

Conciliando lo imposible: horror y comedia en el guion de *Get Out* de Jordan Peele

Pablo González Meneses

Universidad de La Sabana

## 1. Introducción

Dentro de la clasificación de textos fílmicos, los géneros híbridos son aquellos que participan simultáneamente elementos asociados a dos o más géneros canónicos, ( drama, western, musical, fantástico, y muchos otros), (Sánchez Noriega, 2002). Dentro de ellos, destaca la fusión del horror y la comedia por la singularidad de emociones que mezcla, si bien esta combinación se remonta a la infancia del cine, con títulos como *The Bat* (Roland West, 1926), que mezcla la historia de un asesino vestido de murciélago con interludios de comedia, o *The Gorilla* (Alfred Santell, 1927), que cuenta también la historia de un asesino de comedia *slapstick* (Hallenbeck, 2009).

Esta fusión de géneros en apariencia antitética deja en evidencia una paradoja en el sentido de que “si los espectadores deben experimentar los filmes en términos del género al que pertenecen, entonces no pueden existir dudas acerca de la identidad genérica” (Altman, 2000: 40), planteando así la pregunta sobre la naturaleza predominante de los relatos bajo esta etiqueta. Una naturaleza que aquí se entiende que se ha aprovechado por las producciones contemporáneas de horror y comedia al emplear la maquinaria subyacente en sus narrativas para destacar su capacidad satírica, lo que ha permitido el cuestionamiento de la apariencia superficial del híbrido como simple sucesión de reacciones, como lo supondrían sus orígenes.

El presente trabajo aborda los elementos que determinan el híbrido horror/comedia actual. a partir del análisis del guion de *Get Out* (Jordan Peele, 2017), un guion que emplea momentos tanto aterradores como cómicos con un objetivo satírico y condenatorio del racismo, con el fin de determinar los aspectos formales que componen el híbrido en esta producción y el modo en que vehículan una visión del mundo por parte de su autor.

*Get Out* es la historia de Chris Washington, un joven afroamericano, que visita la familia, prototípicamente blanca y de clase alta de su novia, Rose Armitage. En el marco de este encuentro, descubre que está en medio de una conspiración, en la cual los Armitage secuestran a afroamericanos, y él es el siguiente en la lista.

Para lograr el propósito planteado, en primer lugar, se examina la complejidad de los conceptos de los géneros horror y comedia aplicados al cine, en particular el manejo de las emociones asociadas a cada uno para definir, posteriormente, a qué se denomina el híbrido horror

comedia. A continuación, se exponen los aspectos esenciales del espacio mental del género, concepto propuesto por Jule Selbo para abordar el tipo de conocimiento que conforman los aspectos creativos del género en cualquier relato audiovisual de ficción. Seguido de eso, se analiza el guion de *Get Out*, a partir de los conocimientos esquemáticos, específicos y relevantes, con el fin de abordar cuestiones estructurales, iconológicas y sociales que se tratan en él, así como determinar la función que tiene cada uno de ellos dentro del uso particular del horror/comedia como sátira.

## **2. La naturaleza compleja del horror y la comedia**

La comedia y el horror son géneros altamente reconocibles (Altman, 2000) no solo por su temática exploratoria: en el caso de la comedia, el estudio del dolor de la vida humana desde un distanciamiento que permita relativizarlo, condonarlo o bendicirlo y en el horror la indagación de los miedos más profundos del ser humano (Selbo, 2014), si no también por su iconografía: ambientación, arquetipos, estilo y tonos, y ni que decir de la promesa que cada género hace a su audiencia. Pese a estas diferencias, al parecer irreconciliables, presentan en el híbrido puntos de encuentro que revelan una naturaleza similar que permiten su paradójica fusión. Por eso, se ve conveniente abordar los aspectos más problemáticos del estudio de ambos géneros por separado. Pero antes de proseguir es preciso indicar que en este trabajo se prefiere el uso del término *horror* frente al de terror, dado el carácter global del primero y porque el sentido que ambos vocablos expresan parecen ser intercambiables en lo que se refiere a la recepción emocional de estas producciones:

Autores como Stephen King (2014), por ejemplo, distinguen el horror esencialmente como lo innatural y lo que no debería pasar, mientras que, según él, el terror se distingue por la paranoia, la incertidumbre, y el suspenso. Mientras que Cavallaro, afirma que: “if horror makes people shiver, terror undermines the foundations of their worlds” (2002: 3). Y otros, como Terry Heller (1987), traslada al individuo la clave que marca la diferencia, afirmando que el terror es, más bien, el miedo hacia el daño propio, y el horror, el miedo del daño que podría ser causado a seres queridos.

En cuanto a la comedia no se encuentra una dificultad conceptual relacionada con otro término que lo sustituya, mientras que sí se puede hablar de variedad de especializaciones del género que muestran distintos tipos de burla o comicidad como es el caso de la farsa, la parodia o

la sátira, definida como “a technique that involves deriding and ridiculing stupidity, vice, and folly in individuals, institutions, and society.” (Berger, 1997: 39) los cuales que pueden conectar con los fines de otros géneros menos luminosos. Aun así, este género al igual que el horror, supone la atención sobre su reconocimiento por parte del público. Como afirma Romero Reche, en la comedia se “despliegan varios procesos superpuestos de negociación intersubjetiva” (2015: 139), entre audiencia y texto cómico en los que se aprecian tres características que determinan el diálogo entre obra y espectador: la naturaleza del objeto al que se dirige la comedia (el objeto de gracia, y la manera en que nos disponemos a él), la legitimidad de la perspectiva humorística (la validez personal de considerar el objeto gracioso o no) y la consideración humorística de la situación cómica (la manera en uno se dispone al objeto chistoso o objeto de una situación cómica). Así, como explica Manuel, una definición de género no puede abarcar cada reacción individual de este: “...possible individual reactions to movies (that are commonly deemed horrifying or humorous) reveal that no definition can fully account for every response” (2013: 2).

Por tanto, si el horror y la comedia funcionan bajo términos similares, como es natural en los géneros, entonces, es preciso abordar el horror/comedia desde el entendimiento de este fenómeno, definiéndose bajo conceptos más universales que comprendan que la conexión entre obra y espectador no es sencilla. Como lo menciona Sauchelli hablando del horror, este se define por lo que pretende evocar, no necesariamente por lo que evoca en una persona individual (2014: 45). En otras palabras, lo adecuado es abordar este estudio desde su construcción narrativa.

### **2.1. Atmósfera, *mood*, tono y estilo**

Uno de los aspectos más característicos, icónicos, del horror es su atmósfera inquietante, asociado a un tono usualmente trágico o dramático, mientras que la comedia supone un tono más ligero y luminoso que poco tiene que ver con lo siniestro. La atmósfera es un término también conocido como *mood* que, en ocasiones, se confunde con otros dos factores relacionados con el género como son el tono y el estilo, debido a que todos ellos se comunican mediante los mismos elementos que conforman el dispositivo de la narración: “an atmosphere is evoked by certain stylistic elements that differ according to different forms of art but that all have in common, at least in the case at hand, the function of eliciting a specific mood” (Sauchelli, 2014: 45).

En el caso del horror, lo que lo destaca de su atmósfera es la anormalidad que se sugiere

mediante elementos particulares ya asociados al género: “el relato de miedo maneja toda una maquinaria compleja para la generación de un clima especial, que debe avanzar de cierta forma sobre la historia para lograr resultados determinados en el desenlace” (Lema Mosca, 2015: 17). Un clima que sin duda es distinto en comedia, pero que en definitiva puede variar según los intereses dramáticos del narrador.

Así, los diferentes estilos y acercamientos a la creación artística pueden servir para que una obra pueda ser descrita, si bien no necesariamente definida, como de peligro, inquietud o plena anormalidad. La atmósfera es, en definitiva, una clase de preparativo emocional creado a partir de los elementos estilísticos, particulares, de la obra: diálogos, descripción de escena, estructura, entre otros, todos con una intención particular.

En cuanto al tono, este se puede identificar como la voz autoral que demuestra un acercamiento particular a un tema (Selbo, 2014). Esta puede reconocerse por acercamiento serio o dramático, o más bien uno más ligero o cómico; o grave, trágico. Así, el tono es un término exclusivo de la narrativa, mientras que la atmósfera corresponde a la manera mediante la cual el autor crea sugerencias emocionales, gracias al uso de un estilo particular: “cada tono particular es expresado por medio del estilo de la narrativa según la caracterización, las imágenes, la acción, e diálogo, el tiempo y la estructura dramática” (Parker, 2010).

## **2.2. El espectro caótico**

En la hibridación de géneros aparentemente contradictorios como el horror y la comedia emerge una instancia que permite la comprensión genérica del relato. Esta instancia es acuñada por Marissa Manuel (2013) como *Espectro Caótico*, teoría en la que el horror y la comedia se entienden como dos extremos de una línea horizontal, evidenciando la manera en que no es tan sencillo definir lo que es aterrador o gracioso, ya que se puede lograr el efecto deseado a partir de un estímulo aparentemente idéntico, como por ejemplo, los zombies, los cuales, a pesar de ser usualmente ejemplos claros del horror, han llegado a ser chiste de muchas creaciones audiovisuales a lo largo de los años.

Así, el caos es una instancia en la que algo puede ser reconocido, de cierta manera, como siniestro, incongruente, o difícil de entender, pero sin ser necesariamente algo perjudicial o que puede resultar en algún daño (2013:15). Lo que vale la pena rescatar y aplicar a partir de su teoría

es que la posibilidad de hibridar el horror y la comedia tiene como base la presentación y construcción de elementos que, en conjunto, pueden ser entendidos como caóticos o incongruentes y, por lo tanto, si se mantiene tal ambigüedad respecto a su naturaleza concreta, o por lo menos a la manera en que debemos como audiencia interpretar dicha naturaleza, se puede lograr un doble tratamiento de género:

“Humor and horror can both be considered reactions to the chaotic, because the former is a positive response which serves to fight or deny the chaos, whereas horror involves giving into or becoming chaos. Of course, there are reactions that lie somewhere between the two, since chaos can range from something playful to something deadly” (Manuel, 2013: 16).

Es importante reconocer y aplicar el principal valor de su propuesta, el cual consiste en reconocer que lo que puede ser aterrador o gracioso existe dentro de un mismo plano básico, y lo que se necesita para lograr que algo sea uno o lo otro es la decisión de un autor bajo el reconocimiento de sus intereses y opciones dentro de la narrativa que se propone presentar.

### **3. Definición del género híbrido horror/comedia**

Podría considerarse que el horror, en términos iconológicos, se destaca por elementos esperados como los monstruos, la sangre, los asesinatos y una atmósfera oscura (Sauchelli, 2014) y la comedia se destaca, en términos similares, por elementos como las situaciones exageradas, personajes torpes, y un acercamiento irónico o satírico (Selbo, 2014), el horror/comedia combina estos elementos a su manera: se reconoce como un híbrido que maneja, a partir del previamente considerado espectro caótico, atmósferas asociadas a lo inquietante o a lo agradable, usualmente logrando un punto medio, a favor del tono que tenga la narrativa. Es un híbrido que parte principalmente del horror y lo asociado culturalmente al mismo, y se considera que cada película catalogada como tal expresa la comedia y el horror de diferentes maneras dependiendo de los intereses de la misma, pero siempre expresa una complejidad atmosférica de beneficio mutuo que la diferencia de los demás tipos de horror que existen, al igual que de las expresiones de la comedia como puede ser la parodia o la sátira en las cuales el objeto cómico principal es el horror mismo.

“...comedy-horror can be said to differ from comedy with horror or horror with humor in that it twists a common assumption about a character or storyline in order to cause a reaction opposite of what is expected” (Manuel, 2013: 8). El horror/comedia se mantiene por fuera

de las expectativas que la audiencia puede tener al igual que las que la obra sugiere. No se ríe del horror, sino que procura reírse con él, manteniendo así un balance en el espectro caótico al no ser simplemente un “antídoto” al horror, sino una consecuencia de lo que podemos considerar absurdo y caótico. Así, se propone una visión del híbrido que exprese que el uso de la risa va más allá de su existencia únicamente como un antídoto a la tensión (a pesar de que hace parte de las posibilidades del horror/comedia), o de su alternancia de elementos claves de cada género a través de la narrativa, especificando que la relación horror/comedia se destaca por ser de beneficio igualitario.

De este modo, el espectro caótico en su totalidad comprende la parodia y la sátira como parte de las posibilidades de usar horror y comedia, pero el espacio central que sugiere una combinación que podría ser considerada igualitaria de ambos géneros se destaca precisamente porque no se usa un género “en contra” de otro. Por tanto, el horror/comedia no se destaca por mantener algún balance de proporciones idénticas, sea en la narrativa, o en posible impacto emocional, sino por jugar con las expectativas que en los extremos del espectro serían obvias.

No obstante lo anterior, una película de horror/comedia siempre es, fundamentalmente, horror, en el sentido de que se tratan principalmente los temas y los elementos asociados históricamente al mismo. La comedia, en comparación, no goza de la misma cantidad de elementos temáticos o visuales asociados, y es claro a partir de la historia que el horror/comedia nace como una nueva manera de acercarse a los fundamentos iniciales del horror, como lo son la oscuridad y los monstruos.

Lo que se propone con la conceptualización horror/comedia es el absurdo en el sentido de que ciertas historias expresan una particular ambigüedad en términos del acercamiento que se le puede aplicar, usualmente gracias a su narrativa, y en consecuencia permiten un juego de expectativas relacionadas al género.

En resumen, el horror/comedia se entiende como un híbrido entre el horror y la comedia, en la que se tratan temas y elementos asociados principalmente del primero, aun cuando se evidencia una relación simbiótica entre atmósferas a favor de la posición tonal de la narrativa, en la que la cualidad absurda de la situación presentada, destacada por expresar la ambigüedad del espectro caótico.

#### 4. Indagaciones previas sobre el híbrido horror/comedia

El horror/comedia ha sido estudiado desde diferentes enfoques, los cuales varían entre acercamientos puramente teóricos, estéticos, culturales, entre los cuales destacan *La comedia de los terrores: visiones humorísticas del horror en la cultura popular* de Romero Reche (2015), *Horror-Comedy: The Chaotic Spectrum and Cinematic Synthesis* de Marissa Manuel (2013) y *Horror y Comedia: Una dialéctica desde las artes visuales* de Cevallos (2017), entre otros. Sin embargo, se aprecia una notable ausencia de títulos que aborden el híbrido desde el punto de vista creativo, incluso en aquellos textos que se dedican a explorar alguno de estos géneros.

Noël Carroll (1999), autor clave en el estudio del género de terror, por ejemplo, solo reconoce la existencia del híbrido horror/comedia, al tiempo que reconoce la complejidad que este supone, dada la experiencia que cada uno de estos géneros canónicos promete a su público y que pareciera imposible combinar en un sola obra. Algo similar ocurre en disertaciones, como la de Cevallos (2017), que hacen una exploración general de la combinación del género, pero solo se centra en la iconografía relacionada con la cultura popular del horror y la comedia, logrando una serie de imágenes que exponen visualmente una dialéctica entre géneros, sin aludir a la construcción narrativa de este tipo de contenidos.

En lo que respecta a los libros y manuales de guion, incluso aquellos que abordan los géneros o estrategias emocionales del guion, tampoco se explora la hibridación del horror con la comedia. Más útiles resultan manuales como *Writing The Horror Movie* (Blake, M. Bailey, S. 2013), que le dedica un capítulo al “cross-genre”, en el cual se comentan otros posibles géneros a ser hibridados con el horror, como lo pueden ser la ciencia ficción o el musical, y se reconoce la posibilidad del horror/comedia al decir “They both rely on a suspension of disbelief and the need to provoke a visceral reaction – shock in horror and laughter in comedy: tension and release” (Blake, M. Bailey, S. 2013: 131) y al mismo tiempo se reconoce que una falta de equilibrio puede concluir en que un género perjudique la expresión del otro. Sin embargo, no pasa de unas cuantas sugerencias generales sobre la hibridación.

Así, la literatura que especifica de cómo lograr el híbrido es poca, y los estudios y manuales entran en el terreno de sugerencias sobre la estructura del guion y los arquetipos del género, pero no en el balance particular de lo que en apariencia debería hacer reír al igual que aterrorizar,

probablemente porque esto depende de las necesidades propias de las historias.

### 5. El espacio mental del género como método de estudio de *Get Out*

*Get Out* se encuentra como el centro de este estudio al ser un guion aclamado por la crítica, no sólo por contar con 187 nominaciones y 137 premios, sino particularmente por ser la ganadora del Óscar a mejor guion original en 2018. En segundo lugar, ha sido objeto de controversias relacionadas con su clasificación genérica en el horror/comedia, un fenómeno evidenciado, por un lado, al liderar varios listados de películas de horror de 2017 (Coates, 2017) y al mismo tiempo ser nominada a los Golden Globes 2017 bajo la categoría “Musical o Comedia”. Más allá de entrar en consideraciones sobre el por qué de esto, lo cierto es que constituye una feliz coincidencia para los fines de este estudio, ya que como lo comenta Michael Jarvis en *The Political Aesthetic of Irony in the Post-Racial United States*, “*Get Out* is, at times, ¡really quite funny! Not just in the manner of self-righteous, woke knowingness, but specifically and subversively funny!” (2018: 275-276). Por último, es una película reciente que provee una expresión contemporánea de emociones e ideas que son más apropiadas de analizar bajo las perspectivas actuales de lo que el horror y comedia son e implican, respecto a la evolución del híbrido y su consumo.

Para el análisis se propone utilizar la teoría de Jule Selbo (2010) que reconoce al género como un componente activo en la creación de un guion, mediante el concepto del espacio mental de género, entendido como un modelo mental idealizado que permite la catalogación genérica por parte de una audiencia (Selbo, 2011). La autora divide su teoría en tres categorías o conocimientos:

Primero, el *conocimiento esquemático*, que hace referencia a la construcción misma del guion, a su “marco”, o a sus componentes relativos a la estructura y trama predominante, en donde destaca el inicio y el final del guion como los pilares esenciales del género. Es una forma de determinar el género predominante en una historia, adentrándose principalmente en la escena inicial y final, al igual que en el desarrollo de la trama. El segundo conocimiento que constituye el espacio mental del género es el *específico*, el cual hace referencia a la perspectiva y conocimiento del género por parte de una posible audiencia, el cual recae en la iconografía y demás elementos iconográficos, que en el caso del horror, pueden ser el miedo a las áreas desoladas, la noche, el antagonista maligno, la violencia, entre muchos otros (Selbo, 2012). Por último, *el conocimiento relevante* alude a la pertinencia de los asuntos que trata el producto referente al impacto que tiene

la totalidad de los elementos de género en una posible audiencia, en otras palabras, cómo el género sirve de canal entre los temas propuestos por el autor y la audiencia.

La teoría del espacio mental de Selbo, y en particular su aplicación al horror como uno de los géneros examinados en su tesis doctoral de guion, proveen una metodología apropiada para el análisis del guion de *Get Out* en la manera en que entra tanto en la forma como en el fondo del relato, particularmente gracias al conocimiento relevante, la cual ella adiciona al partir de la teoría de Fauconnier que sólo incluye las dos primeras. Esto es crucial para el análisis del guion que aquí ocupa, ya que aquí se argumenta que la efectividad del horror tanto como de su comedia en *Get Out* recae principalmente en su naturaleza como sátira, la cual no podría examinarse en su totalidad a partir de un análisis únicamente esquemático y específico. