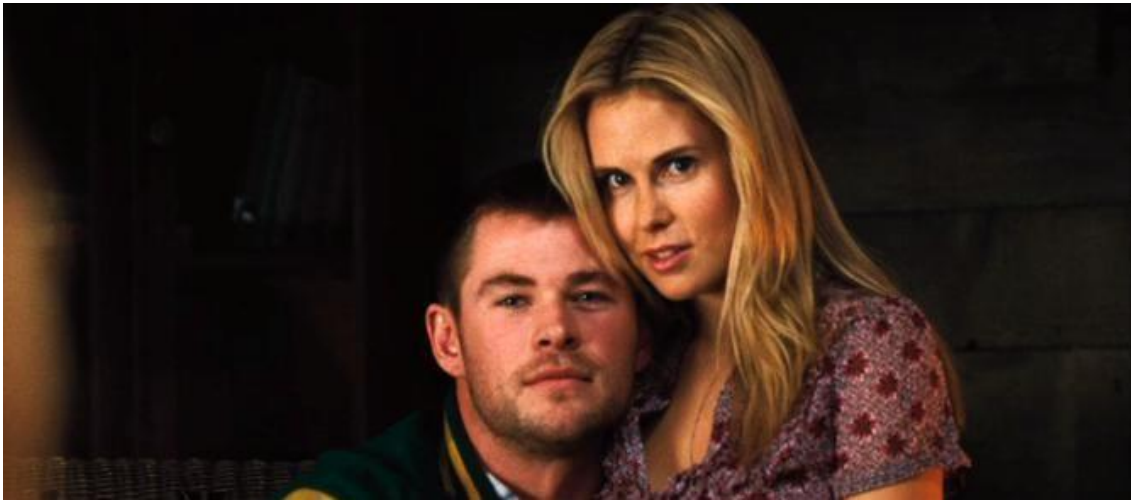
Por su popularidad, podríamos nombrar otros como el de *found footage* (*The Blair Witch Project*, 1999), horror-comedia (*Scream*, 1996; *Shaun of the Dead*, 2004), crimen, caníbal, *doppelgänger*, *redneck* (o rural, por la ambientación y las leyendas), erótico, etc. En suma, decir que en una película de terror deberá haber una fuente del mal o un monstruo que sea espeluznante y terrorífico y que ataque a una víctima o grupo de víctimas, trastocando sus cotidianas vidas y el orden natural de las cosas.

Por otra parte, los personajes del género del horror pueden ser tan variados como su listado de tramas temáticas, pero algunos perfiles se han convertido en algo tan recurrente que son un elemento narrativo más, y así lo demuestran películas como *Scream* (1996) o *Scary Movie* (2000) -más inclinadas a estereotipar por su tono cómico-. Incluso el medio de entretenimiento BuzzFeed tiene su cuestionario irónico “Which Stereotypical Horror Movie Character Are You?” (vico sweetie, 2020).

De esta manera, aparecerán personajes como el protagonista valiente -a veces, inocente, virgen, solitario-, conocido como *final girl* en el caso de ser chica (Alice en *Friday the 13<sup>th</sup>*, 1980; o Laurie en *Halloween*, 1978); el peón que hace que se desencadene la tragedia sobre el resto de personajes -muchas veces, el escéptico- (Josh en *The Blair Witch Project*, 1999; o Jules en *The Cabin in the Woods*, 2011); la pareja del chico chulo/musculoso y la chica mala/ingenua como cliché que muere rápido (Marcie y Jack en *Friday the 13<sup>th</sup>* o Jules y Curt en *The Cabin in the Woods*); el amigo negro (Parker en *Alien*, 1979; o Ben en el remake de *Night of the Living Dead* de 1990); y, por supuesto, el antagonista o monstruo (Freddy Krueger en *Nightmare on Elm Street*, 1984; o Hannibal Lecter en *Hannibal*, 2001).



**Imagen 29.** Curt (Chris Hemsworth) y Jules (Anna Hutchison), la primera en morir, la “chica mala”.



Fuente: *The Cabin in the Woods* (Goddard, 2011).

#### 4.2. Por qué da miedo y por qué atrae: paradoja del terror

Ahora que se ha establecido qué es y qué convenciones genéricas tiene el cine de terror, cabe preguntarse por qué produce terror el género de terror -si se conoce, de primera mano, que es ficción- para terminar de intentar explicar por qué sigue triunfando en las salas de cine.

Noël Carroll, el autor del célebre *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990), se divide entre tres teorías para encontrar la solución a algunas paradojas que ocasiona este género: ¿por qué existe un amplio sector del público que está interesado en ir a una sala de cine a pasar miedo? ¿Por qué, de hecho, sigue experimentando emociones de terror y repugnancia cuando sabe de antemano que todo lo que ve en esa sala de cine es ficción? Es difícil explicar esta segunda pregunta; cómo es posible que experimentemos reacciones reales ante acontecimientos imaginarios. Para ello, Carroll sopesa esta “paradoja de la ficción” y critica las siguientes tres teorías y sus contradicciones:

- *Teoría del fingimiento*: aquella que propone que el público no presenta emociones reales frente a las ficciones, sino que se recrea en una especie de sentimientos fingidos.



- *Teoría de la ilusión*: la que enuncia que el relato ficticio recrea una atmósfera de ilusión tal -o una “suspensión de la incredulidad”- que el público olvida temporalmente que los objetos, personajes y situaciones que observa no son reales.
- *Teoría del pensamiento*: aquella que sostiene que se pueden generar emociones reales mediante contenidos de nuestro pensamiento, que pueden percibirse e interpretarse libremente a través de la ficción.

Carlos Losilla -*El cine de terror: una introducción* (1993)- le da una explicación a la sensación de terror más ligada con la dualidad de lo conocido y lo desconocido de la narrativa del propio género de terror. Es decir, “el lector-espectador siente terror porque se ve obligado a mirar o imaginar -teoría del pensamiento- la representación figurativa de sus propios fantasmas” (Losilla, 1993).

Esta dualidad -los deseos de uno y sus deseos reprimidos; el “yo” y el “yo oculto”- funciona como motivo de atracción y rechazo para la audiencia, respondiendo a la primera pregunta formulada más arriba acerca de por qué interesa el género de terror. No solo eso: por qué atrae a las masas. Carroll se sirve de la “paradoja del terror” y de la definición de Howard P. Lovecraft del “miedo cósmico”, que va más allá del miedo más simple, para encontrar una respuesta (Lovecraft, 2010).

¿Cómo puede ser que las personas elijan por preferencia y gustos personales ver y consumir novelas de terror, en principio, pensadas para provocar repulsión, angustia o pavor? Lovecraft dice del miedo cósmico de una obra de terror que, “cuando a este sentido del miedo y del mal se le añade la inevitable fascinación del asombro y la curiosidad, es que ha nacido un compuesto de emoción aguda y provocación imaginativa cuya vitalidad por necesidad tiene que perdurar tanto como la raza humana misma” (Lovecraft, 2010). Es decir, los humanos tenemos en el propio instinto la atracción inevitable por lo desconocido.

Está claro que el terror sobrenatural literario (...) es atrayente porque este tipo de pavor responde a algún tipo de intuición humana primordial o instintiva acerca del mundo o la restaura (Carroll, 1991).

Stephen King, como otros directores del género contemporáneos, tratan de dar con la respuesta a la incógnita desde otros ángulos, aunque parecidos:

La ficción del terror es en realidad tan republicana como un banquero en un traje con chaleco. Hay una incursión en territorios tabú, hay un lugar a donde no se debe ir, pero se va, del mismo modo que tu madre te dice que la barraca de los monstruos es un lugar donde no debes ir pero vas (King et al., 1988).

En un acercamiento más actual, Deirdre Johnston desarrolla en su estudio *Adolescents' Motivation for Viewing Graphic Horror* (1995) la posibilidad de diferenciar entre cuatro grupos motivacionales que animan, de una manera u otra, al espectador a ver películas de terror:

- *Gore watching*. This approach reflects the curiosity for physical violence and revenge. The viewer (...) likes the view of blood and gore. He is characterized by a low level of empathy, lowered levels of fear and increased desire for revenge.
- *Thrill watching*. The viewer is interested in the emotion of tension and excitement evoked by a horror film. Typical features are high level of empathy and longing for adventure.
- *Independent watching*. These are independent viewers who chose a particular role that assumes testing their own bravery and adulthood. They are described by a low level of dispositional empathy.
- *Problem watching*. The viewer watches the horror because he feels abandoned, angry and he tries to avoid the problems of his mundane life. He seeks excitement in the suffering of others and often identifies himself with the victim this way revealing his own powerlessness (Prohászková, 2012).

Además, no hay que olvidar el elemento colectivo del cine, por el que el público acude a las salas a experimentar en compañía el terror de un filme. Como declara Losilla, “la creación cinematográfica (...) es un hecho colectivo dirigido a una colectividad: la que se reúne, como en una ceremonia, en las salas de cine, dispuesta a compartir los mitos y arquetipos capaces de afectar a la totalidad de la audiencia” (Losilla, 1993).

Independientemente de la explicación que se le quiera dar, lo que es seguro es que el género de terror sigue en auge, especialmente, en el cine, el medio audiovisual escogido para este estudio académico.

#### 4.3. Evolución del cine de terror como plataforma de representación social

Ya se han mencionado hitos del género de terror en sus diversas etapas, como *Night Of The Living Dead* (1968), *Blacula* (1972) o, la más reciente, *Get Out* (2017), pero cabe preguntarse, primero, de qué manera el cine de terror es una buena plataforma para la representación de estereotipos socioculturales y, segundo, por qué esos estereotipos son significativos y problemáticos para la raza negra en concreto, dentro de la cinematografía estadounidense. Para ello, se nombrarán los casos más sonados a lo largo de un recorrido histórico que ayude a comprender su fuerza representativa.

La primera etapa del cine de terror en Estados Unidos la coparon los monstruos y las leyendas provenientes de la novela gótica de Europa, gracias a los inmigrantes de la Primera Guerra Mundial, los que luego, además, fundarían Hollywood. La primera adaptación de *Frankenstein* -de Mary Shelley, 1818- en el cine se estrenó en 1910 por J. Searle Dawley, pero no fue hasta 20 años después cuando este tipo de criaturas místicas se popularizaron en la gran pantalla.

**Imagen 30.** *Frankenstein* (Augustus Phillips) en la primera adaptación al cine de la novela.



Fuente: *Frankenstein* (Dawley, 1910).

En esta misma década se estrenó la conocida *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, para algunos, una película más dentro del género de terror. El historiador Donald Guillory (Arizona State University), en una entrevista con Doug Wright y Steve Salles en el podcast *The Movie Show* (2020), argumentó que incluía al largometraje en esa categoría por la trama misma: “Specially in the 21st century viewing of it, I can’t see it as any other than a horror film, because of the story that’s being constructed: White southerners that fear these racial miscegenation laws are going to pass; race mixing was a great fear prior to the war. Or the fear for the black race, because they start to terrorize them but it is the Klan the ones seen as the heroes” (Wright y Salles, 2020). Tananarive Due, la académica y productora ejecutiva anteriormente citada, y Robin Means Coleman -que, más adelante, se volverá a mencionar-, coinciden con Guillory.

Due: *The Birth of a Nation* was a horror film, specially if you were black. For many years, Hollywood used its messaging to create fear around black people, specially fear around black men.

Coleman: This is a movie that really solidifies that there is this sort of odd black lust on the part of black men towards white women. You see it time and time again throughout the horror genre, from *King Kong* to *Candyman* (Burgin, 2019).

Mientras, cuando el cine todavía era mudo y ya había estallado la Primera Guerra Mundial, las mutilaciones y las deformaciones -heridas de guerra- y la izquierda extrema (bolcheviques y anarquistas, denominados *The Red Scare*) también se convirtieron en motivo de espanto para los espectadores blancos y las cámaras de la época supieron cómo asustar con ellas.

“Going all the way back to the 20s, the horror movies of the silent era with Lon Chaney had a lot of twisted people; the monster was just a mutilated person. When people came back from the World War I, (...) they came back in somewhat living pieces”, relata el director de *Re-Animator* (1985) Brian Yurkiewicz en el documental *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film* (2009) del director Andrew Monument, fuente informativa importante para el desarrollo del presente trabajo.

**Imagen 31.** *Blizzard* (Lon Chaney) representa las heridas de guerra y *The Red Scare*.



Fuente: *The Penalty* (Worsley, 1920).

El actor Lon Chaney, la primera celebridad del cine de horror, fue apodado “El Hombre de las Mil Caras” por su caracterización y participación en más de un centenar de obras, tanto teatrales como cinematográficas. Destacan *The Miracle Man* (1919), *The Penalty* (1920), *The Phantom of the Opera* (1925) o *London After Midnight* (1927), donde se vuelve a las criaturas del gótico del siglo XIX, esta vez, el segundo vampiro en un filme. La primera relacionada con *Dracula* de Bram Stoker es la película muda alemana *Nosferatu* (1922).

**Imagen 32.** Exageración del maquillaje del fantasma Erik (Lon Chaney).



Fuente: *The Phantom of the Opera* (Julian, 1925).

Esta escenografía tétrica en la penumbra -espacios oscuros y lúgubres, rincones sin iluminar, castillos de piedra- y el maquillaje dramático son algunas de las convenciones genéricas del cine de terror, ya referidas. Estas convenciones se irán viendo a lo largo del desarrollo cronológico y cinematográfico de este apartado, al igual que, como se ha especificado, la representatividad del cine de terror de la realidad en la que se inserta, como bien se está pudiendo observar en los ejemplos expuestos hasta ahora.

Entrando en la siguiente década de los años 30, el lado oscuro del sueño americano llegó en 1929 con la Gran Depresión y se prolongó mientras duraba esta década. El 32º Presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, declaró que “the only thing we have to fear is fear itself” en su discurso inaugural en 1933. Con el ascenso de partido nazi en Alemania en Europa, directores como James Whale o Tom Browning recuperaron el miedo en los monstruos -en el otro, el diferente- y crearon piezas como *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), *Freaks* (1932) o el clásico *King Kong* (1933), basándose en el guion original de Merian C. Cooper y Edgar Wallace.

El recurso de la personalidad doble (*split personality*) se va repitiendo en el género como motivo de pánico y terror desde que Rouben Mamoulian dirige *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* y adapta oficialmente la novela homónima de 1886 de Robert Louis Stevenson sobre un científico apacible que se transforma en un maníaco suicida. De manera previa, la actriz alemana Brigitte Helm se había convertido en una estrella gracias a su doble papel como María/María-robot en *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Se verá también en la producción de Metro Goldwyn Mayer *The Picture of Dorian Gray* (1945), adaptada de la novela homónima de 1890 de Oscar Wilde. El recurso del *doppelgänger* -el sosias maligno de una persona viva- también lo utilizará el género de la ciencia ficción que se ve más adelante.

**Imagen 33.** *El doppelgänger Mr. Hyde del Dr. Jekyll (Fredric March).*



Fuente: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson, 1931).

Aquí se produce una profundización en un estilo sombrío, con fuertes contrastes lumínicos, influenciado por el expresionismo cinematográfico alemán: “During and after the war, America cinema took on a darker, more somber tone. Lower budget horror films, like the RKO productions of Val Lewton (*Cat People*, 1942; *The Body Snatcher*, 1945), adopted a minimalist style for economic and artistic reasons” (Monument, 2009).

Por otro lado, Alfred Hitchcock introdujo en la época de los 40 un protagonista que distaba mucho de ser el americano perfecto: un tío encantador que oculta ser el “Merry Widow Murderer”. *Shadow of a Doubt* (1943) refuerza, además, el cliché de la protagonista joven y guapa que sobrevive; una constante en las películas del género. En esta película, las víctimas son viudas anónimas.

**Imagen 34.** *Teresa Wright como young Charlie.*



Fuente: *Shadow of a Doubt* (Hitchcock, 1943).

El cine de terror era el espejo de los temores y angustias de la realidad de finales de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría. Los estrenos audiovisuales mostraban un mundo plagado de criaturas malignas y bichos gigantes, mutantes de la radiación atómica, posteriores a los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki (1945) por parte de Estados Unidos: *The Beasts from 20,000 Fathoms* (1953), *Them!* (1954), *Day the World Ended* (1955), *Creature with the Atom Brain* (1955) o *Godzilla, King of the Monsters!* (1956). Esta última, una americanización de la japonesa *Godzilla* (1954).

El riesgo de una invasión extraterrestre también estaba presente, como metáfora de la “amenaza roja” (*The Red Scare*), y así lo reflejaron películas como *The Thing from Another World* (1951), *The War of the Worlds* (1953) o *Invaders from Mars* (1953). La escritora y directora Monica Suriyage opina que, en estas obras protagonizadas por blancos, los extraterrestres representaban aquello que temían los blancos: “In all those classic alien movies, like *The Day the Earth Stood Still* (1951), there are no black people, but ‘the other’ is this monster thing that I think I supposed to represent all people that are not white. So first we were in it but we were played by white people (*Birth of a Nation* (1915), then we were in it but we looked like aliens” (Bugin, 2019).

El historiador Dennis Fischer se refiere a películas como *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *The Blob* (1958) o *The Tingler* (1959) para dejar claro que lo que la gente temía era a los “invasores”, los “organismos extraños”, metáforas del peligro que suponían los



comunistas soviéticos: “Here’s the conservatives of the 50’s trying to tell everybody what to think, how to feel, how to act. Or a metaphor for communists taking over; here’s these soulless unfeeling people who want to have an ideal future by eliminating what’s really human about us, trying to take away our freedom” (Monument, 2009).

