# MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JORDAN PEELE

DAMIAN ESTEBAN BRETONES

## INTRODUCCIÓN

*Nop* (Nope, 2022), de Jordan Peele, concluye sus créditos iniciales con una alusión directa a *El caballo en movimiento* (The Horse in Motion, Eadweard Muybridge, 1878) obra considerada como el punto de partida del cine como técnica. Esta referencia fundacional, que será analizada en profundidad más adelante, marcará el desarrollo del film al centrarse en la figura del jinete negro, invisibilizado en la historia del cine, y sus descendientes. De esta forma, Peele pone en crisis la propia lógica del archivo cinematográfico: qué imágenes se canonizan, cuáles quedan invisibilizadas y de qué modo los gestos formales pueden intervenir críticamente en esa historia. En este marco, la intertextualidad adquiere un papel central, concebida tanto desde la perspectiva dialógica e implícita de Bakhtin (1981) —seguida por Julia Kristeva (2024)— como desde la aproximación sistemática y narratológica de la transtextualidad de Gérard Genette (1997: 1), definida como «todo lo que pone a un texto en relación bien manifiesta o secreta con otros textos».

Más allá de estas concepciones teóricas, la intertextualidad funciona también como un procedimiento que activa preguntas sobre la transmisión de las imágenes, la distribución del valor cultural y la relación entre memoria visual y jerarquías raciales, operaciones que Jean-Luc Godard llevó a cabo en *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) mediante la edición de fragmentos de múltiples obras y la intervención sobre la textura del vídeo y el sonido. Las citas, referencias y relaciones con otras obras operan como algo más que una mención histórica, funcionan como instancia de negociación intertextual. Como señala Robert Stam (2004), los films se producen dentro de una «densa red de relaciones textuales», que incluye otros films, textos literarios, géneros, estilos y discursos, y no se limitan a «copiar» textos previos, sino que los «transforman [...] reacentuando materiales anteriores den-

tro de nuevos contextos históricos e ideológicos» (Stam, 2004: 3–4). Dicho marco está configurado por el momento histórico en que emerge la nueva obra, por las intenciones de sus creadores y por las dinámicas de producción y consumo audiovisual. La intertextualidad no es un espacio neutral, sino un campo de batalla donde se ganan y se pierden significados, y donde los valores ideológicos se confrontan y se desafían:

> los estudios culturales conciben los textos de manera similar, como el lugar de una serie de luchas por el significado. La ideología dominante, operando a través de la forma del texto, puede ser resistida, eludida o negociada, en distintos grados, por lectores situados socialmente de maneras diversas (Fiske, 1987: 40).

Desde esta perspectiva, ¿puede el análisis intertextual cinematográfico servir como puente entre el análisis formal y la crítica cultural? ¿Puede desplazar el debate más allá de la política de la representación hacia una interrogación más profunda de las lógicas racializadas inscritas en la historia del cine? Sobre esta línea de investigación, Racquel Gates (2017) aboga por un retorno a las dimensiones formales y estéticas del cine afroamericano —un terreno a menudo relegado bajo el debate de la representación— y demuestra cómo dicha atención puede iluminar las ideologías de raza, clase y género que configuran esas imágenes. Gates sostiene que no debe descartarse, sino más bien perseguirse como «un estudio de las imágenes negras que nunca estuvo "allí" en primer lugar» (Gates, 2017: 44).

Si bien la representación ha sido una preocupación central en los estudios cinematográficos —desde la ontología del realismo de André Bazin (2004) hasta la teoría social del cine de Siegfried Kracauer (1960)—, especialmente en el análisis del cine afroamericano (hooks, 1992), sus límites se hacen evidentes: esencialismo, reduccionismo, e incapacidad para abordar con profundidad la forma, el afecto, la materialidad fílmica o la complejidad histórica del cine. Como señalan Ella Shohat y Robert Stam (1994), un análisis centrado exclusivamente en la representación corre el riesgo de reducir la complejidad del cine a una lectura moralizante, desatendiendo cuestiones de forma, archivo y genealogía estética. En otra clave, Laura Marks (2000) muestra que las imágenes encarnan memorias sensoriales e interculturales que desbordan el paradigma mimético, invitando a pensar la experiencia visual más allá de la transparencia representacional. Estas limitaciones señalan la necesidad de un análisis que atienda no solo a lo que muestran las imágenes, sino a los modos en que producen deseo, vulnerabilidad y memoria: un enfoque especialmente pertinente para abordar el cine afroamericano contemporáneo y, en particular, las reconfiguraciones del horror racial en la obra de Jordan Peele.

A la luz de este contexto, se plantea la cuestión de si la intertextualidad cinematográfica, al reinscribir esas imágenes en nuevos contextos formales, puede constituir una política estética de resistencia simbólica mediante la resignificación y la visibilización de otras obras. Como punto de partida para este debate, se ha seleccionado una serie de alusiones audiovisuales en la obra de Jordan Peele —*Déjame Salir* (Get Out, 2017), *Nosotros* (Us, 2019) y *Nop* (2022)— no como mera introducción a su filmografía, sino como una visión caleidoscópica de la intertextualidad como herramienta crítica[1]. Este enfoque pretende trascender la política de la representación al exponer las lógicas estéti-

LA INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA, AL REINSCRIBIR ESAS IMÁGENES EN NUEVOS CONTEXTOS FORMALES, PUEDE CONSTITUIR UNA POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA SIMBÓLICA MEDIANTE LA RESIGNIFICACIÓN Y LA VISIBILIZACIÓN DE OTRAS OBRAS

cas raciales que continúan modelando el cine estadounidense a través de la obra de Jordan Peele.

Las referencias escogidas para su estudio abarcan registros narrativos, escenográficos, temáticos y visuales: la escena de la fiesta ritual enmascarada de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), la visita familiar de la pareja interracial en *Adivina quién viene esta noche* (Guess Who's Coming to Dinner, Stanley Kramer, 1967), el mundo subterráneo de humanoides en *C.H.U.D.-Caníbales Humanoides Ululantes Demoníacos* (C.H.U.D., Douglas Cheek, 1984), el anuncio televisivo de la iniciativa benéfica *Manos a través de América* (Hands Across America, 1986), y la pionera secuencia fotográfica, ya mencionada, *El caballo en movimiento*. Nuestro objetivo en esta investigación es analizar su resignificación dentro de las películas de Peele, sus combinaciones, y los efectos estéticos y políticos producidos por su recontextualización.

