

Un viajero en tierras salvajes: La resignificación de la raza y la otredad en el filme Get out de Jordan Peele

A Traveler in the Wilderness: The resignification of race and otherness in the film Get out by Jordan Peele

M. Monserrat Acuña
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Iván Ávila González
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Romano Ponce Díaz
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Recibido: 14-03-2022 / **Aceptado:** 25-05-2022 / **Publicado:** 04-07-2022

DOI: <https://doi.org/10.15648/am.40.2022.3512>

RESUMEN: A partir de la postura transdisciplinar de los Estudios Visuales y los Estudios Decoloniales, se presenta un análisis intratextual del discurso ideológico del filme Get Out (2017) de Jordan Peele. Por medio de una lectura enfocada en el intento operis de la obra, la cual recurre a los modelos de análisis narrativo de Zavala (2014), Žižek (2009) y Yopez (2020), se propone que la obra de Peele se apropia de las convenciones genéricas del cine de terror occidental, para emitir una alegoresis donde se realiza una inversión de la representación de la otredad (Quijano, 2014; Smith, 2017). A lo largo de este texto, se argumenta que —dentro del filme— la blanquitud (Echeverría, 2010; Frankenberg, 1993; Morrison, 1992) y los valores de la sociedad liberal americana son las fuentes del terror y amenaza para el protagonista afroamericano. Tal resignificación de la otredad se contrapone a la estructura canónica de la cinematografía homogénica, donde la trama presenta a los personajes principales internándose al mundo amenazante de las poblaciones racializadas. Tal estructura tiene como representante a la película Holocausto Caníbal (Deodato, 1980) y antecedentes literarios como Corazón de las tinieblas de Conrad (2013). En ese sentido, es posible afirmar que históricamente el cine de terror ha producido representaciones culturales donde las personas racializadas se muestran como cuerpos peligrosos y abyectos (Montes, 2017). La propuesta estética de Peele, que marca una distancia con los discursos hegemónicos, sólo es posible explicarse desde la coyuntura histórica y las tensiones raciales que actualmente ocurren en Estados Unidos y que tienen una trayectoria histórica en los movimientos sociales en torno a los procesos de racialización en dicho país.

PALABRAS CLAVE: Blanquitud, Racialización, Representación, Cine de Terror.



Como citar: M. Monserrat Acuña, M., Ávila González, I., & Ponce Díaz, R. (2022). Un viajero en tierras salvajes: La resignificación de la raza y la otredad en el filme Get out de Jordan Peele. *Amauta*, 20(40), 87-96. <https://doi.org/10.15648/am.40.2022.3512>

ABSTRACT: From the transdisciplinary position of Visual Studies and Decolonial Studies, an intratextual analysis of the ideological discourse of the film *Get Out* (2017) by Jordan Peele is presented. Through a reading focused on the *intentio operis* of the work, which uses the narrative analysis models of Zavala (2014), Žižek (2009) and Yepez (Yepez, 2020), it is proposed that Peele's work appropriates the generic conventions of western horror cinema, to emit an allegory where an inversion of the representation of otherness is made (Quijano, 2014; Smith, 2017). Throughout this text, it is argued that —within the film— whiteness (Echeverría, 2010; Frankenberg, 1993; Morrison, 1992) and the values of American liberal society are the sources of terror and threat for the African-American protagonist. Such resignification of otherness is opposed to the canonical structure of homogeneous cinematography, where the plot presents the main characters entering the threatening world of racialized populations. Such a structure is represented by the film *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980) and literary antecedents such as Conrad's *Heart of Darkness* (2013). In this sense, it is possible to affirm that historically horror cinema has produced cultural representations where racialized people are shown as dangerous and abject bodies (Montes, 2017). Peele's aesthetic proposal, which marks a distance from hegemonic discourses, can only be explained from the historical conjuncture and the racial tensions that currently occur in the United States and that have a historical trajectory in social movements around racialization processes in that country.

KEYWORDS: Whiteness, Racialization, Representation, Horror Cinema.

Introducción

La presente contribución se propone ser un desarrollo descriptivo y análisis narratológico intratextual del discurso ideológico del filme *Get Out* (2017) del director Jordan Peele, desde las miradas transdisciplinarias de los Estudios Visuales y los Estudios Decoloniales. La problemática que guía al estudio gira en torno a los siguientes cuestionamientos: ¿Qué elementos del discurso ideológico se insertan operativamente en el filme? ¿existen puntos ideológicos que le asemejen o le diferencien de otras narrativas de horror occidental contemporáneo?