*Invasion of the Body Snatchers* y *I Married A Man From Outer Space* (1958) son dos ejemplos de obras de *sci-fi* que se adentran en la pérdida de identidad por la presencia de ese doble maligno. El contexto era el del “macartismo” (*McCarthyism*), la represión política y la difusión del temor renovado por un alzamiento comunista y/o anarquista (*The Second Red Scare*).

**Imagen 35.** Los protagonistas observan una copia de ser humano extraterrestre.



Fuente: *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956).

*Pyscho* (1960) viró la vertiente narrativa gótica y romántica desde los castillos, las mansiones y mazmorras de Drácula y Frankenstein, hacia la violencia y la sugestión de la primera película *slasher* de culto, un psicópata que sufre de *split personality* en uno de los lugares más recónditos y recurrentes para el *thriller* de ahora: un motel.

Las películas eran cada vez más sangrientas, más agresivas y más escalofrantes. Estrenos como *Whatever Happened to Baby Jane?* (1962) o *Strait Jacket* (1964) no consiguieron estar a su altura. El propio Hitchcock intentó superar el impacto visual de *Psycho* con *Birds* (1963), donde lo terrorífico vuelve a concentrarse en la cotidianidad,

esta vez, bandadas de pájaros. Sánchez Noriega define la vertiente de esta década -hasta la de 1990- como una evolución “hacia el *gore* y el fantástico híbrido y/o con ciclos especializados”, y una explosión por “los temas del psicópata asesino, fenómenos paranormales, posesiones diabólicas, etc.” (Sánchez Noriega, 2006).

Con la intensificación del conflicto en la Guerra de Vietnam, el movimiento pacifista contracultural -incluyendo el *Black Power Movement*- exigía experiencias más extremas y transgresoras. Roger Corman fue el director de algunas de las películas más icónicas de este periodo, incorporando elementos de estos movimientos sociales de la cultura pop: *Pit and the Pendulum* (1961), *The Masque of the Red Death* (1964) y *The Trip* (1967), que ya jugaba con las alucinaciones de sustancias psicotrópicas -influenciado por el uso de la marihuana por parte de los hippies de la época-.

**Imagen 36.** Max (Dennis Hopper) fumando.



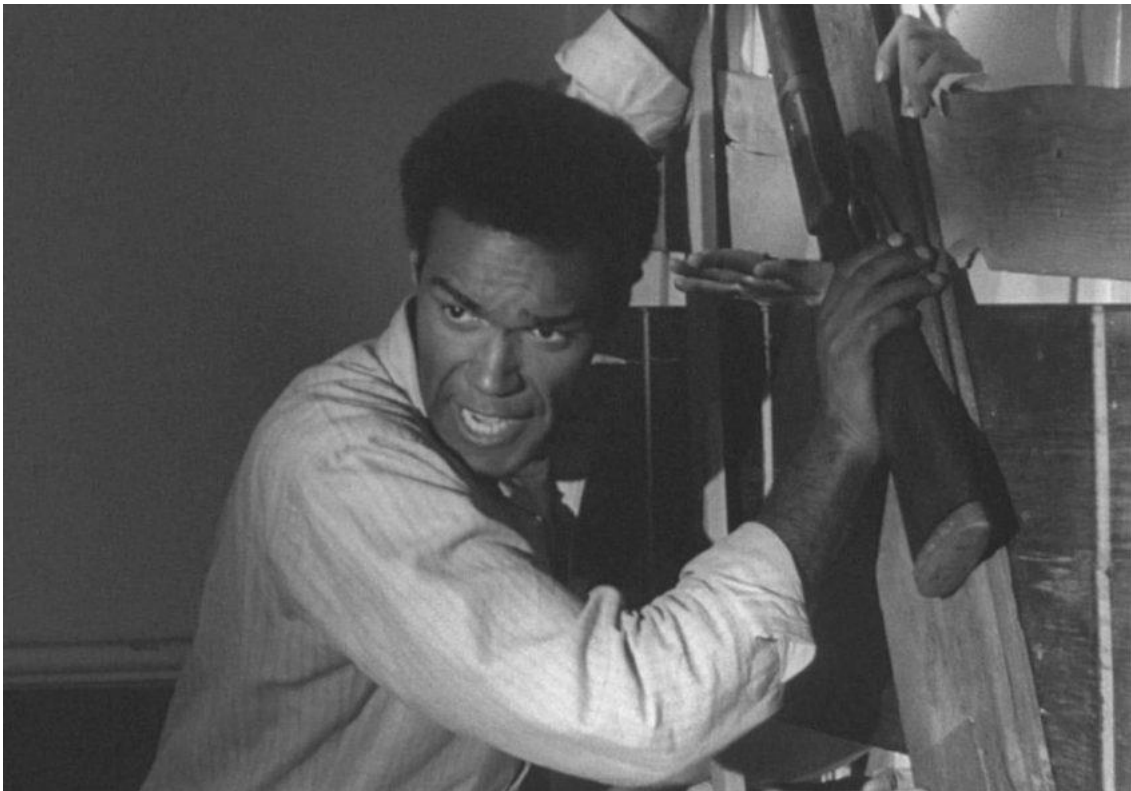
Fuente: *The Trip* (Corman, 1967).

Roman Polanski aportó su parte de sexo, vampiros y satanismo con *Repulsion* (1961), *The Fearless Vampire Killers* (1967) y *Rosemary's Baby* (1968), combinando elementos de terror y comedia para mayor desconcierto de la audiencia -también es una forma de cambiar la forma y el tono de crear el suspense y ser más impredecible-.

La culminación de la década viene de la mano de George Romero con la bienvenida del subgénero de zombis. *Night of the Living Dead* (1968) es la primera de una saga de seis películas que se extiende cuatro décadas más allá de su inicio y que incluye al primer

héroe negro -interpretado por Duane Jones- de una superproducción de terror: el líder al mando de un grupo de blancos. Y aunque acaba siendo asesinado por la policía tras confundirlo con un zombi, su papel subvierte los estereotipos de personajes negros (*Uncle Tom o mandingo*, por ejemplo) y su muerte se aleja de ser un recurso más para generar tensión como un *token black guy* lo que, en palabras de Coleman, significa que los actores negros “show up as sidekicks, incidental characters” (Burgin, 2019).

**Imagen 37.** Ben (Duane Jones), el primer héroe negro en un taquillazo.



Fuente: *Night of the Living Dead* (Romero, 1968).

Ese mismo año, el estreno de la producción de Roger Corman *Targets* (1968) merece una mención especial, por ser la analogía cinematográfica de lo que estaba pasando en la política estadounidense con las muertes de líderes y activistas como John F. Kennedy (22 de noviembre de 1963), Malcolm X (21 de febrero de 1965) y Martin Luther King (4 de abril de 1968). Como enuncia el historiador de películas John Kenneth Mun, la realidad de la época asustaba más que el género de terror: “Boris Karloff (protagonista de *Targets*) realizes that traditional monster movies can’t compete with the horror of real life in 1960’s America” (Monument, 2009).

La estela de violencia, sexo y exceso que dejó los años 60 alcanzó los 70 con más fuerza y con más sagas de éxito. La familia de caníbales psicópatas de *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) de Tobe Hooper es el principal exponente, pero fue por los taquillazos de *The Exorcist* (1973) o *Jaws* (1975) por lo que el cine de terror se volvió *mainstream* -mientras se desarrollaba también el período de *blaxploitation*-. Las dos, además, nominadas a Mejor Película en los Óscar.

El sexo y el sueño americano se presentaban como las causas del mal y de la tortura desde diferentes perspectivas: la liberación y el sensacionalismo en el debut de David Cronenberg *Shivers* (1975); el empoderamiento y la libre elección de las mujeres en *Carrie* (1976); la artificialidad y la ridiculez del perfecto hogar americano en *The Stepford Wives* (1975); incluso, el premio a la virginidad en *Halloween* (1978) -la única que no ha tenido sexo, acuchilla al agresor- o la perversión en *Alien* (1979) -donde, casualmente, el monstruo es interpretado por un actor negro, Bodaji Badejo-.

**Imagen 38.** Inquietante 'frame' de la estereotipación de la mujer perfecta americana.



Fuente: *The Stepford Wives* (Forbes, 1975).

Otro relato de Stephen King inauguró la siguiente década de explotación cinematográfica *slasher* con el estreno de *The Shining* (1980), recuperando la ambientación tétrica en establecimientos donde es habitual hospedarse. El director Mick Garris compara al novelista de terror con un ilustrador costumbrista -irónico y humorístico- para entender la singularidad de su narrativa: “Stephen King is the horror version of Norman Rockwell. His characters live in your neighbourhood, they live next to you, they experience what you do. It’s not the monster in the closet but the people who own the house that the closet is in that the story is about” (Monument, 2009).

Esos años están plagados de sus historias, en la maldad de un corriente perro San Bernardo en *Cujo* (1983), un coche en *Christine* (1983) o las consecuencias del despertar de un coma en *The Dead Zone* (1983). King explica el poder de los filmes de terror como plataforma para generar una reacción en el destinatario a través de la combinación de imagen y sonido: “They reach that part of our minds where the imagination moves most fruitfully; they do so by imposing the dictatorship of the visual set” (King, 1987).

Paralelamente, el subgénero *slasher* comenzó su apogeo en la saga *Friday the 13<sup>th</sup>* (1980), aunque parecen tener las mismas premisas que sus antecesoras: castigo y sufrimiento a quienes consuman drogas o practiquen sexo. Así, le siguen, *My Bloody Valentine* (1981), *The Prowler* (1981) o *The Lost Boys* (1987) y otras formas de personajes psicópatas que recuperan la tradición de los clásicos góticos sobre vampiros y hombres lobo y las leyendas místicas: *The Fog* (1980), *The Howling* (1981), *Fright Night* (1985), *The Hunger* (1983), *Neat Dark* (1987), *The Monster Squad* (1987).

Pero el asesino en serie más icónico lo trajo Wes Craven en *Nightmare on Elm Street* (1984) con Freddie Kruger, para algunos, como el mencionado historiador John Kenneth, una escenificación de la pesadilla que supuso la era Reagan:

Who was the most towering charismatic figure of the 1980s? And you could say Ronald Reagan or you could say Freddy Krueger. They both, essentially, pursued the same policy: they were going to, through their actions, visit the sins of the father upon their children. (...) What Reagan did was put this country so badly into debt, (...) he was building all this future debt for the children of America (Monument, 2009).

Cada director respondió a la vuelta del patriotismo de Reagan con una forma de protesta diferente convertida en película: Tobe Hooper hizo *Poltergeist* (1982); George Romero, *Day of the Dead* (1985); y John Carpenter, *They Live* (1988).



**Imagen 39.** *Freddy Krueger (Robert Englund) representa las pesadillas de la era Reagan.*



Fuente: *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984).

Desde que *The Silence of the Lambs* (1991) resultara ganadora a Mejor Película en los Óscar de 1991, ninguna otra película del género del horror se ha hecho con la figurilla. Y, sin embargo, no ha sido por falta de antagonistas homicidas -*Scream* (1996), *American Psycho* (2000), *Hannibal* (2001), *Saw* (2004)- y la continuación de las sagas de éxito -las últimas de *Night of the Living Dead* con *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) y *Survival of the Dead* (2009); las siguientes a *Saw*; la primera de las seis de *Paranormal Activity* (2007); la serie de *Insidious* (2010)- en los años posteriores el 11-S.

Incluso, se idearon los primeros protagonistas negros con poderes sobrenaturales, como en *Candyman* (1992) y *Blade* (1998). El autor Antonio José Navarro analiza en *El imperio del miedo: El cine de horror norteamericano post 11-S* (2016) estas películas surgidas a raíz del atentado de las Torres Gemelas y resumen que empujan “al espectador [...] a explorar los límites de su tolerancia hacia la maldad, la violencia y la monstruosidad a través de una narrativa de descubrimiento” (Navarro, 2016).

**Imagen 40.** La saga de 'Saw' es la tercera más exitosa del mundo, de acuerdo con Forbes (2017).



Fuente: *Saw saga* (The Film Magazine, 2020).

Para finalizar, la era de Donald Trump ha dejado tras de sí una estela de películas de terror que inauguró “The Biggest Year in Horror History” (Murphy, 2017), tras el que las producciones del género no han dejado de proliferar. *It* (2017), *Annabelle: Creation* (2017), *Life* (2017), *It Comes At Night* (2017), *Split* (2017), *The Nun* (2018), *Hereditary* (2018), *Mandy* (2018), *Halloween* (2018) e *It: Chapter Two* (2019) son solo algunos ejemplos.

Los números hablan por sí solos. *It* se convirtió en la película más taquillera de la historia del cine de terror y, de las películas mencionadas aquí, cinco se sitúan en el *ranking* de las 20 películas que más dinero han recaudado de todos los tiempos. *Get Out* (2017) casi cierra el ranking, situada en el puesto 18. Algunas creaciones como *American Horror Story: Cult* (2017), de Ryan Murphy y Brad Falchuk, son el retrato de lo que supuso la administración de Donald Trump: la historia de un votante republicano que se vuelve loco después de los resultados de las elecciones de 2016.

**Imagen 41.** Uno de los 'jump scares' más impactantes en el que Pennywise (Bill Skarsgard) sale de la lona blanca a modo de pantalla.



Fuente: *It* (Muschiatti, 2017).

#### 4.4. Representación de la raza negra en el cine de terror

Después de este extenso análisis, ¿cómo es el espacio que ha ocupado la raza negra a lo largo del recorrido del cine de terror? ¿Cómo empezó siendo su representación en este tipo de narraciones, desde los inicios del cine, cuando Estados Unidos todavía era un país de esclavos afrodescendientes, y cómo ha evolucionado hasta la actualidad?

Si se abandona la idea de que *The Birth of a Nation* (1915) produce o no miedo, o que el *blackface* de los *shows minstrel* o el teatro vodevil de principios del XX resultara o no espeluznante, la primera película de terror de negros, dirigida por un negro, no ocurre hasta unas décadas después de estas fechas. Mientras, la *Edison Manufacturing Company* -la misma que produciría piezas como *Watermelon Eating Contest* (1896)- se encargó de capturar y distribuir uno de los dos cortometrajes más tempranos y horripilantes de Estados Unidos:

For example, in 1898 directors Edwin S. Porter and George S. Fleming, working under the auspices of the Edison Manufacturing Company, filmed *Shooting Captured Insurgents*. This was real footage



of four White soldiers executing four Black men. In doing so, Edison's company may have produced one of two of America's earliest, grisly horrifying shorts. The second is the 1898 short documentary *An Execution by Hanging*. The film company, Biograph, hailed Execution, which documented the hanging death of a Black man in a Jacksonville, Florida jail, as the only live hanging ever captured on film (Means Coleman, 2011).

Otro hito es *Son of Ingagi* (1940), de Richard C. Kahn, donde se muestra el antirracismo al emparejamiento entre mujeres africanas -como esclavas sexuales- y gorilas del filme producido bajo el mismo nombre (aunque no es su precuela), *Ingagi* (1930). Solo en estos tres ejemplos -*show minstrel*, *The Birth of a Nation* e *Ingagi*- se aprecian los principales clichés y figuras caricaturescas a través de las cuales se les representaba a la raza negra, que, más adelante, permanecerá en el audiovisual de este género, aunque fuera en tono irónico.

Si se sigue la clasificación más breve de Donald Bogle (1973), podemos también encontrar todos esos clichés en las producciones comentadas anteriormente: *coon* (el ingenuo y bufón, como en los *shows minstrel*), *tom* (servil con los blancos; Gus en *The Birth of a Nation* es una mezcla entre *coon*, *tom* y *buck*), *mammy* (servil con los blancos; la actriz Jenni Lee en *The Birth of a Nation*), *buck* (para los hombres, violentos, fuertes e hipersexualizados; como los gorilas de *Ingagi*) y *mulatto* (para las mujeres, en *Ingagi* como esclavas sexuales).

**Imagen 42.** La aparición de una doctora negra (Laura Bowman), un avance en la representación negra.



Fuente: *Son of Ingagi* (Kahn, 1940).

En esta primera mitad del siglo XX, como se ha podido ir observando, los papeles para personas negras, o estaban interpretados por actores blancos con maquillaje *blackface*, o el actor negro era torpe y servil y, muchas veces, el motivo de burla: “Back in the 30s and 40s, there were few roles for black people, like a quiet servant, who was basically furniture, tribesman in Africa or voodoo, priests... -citando al actor y periodista a Mark H. Harris- It was the comic buffoon who was scared of his own shadow” (Burgin, 2019). Esta burla se producía incluso en las películas de terror, como Willie Best en *Whispering Ghosts* (1942) o Mantan Moreland en la serie de películas *Charlie Chan* a lo largo de los años 40.

También podían funcionar como el ya conocido *token black guy* y garantizar la supervivencia de los protagonistas blancos, como Georgette Harvey en *Chloe, Love is Calling You* (1957) o Joel Fluellen en *Monster From Green Hell* (1957), adaptando el racismo a la temática de monstruos atómicos y galácticos de esos años.

**Imagen 43.** Georgette Harvey, en el personaje de Old Mandy, como ‘the token black guy’.



Fuente: *Chloe, Love Is Calling You* (Neilan, 1934).

El periodo de *blaxploitation* de la década de los 70 dio lugar, por su parte, a películas de animales fantásticos y leyendas góticas protagonizadas y dirigidas por -y realizadas para- negros. Algunas de ellas son *Blacula* (1972), *Scream Blacula Scream* (1973), *Blackenstein* (1973), *Ganja & Hess* (1973) o, en el terreno de los zombis, *Sugar Hill* (1974). Richard Lawson, Willis Daniels en *Scream Blacula Scream*, afirma que “the big hats and collars -como los de Blacula- in pimps were images perpetuated by white people, who exploited these images for their own gain” (Burgin, 2019).

Tal y como se hacía referencia en el apartado 3, “Representación de la raza negra en el cine”, este periodo de eclosión de producciones llenaba el imaginario de “guetos, prostitutas, estafadores, adictos, proxenetas y traficantes, un mundo de enfermedad racista, de opresión y de desesperación y rabia negras” (Bogle, 1973). Y lo mismo con el cine de terror.

**Imagen 44.** Richard Lawson como Willis Daniels vestido como el estereotipo ‘gangster’.



Fuente: *Scream Blacula Scream* (Kelljan, 1973).

*Sugar Hill*, incluso *Blacula*, traía de vuelta la problemática del personaje negro que deseaba a mujeres blancas; y no importa cuánto dinero tenga el protagonista de *Ganja*

& Hess, sigue teniendo miedo de la policía. Décadas después, estos clichés en este tipo de cine, continuaba -*Def by Temptation* (1990), *Candyman* (1992), *Tales from the Hood* (1995), *Blade* (1998)-.

Por otro lado, eran poco habituales las películas de horror dirigidas por blancos que incorporasen papeles para actores negros. El protagonismo de Duane Jones en *Night of the living Dead* (1968) fue, por casualidad, una idea avanzada para su tiempo, así como el papel de Yaphet Kotto en *Alien* (1979).

**Imagen 45.** *Candyman* (Tony Todd), con el garfio (dcha.), atrae y aterroriza a Helen (Virginia Madsen), su víctima blanca.



Fuente: *Candyman* (Rose, 1992).

En las últimas décadas, la contratación de actores negros con papeles secundarios que se sacrificaban por las figuras cinematográficas de los blancos en el *mainstream* continuaba. El máximo ejemplo se encuentra en el ya mencionado Scatman Crothers en *The Shining* (1980). La escritora Ashlee Blackwell, productora del documental *Horror Noire: A History of Black Horror* (2019), pone el énfasis en que estos personajes afroamericanos se enfrentan al peligro y mueren para que el personaje blanco sobreviva (Burgin, 2019). Esto es lo que se ha estado definiendo como *token black guy*, o, siguiendo con la terminología angloparlante, *the sacrificial Negro* (“el negro sacrificial”).

*Tales From the Hood* (1995) de Rusty Cundieff o *People Under the Stairs* (1990) de Wes Craven, son obras de progreso. Ambos directores, al que se les puede unir Jordan Peele, se han encargado de situar a personajes negros, y temas como la brutalidad policial o el racismo urbano, en el centro de los focos y el debate mediático. “In *People Under the Stairs* you had a Young black kid leading a major film for Universal”, otro avance para su tiempo, en palabras del actor de la película Kelly Jo Minter (Burgin, 2019).

Sin embargo, otros ven en esta pieza, producida por un blanco (Wes Craven), “a rather Whiteness affair with a predominantly White cast, crew, and textual thrust” (Means Coleman, 2011). Que estuviera protagonizada por un actor negro no significaba un retrato justo e inclusivo de la realidad.

The film also co-stars a White incestuous couple, ‘Mom’ and ‘Dad’, who are the grotesque antagonists. *The People Under the Stairs* implicates Mom and Dad as slumlords in an impoverished predominately Black neighborhood. Beyond Black thieves and the Black poor, the narrative focus is on Mom, Dad, and a white ‘daughter’, Alice, who has been abducted and subjected to abuse. (...) By my measure, it is a ‘Blacks in horror film’ effort (Means Coleman, 2011).

**Imagen 46.** La mujer (Wendy Robie) y el hombre (Everett McGill) blancos sobre los que recae la historia.



Fuente: *The People Under the Stairs* (Craven, 1991).



Si se avanzan unos años más en el cine de terror, se realizaron pequeñas mejoras gracias a producciones como *Gothika* (2003) -con una protagonista “de color” en Halle Berry-, *I Am Legend* (2007) -con Will Smith- o *Attack on Block* (2011) -con el actor y activista del BLM John Boyega- y la continuación de sagas como la de George Romero, *Halloween* (1978-2021), *Urban Legend* (1998-2005) o *Blade* (1998-2008), que, en mayor o menor medida, incluían a actores y actrices negros que tenían profundidad en sus personajes y sobrevivían.

**Imagen 47.** ‘Frame’ la segunda película de terror más taquillera, después de ‘It’ (2017), con Will Smith.



Fuente: *I Am Legend* (Lawrence, 20007).

Los estrenos en los años previos a la presidencia de Donald Trump se acercan al apogeo de diversificación que tenemos ahora, incluso, en el cine de terror. Sennia Nenua, una niña negra, protagoniza en 2016 *Girl With All The Gifts*, distribuida y producida por una *major*. Un año después, Jordan Peele estrenaría *Get Out* (2017), un *thriller* psicológico que encuentra la fuente de terror en los blancos, subvirtiendo las razas de los roles protagonistas y de la narrativa a contar, como se desgranará en el apartado final del trabajo.

Otros ejemplos de avance reciente son los proyectos de Octavia Spencer (*Ma*, 2019), J. D. Dillard (*Sweetheart*, 2019), la antología de terror *Them* (2021) de Lena Waithe, incluso la última película de la saga de terror *The Purge* (La Purga). *The First Purge*

(2018) fue una oportunidad para la inclusión indispensable de personajes negros que buscaban venganza y la proyección de las desigualdades entre estadounidenses de distintas razas en la vida contemporánea.

Los recién llegados al cine de terror se situarían en las figuras de los ya reconocidos Meosha Bean, Nikyatu Jusu o Deon Taylor. Por supuesto, después de *Get Out*, Jordan Peele ha seguido trabajando en esta misma línea y como resultado realizó *Us* (2019), otra meta superada para una película producida y protagonizada por negros.

Asimismo, Peele está inmerso en el próximo remake de *Candyman* y otra película más para 2022 protagonizada por Steve Yeun, Keke Palmer y, repitiendo, Daniel Kaluuya.

Pero será en sus dos grandes éxitos de taquilla en los que se va a centrar el trabajo en las siguientes páginas. Y, rápidamente, surgen dos preguntas: ¿qué han supuesto estas películas para la representación de la raza negra en el cine de terror? ¿Cómo han dado la vuelta a las convenciones genéricas establecidas por los blancos?

## **5. Análisis de casos: *Get Out* (2017) y *Us* (2019)**

Después de haber comprendido lo que sucede en la realidad sociocultural durante la administración de Trump y cómo, en consecuencia, se presenta en este tiempo el retrato cinematográfico de las personas negras, el análisis de caso se centrará en dos importantes películas del periodo -*Get Out* y *Us*-, por su subversión e innovación en las convenciones genéricas del cine de terror, en la forma de representación de la comunidad negra estadounidense y la visión crítica extendida de esta era, y por los mecanismos de terror empleados en ambas producciones, en base a los objetivos de este estudio.

De este manera, se procede a la explicación de la selección de estas películas de Jordan Peele -así como de sus argumentos-, la metodología escogida para el análisis -teniendo en cuenta la teoría y clasificación del género de terror hasta ahora utilizada- y el análisis cualitativo de los elementos formales y narrativos de ambos filmes, con especial fijación en la perspectiva afroamericana de Peele entre la sátira y el terror.

### 5.1. Por qué *Get Out* (2017) y *Us* (2019)

Jordan Haworth Peele (21 de febrero de 1979) es un actor, comediante, productor y director de cine y de la televisión. Nacido en Nueva York (Nueva York), es el esposo de la también comediante y actriz Chelsea Peretti, más conocida por su papel como Gina en la serie *Brooklyn Nine-Nine*. Aunque empezó la educación universitaria con el arte del titiritero en el *Sarah Lawrence College*, el destino le llevó desde la escena cómica de Chicago hasta Ámsterdam, reclutado por la compañía de improvisación *Boom Chicago*.

Entre sus trabajos más destacados, hay que mencionar su papel en los sketches cómicos de Mad TV como predecesores de su protagonismo en el programa de sketches *Key & Peele* (2012-2015), también junto a Keegan-Michael Key; su voz en el personaje Duke Ellington en *Big Mouth*; su participación como coproductor en la película *BlacKkKlansman* (2018) y la serie de HBO, *Lovecraft Country* (2020); o el *reboot* de *The Twilight Zone*, como productor ejecutivo y narrador (2019 y 2020). Si se habla de proyectos futuros, los medios de comunicación ya se han hecho eco del *remake* de *Candyman* (2021) y su próxima película junto a Daniel Kaluuya en 2022. En 2012, fundó su propia productora, *Monkeypaw Productions*, que ha sido la que ha acogido a algunos de los proyectos aquí mencionados y a las dos obras principales de Peele: *Get Out* (2017) y *Us* (2019).

**Imagen 48.** Jordan Peele (izq.) y Keegan-Michael Key (dcha.) recurriendo al 'whiteface' para hacer comedia de un motivo repetitivo en sus sketches: el racismo.



Fuente: *Key & Peele* (Comedy Central, 2012).



La gestación de la idea de *Get Out* duró años, iniciándose incluso antes de que Peele empezara con los sketches de *Key & Peele*. En un reportaje para *Rolling Stone*, el periodista Brain Hiatt cuenta que Peele, durante el proceso de escritura de *Get Out*, “went through more than 40 drafts, building a clockwork structure stuffed with Easter eggs that would reward multiple viewings (watch the early appearance of the hypnotic teacup; ponder why the camera lingers on a roadkill deer early on)” (Hiatt, 2019). Como fan del género de terror, Peele quería aportar su granito de arena con *Get Out*, pero le acabó saliendo, más bien, un *social thriller* como respuesta a la ilusión de la América *post-racial* gestada durante la era de Obama.

La trama de *Get Out* gira en torno al fin de semana que la pareja interracial de Chris Washington (Daniel Kaluuya) y Rose Armitage (Allison Williams) van a pasar junto a los padres blancos de ella, Missy y Dean Armitage (Catherine Keener y Bradley Whitford). Lo que empiezan siendo *microracismos* y actitudes sospechosas -también por parte de los sirvientes, negros como el novio (Marcus Henderson es Walter y Betty Gabriel es Georgina)-, acaba destapando la secta vecinal de supremacistas blancos (*Order of the Coagula*) de la que forma parte toda la familia, incluida la novia, la que parecía la única blanca “buena” de la película.

**Imagen 49.** De izquierda a derecha (de antagonistas a protagonistas inocentes): la madre, el padre, la hija/novia, la sirvienta y el yerno/novio.



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

El propósito de la secta es extraer una parte del cerebro de la persona negra escogida como “pareja temporal” de la novia para conectarlo a la persona blanca que lo haya comprado mediante subasta. De esta manera, la persona blanca podrá beneficiarse de las “habilidades físicas extraordinarias” de la persona negra, un tropo racista ya mencionado y que, para Peele, “is a commentary on a sentiment I was hearing a lot during the Obama era, this whole mythology of a [purported] advantage of being black in this culture” (Hiatt, 2019). De lo que, esencialmente, va la película.

El impacto de *Get Out* fue tal que, aunque se realizó por menos de 5 millones de dólares, recaudó más de 250 en todo el mundo, en palabras del periodista Brain Hiatt, “making him -Jordan Peele- one of the most in-demand filmmakers alive” (Hiatt, 2019). Unos meses después de su estreno, *Get Out* era el debut original más taquillero de la historia (Epstein, 2017). Peele se convirtió así, no solo en el primer escritor-director afroamericano en conseguir un debut de más de 100 millones de dólares, sino que también fue el primero en conseguir el Óscar por Mejor Guion Original, a falta de llevarse la figurilla a Mejor Película, categoría a la que también estaba nominada (al igual que otras tantas nominaciones, como los BAFTA o los Globos de Oro).

*Us*, por su parte, trata de cómo una familia negra -compuesta por los padres (Lupita Nyong'o y Winston Duke) y sus dos hijos (Shahadi Wright Joseph y Evan Alex)-, y el resto de Estados Unidos, se enfrentan a sus *doppelgängers* siniestros salidos del subsuelo -bautizados por Peele como *the Tethered* o ligados, en español-, como parte de un experimento fallido del gobierno para controlar a la población. Peele se inspiró en el episodio “*Mirror Image*”, de la serie original *The Twilight Zone* de 1960, donde una mujer (Vera Miles, *Psycho*) es perseguida por un doble.

Peele por fin contribuyó con una aportación personal a su “querido” género de terror con el éxito de *Us* (2019). De acuerdo con los datos de *Deadline* (2020), *Us* costó 15 millones de dólares más que *Get Out*, pero solo en los cuatro días siguientes a su estreno recaudó 71'1 millón de dólares. “*Us*, with theatrical rentals (which are factored at close to 50% of WW box office), global home entertainment and TV monies saw \$276M in revenue” (D'Alessandro, 2020).

A pesar de que los protagonistas y sus antítesis son personajes negros, Peele buscaba alejarse de la narrativa racial que había tratado en *Get Out*: “I realized I had never seen a horror movie of this kind, where there’s an African-American family at the center that just is. After you get over the initial realization that you’re watching a black family in a horror film, you’re just watching a movie” (Hiatt, 2019). Estuvo seis meses desglosando el guion en su cabeza y otros seis escribiéndolo, un periodo de tiempo bastante menor al de los ocho años que le costó crear *Get Out*.

*Get Out* y *Us*, desde sus estrenos, han sido comparadas por la crítica con otras producciones, a las que han podido motivar o inspirar. Un ejemplo puede ser *Antebellum* (2018), cuyo *trailer* ya prometía una conexión con *Get Out*, con la que comparte un par de productores. Pero el caso más claro y reciente se encuentra en la serie de *Amazon Prime Video*, *Them* (2021), producida por Lena Waithe. No solo comparte temática con *Get Out* (personajes negros aterrorizados y amenazados por gente blanca), sino que el título y la familia negra protagonista son una referencia clara a *Us* hasta el punto de que la hija mayor es la misma en ambas producciones (Shahadi Wright Joseph).

**Imagen 50.** Semejanzas entre los personajes de Madison Curry en ‘*Us*’ (izq.) y Melody Hurd en ‘*Them*’ (dcha.).



Fuente: *Us* (Peele, 2019) y *Them* (Marvin, 2021).

Como se puede apreciar, *Get Out* y *Us* han acabado siendo dos películas que han marcado un antes y un después en la escena del terror actual estadounidense, en donde Jordan Peele todavía tiene un recorrido próspero.

## 5.2. Metodología del análisis

La metodología que se va a emplear para realizar el análisis cualitativo fílmico de *Get Out* (2017) y *Us* (2019) será la teorizada por Francesco Casetti y Federico di Chio a través de los conceptos extraídos de su libro *Cómo analizar un film* (1991). Estos conceptos hacen referencia a los tres niveles de análisis establecidos por Casetti y di Chio -puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie- y al apartado de representación espacio-temporal que ayudarán al estudio preciso de las películas del presente trabajo. A continuación, se detallarán dichos niveles para su completo conocimiento, antes de presentar los resultados en el epígrafe que le sigue.

Como se conoce, Casetti y di Chio tienen en consideración uno de los elementos básicos formales de las películas de género para su clasificación, la **puesta en escena**, para la que ofrecen una definición más minuciosa -y amplia, si se quiere- del término que hace referencia a todos los contenidos de la imagen de la película. Los teóricos del cine dividen la puesta en escena entre “informantes” e “indicios”. Los informantes serían aquellos recursos que definen el mundo del *film* de manera directa, mientras que los indicios son aquellos que proporcionan información implícita.

Estos informantes e indicios, por supuesto, serán todos aquellos elementos incluidos en la definición de Bordwell y Thompson –“escenarios y utilería, iluminación, vestuario, maquillaje y comportamiento de la figura” (2003)-, además del sonido -dependiendo de su utilización-, o incluso la narración -por la forma de suministrar la información-. Asimismo, los autores italianos añaden a este nivel el tema -temática o trama-, los motivos –recursos que se repiten durante la película con la idea de reforzar el tema- y los arquetipos –modelos sociales que aparecen en el *film*- (Casetti y di Chio, 1991).

La **puesta en cuadro** está estrechamente relacionada con la puesta en escena, ya que se refiere a la manera en la que los elementos informantes e indicios -iconografía, sonido, tema, motivos y arquetipos- serán presentados a cámara, es decir, la “imagen” de la

película: si la dirección y enfoque de los planos dependerán o no de la acción de los personajes, si los planos están conectados entre ellos por la mirada de los personajes o lo que ellos ven, los tipos de planos empleados según el encuadre, la saturación de los colores, etc. A estos elementos de angulación de la cámara y tonalidades, Casetti y di Chio les añaden el tipo de iluminación de las escenas -en el epígrafe anterior el elemento de “iluminación” se encontraba en “puesta en escena”-.

El último nivel a tener en cuenta tiene que ver con el montaje o edición, y se denomina **puesta en serie**. Para la puesta en serie se puede volver a citar a Bordwell y a Thompson y a sus dos conceptos de “edición”: “1. En la realización fílmica, la tarea de selección y unión de las tomas de cámara. 2. En la película terminada, el conjunto de técnicas que regulan las relaciones entre las tomas” (2003). Entonces, las relaciones entre unos planos y otros se pueden dar por proximidad -las escenas se desarrollan en el mismo tiempo y lugar-, o por fragmentación -si se dan en diferente tiempo y/o lugar, aunque estén relacionadas por significado-. De aquí se derivan diferentes técnicas de planificación de rodaje como el montaje lineal (en orden cronológico), montaje alterno (se muestran acciones simultáneas en diferentes escenarios, pero en el mismo tiempo), montaje en paralelo (dos o más escenas que ocurren en espacios o momentos distintos, se presentan simultáneamente, alternando sus planos, por ejemplo), o incluso se podría nombrar el plano secuencia (una toma sin cortes).