## ALUSIONES ANIDADAS: CONSUMO CEREMONIAL-RITUAL DE CUERPOS, DE *EYES WIDE SHUT* A *DÉJAME SALIR*

Las alusiones intertextuales anidadas pueden entenderse como referencias que contienen capas de citas incrustadas —cada una marcada por su propia inflexión formal, contextual o política— produciendo un efecto de estratificación textual semejante al de las muñecas Matrioska. Como escribe Julia Kristeva (2024: 64), «todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otro». La intertextualidad, por tanto, no es solo la presencia de un texto dentro de otro, sino la puesta en escena de una red compleja de relaciones, a menudo de naturaleza jerárquica o encadenada. Esta estratificación se hace evidente en el consumo ceremonial-ritual de cuerpos racializados en *Déjame Salir*, donde se encuentra anidada la figura sádica del libertino, a través de las variaciones estéticas introducidas por la presencia de *Eyes Wide Shut*. ¿Cuáles son esas variaciones? ¿Qué permanece? ¿Qué desaparece? ¿Qué se resignifica? ¿Y cómo afectan estos desplazamientos a la crítica social y política del film?

En *Déjame salir*, el único film explícitamente nombrado es *Eyes Wide Shut*. La cita aparece durante una conversación telefónica entre Chris (Daniel Kaluuya) y su amigo Rod (Lil Rel Howery) que comenta: «Lo que te está pasando es una movida como *Eyes Wide Shut*»[2] (1:05:20-1:05:25). Respuesta a la inquietante reaparición de un conocido desaparecido, Andre Logan King (Lakeith Stanfield), en la fiesta en el jardín organizada por la familia blanca de la novia de Chris, Rose Armitage (Allison Williams). Esta cita directa funciona como un atajo coloquial que condensa lo que *Eyes Wide Shut* representa: un film sobre sociedades secretas y la erosión de la pareja, que Rod reinterpreta como un relato de esclavitud sexual del cuerpo masculino negro en el marco de una orgía ritualizada. Aquí emerge una anomalía —lo que Mijaíl Iampolski describe como un momento que obliga al espectador a buscar el sentido en otra parte—, «al encontrar su motivación en otra lógica o explicación exterior al texto. Así, la búsqueda se construye en el dominio de la intertextualidad» (Iampolski, 1998: 30).

En este punto, resulta fundamental observar cómo la dimensión libidinal y sádica organiza el núcleo simbólico que conecta *Eyes Wide Shut* con *Déjame salir*. En el film de Kubrick, ese régimen del deseo remite al vampirismo aristocrático del ciclo de *Drácula* de la Hammer[3], caracterizado por una estética de rojos saturados, en particular, el énfasis en los rojos profundos, no funciona simplemente como decoración, sino que convierte la violencia y el cuerpo en un «espectáculo» visual, intensificando su dimensión erótica (Hutchings, 2021: 34). Esta teatralidad ritual está dominada por élites que absorben la vitalidad de cuerpos subordinados, ya que muchos films de terror de la Hammer escenifican la violencia como ceremonia, recurriendo a una puesta en escena teatral, a gestos exaltados y a acciones rituales repetitivas que transforman los actos individuales en performances simbólicas

(Hutchings, 2021: 47). Esta lógica se articula asimismo con la exploración del poder erótico como forma de dominación en *El portero de noche* (Il portiere di notte, Liliana Cavani, 1974), así como con la dinámica de máscaras, coerciones encubiertas y tensiones propias de la burguesía vienesa que Arthur Schnitzler desarrolla en *Relato soñado* (Traumnovelle, 1925), texto que proporciona el sustrato literario del film de Kubrick (Boa, 1987: 45).

Por su parte, en la obra de Peele el sadismo no se contrapone a la familia, sino que anida en el interior mismo del hogar de los Armitage: Rose obtiene placer del acto de capturar a sus parejas-presas afroamericanas, su hermano ejerce la violencia física como forma de sometimiento, la madre despliega el control a través de la hipnosis y el padre mercantiliza los cuerpos mediante la cirugía. En ambos films, lo libidinoso y lo sádico no constituyen simplemente un ámbito del deseo sexual, sino el dispositivo que estructura la circulación del poder, de la mirada y de la forma cinematográfica, determinando los modos en que los cuerpos —seducidos, expuestos o vulnerados— son organizados y leídos dentro del relato.

Además, el film de Kubrick opera como modelo para la escena de la subasta en *Déjame salir*: los cuerpos negros no solo se contemplan, sino que se mercantilizan a través de una *performance* ritualizada, blanca y burguesa. Mientras Chris pasea con su novia, los invitados blancos pujan su cuerpo mediante gestos y carteles numerados. El cuerpo subastado aparece mediado por una fotografía enmarcada de Chris en plano medio, sosteniendo su cámara —símbolo de su profesión— que se convierte en objeto de deseo para el marchante de arte ciego que anhela poseer su mirada. Este deseo racializado, que bell hooks denomina «devorando al otro» (hooks, 1992: 21), se describe como núcleo del consumo cultural de la negritud, que opera como una libido política que convierte la vitalidad del cuerpo negro en capital biológico (Waldby y Mitchell, 2006). Como señala John Pultz, «los álbumes fotográficos, en particular, fueron utilizados por los europeos del siglo XIX para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista los cuerpos de los habitantes nativos de las tierras recién colonizadas» (Pultz, 1995: 21).