Nuestra respuesta hipotética sería: la obra de Jordan Peele se apropia de las convenciones genéricas del cine de horror occidental, para emitir una alegoresis¹ donde se realiza una inversión de la representación de la otredad (Quijano, 2014; Smith, 2017); *Get Out* cuenta con elementos discursivos que cuestionan y deconstruyen postulados ideológicos recurrentes en la cinematografía de horror occidental contemporánea, que comparte genealogía con el *ethos* de algunas narraciones europeas realizadas por colonizadores europeos en sus relaciones .

Por medio de una lectura enfocada en el *intentio operis* (Eco, 1992) de la obra y, recurriendo a los modelos de análisis para armar y desarmar narrativa de Lauro Zavala (2014), Slavoj Žižek (2009) y las premisas de identificación ideológica de Heriberto Yépez (2020), partiremos de la condición de que todos los productos culturales contienen una carga ideológica, colocada voluntaria, involuntariamente o de forma no-consciente² por sus creadores.

1 El espacio de esa forma de intertextualidad que consiste en lograr que cualquier cosa pueda significar cualquier otra (Zavala, 2006a).

2 “El no-consciente es una noción formulada por Lucien Goldmann en el campo del estructuralismo genético, y no debe confundirse con el inconsciente freudiano. Él basa su concepción en el hecho de que los individuos, a lo largo de su vida, se integran o, cuando menos, tienen contacto con diferentes conjuntos sociales, a los que denomina sujetos transindividuales. Cada conjunto tiene convenciones y formas de comportamiento que lo particularizan. Las convenciones tienen un carácter signficante, y es, pues, mediante la asimilación de contenido semántico, que el individuo incorpora visiones de mundo y modelos de actuación que se convierten en estructuras intelectuales [1966]. Lo que hay que enfatizar es que frecuentemente esas visiones pasan al margen del consciente tanto durante su interiorización como su exteriorización. El sustrato del no-consciente es eminentemente social.” (González-Vidal & Ávila-González, 2020)

Argumentamos que —dentro del filme— la blanquitud (Echeverría, 2010; Frankenberg, 1993; Morrison, 1992) y los valores de la sociedad liberal americana son las fuentes del terror y amenaza para el protagonista afroamericano. Tal resignificación de la otredad se contrapone a la estructura canónica de la cinematografía homogénea de horror occidental, donde la trama presenta a los personajes principales internándose al mundo amenazante de las poblaciones racializadas.

Concibiendo que la función de la ideología —como enuncia Heriberto Yépez— es la de mantener el orden político o statu quo intacto, es decir: “conservar en el poder a quienes ya tienen el poder, hasta conseguir que los cuerpos experimenten lo falso y social como indudablemente cierto y natural” (Yépez, 2020), y desde la perspectiva de Luis Villorio “Las ideologías corresponden a creencias insuficientemente justificadas. Por ello encubren la realidad” (Villorio, 2007).

Los procesos de creación visual y artísticos, y sus productos, están atravesados por la mirada, entendiendo a la mirada como un esquema de posicionamiento en el mundo; Walter Benjamin argumentaba que en el sistema de producción capitalista todos los productos artísticos y culturales tienen la capacidad de asimilar e incluso propagar temas revolucionarios “[...] sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad” (Benjamin, 2004), y si retomamos a Luis Villorio: “Un mismo conjunto de creencias puede, en una ocasión, cumplir con una función disruptiva y, en otra, ejercer una función reiterativa de un dominio” (Villorio, 2007).