Casetti y di Chio, además, tienen en cuenta diferentes ejes que definen el espacio fílmico, aparte de los ya mencionados: el campo y el fuera de campo (es decir, lo que se desea dejar dentro o fuera del encuadre de la cámara para generar unas expectativas en el espectador), el sonido (recursos como el eco o los sonidos de la naturaleza describen el espacio) y la tipología de los espacios (fijo, móvil, dinámico descriptivo o dinámico expresivo) y del orden de la película (lineal, circular o cíclico).

Dentro de estos niveles, el análisis se centrará, más concretamente, en extraer dichos elementos y variables a través de la perspectiva del cine de terror y de la raza negra escogidos por Jordan Peele y el presente trabajo:

- Los elementos de terror que aparecen en las películas y cómo son una subversión de las convenciones tradicionales, teniendo en cuenta la perspectiva crítica de la era Trump y la representación de la raza negra como consecuencia.

- Lo que se pretende generar, a nivel de expectativas, con estos elementos de terror y de representación.
- Las amenazas o de qué manera la representación cinematográfica de raza negra aparece tomando como ejemplo lo visto en epígrafes anteriores (*blackface*, estereotipos caricaturescos, inversión de los roles entre las razas de los personajes para mayor sensación de catarsis).

### 5.3. Resultados del análisis

#### 5.3.1. *Get Out* (2017)

Debido a su argumentación, se puede decir que *Get Out* es un *social thriller*, un término adoptado por el propio Jordan Peele para su película, pero que encuentra otros ejemplos en películas como las ya mencionadas *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), *Rosemary's Baby* (1968) o *Candyman* (1992), en las que se inspira el *film*. En palabras de Peele, para el medio de comunicación *Vulture*:

I was trying to figure out what genre this movie was, and horror didn't quite do it. Psychological thriller didn't do it, and so I thought, Social thriller. The bad guy is society — these things that are innate in all of us, and provide good things, but ultimately prove that humans are always going to be barbaric, to an extent. I think I coined the term social thriller, but I definitely didn't invent it (Yuan y Harris, 2018).

Este componente social es inherente a la narrativa racial de la película, acaparando la temática por completo. El bien y el mal están perfectamente divididos entre las dos razas. Si en la primera mitad del siglo XX, el monstruo terrorífico había representado al “otro”, al diferente al blanco, Peele subvirtió los roles para que la fuente del mal proviniese no solo de la sociedad racista en general, sino, más concretamente, de la parte de la sociedad que encarnan el “sueño americano”, el que estamos acostumbrados a ver en las películas como el héroe:

I had never seen the uncomfortableness of being the only black guy in a room played in a film. That notion is a perfect state for a protagonist



of a horror film to be in, to question his own sanity. (...) So I thought if you could make a movie as entertaining as *Rosemary's Baby* and *The Stepford Wives*, which have what should be an equally offensive notion — that men are going to conspire against women — you could do it with race (Yuan y Harris, 2018).

**Imagen 51.** *Chris (Daniel Kaluuya) rodeado de la secta blanca que lo trata como un objeto de colección.*



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Esta narrativa, la del racismo escondido en la apariencia y la falsedad blanca, se concibió en un momento en el que la sociedad estadounidense parecía avanzar para, ocho años después, acabar desembocando en más políticas discriminatorias y manifestaciones de supremacistas blancos más extremas durante el gobierno de Donald Trump: “The movie was written in the Obama era, which I’ve been calling the post-racial lie -declara Jordan Peele-. (...) We were in this era where the calling out of racism was almost viewed as a step back... Trump was saying that the first black president wasn’t a citizen... There was this feeling like, ‘You know what, there’s a black president. Maybe if we just step back, [Trump] can say his bullshit. No one cares. And racism will be gone.’” (Keegan, 2017). Mientras el movimiento de *Black Lives Matter* continuaba, *Get Out* era solo una señal de aviso más: el racismo seguía



acechando, persiguiendo y matando. La propia película hace referencia a este periodo acabado del presidente demócrata cuando Dean Armitage dice: “*I would have voted for Obama for a third term if I could*”.

Esto en cuanto a la categorización general que le da el propio director y guionista de la cinta, pero ¿cuáles son esos elementos que la convierten en un verdadero *thriller* social dentro del género del terror? Si se centra el análisis en los elementos de la puesta en escena, el primero a mencionar deberá ser la temática, por haber sido ya tratada. El racismo será, por tanto, el principal componente narrativo de la argumentación, aunque entran en juego otros como la clase social (los antagonistas blancos viven en un vecindario de chalets adosados, celebran una subasta), o el fetichismo sexual en los negros (tanto en el personaje de la novia como en algunas de las vecinas invitadas a la casa).

**Imagen 52.** La gran casa que sitúa a los Armitage en un nivel económico elevado.



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Si se habla del vecindario, hay que mencionar la escena inicial del secuestro de Andre (interpretado por Lakeith Stanfield), donde la localización ya se presenta como un lugar peligroso y siniestro (es de noche). Más a las afueras -y más apartada-, se sitúa la casa donde se desarrolla la acción. La localización de Fairhope (Alabama) da el mismo miedo a la noche que cualquier otro adosado estadounidense que aparece en una película de terror: muchas habitaciones, puertas entreabiertas, relojes de pared y cabezas de animales disecados, extenso jardín silencioso y en penumbra, etc.

**Imagen 53.** *Aspecto tenebroso de la casa de los Armitage de noche.*



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Dentro es donde tienen lugar las principales escenas espeluznantes del filme y donde los motivos que se van repitiendo, a modo de *easter eggs*, interaccionan con los personajes, no solo como parte de la utilería del imaginario audiovisual, sino como arma letal que ofrece a cada antagonista una muerte personalizada. Veamos algunos ejemplos:

- Ciervo. El primero al que matan en la carretera Chris y Rose sirve como una premonición de lo que está por llegar, va construyendo el suspense. Vuelve a aparecer en la escena de la televisión y sirve de arma para Chris cuando atraviesa a Dean con la cabeza disecada.

**Imagen 54.** *Aparición del ciervo como motivo, comparativa en tres escenas.*





Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Ciervo en inglés es “buck”, el mismo término que el que hacía referencia a un hombre negro fuerte de características físicas excepcionales. Un sinónimo era *mandingo*, dentro de los estereotipos racistas vistos en epígrafes anteriores.

- Policía. El segundo motivo en el que se reincide en el filme y que aparece seguido del incidente con el ciervo inicial. Rod, el mejor amigo y salvador final de Chris, interpretado por Lil Rel Howery, se presenta como un agente de la *Transportation Security Administration*. Pero, justo después, la negligencia y el racismo policiales se manifiestan cuando el agente blanco le pide la documentación a Chris, aunque él no fuera conduciendo. La policía vuelve a aparecer cuando Chris no contesta a las llamadas de Rod y este último recurre a ella al descubrir que Andre era una persona desaparecida, pero no le toman en serio.



Al final, la policía cierra la película. Las expectativas del espectador, por los antecedentes, le dicen que Chris no va a conseguir librarse, pero la sorpresa viene cuando Rod sale del coche. De Rod decir, también, que sus apariciones en cámara eran los puntos cómicos de la película, sobre todo, en el tiempo que Chris permanece capturado, y vemos cómo su mejor amigo intenta descubrir la verdad a través de divertidas conversaciones con la policía o Rose, liberando la tensión del espectador y haciendo que lo que está por venir sea todavía más impredecible.

**Imagen 55.** Aparición de la policía como motivo, comparativa en cuatro escenas. De arriba abajo: Rod, el policía blanco del accidente del ciervo, la ‘ayuda’ de Rod y Rob como salvador.





Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Rose sale en defensa de Chris en la segunda escena y se enfrenta al policía, haciendo “buen uso” de su privilegio blanco, pero introduciendo otro arquetipo ya tratado: el “salvador blanco”.

- Cucharilla y té. Se hace el primer guiño al poder de hipnosis de Missy, su herramienta de control, cuando están tomando el primer té, frío, en el jardín. Cada vez que aparece, funciona como un signo de opresión para Chris y todo aquel atrapado en *the Sunken Place* (Georgina, Walter y Andre), a través del cual también se va incrementando la tensión. La única oportunidad en la que Missy no consigue aprovechar la taza se produce en los instantes previos a su muerte.

**Imagen 56.** Aparición de la cucharilla y el té como motivo, comparativa en tres escenas.





Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Al final, Missy es degollada por Chris con un alfiler para el pelo (tercera arma, seguida de la bola de billar, que se vuelve a utilizar segundos después contra Jeremy [Caleb Landry Jones] para rematarlo).

**Imagen 57.** *Muertes del hermano (abajo) y la madre (arriba) con el mismo objeto, comparativa en dos escenas.*





Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

- *The Sunken Place*. No es un arma letal, pero sí el lugar del subconsciente en el que Missy atrapa a las víctimas negras que se someterán a la operación. Aunque solo se ve explícitamente tres veces (la primera hipnosis del salón, el momento de la captura y un *flashback* en la sala de la televisión), se intuye de manera implícita en la mirada de los “atrapados”. Peele lo extrapola a la actualidad y lo denomina como “a new term we have to aid us in the discussion of what appears, to me, to be black people choosing an ideology that is racist against black people” (Hiatt, 2019).

**Imagen 58.** Aparición del ‘Sunken Place’ como motivo, comparativa en tres escenas.



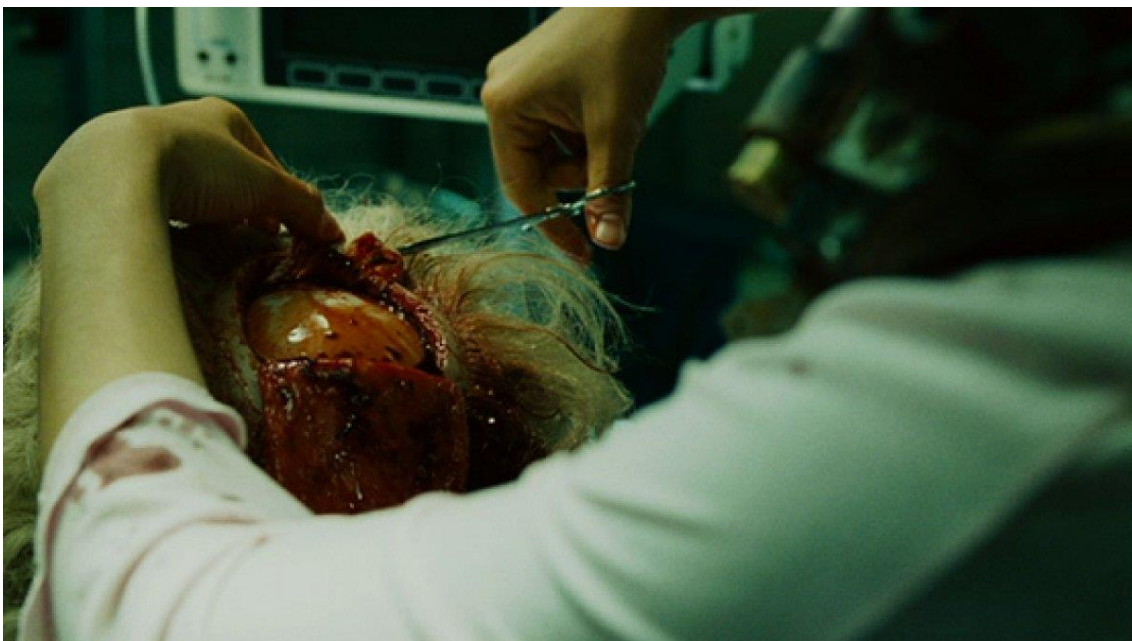




Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

- Neurociencia. Hay algo aterrador en pensar que nuestro cerebro puede estar siendo controlado por una persona ajena a nosotros, ahí radica lo terrorífico de la operación de la secta. El *easter egg* de la neurociencia se planta en cuanto se introduce al padre como psiquiatra y neurocirujano. Al final, es el arma definitiva del mal para controlar los cuerpos de las personas negras. Los médicos son algo que la sociedad en general encuentra aterrador (“latrofobia”). La escena del cerebro abierto recuerda a otra película, perteneciente a una de las más grandes franquicias de terror: *Saw III* (2006).

**Imagen 59.** Comparativa de las operaciones cerebrales en 'Get Out' (arriba) y 'Saw' (abajo).



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017) y *Saw III* (Bousman, 2006).

Otro elemento relevante, que no aparece como motivo (no se repite) pero que sí hay que explicar por su posible importancia simbólica, es el algodón (o espumilla de relleno con apariencia de algodón) de la butaca a la que está atado Chris en la sala de la televisión. Quizá sea aventurarse más de lo que el propio director quería, pero Chris se hace con la salvación gracias a que recoge algodón suficiente para taponarse los oídos y, así, evitar el efecto hipnotizante del sonido tintineante de la taza. Otro arquetipo (el esclavo negro de una plantación de algodón) que Peele utiliza a su favor para ayudar a su héroe.

**Imagen 60.** Chris 'picking up cotton' de la butaca de la sala de la televisión (dos 'frames').



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

No se debería considerar a la televisión como un motivo más de la utilería, pero es cierto que tampoco pasa desapercibida. *The Sunken Place* parece una condena televisiva, forzado a ver el programa de la vida de uno mismo que no controla. Además, la escena no solo expone los argumentos psicópatas del abuelo Armitage (empezando por su derrota contra Jesse Owens), sino que parece inspirarse en dos influencias de Peele: John Singleton y Stanley Kubrick. Por eso, la escena de la televisión establece una analogía fílmica entre *A Clockwork Orange* (1971), *Boyz n the Hood* (1991) y *Get Out*, donde las víctimas están a la merced de los captores.

**Imagen 61.** De arriba abajo, semejanzas de opresión entre las víctimas de ‘A Clockwork Orange’, ‘Boyz n the Hood’ y ‘Get Out’.



Fuente: PINNLAND EMPIRE (Twitter, 2018).

Además, Rod hace una referencia a una de las películas de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), en la última conexión que tiene con Chris, la última vez que puede insistirle para que salga corriendo de esa casa (“*get out*”). La advertencia de Rod, exaltado, dice así: “*Chris, you gotta get the fuck up outta there, man! You in some Eyes Wide Shut situation. Leave, motherfucker*”.

**Imagen 62.** *Más semejanzas entre las películas 'A Clockwork Orange' (izq.) y 'Get Out' (dcha.).*



Fuente: PINNLAND EMPIRE (Twitter, 2018).

El uso de teléfonos móviles, los tipos de coches y la vestimenta dejan claro cuándo se sitúa la acción (aparte de la referencia a Obama). De hecho, la vestimenta hace otra cosa, sobre todo, mientras los invitados continúan en la casa de forma previa a la subasta. Los que van mejor vestidos son los que tienen mayor poder económico y pertenecen al lado del enemigo (los vecinos blancos, dueños de otros negros como Andre) los que van más “informal” son más normales, con menor poder económico y, en principio, no pertenecen a la secta (la pareja interracial protagonista, los sirvientes, Andre, e incluso Rod, aunque sus intervenciones sean, mayormente, por teléfono).



**Imagen 63.** *Silencio y miradas misteriosas de los asistentes blancos, vestidos de gala, cuando Chris sube al piso de arriba.*



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Los sonidos diegéticos, acompañados del comportamiento de los personajes ayudan a crear el tono de sospecha, suspense y miedo que reina en toda la película: los silencios incómodos y las sonrisas forzadas de los sirvientes, los silencios ensayados de la multitud psicópata blanca; las voces amortiguadas dentro del *Sunken Place* y la sensación de agobio; el tintineo de la taza y el aire de amenaza que inspira la madre...

**Imagen 64.** *Sonrisas forzosas de los asistentes negros Georgina (arriba) y Walter (abajo).*



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

En lo que respecta a sonidos extradiegéticos, la protagonista en este apartado es la banda sonora. Compuesta por Michael Abels con voces en Swahili, Peele tenía la intención de acercarse a los sonidos afroamericanos, alejándose de los ápices de “esperanza” habituales en esta música: “I was into this idea of distinctly black voices and black musical references, so it’s got some African influences, and some bluesy things going on, but in a scary way, which you never really hear. African-American music tends to have, at the very least, a glimmer of hope to it—sometimes full-fledged hope. I wanted Michael Abels, who did the score, to create something that felt like it lived in this absence of hope but still had [black roots]” (Weaver, 2017).

*Sikiliza Kwa Wahenga*, el tema principal, avisa al espectador de que lo que va a ver entra dentro del género de terror, de la misma manera que lo hará *Anthem* de *Us*, pero sin letra entendible. El título es una expresión en Swahili y significa “listen to (your) ancestors”. La letra y las voces de la banda sonora son una advertencia constante para el protagonista, para que salga corriendo (“*get out*”). Además, el coche que secuestra a Andre deja sonar la canción *Run Rabbit Run* (1939) de Flanagan and Allen, la cual evoca un juego macabro de la caza del conejo (un *easter egg* en *Us*).

La canción *Redbone* de Childish Gambino, asimismo, ayuda a situar la acción en el momento actual de cuando se estrenó el relato (el sencillo salió a finales de 2016), además de dejar la firma de Peele: utilizar un gran éxito musical -de una persona negra- para marcar el tono de una producción de terror. Hará lo mismo con *I Got 5 on It* (1995) del dúo de raperos Luniz, aunque, esta vez, Abels trabajará sobre ella para hacer su propia versión (“Tethered Remix”).