La imagen fotográfica de Chris funciona como icono fetichizado, vendido a través de una subasta cuyas resonancias intertextuales evocan tanto las de esclavos como, cinematográficamente, la fiesta ritual enmascarada de *Eyes Wide Shut*. Allí, los cuerpos consumidos sexualmente se encuentran en el centro de un círculo, de una habitación, donde un jefe de ceremonias marca con un golpe de báculo participar en la orgía (imagen 1), mientras suena la música de órgano diegética. La composición circular se torna cuadrado en *Déjame salir*, pero igual de central. El cuadro donde se expone la foto está dentro del cuadrado que forman las columnas de la pérgola del jardín que enmarcan al jefe de ceremonias de la subasta, el padre Ar-



Imagen 1. Fotograma de la fiesta sexual en *Eyes Wide Shut*



Imagen 2. Fotograma de la subasta en *Déjame salir*

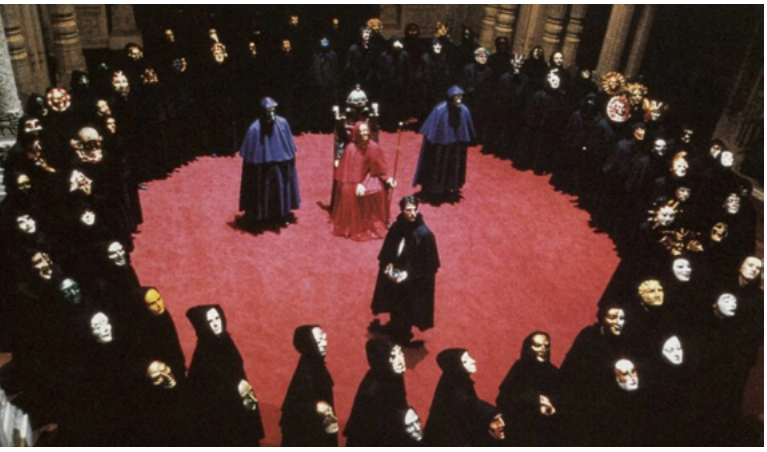


**Imagen 3. Fotograma del intruso en el circulo en *Eyes Wide Shut*.**

mitage, que indica las pujas subrayadas por un sonido de órgano no diegético (imagen 2). La élite absorbe y neutraliza la agencia libidinal de quienes ingresan en su órbita, convirtiendo al protagonista —Dr. William Hartford (Tom Cruise)— en un cuerpo expuesto que también ocupará el centro de un círculo una vez descubierto, un intruso vulnerable en la fiesta sexual (imagen 3). Una condición que encuentra su analogía en la fragilidad de Chris frente a estructuras de poder, que actúan como presencias invisibles pero omnipotentes tanto en *Déjame salir* como *Eyes Wide Shut*, en esos mercados del cuerpo, sean espacios de intercambio sexual o subastas de esclavos actuales.

Los films de Hollywood sobre la esclavitud estadounidense o el tráfico de esclavos en África —*Mandingo* (Richard Fleischer, 1975), *Django desencadenado* (Django Unchained, Quentin Tarantino, 2012) o *12 años de esclavitud* (12 Years a Slave, Steve McQueen, 2013), entre otras— suelen representar las subastas de esclavos con una brutalidad explícita. Escenas sobreexpuestas de sufrimiento que corren el riesgo de reproducir la misma dominación que pretenden denunciar, como Saidiya V. Hartman advierte: «¿Cómo se puede revisitar las escenas esclavistas sin replicar la gramática de la violencia?» (Hartman, 2008: 4). El cine independiente estadounidense con obras como *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), o el cine afrocaribeño con *Nèg Maron* (Jean-Claude Flamand-Barny, 2005), propone estrategias estéticas y narrativas distintas al desplazar esa violencia hacia códigos más introspectivos, en los que la memoria, la espiritualidad y la resistencia cultural se vuelven ejes fundamentales (Woolford, 1994). Mientras que películas como *Déjame salir* y *Eyes Wide Shut* muestran el proceso de compra y selección de cuerpos como escenas ritualizadas de poder: teatros silenciosos de control, codificados y coreografiados, donde la violencia opera más simbólica y psicológicamente que de manera manifiesta, al menos en un primer momento.

Estos mundos cerrados generan incomodidad en el espectador, donde el movimiento de cámara, la música y la coreografía revelan la opresión institucional, ya sea a través del elitismo racial o del sexual-económico, sea disfrazada de civismo burgués o de fiesta veneciana. Los movimientos de cámara y focales contraponen las dos sociedades secretas aún más: el movimiento fluido de cámara en la orgía enmascarada de *Eyes Wide Shut* en un lugar cerrado, se transforma en *zoom* y encuadres estáticos, que oprimen el espacio abierto en el jardín, en la escena de la subasta de *Déjame salir*. La colorimetría termina por definir ambos espacios: los intensos rojos barrocos para exponer los cuerpos in situ dan paso a una paleta desaturada naturalista de marrones, blancos y negros para exponer un lugar cotidiano centrado en el color de la piel.

La actualización de la referencia intertextual, y su variación formal, desplaza la crítica hacia el racismo no solo a través del contenido, sino mediante una estética que desestabiliza narrativas esencialistas de la negritud porque desajusta los códigos culturales y afectivos del espectador. La intertextualidad no solo articula resonancias temáticas, sino que define modulaciones formales del deseo y la violencia que entrelazan ambos films. En *Déjame salir*, la subasta resuena visualmente con el ritual de Kubrick, pero racializada. No tanto cuantificando la presencia negra en pantalla, sino como estrategia estética que define el cine

afroamericano, lo que Michael Boyce Gillespie denomina «un tejido altamente variable e interminable de arte, cultura e historia» (Longo, 2016: 6).

## PALIMPSESTO INTERRACIAL TEMPORAL: DE *ADIVINA QUIÉN VIENE ESTA NOCHE* A *DÉJAME SALIR*

*Déjame salir* abre un diálogo intertextual con *Adivina quién viene esta noche*, obra emblemática del cine liberal estadounidense sobre las relaciones interraciales, que Jordan Peele ha reconocido como una de sus principales inspiraciones: «Si le quitas el componente racial, cualquiera puede identificarse con el temor de conocer por primera vez a tus futuros suegros. En algún momento tuve la revelación de que ésa era también la forma de entrar en *Get Out*» (Goldsmith, 2017). En los compases finales de los créditos iniciales de *Déjame salir*, Rose llega al apartamento de su novio Chris. Se preparan para visitar a la adinerada familia blanca de ella. Chris expresa sus inquietudes, pero Rose lo tranquiliza diciéndole que sus padres «no son racistas, te lo habría dicho, no te llevaría a su casa a conocerlos» (08:20-08:38). Este planteamiento remite directamente a *Adivina quién viene esta noche*, donde Joey Drayton (Katharine Houghton), hija de una pareja blanca progresista —interpretada por Spencer Tracy y Katharine Hepburn— presenta a sus padres a su prometido, John Prentice, un médico afroamericano encarnado por Sidney Poitier. Antes de llegar, Joey lo calma asegurándole que sus padres son de mentalidad abierta.