De tal forma, nuestro abordaje y análisis fílmico busca contemplar las siguientes premisas críticas tomadas de Heriberto Yépez (2020) y sintetizadas de la siguiente forma³:

- La obra encubre ideología: esto también nos permitirá vislumbrar el valor artístico del filme, ya que Yépez señala que si el contenido de la obra coincide con la ideología des-cubierta, y si la forma en que la ideología se encubrió coincide con la forma de la obra, entonces, no hay obra de arte, sino mera obra ideológica [propaganda ideológica].
- La obra tiene un contenido interno: un sentido interno proporcionado por los autores y materializado por medio de la narrativa, es decir, los valores y estructuras ideológicas presentadas responden a una ideología y clima social en el que la obra fue producida.
- El contenido es involuntario al autor: parafraseando a Yépez, no se aspira a realizar una arqueología de la intención consciente de los autores de la obra narrativa, sino de identificar y describir un contenido ideológico que involuntariamente se ha depositado en la obra.
- El Sujeto de la obra es un inconsciente colectivo: las obras son construidas no necesariamente a partir del inconsciente personal del autor, también responden al inconsciente de su clase social, es decir, las obras son construidas desde una postura social, económica e ideológica determinada.

El viajero en tierras salvajes: El horror y la ruptura de lo cotidiano

Dentro de nuestro objeto de estudio, la primera pregunta a resolver provisionalmente es ¿qué constituye a un filme de horror? En el contexto contemporáneo de producción cinematográfica, las fronteras que diferencian formalmente a los géneros narrativos están cada vez más diluidas. Las producciones cinematográficas, tanto comerciales como contemplativas, cuentan con elementos formales que les podrían clasificar dentro un género o en otro.

3 Síntesis del trabajo original de Heriberto Yépez y retomada por Ponce-Díaz & Ávila-González (2020) en “Literatura ergódica y videojuegos: una invitación al desarrollo de herramientas y metodologías para el análisis de sus narrativas”

A propósito del tópico del *viajero en tierras salvajes*, es importante mencionar que se trata de un tópico que es nodal para la cultura estadounidense, en tanto que es un ancla que permite narrar su genealogía como nación. El primer gran relato del viajero sería el mito fundacional: la llegada del Mayflower a la Costa Este el once de noviembre de 1620 y la creación de las “trece originales” son el punto de partida del pueblo norteamericano. En ese sentido, es posible añadir que la mentalidad puritana resignificó los peligros del viaje como un rito de iniciación cuya recompensa sería la posesión de la tierra y la riqueza.

En el S. XIX la expansión hacia resto de los territorios de Estados Unidos darían pie a uno de los géneros que, por antonomasia, retoman el tópico del viajero: el western. Este género presenta historias donde el viaje se asocia nuevamente con la búsqueda de un paraíso. Sin embargo, estas tierras salvajes e indómitas, pobladas de un otro amenazante [los habitantes originales de ese territorio] son vinculadas en el imaginario al reencuentro con lo primitivo como antítesis del ya urbanizado Este. De este modo, la idea de las tierras por encontrar, se asocia al entorno salvaje y no explotado que se presenta siempre como peligroso.

Como es posible ver, el viajero que se interna en tierra salvajes es un tópico sumamente visitado por la narrativa estadounidense. Con el paso del tiempo, se han creado dos vertientes principales: 1) aquellas historias donde el desplazamiento geográfico y las aventuras en torno a éste son el centro de la narración [por ejemplo las aventuras de Doc Savage y el más contemporáneo Indiana Jones] y 2) aquellas historias donde el viaje es metáfora de una búsqueda mucho más profunda: la de la identidad [con autores como Joseph Conrad y Henry Melville]. La segunda vertiente del tópico es la que se ha popularizado hasta nuestros días, el viaje es usado ahora como un vehículo para hacer profundas críticas sociales. Es precisamente a esta vertiente a la que se adscribe el viajero planteado por Jordan Peele.

Por consiguiente, al momento de abordar al arquetipo del viajero, recurrir a lo que Sergio Pitol denominó el Héroe Conrandiano (Pitol, 2013) nos puede proporcionar un marco de referencia estable. El arquetipo del viajero y el héroe Conrandiano nos refiere a un individuo que busca una victoria moral a costa de una derrota material. En el mismo tenor, Andrei Tarkovski describió al Stalker (Strugatskiy, Strugatskiy, & Tarkovski, 1979): “Stalker aparentemente es débil, pero es en realidad esencialmente invencible a causa de su fe y de su voluntad para servir a los demás” (Tarkovski, 2016). Pitol formuló que el héroe Conrandiano triunfaba sobre sus adversarios a consecuencia de hacerse añicos o luego de permitir que algún ser despreciable lo hiciese añicos física o emocionalmente. De esta manera, es posible establecer un paralelismo entre los relatos de viajeros occidentales y la estructura de las novelas de Conrad diseccionadas por Sergio Pitol: son relatos de acción, plagadas de aventuras situadas en escenarios exóticos, eminentemente salvajes desde un sentido material y/o espiritual (Pitol, 2013).