Para cerrar el apartado de puesta en escena, se hará mención a los arquetipos. El estereotipo de *mandingo* o *buck* se refuerza en otros momentos, aparte de los del ciervo, como en las sugerencias arquetípicas sobre la raza negra (peleas callejeras o bestialidad genética) del hermano durante la cena (su secuencia introductoria) o en las demostraciones de fuerza física de Walter (con el hacha, corriendo en el jardín o cuando derriba a Chris al final antes de suicidarse). Paralelo a este, se desarrolla el de *mammy* encarnado en Georgina, literalmente, una sirvienta negra a las órdenes de los blancos, pero, esta vez, no de manera obediente o voluntaria, sino forzada por el encierro en *the Sunken Place*.



Peele, además, encuentra la forma de darle la vuelta al cliché de “salvador blanco” cuando, en la escena final, el policía que aparece no es blanco, ni siquiera anónimo o desconocido, sino que es el mismísimo mejor amigo del protagonista, como ya se ha destacado. Finalmente, un “salvador negro” secundario consigue que el otro protagonista negro sobreviva, aunque esta no fuera la idea original de Peele (en principio, Chris habría acabado en la cárcel pero liberado del sentimiento de culpabilidad por el accidente de su madre).

La puesta en cuadro, a lo largo de toda la película y de manera general, se compone de planos dependientes de la acción de los personajes y de la interacción de unos con otros y con los elementos y la utilería de la imagen (seguimos los movimientos de Chris durante toda la película y cambiamos de perspectivas conforme interactúa con otros personajes). Esta dependencia de la acción no se suele hacer desde la mirada de uno de los personajes, sino como un objeto o un ser omnipresente en la película, que incluso ve más que el protagonista (por ejemplo, vemos las miradas sospechosas o la subasta silenciosa de la gente blanca antes que el protagonista).

**Imagen 65.** Escenas de la subasta de Chris, donde el ciego Jim Hudson (Stephen Root) le compra (tres ‘frames’).





Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Solo nos colocamos desde los ojos de los personajes, con primeros planos, en los momentos en los que el director decide que el espectador debe incrementar su empatía o su atención en los personajes o la acción (cuando se habla con el resto de “atrapados”, cuando Chris está dentro del *Sunken Place*, cuando vemos la televisión). Los planos detalle se utilizan para lo mismo, focalizar la atención, advertir de un cambio o de que algo va mal (la taza de té, el móvil sin cargar, las fotos de las paredes de la casa que cuentan la historia y de las diversas parejas de la novia). En general, primeros planos o planos detalle para los motivos de la narrativa. También hay algunos planos generales (todos los que puede permitir una casa), como los exteriores de la casa o del jardín.

**Imagen 66.** *Primer plano del móvil desconectado, otra vez.*



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

La iluminación y la tonalidad de los colores es natural, viva, y se torna más artificial, lúgubre y fría en los momentos de mayor tensión e intensidad narrativa, otra vez, acompañado de la actitud de los personajes (la pelea con el hermano en la cena, el paseo nocturno por la casa de Chris y la primera entrada al *Sunken Place* con la madre en el salón, la batalla final entre Chris y la familia).

**Imagen 67.** *Chris estrangulando a Rose de noche, iluminados por las luces de la calle, mientras ella sonríe sádicamente.*

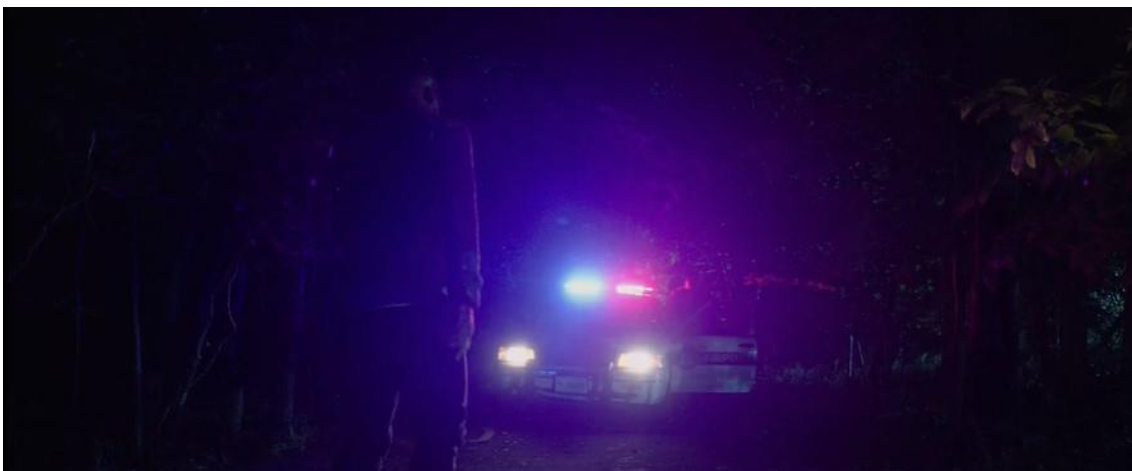


Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

En lo que respecta a la puesta en serie habrá que empezar diciendo que los planos de la película están conectados unos con otros por proximidad, con un orden lineal de los acontecimientos (desde el secuestro de Andre hasta la salvación de Chris). Hay algunos *flashbacks* puntuales que ayudan con la construcción completa de la historia (la muerte

de la madre de Chris o los comienzos de la experimentación del abuelo de la familia Armitage) en donde la edición sería fragmentada. Además, la ralentización de los planos al bajar a *the Sunken Place* generan una sensación de angustia y encierro en la audiencia. Así, la historia sigue en general un orden cronológico de los hechos, con un principio y un final cíclico (misma música y hechos opuestos; a Andre lo apresan y Chris se salva).

**Imagen 68.** Arriba, el coche que se lleva a Andre al inicio; abajo, el coche que salva a Chris al final.



Fuente: *Get Out* (Peele, 2017).

Para finalizar, decir que *Get Out*, por lo aquí expuesto, funciona muy bien como *thriller* social y no tanto como una película de sustos. Los *jump scares* son, más bien, escasos (actividad de los sirvientes por la noche), la trama tiene bastante más diálogo que una película de terror convencional, y la sensación de angustia y suspense la generan situaciones que funcionan como metáforas (o no) de la realidad (los comentarios

racistas, la desigualdad de clase que provoca miradas de superioridad, la opresión de los sirvientes, de Andre y de Chris).

### 5.3.2. *Us* (2019)

En comparación con *Get Out*, *Us*, a primera vista, contiene más elementos del cine de terror más clásico: un apocalipsis de monstruos *doppelgängers*, persecuciones nocturnas en viviendas unifamiliares, *jump scares* con espejos y niños pequeños que dan miedo. Sin embargo, la película de 2019 está más abierta a la interpretación y posee un mensaje igual de crítico. En palabras de Peele para *The Guardian* (2019):

We are our own worst enemy, not just as individuals but more importantly as a group, as a family, as a society, as a country, as a world. We are afraid of the shadowy, mysterious ‘other’ that’s gonna come and kill us and take our jobs and do whatever, but what we’re really afraid of is the thing we’re suppressing: our sin, our guilt, our contribution to our own demise ... No one’s taking responsibility for where we’re at. Owning up, blaming ourselves for our part in the problems of the world is something I’m not seeing (Rose, 2019).

El cineasta quiso centrar el mensaje de la trama en una preocupación que afectara de manera más general a la sociedad -el privilegio de unos a costa de las miserias ajenas-, dejando a un lado las diferencias de color de piel para desarrollar la acción. Los protagonistas y sus antítesis son negros, lo que contribuye a seguir equilibrando la balanza, pero es un dato apenas notorio dentro de la trama. El único comentario explícito sobre estereotipaciones raciales lo pronuncia el padre, Gabe Wilson (interpretado por Winston Duke), cuando la ligada de Adelaide (Red, interpretada por Lupita Nyong'o) está abriendo la puerta con la llave que tenían escondida en la piedra falsa del porche: “*Hide-a-key? What kind of white shit...?*”. Peele insistió en esta idea:

Scores of people will walk into this movie waiting for the racial commentary, and when it doesn’t come in the form they’re looking for, they’ll be forced to ask themselves: ‘Why did I think a movie with black people had to be about blackness?’ (Rose, 2019).



Así, la temática que va a tratar *Us*, predominantemente, será el tema del “otro” en la forma del *doppelgänger* (único “arquetipo” social), no tanto desde la perspectiva racial (más implícita), sino desde la idea básica del bien y el mal de las películas de terror y del entendimiento popular del individuo. Este sería, pues, el primer elemento narrativo de la puesta en escena, aunque se pueden destacar otros temas como el de la familia (tanto en la unión entre los Wilson como entre los dobles malignos) o la infancia (los hijos de las familias, el parque de atracciones y perder a tus padres de pequeño). En la temática familiar, hay que resaltar que los lazos tan estrechos que parece haber entre Adelaide y Jason (o entre Red y Pluto, interpretado por Evan Alex) serían una metáfora del tipo de infancia que ha tenido Jordan Peele (su padre murió cuando tenía siete años, aunque se enteró años después, y fue criado únicamente por su madre blanca).

**Imagen 69.** *La complicidad entre Jason (Evan Alex) y Adelaide (Lupita Nyong'o) al principio de la película (arriba) y al final (abajo).*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

A continuación, se detallarán el resto de los componentes que enmarcan a la película dentro del género de terror y configuran su imaginario audiovisual, aunque algunos de ellos rompan con la tradición de este género.

El abanico de posibilidades espaciales se abre para Jordan Peele con los 15 millones de dólares más que costó esta producción, en comparación con *Get Out*. Se producen escenas de terror, persecución y violencia tanto en interiores como en exteriores (otro rasgo convencional del terror: más acción que diálogo), pero hay algunos escenarios que es importante reseñar ya que se convierten en el campo de batalla personal de cada uno de los personajes: la lancha, el coche, la casa de la familia blanca (los Tyler) y el subsuelo (túneles subterráneos o cloacas).

La lancha o barco es el sitio donde se produce la primera muerte: tras una dificultosa pelea, Gabe consigue que Abraham (su doble) acabe triturado por el motor del vehículo. Esta localización no solo cobra relevancia por esto, o porque aporte pistas sobre el nivel económico de los Wilson (su casa de verano es una herencia y su nueva lancha es de segunda mano), sino porque Gabe también se cobrará la vida de Josh (el padre de la familia blanca) en el barco de este. Por si fuera poco, la lancha es la primera vía de escape de los Wilson, sanos y salvos.

**Imagen 70.** *Gabe consigue que Abraham muera entre las hélices de la lancha (dos 'frames').*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).



El coche -bien sea de los Wilson, bien de los Tyler- es uno de los espacios que más aparece a lo largo de la trama (casi podría ser un motivo), se puede intuir que como un guiño a la dependencia de los americanos a los coches particulares para ir a todas partes. En primer lugar, el coche de los Wilson les lleva a su casa de verano y, seguidamente, a la playa donde se produjo el primer contacto con los *doppelgängers* (entre Adelaide y Red). Más tarde, el coche de los Tyler ayudará a que los Wilson escapen y, gracias a él o alrededor de él, tienen lugar dos muertes más: Zora acaba con Umbrae, que iba en el parabrisas, cuando frena en seco; Jason hace que Pluto arda en el fuego (otro recurso que se repite, aunque no lo suficiente como para ser “motivo”) que ha carbonizado el coche de los Wilson.

**Imagen 71.** *Pluto se mete en las llamas (arriba), imitando la posición de Jason (abajo), su ‘juego’ de niños.*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

Empero, el vehículo salvador (introducido a modo de *easter egg*) será una ambulancia.

**Imagen 72.** Ambulancia de juguete de Jason (arriba) y ambulancia real como vehículo salvador (abajo).



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

La parte del subsuelo (o cloacas, como lo denominan en la película) no aparece enteramente hasta el final de la película, cuando Adelaide realiza el descenso y se enfrenta a Red (¿o Red a Adelaide?). No hay nada demasiado llamativo de ese sitio (aparte de la cantidad de conejos), solo son largos pasillos con habitaciones laterales donde los ligados copian los comportamientos de sus dobles, aunque de manera contraria, desagradable.

**Imagen 73.** *'Doppelgängers' (abajo) imitan a sus dobles (arriba) en la superficie.*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

Tiene su importancia simbólica, ya que sirve de escenario de teoría conspirativa: el gobierno realiza experimentos a escondidas de la población con la intención de controlarla (de ahí, los experimentos, los conejos). Además, el subsuelo conecta directamente con otra localización primordial, el parque de atracciones, a través del laberinto de los espejos (*hall of mirrors*). En la entrada se lee, iluminado, “FIND YOURSELF”, una referencia a la idea de que el doble es, en esencia, la misma persona que su humano, del que representa su lado pecaminoso, maligno y corrupto. Los parques de atracciones, el laberinto de los espejos y perderse cuando se es pequeño; verdaderas pesadillas de la infancia.

Para terminar con las localizaciones, la casa de los Wilson, el lugar de enfrentamiento inicial, tan solo sirve como sugerencia acerca de cómo serán los finales de los ligados. Cada miembro de la familia se empareja con su doble y se lanzan a la caza de unos y otros. Por eso esta casa no es especialmente destacable, más allá del hecho de que es donde se plantan todos los *easter eggs* (motivos) que luego se repetirán en la película

(las tijeras, los monos rojos, los elementos religiosos y apocalípticos, los conejos, la familia, el fuego, la sonrisa).

**Imagen 74.** *‘Doppelgängers’ (arriba) y los Wilson (abajo), sus dobles, enfrentados en la casa.*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

Será en estos motivos donde, a continuación, centraremos la atención del trabajo:

- Referencias bíblicas. Son el primero a tratar porque es el primero en aparecer. La pancarta de “Jeremiah 11:11” es la premonición de la protagonista, la misma función que tenía el ciervo en *Get Out*. El versículo de la Biblia bajo este título dice así: “Por tanto, así ha dicho el Señor, he aquí que yo traigo sobre ellos un mal del que no podrán escapar. Clamarán a mí, pero no los escucharé”. A partir de este momento, las coincidencias y las menciones a Dios se van sucediendo a lo largo de la película (los animales de Noé, la araña, el 11:11 en la hora, el *frisbee*, el nombre de Abraham, las sandalias de los ligados y cada vez que Red habla de Dios).



**Imagen 75.** Algunas de las referencias bíblicas y coincidencias de la película, tres escenas, de arriba abajo: animales de juguete de Red (cambiada por Adelaide), pancarta 'Jeremiah 11:11' y 'frisbee'.



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

- Reflejos o espejos. La acción se desarrolla por la confusión entre los dobles ocasionada en el laberinto de los espejos, así que es preciso mencionarlos como motivo. Son una convención de terror más (el típico susto en el espejo) que se va repitiendo durante todo el filme, además de una referencia directa al recurso de los *doppelgängers* o dobles.

**Imagen 76.** *Adelaide joven (Madison Curry) perdida en el laberinto de los espejos (arriba), Jason asustando a su hermana Zora (Shahadi Wright) en el espejo de casa (medio) y Dahlia (Elisabeth Moss) como una maníaca frente al espejo (abajo).*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

- Tijeras. El arma de los antagonistas de la película (todo psicópata que se precie tiene un arma característica), combinada siempre con el guante de cuero en la mano derecha.

**Imagen 77.** *Armas de aniquilación de los ligados.*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).

La llevan todos los ligados y se relacionan con dos conceptos principales: el evento para el que se han estado preparando y por el que han salido a la superficie (*the Untethering*, es decir, separarse o romper la unión con sus dobles) y la cadena humana, de papel o no (la cual se “recorta” con las tijeras, literal o metafóricamente).

**Imagen 78.** *Cadena humana de ligados ('the Untethering'), arriba, y cadena humana de papel, abajo.*



Fuente: *Us* (Peele, 2019).



- Monos rojos. La vestimenta o uniforme de los ligados, otro de sus elementos característicos: los diferencia de los humanos (la línea roja entre el bien y el mal), les da un aspecto de delincuentes y establecen otra semejanza con los recortes de la cadena humana de papel (el evento de 1986 que sirve de guía a los ligados).

Casualmente, esta elección del color en la vestimenta para el estrato social de los ligados recuerda a la serie que protagoniza la misma Elisabeth Moss (Dahlia, la madre blanca). En *The Handmaid's Tale* (2017), donde hace de June, los criados y trabajadores manuales, en un Estados Unidos postapocalíptico, se ven forzados a vestir de rojo (por ser la clase social más baja). Los de la clase social más alta se visten de verde.

- Conejos. En forma de animal, aparecen en el subsuelo (uno se escapa hasta el laberinto de los espejos) y en los brazos de Jason en la escena final; como representación gráfica o referencia verbal, se encuentra en el peluche de Adelaide, la ropa de Zora, las paredes del laberinto o como la comida de los ligados.

**Imagen 79.** Aparición del conejo como motivo, comparativa de tres escenas: conejos en el subsuelo (arriba), Adelaide y el peluche (medio) y conejo en las paredes del laberinto (abajo).





Fuente: *Us* (Peele, 2019).

De la misma manera, los conejos son los animales habituales para los experimentos científicos, como el fallido de los ligados. La referencia con *Alice in Wonderland* (1865) es clara, ya que, literalmente, Adelaide desaparece por el agujero del conejo en el incidente de 1986 (Michael Abels le pone la banda sonora con una canción titulada expresamente *Down the Rabbit Hole*).

- Llaves. Un elemento recurrente y olvidadizo. Los Wilson son precavidos en cerrar puertas y ventanas cuando se enfrentan al mal (al contrario que en la mayoría de las películas de terror), pero yerran una y otra vez con el uso (y el olvido) de las llaves para cerrar esas puertas o para poder abrir los coches (casi les cuesta la vida fuera de su casa y de la de los Tyler).
- Familia. La trama no se desarrolla por conflictos entre individuos, sino por conflictos entre familias enteras. Peele cogió el recurso del doble e innovó al hacerlo múltiple. La cadena humana (de papel o no) simboliza la unidad

familiar, bien nos refiramos con ella a la familia protagonista, antagonista o vecina (aunque, en este caso, la familia vecina es la más desestructurada y, casualmente, es la blanca y la primera en morir).