A primera vista, parece un simple reciclaje narrativo: la visita familiar como catalizador dramático. Sin embargo, una comparación más atenta —en particular de las escenas de la mesa— revela diferencias sustanciales en la representación del racismo. La escena del encuentro inicial entre Chris, Rose y sus padres en *Déjame salir,* claramente modelada a partir de su homóloga en *Adivina quién viene esta noche*, está cargada de tensiones raciales veladas: alusiones a Obama, a la supuesta superioridad física de los cuerpos negros y a la figura del benevolente liberal blanco. En el film de Kramer, la sorpresa de los padres ante la relación interracial sacude sus convicciones, pero finalmente conduce a la reconciliación. Mientras tanto, la criada afroamericana manifiesta dudas sobre la relación, introduciendo una perspectiva intrarracial ausente del marco liberal blanco que organiza la trama principal. En *Déjame salir*, su contraparte aparece igualmente servil y complaciente, hasta que se revela que su comportamiento forma parte de un sistema de control. Los sirvientes son, de hecho, recipientes hipnotizados. Los planos de Chris contrastan con los de los padres—una psicóloga y un neurocirujano—durante un interrogatorio apenas disimulado. Sus preguntas sobre la familia y las costumbres de Chris generan una incomodidad visual en un entorno doméstico que al principio parecía familiar y seguro, pero que pronto se percibe desajustado.

Mientras la *mise-en-scène* de Kramer coloca a la pareja interracial en tensión con la generación mayor, culminando en un enfrentamiento verbal entre hija y padre, la figura del médico negro termina siendo aceptada como un sujeto excepcional, moral y profesionalmente ejemplar. Su presencia se tolera, lo que podría llamarse «aceptación condicional», según bell hooks, porque el sujeto blanco progresista admite al sujeto negro «sin desprenderse del pensamiento supremacista blanco sobre la negritud» (hooks, 1992: 10). Esta dinámica resuena con el concepto de Frantz Fanon de «llevar la máscara blanca», metáfora de la alienación y la disciplina autoimpuesta, la obligación de destacar y asimilarse para ser admitidos, que se exige a los individuos negros en espacios dominados por blancos: la obligación de destacar y asimilarse para ser admitidos en dichos espacios: «De ese otro, del reconocimiento por ese otro, depende su valor y su realidad humana. En ese otro se condensa el sentido de la vida» (Fanon, 2008: 180).

Chris, en cambio, no busca aprobación, ha sido elegido sin saberlo. La familia blanca que afirma admirar los cuerpos negros lo ha seleccionado

como huésped para otra conciencia. Esta operación perversa revela que la admiración es solo una máscara de apropiación violenta: el cuerpo negro como recipiente para la longevidad blanca. Las cenas —esperanzadoras en un filme, cargadas de amenaza latente en el otro— dramatizan lo que Toni Morrison identificó como la utilidad del sujeto negro en el imaginario blanco, solo son aceptables en la medida en que son funcionales o extraordinarios (Morrison, 1994). El médico y el fotógrafo negros encarnan esta lógica de la utilidad, aunque en términos inversos. En el film de 1967, la resistencia inicial da paso a la iluminación moral. En *Déjame salir*, la cordialidad superficial oculta una violencia brutal y premeditada.

Cuando la referencia intertextual aborda explícitamente la raza, se activa un palimpsesto: una inscripción en capas que enlaza pasado y presente. Como sostiene Laura Mulvey (2014: 29), «el concepto de palimpsesto tiene una relevancia especial, evocando el modo en que la cita y la referencia crean capas temporales, trayendo algo del pasado al presente, que a su vez inscribe el presente en el pasado». Esta lectura estratificada no es nostálgica, sino diagnóstica: expone las formas contemporáneas del racismo. Al mismo tiempo, proyecta el presente hacia el pasado, produciendo una ironía inquietante: los cuerpos de los sirvientes negros siguen bajo control blanco, aunque a través de mecanismos más sutiles e insidiosos. La comparación de estas dos temporalidades desenmascara finalmente la mascarada social. El joven afroamericano que visita a la familia blanca no lo hace para alcanzar entendimiento mutuo, sino en una lucha por su supervivencia.

## REFERENCIAS CRUZADAS: *C.H.U.D.* Y *MANOS A TRAVÉS DE AMÉRICA AMERICA* EN *NOSOTROS*

Desde sus primeros planos, *Nosotros* (2019) establece la intertextualidad no como un mero guiño decorativo, sino como principio estructural de la narración. El film construye una compleja red de citas y referencias culturales que configuran un universo formalmente sofisticado y explícitamente político. En su centro, la familia afroamericana Wilson se enfrenta a sus dobles exactos —los *Tethered*— habitantes de un mundo subterráneo paralelo compuesto por clones de la población estadounidense, creados por el gobierno y condenados a reproducir de manera distorsionada y mecánica el comportamiento de la población de la superficie.