Juan Carlos González Vidal e Iván Ávila González apuntan que “las sociedades, conforme van desarrollándose, incrementan sus formas expresivas y, consecuentemente, sus potencialidades comunicativas y cognitivas” (González-Vidal & Ávila-González, 2019). La idea subvertida de viaje como instrumento narrativo pasaría a asociarse en el ámbito del género de terror a aquellos espacios alejados de lo urbano [tanto ámbitos rurales, como tierras lejanas]. De ese modo, se sitúa al monstruo al margen de la sociedad, ignorados por ésta en lugares alejados y aislados, las víctimas han de realizar forzosamente un viaje que los conecte argumental y físicamente con ellos. Sin embargo, en estos ejemplos, se reproduce la idea de que la fuente del horror se encuentra en los márgenes. Es el Otro, el que vive en los márgenes, quien ejerce la violencia.

Por otro lado, Lauro Zavala (2006a, 2006b, 2014) establece que el horror es una fórmula narrativa de la tradición cinematográfica clásica en la que un individuo común se enfrenta a una situación excepcional, una complicidad con lo extraño. Nosotros nos aventuramos a añadir que tal acercamiento a lo excepcional y lo extraño tiene consecuencias trágicas y terribles en el cuerpo o la psique de aquellos individuos. Isabel

Christina Pinedo (1997) señala que el horror cuenta con cinco descriptores: 1) El horror perturba el orden cotidiano, 2) hay una transgresión y violación de las fronteras, 3) perturba la validez de la racionalidad, 4) resiste el cierre narrativo, 5) articula el provocar miedo. Ambas perspectivas se pueden empatar con la estructura del monomito de Joseph Campbell (2013) en la que los protagonistas son separados del mundo de lo ordinario y arrojados a un trayecto que les transformará irremediabilmente.

Ahora bien, enunciaciones como “orden cotidiano”, “excepcionalidad” y “ordinario” nos pueden remitir a Susan Sontag, quien apuntaba que la producción de imágenes también suministra una ideología dominante (Sontag, 2004). De tal forma que toda producción narrativa que establece un orden de lo cotidiano y lo excepcional, lo hace desde una mirada ideológica determinada.

Las autoras Isabel Christina Pinedo (1997) y Robin R. Means Coleman (2011) señalan que la cinematografía de horror producida en occidente tiende a codificar a la fuente del horror como un *otro racializado*. Por lo tanto, en la cinematografía de horror occidental, el orden de lo cotidiano se establece desde una mirada hegemónica –Eurocéntrica y/o de Excepcionalismo americano–, y el horror que perturba al orden y racionalidad tiende a tener orígenes y connotaciones raciales y/o étnicas. Considerando lo anterior, nuestro objeto de interés son aquellos filmes de horror en los que su protagonista es separado del mundo cotidiano y arrojado a un territorio ajeno: *un viajero en tierras salvajes*.

El horror de un viajero en tierras salvajes –y sus connotaciones raciales– puede ser tan antiguo como la tradición oral. En la tradición occidental moderna y contemporánea se puede identificar en los altamente populares H.P. Lovecraft y Bram Stoker; ambos presentan a protagonistas varones cisgénero, blancos, europeos que viajan a territorios exóticos en los que encuentran horrores que amenazan a la cordura de la civilización europea. En el caso de Stoker, el Conde Drácula es un monstruo rumano racializado que eventualmente emigra a Inglaterra, y cuyo infiltramiento es una amenaza para la civilización occidental; en palabras de la Antropóloga social y guionista de cómic Bernardita Ojeda: “Renfield es una metáfora de Inglaterra que sirve para ejemplificar cómo Drácula toma posesión de a poco y cómo éste se resiste”(Ojeda-Labourdette, 2020). En el caso de Lovecraft, todo aquello que no puede enmarcarse en la epistemología estadounidense y europea occidental se aborda como amenazante, malévolo y detonante de locura.