A modo de construcción narrativa cíclica, y para finalizar con los objetos de la utilería fílmica considerados como motivos, las esposas dan un comienzo y un final al argumento: la Adelaida joven (la que será Red de adulta) es atada a la cama del subsuelo de los ligados por Red joven (luego, Adelaida madre); las mismas esposas con las que Red obliga a Adelaida madre a atarse a la mesa de su salón y que llevará durante toda la película; las mismas esposas, igualmente, con las que Adelaida termina de matar a Red en el subsuelo.

Si hablamos de maquillaje, en *Us*, apenas se nota, aparte de que los ligados lleven las facciones oscurecidas, para mayor dureza y tenebrosidad. No es maquillaje, pero sí que puede ser relevante reseñar que la sonrisa se manifiesta como un accesorio sádico, sobre todo, en la cara de los *doppelgängers*. La risa en sí aparece en los momentos más insospechados o fuera de lugar (la mayoría de los comentarios cómicos salen de la boca de Gabe), en ese juego entre la sátira y el humor de Peele que también se apreciaba en *Get Out*.

**Imagen 80.** *Los 'doppelgängers' sonriendo a los humanos de manera espeluznante, de arriba abajo: Red, Umbrae, Dahlia (doble) y Josh (doble).*





Fuente: *Us* (Peele, 2019).

En cuanto al sonido, para finalizar el apartado de puesta en escena, pasa lo mismo que con *Get Out*. Los ruidos diegéticos (o su ausencia) construyen el suspense y la tensión y acompañan la acción de los personajes (como curiosidad, Jordan Peele es el narrador dentro del laberinto de los espejos), aunque, en este caso, se juega un poco más con el fuera de campo (los silbidos de Red, que no sabemos que son de Red; los cristales rotos, que no sabemos quién los ha roto; gritos por la calle; etc.).

Por otra parte, la banda sonora vuelve a estar compuesta por Michael Abels, que hace un remix del conocido single *I Got 5 on It* (1995), del dúo de raperos Luniz, como tema principal referente a la cultura más comercial (guiños típicos de Peele). El resto de las canciones que suenan son de artistas negros (el componente racial implícito), a excepción de *Good Vibrations* (1967) de los Beach Boys en la casa de los Tyler. Las canciones también se utilizan de forma irónica, por ejemplo, cuando, en una orden de voz a la IA de su casa, Dahlia (madre blanca) intenta llamar a la policía y acaba reproduciendo *Fuck Tha Police* (1988) de NWA; o cuando los Wilson matan a toda la familia de los dobles de los Tyler y suena *I Got 5 on It*, casualmente, cuando llevan cinco *doppelgängers* matados.

En lo que a puesta en cuadro respecta, Peele hace uso de los mismos encuadres y perspectivas que en *Get Out*: algún que otro punto de vista de los personajes (como el de Adelaide joven en el parque de atracciones junto a sus padres), pero, mayormente, los espectadores se sitúan en una posición que acompaña y sigue la acción de los personajes y sus interacciones, por lo que dependen de ellos. En tipología, los primeros planos y los medios-cortos son los más recurrentes, por focalizar la atención en el punto que interesa. Cuanto más cerca esté el objeto de la cámara, más importante será y más aumentarán las expectativas del público respecto a él, dependiendo de la emoción que se quiera generar (por ejemplo, las caras de los ligados en primer plano son escalofriantes).

**Imagen 81.** Primer plano, espeluznante, de la cara de Red.

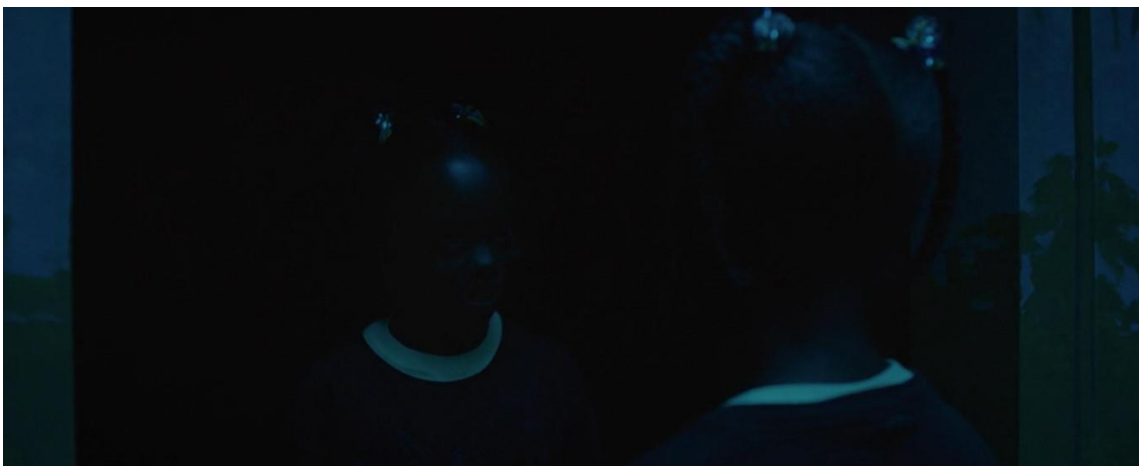


Fuente: *Us* (Peele, 2019).

La iluminación es más oscura que en *Get Out*. La mayor parte de la película, y de la acción, tiene lugar por la noche, en estancias poco o mal iluminadas (como se ha visto hasta ahora en las imágenes: el encuentro a oscuras en el laberinto, la casa de los Wilson sin luz, persecuciones y matanzas nocturnas, enfrentamiento en el subsuelo en penumbra), por lo que la trama y los personajes se rodean de mayor misterio, inseguridad y suspense en *Us*. Tampoco hay focos de luz bruscos y las tonalidades tienden hacia la calidez, quizá por el ambiente “familiar” que rodea el filme.

Por su parte, la puesta en serie se construye sobre el eje lineal del tiempo cronológico, con un montaje fragmentado y con la inclusión de diversas escenas en paralelo que ayudan a seguir, simultáneamente, los enfrentamientos a muerte entre los protagonistas y sus antítesis. Los *flashbacks* puntuales, además, son más numerosos que en *Get Out* y se utilizan para, poco a poco, revelar el incidente de la infancia de Adelaide en el laberinto, aguantando la tensión. Al final, inesperadamente, se conoce el dato que obliga a cuestionarse toda la película: Adelaide no es, en realidad, Adelaide joven, sino la ligada escapada de las cloacas. Si Adelaide-madre era un *doppelgänger* y es la que secuestró y desterró a Adelaide joven al subsuelo, ¿significa que pertenece al lado de los malos? ¿Se puede justificar, entonces, que Red quisiera salir a la superficie a recuperar lo que era suyo, aunque sea matando? ¿Cómo se sabe quién lo ha hecho mejor y quién peor? Estas son algunas preguntas que dejan intranquilo al espectador -y a Jason- al acabar el filme y que quedan a la libre interpretación.

**Imagen 82.** Red y Adelaide, jóvenes, se ven por primera vez en el laberinto de los espejos. Red sonríe sádicamente en consecuencia.



Fuente: *Us* (Peele, 2019).



Al hilo de esto último, y para concluir el epígrafe, Thomas Sobchack hace una reflexión en *Film Genre* acerca de este tipo de finales inesperados que convierten a películas como *Us* en producciones inolvidables:

When a seeming genre film merely changes the ending in a final reversal, catharsis is restricted. The audience is unprepared by what has come before. There is no release of tensions, since the inevitable conclusion for which the audience has come and which would send them back into the real world smiling has not taken place. Rather than stasis, such endings produce agitation, discomfort, a vague anxiety. The guilt of having identified with the scoundrel or hero is never dissipated and viewers must bear the responsibility for their individual desires all alone (Grant, 2003).

## 6. Conclusiones

La *white gaze* (mirada blanca) es el modo en el que una persona blanca ve, lee, escucha o interacciona con una persona no blanca y, por su situación de “privilegio” otorgado por su color de piel, inconscientemente, sospecha, desconfía o espera menos de una persona negra. Es la mirada por la que el mundo se ha construido y se ha adaptado a las exigencias de la “blanquitud”. Es la misma mirada que situó la fuente del mal en la raza negra en *The Birth of a Nation* (1919) y la misma que, al darle más “protagonismo” a una persona negra, inventa la figura del “salvador blanco”. Es la misma mirada que tiene un policía al tratar con una persona negra y es la misma mirada que ha acabado con las vidas de Trayvon Martin o George Floyd.

Si el lector ha llegado hasta aquí, se asume que ha leído el trabajo, o parte de él. Y la *white gaze* es el filtro por el que, seguramente, hayan tenido que pasar todos los autores, profesores, directores, productores, actores, artistas o estudiosos negros y negras que aquí se mencionan. De hecho, el trabajo está realizado desde esa misma mirada blanca. La misma mirada blanca que le hizo dudar a la autora del trabajo de si estaba capacitada para desarrollarlo. Si esa mirada del enemigo iba a dejarle contar un relato de enfrentamientos entre la justicia y la injusticia raciales. Si ha podido bajarse del escalón

del privilegio de los blancos y cederle la palabra a suficientes voces negras como para que la suya solo se limitase a juntarlas y transcribirlas.

Al final, la balanza tiene que equilibrarse y no puede ser solo por parte de uno de los dos lados. Igualdad, equidad y justicia pueden ser sinónimos, pero con matices que los diferencian. La igualdad es la distribución uniforme de las herramientas y la asistencia; la equidad es la distribución de unas herramientas hechas a la medida de las desigualdades contra las que lucha y a las que reconoce; la justicia es reformar el sistema para poner a disposición, de forma equitativa, esas herramientas y asistencia adaptadas a las desigualdades preexistentes.

Justicia, precisamente, es lo que ha hecho el movimiento *Black Lives Matter* por la comunidad negra como respuesta al racismo durante la administración de Donald Trump. En el epígrafe “Conflictos raciales y movimientos sociales dentro de la era Trump” de este trabajo, se ha demostrado cómo el ambiente político y económico propiciado por las instituciones gubernamentales es suficiente motivación para hacer resurgir un movimiento de protesta que trastoca la demanda habitual de los sectores de consumo, como puede ser, la industria del cine estadounidense. El letargo del racismo durante la administración de Barack Obama y la explosión de supremacía blanca desbocada por la ascensión de Donald Trump al poder han acelerado la indignación social, que tiene consecuencias socioeconómicas (*Blackout Tuesday*), legislativas (*Defund the police*), musicales (*This Is America*, 2018) o cinematográficas (*Moonlight*, 2016), entre otras.

Igualmente, el siguiente epígrafe, ha repasado cómo han sido los antecedentes de la producción audiovisual reivindicativa y diversa de ahora. De esta evolución histórica del cine se extrae que la representación de la raza negra ha tenido más de medio siglo de caricaturización y ridiculización cultural, en lo que a productos de consumo más comerciales respecta.

Prosiguiendo en la búsqueda de la justicia, la reacción de la población, iniciada por la comunidad de negra de la década de los sesenta, se tradujo en hitos cinematográficos que dignificaran los roles de personas negras en la gran pantalla. Desgraciadamente, incluso cuando directores, productoras y equipos fílmicos enteros promovían la

visibilidad y el protagonismo de personajes negros, la tradición de estereotipos racistas era tal que resultaba imposible librarse de los resquicios del *blackface* o la repetición dramática de un papel *mandingo* o *Uncle Tom*. De esta manera, la etapa de *blaxploitation* fue la más productiva y, también, la más controvertida. Por eso, no ha sido hasta la última década del cine -junto con las series en plataformas de pago- cuando las producciones audiovisuales realizadas e interpretadas por personas negras han supuesto una verdadera amenaza competitiva en el terreno blanco dominante de este mercado industrial.

Además, el género fílmico responsable de canalizar las pesadillas y la oscuridad colectivas ha luchado paralelamente contra esos clichés raciales. Así, el trabajo ha seleccionado y condensado la definición y descripción de las características compositivas del cine de terror, y, seguidamente, ha explicado de qué manera puede influir en la percepción y la conciencia de la audiencia. Consecuentemente, el apartado “Cine de terror como medio de representación de estereotipos sociales: la raza negra” ha constituido un modelo de “ficha técnica” del terror que ayuda a entender el poder de representación social que proyecta este tipo de cine -un poder, incluso, superior a otros géneros-. Este poder representativo ha ido progresando conforme se adaptaba a los nuevos tiempos -desde *Frankenstein* (1910) hasta *It* (2017)-, reflejando la cara oscura de la historia humana mediante monstruos metafóricos, *jump scares* y tantos estereotipos sociales, que se han convertido en un recurso dramático casi indispensable.

El cine, asimismo, ha demostrado ser una de esas herramientas que consigue ir cegando la mirada blanca. *Get Out* (2017) y *Us* (2019) son unos exponentes claros de que la “mirada negra” no solo es igual de relevante, sino que es necesaria para satisfacer las demandas del público de nuestros días y formular la combinación perfecta de evolución y éxito. Las obras de Jordan Peele eran una reacción a la ilusión *post-racial* propiciada por la era de Obama. Han hecho justicia a las muertes por negligencia policial (Rod rescata a Chris en *Get Out*), han acabado con el “salvador blanco” (la familia de los Tyler en *Us*) y han impreso el heroísmo y la supervivencia, la valentía y la inteligencia del protagonista de una gran producción cinematográfica, en la piel negra (Daniel Kaluuya, como Chris, y Lupita Nyong’o, como Adelaide/Red).

El *blackface* es un recurso demasiado anticuado y denigrante para dos películas protagonizadas por personas negras donde, como mucho, podría haber aparecido de manera satírica. Los estereotipos raciales (*buck* o persona atlética), del mismo periodo que el *blackface*, se presentan en forma de denuncia, como elemento vengativo. Si los personajes de Walter o Georgina -personajes negros- mueren en *Get Out* es para liberarlos del infierno blanco. Sus muertes no son trágicas ni construyen la tensión alrededor del personaje blanco, sino que les liberan de una vida de esclavos atrapados en sus propias mentes.

Además, el cine de terror, como género, ha ganado dos películas que rebosan originalidad por sus planteamientos narrativos y/o temáticos. Por un lado, un filme que ha sabido capturar la esencia de la idea de racismo de una sociedad y en un periodo muy concretos, a la vez que ha virado su tratamiento habitual y lo ha convertido en la razón de miedo y de venganza del protagonista. Por otro lado, una recuperación de un recurso más clásico del cine de terror (los dobles o *doppelgängers*) que se amplía e innova en la dirección del ámbito más íntimo (la familia) y la elección de la raza negra en los héroes. Esta elección rompe, asimismo, con las expectativas del espectador -medio, blanco- que pensaría que la película trataría el asunto racial expresamente y, para su sorpresa, es indiferente en el desarrollo de la trama. Una sensación de choque que se entiende por el tipo de protagonista que hasta ahora ha sido el que más vendía -el blanco-, pero que solo perdura los primeros instantes de la cinta.

Solo una persona encerrada en la tradición y el odio, cegada por sus inseguridades y el miedo al diferente, no vería la necesidad de conocimiento y visionado de películas de este estilo, que provoquen una reacción en cadena que continúe con la tendencia de más producciones del estilo. Las personas negras -en general, las personas no blancas- tienen la misma cabida que las personas blancas en formar parte, delante y detrás de las cámaras, del imaginario del consumo de masas y de ser la cara y el nombre que acapare titulares, premios y entradas vendidas.

Al objeto de alcanzar dicha igualdad, habrá que acostumbrar a la mirada blanca del mundo -también de las personas negras- a la diversidad multirracial que en realidad conforma ese mismo mundo. Que el personaje de Lupita Nyong'o esté acompañado de otro interpretado por Winston Duke, o que el mejor amigo de Daniel Kaluuya como

protagonista sea Lil Rel Howery. Serán elecciones como estas las que eduquen y estabilicen la balanza.

Cuesta creer que estas producciones tardaran tantos años en gestarse, salir a la luz y recibir el reconocimiento que han recibido. Las producciones de Jordan Peele son ahora el puente que hacía falta entre la representación de la raza negra en la gran pantalla y la apuesta estadounidense por proyectos ambiciosos. Nadie asegura que esta tendencia vaya a seguir popularizándose, o por cuánto tiempo lo hará, pero el impacto del triunfo ha sido tal que el hito y el récord histórico en la historia del cine de terror que ha supuesto hará que perdure en el tiempo y la memoria colectiva.

Lo que es preocupante, de hecho, es este último punto. Solo a través de la continuación de la tendencia, el esfuerzo de dos siglos pondrá fin al racismo de ese mismo periodo de tiempo, y ahora que se está haciendo con las carteleras y las páginas de estrenos de las plataformas de suscripción, tendrá que llegar a otros ámbitos. Empezando por el pilar fundamental de la educación, los estudios académicos en el campo de la materia afroamericana, un subcampo de los estudios de la diáspora africana, tienen un recorrido de unos 50 años, iniciándose en las últimas décadas de los siglo XX. Los conocidos como *black studies* han pasado de estar ofertados como programas sin titulación ni fondos, a graduados y másteres universitarios internacionales y otros estudios académicos de la enseñanza superior.

Y, sin embargo, la información y los trabajos académicos que se han encontrado para realizar la investigación que aquí se presenta, centrados en la representación de la raza negra en el cine y en el cine de terror, eran menos de los que cabría esperar. Es decir, sí que existe un tratamiento extenso de la evolución histórica y social de la situación de la raza negra en la sociedad estadounidense y, aparte, de la teoría y la documentación sobre el cine genérico y el cine de terror. Empero, la combinación de los dos ámbitos de estudio ha sido dificultosa de encontrar, y más en español. Ese es uno de los retos que ha tenido que afrontar este trabajo: localizar las cuestiones comunes de ambos campos, dónde confluían y qué significaba, para poder ofrecer una explicación y una interpretación de lo que hasta ahora se ha venido diciendo.

En suma, se podría afirmar que la conclusión última de este trabajo es que ojalá no hubiera existido la necesidad original de elaborarlo. Que la sociedad en su conjunto todavía tiene que ponerse de acuerdo y replantear un sistema que ha perpetuado y perpetúa la discriminación de colectivos por cuestiones de raza, etnia, religión, orientación sexual, género, cualidades físicas, ocupación o intereses personales; cuestiones que, mientras se respeten los derechos y libertades individuales de cada uno, no deberían afectar, incomodar y ser motivo de discriminación.

Si nada de eso fuera un problema sistémico -que desencadena en la redefinición y subida al poder de la supremacía blanca, en políticas de retroceso en igualdad racial, en crímenes de odio, en muertes, en genocidios, en guerras-, Chris Washington habría conocido a los Armitage en el contexto de una comedia romántica, donde el color de la piel de él sería una diferencia meramente visual, y las caras negras de los Wilson no harían pensar que una película de terror va a -volver a- abordar las desigualdades raciales. Tras la superación de la mirada blanca, fundido a negro y vuelta a reescribir el guion de la justicia racial.

## **7. Bibliografía**

Aldrich, R. (1962). *Whatever Happened to Baby Jane?* [Película].

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós Ibérica.

Aster, A. (2018). *Hereditary* [Película].

Atencio, P. (2012 - 2015). *Key & Peele* [Serie].

Beresford, B. (1989). *Driving Miss Daisy* [Película].

Bigelow, K. (1987). *Neat Dark* [Película].

Black Lives Matter. (2021). *About*. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://blacklivesmatter.com/about/>



Black, W. R. (2014). *How Watermelons Became a Racist Trope*. The Atlantic. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/how-watermelons-became-a-racist-trope/383529/>

Blanks, J. (1998). *Urban Legend* [Película].

Bogle, D. (1973). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. Bloomsbury Academic USA.

Bond III, J. (1990). *Def by Temptation* [Película].

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico / Film Art. An Introduction (Spanish Edition)*. Paidós Ibérica.

Bousman, D. L. (2006). *Saw III* [Película].

Brewer, C. (2005). *Hustle & Flow* [Película].

Browning, T. (1927). *London After Midnight* [Película].

Browning, T. (1931). *Dracula* [Película].

Browning, T. (1932). *Freaks* [Película].

Buchanan, L. et al. (2020). *Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History*. The New York Times. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html>

Burgin, X. (2019). *Horror Noire: A History of Black Horror*. Stage 3 Productions.

Burton, T. (1990). *Edward Scissorhands* [Película].

Butler, D. (1935). *The Littlest Rebel* [Película].

Cameron Menzies, W. (1953). *Invaders from Mars* [Película].

Campbell, W. (1930). *Ingagi* [Película].

Carpenter, J. (1978). *Halloween* [Película].

Carpenter, J. (1980). *The Fog* [Película].

Carpenter, J. (1983). *Christine* [Película].

Carpenter, J. (1988). *They Live* [Película].

Carroll, L. (1865). *Alice in Wonderland*. Macmillan Publishers.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge.

Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós Ibérica.

Cassavetes, J. (1958). *Shadows* [Película].

Castle, W. (1959). *The Tingler* [Película].

Castle, W. (1964). *Strait-Jacket* [Película].

Chan, E. L. (1955). *Creature with the Atom Brain* [Película].

Coggan, D. (2016). *Barry Jenkins deconstructs the swimming lesson scene from 'Moonlight'*. Entertainment Weekly. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://ew.com/article/2016/12/06/moonlight-barry-jenkins-swimming-lesson-scene/>

Comedy Central. (2012). *Key & Peele – Das Negros* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=m1bLXk6UVts&ab\\_channel=ComedyCentral](https://www.youtube.com/watch?v=m1bLXk6UVts&ab_channel=ComedyCentral)

Coogler, R. (2013). *Fruitvale Station* [Película].

Coogler, R. (2018). *Black Panther* [Película].

Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now* [Película].

Corman, R. (1955). *Day the World Ended* [Película].

Corman, R. (1961). *Pit and the pendulum* [Película].

Corman, R. (1964). *The Masque of the Red Death* [Película].

Corman, R. (1967). *The Trip* [Película].

Corman, R. (1968). *Targets* [Película].

Cornish, J. (2011). *Attack on Block* [Película].

Cosmatos, P. (2018). *Mandy* [Película].

Count Love. (2020). *Racial Justice Protests since May 25, 2020*. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://countlove.org/blog/racial-justice-protests.html>

Crain, W. (1972). *Blacula* [Película].

Crane, K. G. (1957). *Monster From Green Hell* [Película].

Craven, W. (1984). *Nightmare on Elm Street* [Película].

Craven, W. (1991). *The People Under the Stairs* [Película].

Craven, W. (1996). *Scream* [Película].

Cretton, D. D. (2019). *Just Mercy* [Película].

Cronenberg, D. (1975). *Shivers* [Película].

Cronenberg, D. (1983). *The Dead Zone* [Película].

Cronenberg, D. (1986). *The Fly* [Película].

Crow, C. (1996). *Jerry Maguire* [Película].

Cundieff, R. (1995). *Tales from the Hood* [Película].

Cunningham, S. S. (1980). *Friday the 13<sup>th</sup>* [Película].

D'Alessandro, A. (2020). 'Us' Gush Of Cash Puts Jordan Peele Horror Movie At No. 13 On Deadline's 2019 Most Valuable Blockbuster Tournament. Deadline. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://deadline.com/2020/04/us-movie-profit-2019-jordan-peele-blumhouse-lupita-nyong'o-1202911908/>

Daniels, L. (2009). *Precious* [Película].

Daniels, R. (2019). *Black Stereotype* [Bachelor of Fine Arts Senior Papers, Washington University].  
<https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=bfa>

Dante, J. (1981). *The Howling* [Película].

Darabont, F. (1994). *The Shawshank Redemption* [Película].

Dawley, J. S. (1910). *Frankenstein* [Película].

De Palma, Brian. (1976). *Carrie* [Película].

DeGue, S. et al. (2016). Deaths Due to Use of Lethal Force by Law Enforcement. *American Journal of Preventive Medicine*, 51 (5), 173-187.  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6080222/>

Dekker, F. (1987). *The Monster Squad* [Película].

Demange, Y. et al. (2020). *Lovecraft Country* [Serie].

Demme, J. (1991). *The Silence of the Lambs* [Película].

Demsas, J. (2021). *The effects of Black Lives Matter protests*. VOX. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.vox.com/22360290/black-lives-matter-protest-crime-ferguson-effects-murder>

Dickerson, E. (2001). *Bones* [Película].

Dillard, J. D. (2019). *Sweetheart* [Película].

Donner, R. (1976). *The Omen* [Película].

Douglas, G. (1954). *Them!* [Película].

Drehle, D. V. (2016). *The Making of President Donald Trump*. TIME. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://time.com/4564440/donald-trump-wins-2/>

DuVernay, A. (2014). *Selma* [Película].

Eastwood, C. (2004). *Million Dollar Baby* [Película].

Eastwood, C. (2009). *Invictus* [Película].

Edelman, E. (2016). *O. J.: Made in America* [Película].

Edelstein, D. (2013). *Edelstein on 12 Years a Slave: A Stark, Smashingly Effective Melodrama*. Vulture. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.vulture.com/2013/10/movie-review-12-years-a-slave.html>

Epstein, A. (2017). “*Get Out*” director Jordan Peele breaks yet another huge box-office record. Quartz. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://qz.com/948523/get-out-director-jordan-peeel-has-the-new-box-office-record-for-an-original-debut-movie/>

Espinosa, D. (2017). *Life* [Película].

Evening Standard. (2020). *John Boyega George Floyd protest London speech in full: Star Wars actor’s powerful Hyde Park message* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=GGXEB25WdyQ&t=165s>

Farrelly, P. (2018). *Green Book* [Película].

Favreau, J. (2019). *The Lion King* [Película].

Fleming, V. (1939). *Gone With The Wind* [Película].

Forbes, B. (1975). *The Stepford Wives* [Película].

Forman, M. (1975). *One Flew Over The Cuckoo’s Nest* [Película].

Forster, M. (2001). *Monster’s Ball* [Película].

Fowler Jr., G. (1958). *I Married A Man From Outer Space* [Película].

Free, T. (2020). *Two Distant Strangers* [Película].

Freeland, C. (2000). *The naked and the undead*. Perseus.

Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. MayenCM.

Friedkin, W. (1973). *The Exorcist* [Película].

Friedkin, W. (1973). *The Exorcist* [Película].



Fuqua, A. (2001). *Training Day* [Película].

Gabbatt, A. (2015). *Donald Trump's tirade on Mexico's 'drugs and rapists' outrages US Latinos*. The Guardian. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.theguardian.com/us-news/2015/jun/16/donald-trump-mexico-presidential-speech-latino-hispanic>

Gambino, L. (2015). *Three years after Trayvon Martin, a new civil rights movement grows in strength*. The Guardian. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.theguardian.com/us-news/2015/feb/27/trayvon-martin-new-civil-rights-movement-grows-strength>

Gibson, B. (1993). *What's Love Got to Do with It* [Película].

Goddard, D. (2011). *The Cabin in the Woods* [Película].

Goillandeau, M. y Elassar A. (2021). *Movimiento Black Lives Matter fue nominado al Premio Nobel de Paz*. CNN. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://cnnespanol.cnn.com/2021/02/01/black-lives-matter-premio-nobel-paz/>

Gould, E. y Wilson, V. (2020). *Black workers face two of the most lethal preexisting conditions for coronavirus – racism and economic inequality*. Economic Policy Institute. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.epi.org/publication/black-workers-covid/>

Grant, B. K. (2003). *Film Genre Reader III*. University of Texas Press.

Green, D. G. (2018). *Halloween* [Película].

Greenfield-Sanders, T. (2019). *Toni Morrison: Pieces I Am* [Película].

Griffith, D. W. (1915). *The Birth of a Nation* [Película].

Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)*. Temple University Press.

Gunn, B. (1973). *Ganja & Hess* [Película].

H.E.R. (2020). *I Can't Breathe* [Vídeo].  
[https://www.youtube.com/watch?v=IRZWiqBHYaY&ab\\_channel=H.E.R.H.E.R.Verificada](https://www.youtube.com/watch?v=IRZWiqBHYaY&ab_channel=H.E.R.H.E.R.Verificada)

Hackford, T. (2004). *Ray* [Película].

Hancock, J. L. (2009). *The Blind Side* [Película].

Hardy, C. (2018). *The Nun* [Película].

Harris, O. et al. (2019 – 2020). *The Twilight Zone* [Serie].

Harron, M. (2000). *American Psycho* [Película].

Haskin, B. (1953). *The War of the Worlds* [Película].

Heckerling, A. (1995). *Clueless* [Película].

Hiatt, B. (2019). *The All-American Nightmares of Jordan Peele*. Rolling Stone. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/director-jordan-peeel-new-movie-cover-story-782743/>

Hitchcock, A. (1943). *Shadow of a Doubt* [Película].

Hitchcock, A. (1960). *Psycho* [Película].

Hitchcock, A. (1963). *Birds* [Película].

Holland, T. (1985). *Fright Night* [Película].

Honda, I. (1954). *Godzilla* [Película].

Honda, I. (1956). *Godzilla, King of the Monsters!* [Película].

Hooper, T. (1974). *The Texas Chainsaw Massacre* [Película].

Hooper, T. (1982). *Poltergeist* [Película].

Hooper, T. (2010). *The King's Speech* [Película].

Hughes, J. (1984). *Sixteen Candles* [Película].

Hutchings, P. (2004). *The Horror Film*. Routledge.

Isherwood, C. (2005). *August Wilson, Theater's Poet of Black America, Is Dead at 60*. The New York Times. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/2005/10/03/theater/newsandfeatures/august-wilson-theaters-poet-of-black-america-is-dead-at-60.html>

Jenkins, B. (2016). *Moonlight* [Película].

Jewison, N. (1967). *In the Heat of the Night* [Película].

Jewison, N. (1999). *The Hurricane* [Película].

Johnston, D. D. (2006). Adolescents' Motivations for Viewing Graphic Horror. *Human Communication Research*, 21 (5), 522-552. [https://www.researchgate.net/publication/229440916\\_Adolescents'Motivations\\_for\\_Viewing\\_Graphic\\_Horror](https://www.researchgate.net/publication/229440916_Adolescents'Motivations_for_Viewing_Graphic_Horror)

Joon-ho, B. (2019). *Parasite* [Película].

Julian, R. (1925). *The Phantom of the Opera* [Película].

Kahn, R. C. (1940). *Son of Ingagi* [Película].

Kassovitz, M. (2003). *Gothika* [Película].

Keegan, R. (2017). *Jordan Peele on the “post-racial lie” that inspired Get Out*. Vanity Fair. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/jordan-peeel-get-out-screening>

Kelljan, B. (1973). *Scream Blacula Scream* [Película].

Kendi, I. X. (2020). *Cómo ser antirracista*. Rayo Verde.

King, S. (1987). *Danse Macabre*. Berkley.

King, S. et al. (1988). *Bare Bones: Conversations on Terror With Stephen King*. McGraw Hill.

Kramer, S. (1967). *Guess Who’s Coming to Dinner* [Película].

Kroll, N. et al. (2017 - 2020). *Big Mouth* [Serie].

Kubrick, S. (1971). *A Clockwork Orange* [Película].

Kubrick, S. (1980). *The Shining* [Película].

Lang, F. (1927). *Metropolis* [Película].

Lawrence, F. (2007). *I Am Legend* [Película].

Lee, J. y Buck, C. (2019). *Frozen II* [Película].

Lee, S. (1992). *Malcolm X* [Película].

Lee, S. (2020). *Da 5 Bloods* [Película].

Leonhardt, D. y Philbrick, I. P. (2018). *Donald Trump's Racism: The Definitive List, Updated*. The New York Times. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/01/15/opinion/leonhardt-trump-racist.html>

Levey, W. A. (1973). *Blackenstein* [Película].

Levinson, B. (1987). *Good Morning, Vietnam* [Película].

Lewin, A. (1945). *The Picture of Dorian Gray* [Película].

López Estrada, C. (2018). *Blindspotting* [Película].

Losilla, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Paidós Ibérica.

Lourié, E. (1953). *The Beasts from 20,000 Fathoms* [Película].

Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura: Y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar.

Macdonald, K. (2006). *The Last King of Scotland* [Película].

Maguire, S. (2001). *Bridget Jones's Diary* [Película].

Mamoulían, R. (1931). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Película].

Marvin, L. (2021). *Them* [Película].

Maslansky, P. (1974). *Sugar Hill* [Película].

Matsoukas, M. (2019). *Queen & Slim* [Película].

McCarthy, C. (2016). *Girl With All The Gifts* [Película].

McMurray, G. (2018). *The First Purge* [Película].

McQueen, S. (2013). *12 Years a Slave* [Película].

McQueen, S. (2020). *Small Axe* [Antología de películas].

Means Coleman, R. R. (2011). *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. Routledge.

Micheaux, O. (1920). *Within Our Gates* [Película].

Micheaux, O. (1939). *Birthright* [Película].

Mihalka, G. (1981). *The Bloody Valentine* [Película].

Miller, B. (2017 – 2021). *The Handmaid's Tale* [Serie].

Monument, A. (2009). *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. Lux Digital Pictures.

Moore, J. (2012). *Pitch Perfect* [Película].

Murai, H. (2018). *This Is America* [Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>

Murnau, F.W. (1922). *Nosferatu* [Película].

Murphy, M. (2017). *2017: The Biggest Year in Horror History*. The New York Times.  
Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/2017/10/26/movies/top-horror-movies-box-office-it-get-out.html#:~:text=Biggest%20Year%3A%201973%2C%20%24232.9%20million&text=In%20the%20early%201970s%2C%20horror,office%20year%20in%20the%20decade>

Murphy, R. y Falchuk, B. (2017). *American Horror Story: Cult* [Serie].

Muschiatti, A. (2017) *It* [Película].



- Muschiatti, A. (2019). *It: Chapter Two* [Película].
- Navarro, A. J. (2016). *El imperio del miedo: El cine de horror norteamericano post 11-S*. Valdemar.
- Neilan, M. (1934). *Chloe, Love Is Calling You* [Película].
- Nelson, R. (1963). *Lilies of the field* [Película].
- Norrington, S. (1998). *Blade* [Película].
- Nyby, C. (1951). *The Thing from Another World* [Película].
- Parks, G. (1969). *The Learning Tree* [Película].
- Peebles, M. V. (1971). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* [Película].
- Peele, J. (2017). *Get Out* [Película].
- Peele, J. (2019). *Us* [Película].
- Peli, O. (2007). *Paranormal Activity* [Película].
- Phillips, K. R. (2005). *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Praeger.
- Polanski, R. (1961). *Repulsion* [Película].
- Polanski, R. (1967). *The Fearless Vampire Killers* [Película].
- Polanski, R. (1968). *Rosemary's Baby* [Película].
- Porter, E. S. (1903). *Uncle Tom's Cabin* [Película].
- Raimi, S. (1981). *The Evil Dead* [Película].

Rees, D. (2017). *Mudbound* [Película].

Rhines, J. (1996). *Black Film/White Money*. Rutgers University Press.

Romero, G. (1968). *Night of the Living Dead* [Película].

Romero, G. (1985). *Day of the Dead* [Película].