El film se abre con un texto en pantalla negra: «Hay miles de millas de túneles bajo el territorio continental de los Estados Unidos... Sistemas de metro abandonados, rutas de servicio en desuso y pozos mineros clausurados... Muchos no tienen un propósito conocido»[4] (00:52- 01:20). La última frase queda suspendida, funcionando tanto como advertencia visual como conceptual (imagen 4). El siguiente plano se centra en un televisor anti-

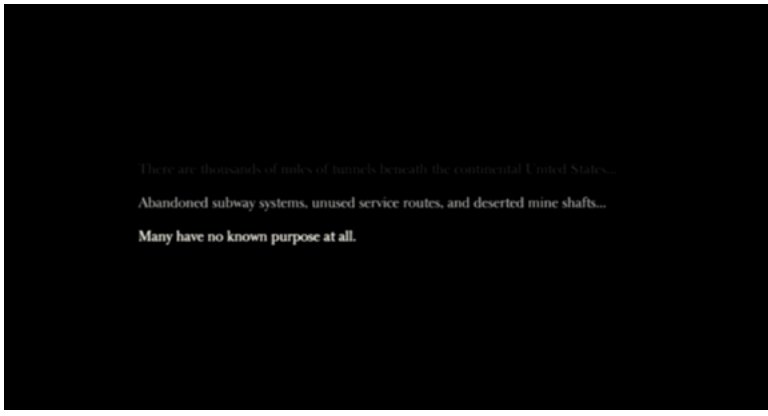



Imagen 4. El texto introductorio de *Nosotros*




Imagen 5. Referencias a *C.H.U.D.* y *Manos a través de América* en *Nosotros*

guo rodeado de carátulas de cintas VHS: *C.H.U.D.* (1984), *Los Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985), *El hombre con dos cerebros* (The Man with Two Brains, Carl Reiner, 1983) y *Elegidos para la gloria* (The Right Stuff, Philip Kaufman, 1983). De forma simultánea, se reproduce el anuncio televisivo de la campaña benéfica *Manos a través de América*, una iniciativa real que aspiraba a crear una cadena humana a lo largo de Estados Unidos para sensibilizar sobre la pobreza (imagen 5). Esta referencia no funciona como telón de fondo nostálgico, como podría suceder en *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), sino como residuo crítico: la campaña se convierte en símbolo del fracaso nacional a la hora de lograr solidaridad, una catástrofe que expone el mito del *American Dream*.

Cada carátula de VHS visible refuerza los temas centrales del film:

- *El hombre de dos cerebros* introduce la idea de la dualidad y la sustitución de la identidad.
- *Los Goonies*, centrada en un grupo de niños que exploran subterráneos, remite al espacio habitado por los *Tethered*.
- *Elegidos para la gloria* evoca el idealismo patriótico de la era Reagan, que constituye el trasfondo ideológico del film.
- *C.H.U.D.*, la referencia más relevante por su carga crítica, que aborda la operación intertextual opuesta a *Manos a través de América*: un film de terror de serie B «como remanente cultural despojado de prestigio, cuyo residuo desplaza el sentido desde los márgenes, desestabilizando y cuestionando jerarquías simbólicas establecidas» (Richard, 1998: 15).

La ciudad literalmente entierra a sus marginados en *C.H.U.D.*: poblaciones de personas sin hogar, expuestas a desechos tóxicos por el propio Estado, se transforman en seres monstruosos. Esta narrativa dramatiza lo que David Halperin, retomando a Foucault, describió como una estrategia de exclusión que confina a los cuerpos desviados de la norma a una marginalidad tanto física como simbólica (Halperin, 1995: 17). La monstruosidad aquí no es innata, sino producida institucionalmente a través de la negligencia y la represión sistémicas. *Nosotros* reinterpreta esa lógica. Los *Tethered* no son monstruos externos, sino reflejos de la sociedad estadounidense normativa, sombras del sujeto dominante, creados para el control y luego abandonados a una existencia mecánica y sin lenguaje. El propio título invita a una doble lectura: *Nosotros*, cuyo título en inglés es también el acrónimo de *U.S.*, en referencia explícita a Estados Unidos. La marginalidad no es periférica al sistema: es constitutiva de él. Los oprimidos son a la vez sombra y exceso del opresor. Como escribió Frantz Fanon (2005: 30), «los oprimidos siempre creerán lo peor sobre sí mismos», sugiriendo que los dominados se definen en relación con el dominador, y que su identidad misma surge como consecuencia directa de esa dominación.

En este marco, *Nosotros* escenifica una confrontación no solo entre individuos, sino entre subjetividades especulares: entre superficie y subsuelo, conciencia y represión. El desdoblamiento de Adelaide y Red, ambas interpretadas por Lupita Nyong'o, funciona no solo como recurso narrativo, sino como estructura alegórica que expone la fragilidad de la identidad y la violencia necesaria para sostener su coherencia. El film rehúsa el cierre; al final, la frontera entre víctima y verdugo, original y copia, yo y otro permanece desestabilizada, insistiendo en lo ineludible del trauma histórico y su retorno a través de los cuerpos mismos que intentó borrar. Esta dualidad se sostiene además mediante la alusión a *Manos a través de América,* como lo aceptado socialmente, y a *C.H.U.D.,* como lo abyecto, creando una dialéctica entre lo visible y lo reprimido en el imaginario nacional. *Nosotros* invoca aquí la noción de lo abyecto de Julia Kristeva: lo rechazado por el orden social y simbólico, pero que siempre retorna para amenazarlo desde dentro (Kristeva,1982: 4-5). Esta ambigüedad estética y ética resiste la claridad moral y la resolución consolatoria.

Partiendo de esto, la referencia a *C.H.U.D.* no es meramente temática; señala una política racial de la estética. La trayectoria de *C.H.U.D.*, un filme de bajo presupuesto con escaso capital cultural, presente en *Nosotros*, una producción de alto perfil con amplio reconocimiento crítico ilustra lo que Hito Steyerl (2009) denomina «el desplazamiento de la imagen pobre». Aunque *C.H.U.D.* se produjo dentro del marco audiovisual capitalista y recibió un estreno comercial en salas[5], su posición dentro del paisaje del terror de serie B de los años 80 permitió su circulación en forma de copias de vídeo degradadas (Benson-Allot, 2013), imágenes cuya inestabilidad material funciona como índice de marginalidad y, al mismo tiempo, como posible gesto de resistencia cultural (Steyerl, 2009). Estas imágenes degradadas, cuando son reapropiadas y resignificadas, adquieren un nuevo valor simbólico. Un proceso que constituye una reescritura crítica de las convenciones de género y un modo estético de resistencia que expone el borrado histórico de vidas marginadas bajo el espectáculo liberal del progreso.