Robin R. Means Coleman (2011) apunta que en la cinematografía occidental la representación de las étnicas –específicamente los africanos y afrodescendientes– como origen del horror se puede observar en el filme de propaganda racista *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915); si bien tal filme genéricamente no puede denominarse como *horror*, fue el precursor de lo que Means Coleman denomina como lo *negro-como-monstruoso*, donde se inculca la ideología racista de vincular a los africanos y afrodescendientes como sujetos de maldad inherente. Means Coleman documenta que fue a partir de 1930 que comenzó a popularizarse la denominación genérica de “películas de horror”, cuyas convenciones de lo *negro-como-monstruoso* permearon de las producciones racistas estadounidenses de principio de siglo XX. Paralelamente, los filmes Drácula (Stoker & Deane, 1931), *The Mummy* (Freund, 1932), también contienen la estructura ideológica de los viajeros occidentales que confrontan a las etnias como origen del horror.

Durante esa misma década, la cinematografía de horror occidental evidenció una fijación por la “conquista de África” y todas las regiones de la periferia subecuatorial. El filme *King Kong* (“King Kong,” 1933) presenta una narrativa de viajeros en tierras salvajes, en la cual se encuadra a los nativos de la isla calavera como seres malévolos y salvajes, todos ellos representados con estereotipos arraigados en el imaginario norteamericano. La representación del gorila Kong encapsula al mundo de la periferia que es una amenaza al mundo de lo cotidiano. Tal representación de las etnias, como origen del terror, se reiteró durante décadas, ya fuesen representados como alienígenas, el comunismo o los enemigos en turno de los Estados Unidos de América.

En los 1970s y 1980s apareció en Italia una tendencia de horror cinematográfico denominada *Caníbal Boom*, caracterizada por la representación sensacionalista de tribus y etnias no-occidentales, las cuales eran las antagonistas en los filmes. Se mostraban a las etnias realizando actos de canibalismo, violencia sexual y tortura animal. Todos estos filmes seguían la estructura del viajero en tierras salvajes, es decir, occidentales adentrándose en la selva amazónica, el sur de Asia, cualquier región de África o Latinoamérica, y enfrentan al horror representado en las etnias. Entre los filmes más conocidos de esa tendencia están: *Il paese del sesso selvaggio*⁴ (Lenzi, 1972), *Natura Contro*⁵ (Climati et al., 1988), *Holocausto Caníbal*⁶ (Deodato, 1980), *Apocalipsis Caníbal*⁷ (Mattei & Fragasso, 1980), entre decenas de otras.

Por cuestiones de brevedad omitimos décadas enteras de producciones occidentales de terror, por lo tanto, recomendamos la lectura de la autora Robin R. Means Coleman para una detallada documentación de la representación de los africanos y afrodescendientes en el horror occidental.

Considerando lo anteriormente expuesto, es posible afirmar que históricamente el cine de terror ha producido representaciones culturales donde las personas racializadas se muestran como cuerpos peligrosos y abyectos (Montes, 2017). Ahora bien, el filme *Get Out* (2017) de Jordan Peele se apropia de las convenciones genéricas del cine de horror occidental, la estructura del viajero en tierras salvajes y emite una alegoresis donde se realiza una inversión de la representación de la otredad (Quijano, 2014; Smith, 2017); *Get Out* cuenta con elementos discursivos que cuestionan y deconstruyen postulados ideológicos recurrentes en la cinematografía de horror contemporánea.

¡Fuera!

Get out es un filme dirigido y escrito por Jordan Pelee, publicado en 2017. Con este filme Pelee debuta como director cinematográfico luego de una carrera iniciada en 2002 como actor y escritor de comedia y sátira. Entre 2010 y 2016 trabajó en conjunto con Keegan-Michael Key en la producción de sketches cómicos, los cuales tendían a utilizar convenciones narrativas de la ciencia ficción, el horror y películas industrializadas para criticar al liberalismo estadounidense, el racismo sistémico y los prejuicios culturales. El examinar los sketches realizados por Jordan Pelee y Keegan-Michael Key merece su estudio particular, y en el presente texto mantenemos una exploración desde el *intentio operis* de la obra, pero consideramos relevante mencionar que la producción audiovisual de Jordan Pelee se ha caracterizado por abordar los temas aparecidos en *Get Out*. De igual forma, el explorar las comedias y sátiras de Key & Pelee nos pueden indicar que el director Jordan Pelee cuenta con una vasta biblioteca intertextual, y que es consciente de las convenciones, vicios y andamiajes ideológicos del cine occidental homogéneo. Posterior a *Get Out*, Pelee dirigió *Us* y produjo nuevos episodios de la serie de ciencia ficción *The Twilight Zone*, los cuales continúan su tendencia temática de criticar al liberalismo estadounidense.