Romero, G. (2005). *Land of the Dead* [Película].

Romero, G. (2007). *Diary of the Dead* [Película].

Romero, G. (2009). *Survival of the Dead* [Película].

Rose, B. (1992). *Candyman* [Película].

Rose, S. (2019). *Jordan Peele on Us: 'This is a very different movie from Get Out'*. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/09/jordan-peelee-on-us-this-is-a-very-different-movie-from-get-out>

Rubin, R. (2019). *Box Office: Jordan Peele's 'Us' Stuns With \$70 Million Opening Weekend*. Variety. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://variety.com/2019/film/box-office/us-movie-box-office-opening-weekend-jordan-peelee-1203170926/>

Russo, A. y Russo, J. (2019). *Avengers: Endgame* [Película].

Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del Cine: Teorías, estética, géneros*. Alianza Editorial.

Sánchez, E. y Myrick, D. (1999). *The Blair Witch Project* [Película].

Sandberg, D. F. (2017). *Annabelle: Creation* [Película].

Sandrich, M. (1942). *Holiday Inn* [Película].

Schumacher, J. (1987). *The Lost Boys* [Película].

Scott, R. (1979). *Alien* [Película].

Scott, R. (2001). *Hannibal* [Película].

Scott, T. (1983). *The Hunger* [Película].

Selavy, V. (2007). *INTERVIEW WITH MELVIN AND MARIO VAN PEEBLES*. Electric Sheep Magazine. Recuperado el 21 de junio de 2021: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2007/05/29/interview-with-melvin-and-mario-van-peeble/>

Serling, R. (1959 – 1964). *The Twilight Zone* [Serie].

Shaw, D. O. y Kidwai, S. A. (2020). *The Global Impact of the Black Lives Matter (BLM) Movement*. The Geopolitics. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://thegeopolitics.com/the-global-impact-of-the-black-lives-matter-movement/>

Sherman-Palladino, A. (2000). *Gilmore Girls* [Película].

Shuts, T. E. (2017). *It Comes At Night* [Película].

Shyamalan, M. N. (2017). *Split* [Película].

Siegel, D. (1956). *Invasion of the Body Snatchers* [Película].

Sillito, D. (2016). *Donald Trump: How the media created the president*. BBC. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-37952249>

Simien, J. et al. (2017 – 2021). *Dear White People* [Serie].

Singleton, J. (1991). *Boyz n the Hood* [Película].

Spielberg, S. (1975). *Jaws* [Película].

Spielberg, S. (1985). *The Color Purple* [Película].

Spike, L. (1986). *She's Gotta Have It* [Película].

Spike, L. (1989). *Do The Right Thing* [Película].

Spike, L. (2018). *BlacKkKlansman* [Película].

Staff, A. (2021). *Weekender Recommendations: 'Ganja & Hess' and the Story of Bill Gunn*. Nyack News & Views. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://nyacknewsandviews.com/2021/04/weekender-recommendations-ganja-hess-and-the-story-of-bill-gunn/>

Taylor, T. (2011). *The Help* [Película].

Taylor, T. (2019). *Ma* [Película].

Taymor, J. (2002). *Frida* [Película].

Teague, L. (1983). *Cujo* [Película].

The Daily Show with Trevor Noah. (2021). *Travon Free – How “Two Distant Strangers” Mirrors Society Today | The Daily Social Distancing Show* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=yGxIN7G118I&ab\\_channel=TheDailyShowwithTrevorNoah](https://www.youtube.com/watch?v=yGxIN7G118I&ab_channel=TheDailyShowwithTrevorNoah)

The Hill. (2020). *Trump says he's done more for the Black community "than any president since Abraham Lincoln"* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=zGgSLHADc9A>

Tillman Jr., G. (2018). *The Hate U Give* [Película].

Tourneu, J. (1942). *Cat People* [Película].

Treisman, R. (2021). *Nearly 100 Confederate Monuments Removed in 2020, Report Says; More Than 700 Remain*. NPR. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.npr.org/2021/02/23/970610428/nearly-100-confederate-monuments-removed-in-2020-report-says-more-than-700-remai>

Tucker, G. L. (1919). *The Miracle Man* [Película].

Turner Classic Movies. (2020). *TCM Original Production: Blackface and Hollywood – African American Film History – Documentary* [Vídeo]. [https://www.youtube.com/watch?v=tf4OKW\\_fqYU&t=344s](https://www.youtube.com/watch?v=tf4OKW_fqYU&t=344s)

Ugwu, R. (2019). *The New York Times: ‘They Set Us Up To Fail’: Black Directors of the 90’s Speak Out*. The New York Times. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.nytimes.com/2019/07/03/movies/black-directors-1990s.html>

vico sweetie. (2020). *Which Stereotypical Horror Movie Character Are You?* BuzzFeed. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.buzzfeed.com/tea-pop/which-horror-movie-stereotype-are-you-437dpwvuoc>

Wallace, E. y Cooper, M. C. (1933). *King Kong* [Película].

Wallace, R. (2002). *We Are Soldiers* [Película].

Wan, J. (2004). *Saw* [Película].

Wan, J. (2010). *Insidious* [Película].

Wan, J. (2013). *The Conjuring* [Película].

Waters, M. (2004). *Mean Girls* [Película].

Watkins, J. (2012). *The Woman in Black* [Película].

Watts, J. (2019). *Spider Man: Far From Home* [Película].

Wayans, K. I. (2000). *Scary Movie* [Película].

Weaver, C. (2017). *Jordan Peele on a Real Horror Story: Being Black in America*. GQ. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.gq.com/story/jordan-peelee-get-out-interview>

Werker, A. L. (1942). *Whispering Ghosts* [Película].

Whale, J. (1931). *Frankenstein* [Película].

White, J. H. (1896). *Watermelon Contest* [Vídeo]. <https://www.dailymotion.com/video/x6cfupn>

Wilson, C. C. (1995). *Race, Multiculturalism, and the Media: From Mass to Class Communication*. SAGE Publications.

Wise, R. (1945). *The Body Snatcher* [Película].

Worsley, W. (1920). *The Penalty* [Película].

Wright, D. y Salles, S. (2020). *Author-historian Donald Guillory on black representation in film* [Audio]. [https://open.spotify.com/episode/7rYvFBhU285xHHB94AIOAi?si=WFRhdLx\\_The9vABTDX9nOA&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/episode/7rYvFBhU285xHHB94AIOAi?si=WFRhdLx_The9vABTDX9nOA&dl_branch=1)

Wright, E. (2004). *Shaun of the Dead* [Película].

Yeaworth, I. y Doughten, R. (1958). *The Blob* [Película].



Yuan, J. y Harris, H. (2018). *The First Great Movie of the Trump Era*. Vulture. Recuperado el 21 de junio de 2021: <https://www.vulture.com/article/get-out-oral-history-jordan-peelee.html>

Yunza, B. (1985). *Re-Animator* [Película].

Zito, J. (1981). *The Prowler* [Película].

Zucker, J. (1990). *Ghost* [Película].

Zwick, E. (1989). *Glory* [Película].

## ANEXO I: ÍNDICE DE IMÁGENES

### Índice de imágenes

Imagen 01. Donald Trump twitteo sobre un ataque militar contra las protestas del <i>Black Lives Matter</i> .....	13
Imagen 02. Jugadores de la NBA arrodillados en apoyo al <i>Black Lives Matter</i> .....	15
Imagen 03. Rachel McAdams en el papel de Regina, rubia superficial, en <i>Mean Girls</i> (2004).....	19
Imagen 04. Bing Crosby en <i>blackface</i> en <i>Holiday Inn</i> (1942).....	20
Imagen 05. Michael B. Jordan interpretando a Oscar Grant cuando le disparan por la espalda.....	24
Imagen 06. Platt (Chiwetel Ejiofor) es obligado a flagelar a Patsey (Lupita Nyong'o).....	25
Imagen 07. Recreación del tiroteo de 2015 en la Iglesia Metodista Episcopal Africana Emanuel (Charleston, Carolina del Sur) por parte de un supremacista blanco.....	26
Imagen 08. Incluida en <i>I Am Not Your Negro</i> (2016), manifestantes se enfrentan a una fila de policías estatales en Selma (Alabama) en el conocido como <i>Bloody Sunday</i> (7 de marzo de 1965).....	27
Imagen 09. Personajes de veteranos negros de la guerra de Vietnam.....	28
Imagen 10. Carter (Joey Bada\$\$) siendo asfixiado por el policía blanco (Andrew Howard), una recreación de la muerte de George Floyd.....	29
Imagen 11. Caricaturización de niños negros en un juego de cartas de los años 30.....	30
Imagen 12. Estereotipo de negros comiendo sandía en 1869.....	31
Imagen 13. <i>Ku Klux Klan</i> linchando al negro renegado Gus.....	32
Imagen 14. Linchamiento de los padres de la protagonista por parte de una multitud blanca, ahora antagonista de la historia.....	33
Imagen 15. De izquierda a derecha, Scarlett (Vivien Leigh) y Mammy (Hattie McDaniel).....	34
Imagen 16. Pareja interracial del blanco Anthony Ray, haciendo de blanco, y la blanca Lelia Goldoni, haciendo de afroamericana.....	35
Imagen 17. Homer Smith (Sidney Poitier) trabajando para las monjas blancas.....	36

Imagen 18. El novio negro John (Sidney Poitier) rodeado por su familia política blanca.....	37
Imagen 19. Prince Mamuwalde (William Marshall) mordiendo a la víctima.....	39
Imagen 20. Asistentes negros a las órdenes de la jefa de enfermeros Mildred Ratched (Louise Fletcher).....	40
Imagen 21. Trip (Denzel Washington) siendo flagelado delante del regimiento de infantería negro.....	41
Imagen 22. Leticia (Halle Berry) junto a Hank (Billy Bob Thornton), del cual se enamora posteriormente a la ejecución de su marido.....	42
Imagen 23. Comparación del cambio de roles de empleado entre la persona blanca y la persona negra en <i>Driving Miss Daisy</i> (izq.) y <i>Green Book</i> (dcha.).....	43
Imagen 24. Ricky (Morris Chestnut) siendo abatido por <i>the Bloods</i> , una banda callejera de Los Ángeles.....	44
Imagen 25. Black Panther (Chadwick Boseman), uno de los principales superhéroes del Universo Marvel.....	46
Imagen 26. Casa en Crythin Gifford, aspecto común de una casa encantada en una película de terror.....	51
Imagen 27. <i>Jump scare</i> con el diablo rojo detrás del protagonista Josh Lambert (Patrick Wilson).....	52
Imagen 28. Iluminación de claroscuro (luz contrapicada) en la persecución del laberinto.....	53
Imagen 29. Curt (Chris Hemsworth) y Jules (Anna Hutchison), la primera en morir, la “chica mala”.....	57
Imagen 30. Frankenstein (Augustus Phillips) en la primera adaptación al cine de la novela.....	60
Imagen 31. Blizzard (Lon Chaney) representa las heridas de guerra y The Red Scare.....	62
Imagen 32. Exageración del maquillaje del fantasma Erik (Lon Chaney).....	62
Imagen 33. El doppelgänger Mr. Hyde del Dr. Jekyll (Fredric March).....	64
Imagen 34. Teresa Wright como young Charlie.....	65
Imagen 35. Los protagonistas observan una copia de ser humano extraterrestre.....	66
Imagen 36. Max (Dennis Hopper) fumando.....	67
Imagen 37. Ben (Duane Jones), el primer héroe negro en un taquillazo.....	68

Imagen 38. Inquietante <i>frame</i> de la estereotipación de la mujer perfecta americana....	69
Imagen 39. Freddy Krueger (Robert Englund) representa las pesadillas de la era Reagan.....	71
Imagen 40. La saga de <i>Saw</i> es la tercera más exitosa del mundo, de acuerdo con <i>Forbes</i> (2017).....	72
Imagen 41. Uno de los <i>jump scares</i> más impactantes en el que Pennywise (Bill Skarsgard) sale de la lona blanca a modo de pantalla.....	73
Imagen 42. La aparición de una doctora negra (Laura Bowman), un avance en la representación negra.....	74
Imagen 43. Georgette Harvey, en el personaje de Old Mandy, como <i>the token black guy</i> .....	75
Imagen 44. Richard Lawson como Willis Daniels vestido como el estereotipo <i>gangster</i> .....	76
Imagen 45. Candyman (Tony Todd), con el garfio (dcha.), atrae y aterroriza a Helen (Virginia Madsen), su víctima blanca.....	77
Imagen 46. La mujer (Wendy Robie) y el hombre (Everett McGill) blancos sobre los que recae la historia.....	78
Imagen 47. <i>Frame</i> la segunda película de terror más taquillera, después de <i>It</i> (2017), con Will Smith.....	79
Imagen 48. Jordan Peele (izq.) y Keegan-Michael Key (dcha.) recurriendo al <i>whiteface</i> para hacer comedia de un motivo repetitivo en sus sketches: el racismo.....	81
Imagen 49. De izquierda a derecha (de antagonistas a protagonistas inocentes): la madre, el padre, la hija/novia, la sirvienta y el yerno/novio.....	82
Imagen 50. Semejanzas entre los personajes de Madison Curry en <i>Us</i> (izq.) y Melody Hurd en <i>Them</i> (dcha.).....	84
Imagen 51. Chris (Daniel Kaluuya) rodeado de la secta blanca que lo trata como un objeto de colección.....	88
Imagen 52. La gran casa que sitúa a los Armitage en un nivel económico elevado.....	89
Imagen 53. Aspecto tenebroso de la casa de los Armitage de noche.....	90
Imagen 54. Aparición del ciervo como motivo, comparativa en tres escenas.....	90 – 91
Imagen 55. Aparición de la policía como motivo, comparativa en cuatro escenas. De arriba abajo: Rod, el policía blanco del accidente del ciervo, la ‘ayuda’ de Rod y Rob como salvador.....	92 - 93

Imagen 56. Aparición de la cucharilla y el té como motivo, comparativa en tres escenas.....	93 – 94
Imagen 57. Muertes del hermano (abajo) y la madre (arriba) con el mismo objeto, comparativa en dos escenas.....	94 - 95
Imagen 58. Aparición del <i>Sunken Place</i> como motivo, comparativa en tres escenas.....	95 – 96
Imagen 59. Comparativa de las operaciones cerebrales en <i>Get Out</i> (arriba) y <i>Saw</i> (abajo).....	97
Imagen 60. Chris <i>picking up cotton</i> de la butaca de la sala de la televisión (dos <i>frames</i> ).....	98
Imagen 61. De arriba abajo, semejanzas de opresión entre las víctimas de <i>A Clockwork Orange</i> , <i>Boyz n the Hood</i> y <i>Get Out</i> .....	99
Imagen 62. Más semejanzas entre las películas <i>A Clockwork Orange</i> (izq.) y <i>Get Out</i> (dcha.).....	100
Imagen 63. Silencio y miradas misteriosas de los asistentes blancos, vestidos de gala, cuando Chris sube al piso de arriba.....	101
Imagen 64. Sonrisas forzosas de los asistentes negros Georgina (arriba) y Walter (abajo).....	101
Imagen 65. Escenas de la subasta de Chris, donde el ciego Jim Hudson (Stephen Root) le compra (tres <i>frames</i> ).....	103 – 104
Imagen 66. Primer plano del móvil desconectado, otra vez.....	103
Imagen 67. Chris estrangulando a Rose de noche, iluminados por las luces de la calle, mientras ella sonríe sádicamente.....	105
Imagen 68. Arriba, el coche que se lleva a Andre al inicio; abajo, el coche que salva a Chris al final.....	106
Imagen 69. La complicidad entre Jason (Evan Alex) y Adelaide (Lupita Nyong'o) al principio de la película (arriba) y al final (abajo).....	108
Imagen 70. Gabe consigue que Abraham muera entre las hélices de la lancha (dos <i>frames</i> ).....	109
Imagen 71. Pluto se mete en las llamas (arriba), imitando la posición de Jason (abajo), su 'juego' de niños.....	110
Imagen 72. Ambulancia de juguete de Jason (arriba) y ambulancia real como vehículo salvador (abajo).....	111

Imagen 73. <i>Doppelgängers</i> (abajo) imitan a sus dobles (arriba) en la superficie.....	112
Imagen 74. <i>Doppelgängers</i> (arriba) y los Wilson (abajo), sus dobles, enfrentados en la casa.....	113
Imagen 75. Algunas de las referencias bíblicas y coincidencias de la película, tres escenas, de arriba abajo: animales de juguete de Red (cambiada por Adelaide), pancarta <i>Jeremiah 11:11</i> y <i>frisbee</i> .....	114
Imagen 76. Adelaide joven (Madison Curry) perdida en el laberinto de los espejos (arriba), Jason asustando a su hermana Zora (Shahadi Wright) en el espejo de casa (medio) y Dahlia (Elisabeth Moss) como una maníaca frente al espejo (abajo).....	115
Imagen 77. Armas de aniquilación de los ligados.....	116
Imagen 78. Cadena humana de ligados ( <i>the Untethering</i> ), arriba, y cadena humana de papel, abajo.....	116
Imagen 79. Aparición del conejo como motivo, comparativa de tres escenas: conejos en el subsuelo (arriba), Adelaide y el peluche (medio) y conejo en las paredes del laberinto (abajo).....	117
Imagen 80. Los <i>doppelgängers</i> sonriendo a los humanos de manera espeluznante, de arriba abajo: Red, Umbrae, Dahlia (doble) y Josh (doble).....	119 - 120
Imagen 81. Primer plano, espeluznante, de la cara de Red.....	121
Imagen 82. Red y Adelaide, jóvenes, se ven por primera vez en el laberinto de los espejos. Red sonríe sádicamente en consecuencia.....	122