## INTERTEXTUALIDAD REVELADORA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA: *EL CABALLO EN MOVIMIENTO* EN *NOP*

Los títulos de crédito que abren *Nop*, concluyen con la obra de Eadweard Muybridge. La imagen del caballo al galope aparece en una composición casi plana, que enfatiza el movimiento de perfil. Sin embargo, Peele desplaza la atención del espectador desde el caballo hacia el jinete afroamericano, una figura anónima cuyo nombre ha sido borrado de la historia. La imagen en movimiento se enmarca en lo que más tarde entenderemos como la pantalla-boca de una entidad extraterrestre que absorbe y devora todo a su paso. El jinete surge gradualmente desde un fundido negro, se hace visible y ampliada por el desplazamiento del foco de cámara, hasta centrarnos en el jinete —específicamente, en el color de su piel— por dos motivos: el caballo es tachado una y otra vez por los nombres de los créditos, y por la nitidez del formato (imagen 6). Las estrategias de montaje y fotografía en un entorno tenuemente iluminado —la luz, el encuadre, la composición— llevadas a cabo por el montador Nicholas Monsour y el director de fotografía Hoyte van Hoytema[6], en colaboración con Peele, crean una compleja secuencia de marcos superpuestos que revelan al jinete olvidado en toda su profundidad.




**Imagen 6. Los títulos de crédito tachan al caballo de *El caballo en movimiento* en *Nop***

En este sentido, analizar cómo se presenta la cita intertextual permite, estéticamente, desvelar la política racial incrustada en las prácticas estéticas, como en este caso: no solo invocando la imagen de *El caballo en movimiento*, sino reformulando sus cualidades formales de manera que contrarrestan activamente la invisibilidad histórica del jinete. Peele propone una historia alternativa del cine, narrada desde los márgenes a través de la referencia intertextual. El protagonista del film, OJ Haywood (Daniel Kaluuya), se presenta como descendiente directo de aquel jinete anónimo, vinculando la explotación visual del cuerpo negro con el propio aparato cinematográfico. Desde el inicio de *Nop*, el origen del cine se redefine no solo como un logro tecnológico, sino también como un acto de borrado y distorsión racial —una idea extensamente desarrollada por bell hooks (1992)— que im-

plica no solo ausencia, sino también una forma de violencia simbólica con consecuencias reales para la identidad, el reconocimiento y la autonomía de la población negra.

Los cineastas, en tanto lectores de las obras que incorporan en sus propias películas, poseen la capacidad de repensarlas, dotándolas de nuevos sentidos a través de su relación con otros textos. Un texto no tiene un único significado, su sentido cambia según la posición cultural del lector, las condiciones sociales de la lectura y el momento histórico en que esa lectura se produce: «Tal significado no está fijado, por supuesto, en una "realidad" universal y empírica, sino en la situación social del espectador. Lecturas diferentes pueden estabilizar los textos de manera distinta y momentánea, pero aun así alcanzan momentos de estabilidad, momentos de sentido» (Fiske, 1987: 117). Bajo este enfoque, la escena de *El caballo en movimiento* se convierte en una revelación crítica de la figura negra borrada en la historia de la imagen en movimiento. Subraya la relación violenta entre raza, espectáculo y progreso tecnológico. Esto resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta la omisión del jinete en otros medios que remiten al trabajo de Muybridge, como *Lemon* (Mark Neale, 1993) de U2 o el cortometraje animado *Muybridge's Strings* (Koji Yamamura, 2011), donde el jinete aparece solo fugazmente, antes de desaparecer en favor de una narrativa centrada en Muybridge y su caballo sin jinete. Como argumentó Jacques Derrida (1995: 11), «todo archivo se funda en la violencia de la exclusión». La intertextualidad cinematográfica, por tanto, no solo se relaciona con el pasado, sino también con sus exclusiones, y examinar cómo se reencuadra dentro de la nueva obra permite comprender profundamente la relación cambiante del cine con las políticas de la estética racializada.

En *Nop*, esta omisión histórica se contrarresta activamente mediante la familia ficticia Haywood, que se reivindica descendiente del jinete anónimo, situándose al mismo tiempo como herederos y desafiantes de una tradición de invisibilidad negra dentro del régimen visual de Hollywood, los que siguen trabajando con caballos en los mundos del cine y la publicidad. Estas violencias persisten en la lógica extractiva y espectacular de la industria del entretenimiento, simbolizada en el film por una boca-pantalla extraterrestre que devora y silencia todo a su paso. *Nop* sitúa a la cámara como instrumento tanto de violencia como de resistencia, enfatizando en particular que las narrativas negras deben reimaginar el archivo. En este sentido, el film combina archivo e imaginación para reconstruir vidas negras borradas como forma de resistencia frente a las violencias persistentes de la esclavitud, incluso tras la abolición. En palabras de Hartman, se trata de una «fabulación crítica» sobre la vida póstuma de la esclavitud: «Un intento de contar una historia imposible y de amplificar la imposibilidad de su narración… combinando investigación histórica y archivística con teoría crítica y narrativa ficcional» (Hartman, 2008: 11).

## A MODO DE CONCLUSIÓN: MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN

Jordan Peele desarrolla una poética intertextual que no se limita a una estrategia estética de reconocimiento cultural, ni tampoco a un ejercicio lúdico de citación. Al contrario, su cine hace de la intertextualidad un modo de desestabilizar las jerarquías culturales y las convenciones genéricas que históricamente han invisibilizado, trivializado o estetizado lo afroamericano en pantalla. Al tomar prestadas imágenes y estructuras narrativas de textos diversos, desde el prestigio liberal de *Adivina quién viene esta noche* hasta la explotación marginal de *C.H.U.D.,* Peele activa una lectura estratificada que revela el racismo estructural incrustado en el imaginario cultural estadounidense.