Comenzando por su título, *Get out* plantea un juego semántico doble, en el que el imperativo se puede interpretar como un “¡Sal!” – “¡huye!” como fue traducido por las distribuidoras latinoamericanas-, o un

4 Sinopsis del distribuidor: “Después de que un fotógrafo es capturado por una tribu primitiva [sic], se le perdona la vida y es aceptado en la aldea después de que la hija del jefe se enamora de él, pero tiene que sobrevivir a la dura vida de la jungla, incluidos los caníbales.” (Lenzi, 1972)

5 Sinopsis del distribuidor: “Cuatro amigos se adentran en la jungla para localizar a un profesor perdido, pero en su lugar se enfrentan a cazadores de tesoros que torturan y matan a los nativos.” (Climati, Merlo, & Prospero, 1988)

6 Sinopsis del distribuidor: “Durante una misión de rescate en la selva amazónica, un profesor se topa con una película perdida filmada por un equipo de documentales desaparecidos.” (Deodato, 1980)

7 Sinopsis del distribuidor: “Después de que un experimento salió mal, un virus que convierte a las personas en zombis se propaga por toda Nueva Guinea, mientras que una reportera y su camarógrafo y un equipo de cuatro comandos enviados a investigar intentan sobrevivir al ataque.” (Mattei & Fragasso, 1980)

imperativo de “¡Fuera!” –*get out of here*- de diversas señaléticas para indicar propiedad privada, la cual puede hacer alusión a los carteles y pintas con mensajes de segregación racial.

Narrativamente, *Get Out* presenta la historia de Chris, un fotógrafo afrodescendiente a quien su novia Rose invita a pasar el fin de semana en el bosque en la casa de sus padres. Rose le asegura a Chris que sus padres son personas sumamente progresistas que no tendrán ningún prejuicio contra Chris. Chris será separado de su cotidiano y arrojado a un mundo totalmente ajeno y peligroso. Los habitantes de estas tierras salvajes son potentados blancos que expresan no ser racistas, sin embargo, las interacciones que tienen con Chris están totalmente vinculadas por la condición fenotípica de nuestro protagonista, admiran la constitución física de los atletas afrodescendientes, mencionan que si pudieran volverían a votar por Barack Obama, y toda vinculación con Chris gira en torno a su físico, hay nula preocupación por su quehacer artístico e intelectual.

La revelación de la verdad ficcional de la trama establece que la familia de Rose ha desarrollado una intervención quirúrgica que permite trasplantar el cerebro de una persona a otra. Con tal operación pudieron colocar el cerebro de los abuelos de Rose en dos afrodescendientes que fueron presentados como sus sirvientes. El plan de Rose y su familia fue llevar a esa región a Chris para que su cuerpo fuera subastado y que el cerebro de algún potentado blanco fuera implantado ahí. Chris logrando su arco como personaje, supera su indiferencia y pasividad inicial, logrando escapar haciendo uso de su inteligencia y determinación.

En ese sentido, en el caso de la película, el viaje que conecta narrativamente a Chris con el lugar y los sujetos del horror se realiza hacia la casa de campo de una familia blancoburguesa de Estados Unidos. En este filme, los malos augurios que podría parecernos es un ciervo que es atropellado por la pareja en su trayecto y las advertencias de su amigo Rode, que no parecen otra cosa que prejuicios.

Get Out de Jordan Peele es una mirada a la ansiedad por motivos raciales que puede sentir una persona afrodescendiente al encontrarse en un ambiente eminentemente blanco, los retos culturales que enfrentan los afrodescendientes en las parejas interraciales y las paradojas eminentemente racistas que desencadenan los individuos que externan y afirman no serlo. *Get Out* se apropia de las estructuras y fórmulas de los filmes de viajeros en tierras salvajes y coloca a la cultura blanca liberal estadounidense como la fuente del horror. En el filme, la fuente del horror no son los supermacistas blancos u organizaciones racistas, el horror viene de aquellos individuos que afirman y creen no ser racistas, pero operativamente siguen observando a los afrodescendientes como objetos y no como sujetos.