Todas estas operaciones formales y narrativas van más allá de una política de la representación centrada en la visibilidad negra, que opera en varias direcciones a la vez. En primer lugar, reins-

cribe en el presente lo que Laura Mulvey (2014: 29) ha descrito como el «palimpsesto intertextual»: la superposición de capas temporales en la que el pasado retorna bajo nuevas condiciones de legibilidad. Así, *Déjame salir* reinscribe *Adivina quién viene esta noche* desde la perspectiva de un presente en el que la cordialidad liberal enmascara la violencia racial. En segundo lugar, Peele subvierte el estatuto cultural de los textos referidos, situando en el mismo plano obras consideradas canónicas, *Eyes Wide Shut*, y objetos de cultura marginal, *C.H.U.D.* En tercer lugar, Peele transforma la función de la referencia: en lugar de proveer nostalgia, funciona como revelación, al exponer la violencia estructural que los textos originales tienden a velar. De este modo, el médico negro aceptado en *Adivina quién viene esta noche* se contrapone al fotógrafo negro de *Déjame salir*, cuya supuesta integración oculta un proyecto de explotación corporal y simbólica. La campaña *Manos a través de América* se invoca no como símbolo de solidaridad, sino como emblema del fracaso de la nación en materializar sus ideales de igualdad. Y el monstruo subterráneo de *C.H.U.D.* se convierte en alegoría de un sistema que produce exclusión como condición misma de su funcionamiento.

EN LUGAR DE PROVEER NOSTALGIA, FUNCIONA COMO REVELACIÓN, AL EXPONER LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL QUE LOS TEXTOS ORIGINALES TIENDEN A VELAR

La intertextualidad, entonces, es un procedimiento crítico. Como observa Mijaíl Bakhtín, «estas voces no son neutrales, están dialógicamente interrelacionadas, se influyen mutuamente y son capaces de herirse entre sí» (Bakhtín, 1981: 348). Un acto de resistencia, intervención y reconfiguración, uno que se niega a permitir que la historia sea olvidada o plenamente absorbida por los sistemas de poder, mediante una temporalidad fracturada que resiste todo cierre. Lejos de ofrecer respuestas definitivas, buscan, como escribe Hartman, «escuchar lo que queda sin decir, traducir las palabras malinterpretadas y rehacer las vidas que han sido desfiguradas» (Hartman, 2008: 12). Funciona como revelación de aquello que permanece reprimido en el archivo cultural: la violencia racial que sostiene tanto la promesa liberal como el mito nacional. En este sentido, es una política estética de resistencia: desestabiliza el orden simbólico al mostrar que lo reprimido nunca desaparece, sino que retorna en formas espectrales y distorsionadas.

En definitiva, las referencias intertextuales en la obra de Jordan Peele no cierran el relato con la satisfacción del reconocimiento, sino que abren un campo de inquietud. Revelan que lo que parecía familiar —la cena, el hogar, el espectáculo mediático, el paisaje estadounidense— está siempre habitado por lo extraño. Ese extrañamiento no es accesorio, obliga a ver cómo la cultura dominante se constituye mediante la exclusión, la apropiación y la represión de la diferencia racial. De este modo, la política estética de Peele no consiste solo en representar cuerpos negros en pantalla, sino en reestructurar el proceso de ver. Su uso de la intertextualidad revela que la cultura mainstream estadounidense ha intentado controlar o suprimir algunos relatos, pero la historia racial del país no puede relegarse a un pasado olvidado, pues constituye la materia misma de su presente. ■

## NOTAS

1 El reciclaje del cine pasado ya estaba presente en el trabajo televisivo temprano de Peele junto a Keegan-Michael Key en la serie de sketches *Key & Peele* (2012–2015), que puede leerse como un laboratorio de intertextos cinematográficos. Aquella serie sentó las bases conceptuales de sus largometrajes a través de sketches paródicos cargados de crítica política. Ver Keegan-Michael Key y Jordan Peele, *Key & Peele*, sesión 5, episodio ("Hoddie: Hoddie Ho?!"), 2015, YouTu-

be video, 5:12, https://www.youtube.com/watch?v=z-tRSm_SJP58

2 *Déjame salir* (Get Out, Jordan Peele, 2017). Copia plataforma streaming Netflix https://www.netflix.com/es/title/80149258

3 Hammer Film Productions fue una productora británica fundamental en la reconfiguración del cine de terror desde finales de los años cincuenta, gracias a su uso del color, la erotización del cuerpo y la reformulación de los mitos clásicos. En relación con el vampirismo, desarrolló un ciclo centralizado en la figura de Drácula que comprende nueve largometrajes, producidos entre 1958 y 1974, que se inició con *Drácula* (1958) de Terence Fisher. En Perter Hutchings (2003, 2021).

4 *Nosotros* (Us, Jordan Peele, 2019). Copia plataforma de streaming Prime Video https://www.primevideo.com/-/es/detail/Nosotros/0RE22OX69O5EH00UUQOYDMB4DA

5 *C.H.U.D.* recaudó 4.654.423 dólares en taquilla, https://www.boxofficemojo.com/title/tt0087015/ una cifra considerada respetable dado su modesto presupuesto de aproximadamente 3 millones de dólares. Sin embargo, su relevancia cultural se consolidó en gran medida a través de su posterior distribución en VHS, cuyo éxito propició una secuela, *Reacción viva* (C.H.U.D. II: Bud the Chud, David Irving, 1989), estrenada directamente en video.

6 James Whitaker entrevista al director de fotografía de *Nop*, Hoyte Van Hoyteman, sobre su aproximación a la estética visual del film: implementó una solución técnica pionera para las escenas nocturnas de *Nop*. La técnica consistió en emparejar una cámara IMAX con una cámara Panavision de 65 mm modificada para fotografía infrarroja, ambas registrando la misma escena de manera simultánea, con el fin de realizar una composición selectiva en posproducción. En James Whitaker (2022).

## REFERENCIAS


Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.

Bazin, A. (2004). *What is Cinema?* Los Angeles and Berkeley, CA: University of California Press.

Benson-Allott, C. (2013). *Killer tapes and shattered screens: Video spectatorship from VHS to file sharing*. Berkeley: University of California Press.

Boa, E. (1987). *The Sexual Circus: Schnitzler's Vienna*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Boyce Gillespie, M. (2016). *Film blackness: American cinema and the idea of black film*. Durham, NC: Duke University Press.

Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.

Fiske, J. (1987). *Television culture* (Routledge Classics ed.). London: Routledge.

Gates, R. (2017). The Last Shall Be First. *Film Quarterly*, *71*, 2, 38-45. https://www.jstor.org/stable/10.2307/26413861

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (trad. C. Newman and C. Doubinsky). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Goldsmith, J. (2017). Jordan Peele – Get Out Q&A. *The Q&A with Jeff Goldsmith* (podcast), https://open.spotify.com/episode/3X4sf4wKq1y5EEQ0IePUTt?si=r-koUvnnAQHCnUyu8ynz-rg

Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford: Oxford University Press.

Hartman, S. V. (2008). Venus in two acts. *Small Axe, 12*(2), 1–14. https://doi.org/10.1215/-12-2-1

hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston, MA: South End Press.

Hutchings, P. (2003). *Dracula*. London: I. B. Tauris.

Hutchings, P. (2021). *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester: Manchester University Press.

Iampolski, M. (1998). *The memory of Tiresias: Intertextuality and film* (trad. H. Ram). Berkeley, CA: University of California Press.

Kracauer, S. (1960). *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Key, K-M., Peele, J. (2015). *Key & Peele*, sesión 5, episodio ("Hoddie: Hoddie Ho?!"). YouTube video, 5:12, https://www.youtube.com/watch?v=ztRSm_SJP58

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (trad. L. S. Roudiez). New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (2024). *J. Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.

Longo, R. (2016). A conversation with Michael Boyce Gillespie on *Film Blackness* and the idea of black film. *Film Quarterly, 70*(1), 59–63. https://filmquarterly.org/2016/09/16/a-conversation-with-michael-boyce-gillespie-on-film-blackness-and-the-idea-of-black-film/

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.

Morrison, T. (1992). *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage Books.

Mulvey, L. (2014). El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas. *L'Atalante, 18*, 27–35. https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/240/186

Pultz, J. (1995). *Photography and the body*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre Chile y América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Shohat, E., Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.

Stam, R. (2004). *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell Publishing.

Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. *e-flux journal, 10*. https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image

Waldby, C., Mitchell, R. eds. (2006). *Tissue Economies: Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Whitaker, J. (2022). Clubhouse Conversations-Nope. *American Cinematographer*. https://theasc.com/videos/clubhouse-conversations-nope

Woolford, P. (1994). Filming Slavery: A Conversation with Haile Gerima. *Transition*, 64, 1994, 90-104.

# MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRÁFICA COMO POLÍTICA ESTÉTICA DE RESISTENCIA EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JORDAN PEELE


## Resumen

Este artículo analiza la obra de Jordan Peele —*Déjame salir* (2017), *Nosotros* (2019) y *Nop* (2022)— desde la intertextualidad entendida como política estética de resistencia, que se despliega como estrategia crítica que revela la violencia racial inscrita en la historia del cine y en el imaginario cultural estadounidense. A través de referencias a films como *Eyes Wide Shut* (1999), *Adivina quién viene esta noche* (1967) o *C.H.U.D.* (1984), y de la campaña mediática *Manos a través de América* (1986) o la serie fotográfica *El caballo en movimiento* de Muybridge (1878), Peele desestabiliza jerarquías simbólicas y reinscribe la memoria de cuerpos y subjetividades negras históricamente borradas, a través de juegos temporales y formales, que trascienden su propia obra. Este enfoque pretende trascender la política de la representación al exponer las lógicas estéticas raciales que continúan modelando el cine estadounidense.



## Palabras clave

Jordan Peele; Intertextualidad; Estudios culturales; Política estética de resistencia; Racismo.



## Autor/a

Damian Esteban Bretones (Granada, 1987) es investigador y doctorando en cinematografía por la UCO. MFA en Guion y Dirección Cinematográfica (Universidad de Columbia, Nueva York). Sus líneas de investigación se centran en el análisis de medios audiovisuales, cine y series, desde la intertextualidad, combinando los estudios culturales y estéticos. Es autor de diversos artículos sobre medios audiovisuales y ha publicado en revistas científicas como *Fotocinema* y *Seriarte*. Contacto: bretonesdamian@gmail.com



## Referencia de este artículo

Esteban Bretones, D. (2026). Más allá de la representación: intertextualidad cinematográfica como política estética de resistencia en la obra cinematográfica de Jordan Peele. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 234-247. https://doi.org/10.63700/1344


# BEYOND REPRESENTATION: CINEMATIC INTERTEXTUALITY AS AN AESTHETIC POLITICS OF RESISTANCE IN THE FILMS OF JORDAN PEELE


## Abstract

This article examines the work of Jordan Peele—*Get Out* (2017), *Us* (2019), and *Nope* (2022)—through the lens of intertextuality as an aesthetic politics of resistance, deployed as a critical strategy to expose the racial violence inscribed on film history and the American cultural imaginary. Through references to films such as *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) and *C.H.U.D.* (Douglas Cheek, 1984), the Hands Across America media campaign (1986) and Muybridge's photographic series *The Horse in Motion* (1878), Peele destabilises symbolic hierarchies and reinscribes the memory of historically erased Black bodies and subjectivities by means of temporal and formal shifts that transcend his own filmography. In this way, he seeks to move beyond the politics of representation by exposing the racialised aesthetic logics that continue to shape US cinema.



## Key words

Jordan Peele; Intertextuality; Cultural studies; Aesthetic politics of resistance; Racism



## Author

Damian Esteban Bretones is a researcher and PhD candidate in Film Studies at Universidad de Córdoba (UCO). He holds an MFA in Screenwriting & Directing from Columbia University, New York. His research focuses on the analysis of audiovisual media, including films and television series, from an intertextual perspective, combining cultural and aesthetic approaches. He has authored several articles on audiovisual media and has published in scholarly journals such as *Fotocinema* and *Seriarte*. Contact: bretonesdamian@gmail.com



## Article reference

Esteban Bretones, D. (2026). Beyond Representation: Cinematic Intertextuality as an Aesthetic Politics of Resistance in the Films of Jordan Peele. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 234-247. https://doi.org/10.63700/1344

*recibido/received:* 25.09.2025 | *aceptado/accepted:* 28.11.2025

Edita / Published by

Licencia / License


creative commons SOME RIGHTS RESERVED

**ISSN** 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com