Los antagonistas del filme admiran y desean de los afrodescendientes tanto su materialidad, referida a su cuerpo, como sus habilidades [tanto el estereotipo referido a la potencia sexual, como las intuiciones artísticas del protagonista]. Respecto a tomar el control del cuerpo, el filme establece una alusión marxista: el proletariado con lo único que cuenta es con su fuerza laboral, en este caso su cuerpo (Žižek, 2009), y en esta narrativa la implantación del cerebro de los potentados blancos puede manifestar cómo el proletariado puede ser despojado incluso de eso.

En *Get Out* el retirar el cerebro/identidad de los afrodescendientes de su cuerpo es reducirlos únicamente a un objeto de deseo, a un cuerpo. La implantación del cerebro de los potentados blancos es la alegoresis a la falsa integración racial, en la que se demanda que los afrodescendientes abandonen su identidad, su cultura, su intelectualidad, lo que los constituye como individuos, y sean asimilados por una hegemonía cultural: un cuerpo afrodescendiente con la mente de un potentado blanco. Los antagonistas de *Get Out* son la enunciación de un *fin del racismo* en el que las etnias son simplemente un cuerpo que puede ser

receptáculo de la ideología hegemónica de los potentados. Chris para poder ser parte de la familia de Rose tiene que desechar su identidad cultural y étnica, volverse uno de ellos. Siguiendo la tradición de los filmes de viajeros en tierras salvajes, Chris corre el peligro de ser devorado por la hegemonía.

La intelectual maya Aura Cumes Cumes (2012) menciona que aquellas identidades y vivencias, que se sitúan al margen de la hegemonía, poseen un privilegio epistémico pues sus experiencias constituyen una oportunidad para repensar las dinámicas de poder y dominación, pues, construyen un “un sujeto colectivo no ensimismado, sino creador de nuevas formas de vida liberadoras” (Cumes, 2012, p. 15). Chris, al ser un artista cuyo medio de expresión es la fotografía, posee una mirada muy particular y un punto de enunciación que le permite realizar sus fotografías. En ese sentido, es muy sintomático que uno de los hombres que se muestran interesados por adquirir su cuerpo sea ciego, pues éste no sólo aspira a la capacidad física de la vista de Chris, sino que pretende parasitar también la mirada tan particular de ver y que le permite ejercer su trabajo artístico y que, a fin de cuentas, se trata de una mirada epistémicamente privilegiada en tanto que se encuentra alejada de la dominación.

Get Out muestra que la amenaza experimentada por la mayoría de los ciudadanos estadounidenses es tan familiar como la casa propia, pues, por normalizada, se vuelve imperceptible el sutil dominio epistemológico, político y material de los blancos. En ese sentido, la relación dialéctica de la película establece que, para sobrevivir siendo una persona racializada, la blanquitud debe morir (Roediger, 1991), pues “no hay redención desde o por la blanquitud” (Henry, 2017), en tanto que --como sistema parasitario que es-- continúe perpetuándose mediante la posesión de los cuerpos racializados. Este horror inspirado por la blanquitud sitúa los cuerpos racializados y sus vivencias como consumibles; además, asume una potencial propiedad de posesión de todos los sujetos no apegados a la hegemonía blanca.

La metáfora de la posesión de los cuerpos y vivencias de las personas afroamericanas, concebidas como objetos por los personajes ficcionales, permiten evidenciar cómo las formas contemporáneas de poder están animadas y materializadas aún por un sistema racial donde la opresión se manifiesta, de la misma forma que en períodos anteriores, sólo que con menor visibilidad. Por ejemplo, se pone en crisis la idea del fin de la esclavitud, en tanto que, dentro de esta ficción, el secuestro, la venta y el uso de cuerpos racializados se promociona como una práctica novedosa y con la tecnología más desarrollada. En ese sentido, el pasado y el presente se entrecruzan mientras la dominación blanca se perpetúa mediante un supuesto daltonismo *postracial* y la progresía de una sociedad liberal incapaz de reconocer los cimientos de su propia existencia.

Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca.
- Campbell, J. (2013). *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (L. J. Henández, Trans. XIV ed.). México: Fondo de Cultura Económica
- Climati, A., Merlo, M., & Prospero, F. (Writers) & A. Climati (Director). (1988). *Natura Contro*. Italia: Dania Film.
- Conrad, J. (2013). *El corazón de las tinieblas* (S. Pitol, Trans. 2a. ed.). México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cumes, A. E. (2012). Mujeres indígenas patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario Hojas de Warmi*(17).
- Deodato, R. (Writer) & R. Deodato (Director). (1980). *Holocausto Caníbal Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust*. Italia: F.D. Cinematografica.

- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y Blanquitud*. Ciudad de México: Editorial Era.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona Lumen.
- Frankenberg, R. (1993). *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freund, K. (Writer) & N. Wilcox-Putnam, R. Schayer, & J. Balderston (Directors). (1932). *The Mummy*. United States of America: Universal Pictures.
- González-Vidal, J. C., & Ávila-González, I. (2020). El Bautismo y su función en la producción de sentido en El Padrino, de Francis Ford Coppola *Cultura y Comunicación: Transdisciplinarietà Textual* (pp. 79-95). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- González-Vidal, J. C., & Ávila-González, I. (2019). El texto: una noción problemática. *Revista Amauta*, 17(34), 17-26.
- Griffith, D. W. (Writer) & D. J. Thomas (Director). (1915). *The Birth of a Nation*. United States of America: Epoch Producing Corporation.
- Henry, K. L. (2017). A Review of Get Out: On White Terror and the Black Body. *Equity & Excellence in Education*, 50(3), 333-350. doi:10.1080/10665684.2017.1336952
- . King Kong & M. C. Cooper & E. B. Schoedsack (Directors). (1933). United States of America: RKO Radio Pictures.
- Lenzi, U. (Writer). (1972). *Il paese del sesso selvaggio*. Italia: Medusa Distribuzione.
- Mattei, B., & Fragasso, C. (Writers) & R. Drudi & J. M. Cunillés (Directors). (1980). *Apocalipsis Canibal*. Italia y España: Beatris Film.
- Means-Coleman, R. R. (2011). *Horror Noire: blacks in american horror films from the 1980s to present*. New York and London: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Montes, A. (2017). El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*(34). doi:https://doi.org/10.4000/alhim.5767
- Morrison, T. (1992). *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Ojeda-Labourdette, B. (2020). Literatura gótica como literatura de castillos. Retrieved from <https://malditaberna.wordpress.com/2020/05/08/favorito-literatura-gotica-como-literatura-de-castillos/>
- Peele, J. (Writer). (2017). *Get Out*. In J. Blum (Producer). Estados Unidos de América: Blumhouse Productions.
- Piñedo, I. C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. New York: Suny Press.
- Pitol, S. (2013). Invitación a la lectura. *Corazón de las Tinieblas*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Ponce-Díaz, R., & Ávila-González, I. (2020). Literatura ergódica y videojuegos: una invitación al desarrollo de herramientas y metodologías para el análisis de sus narrativas. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 21(1).
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina *Cuestiones y horizontes : De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Roediger, D. R. (1991). *wages of whiteness*. London: Verso.
- Smith, T. (2017). A decolonizar las metodologías. *Investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

- Sontag, S. (2004). *On Photography*. United States of America: Picador.
- Stoker, B., & Deane, H. (Writers) & T. Browing & K. Freund (Directors). (1931). *Dracula*. United States of America: Universal Pictures.
- Strugatskiy, A., Strugatskiy, B., & Tarkovski, A. (Writers) & A. Tarkovski (Director). (1979). *Stalker*. Unión Soviética: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (2016). *Esculpir el Tiempo* (M. B. García, Trans.). México: Centro de Estudios Cinematográficos, UNAM.
- Villorio, L. (2007). *El concepto de ideología y otros ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Yepez, H. (2020). *Cómo Žizek des-cubre y re-cubre ideología*. Ensayo. Colabdecritica. México.
- Zavala, L. (2006a). *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (F. Suarez Ed. 3rd ed.). Toluca, Estado de México, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Zavala, L. (2006b). *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía intertextual*. Ciudad de México: Editorial Trillas.
- Zavala, L. (2014). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas.
- Žižek, S. (2009). *Primero como tragedia, después como farsa*. España: Ediciones Akal.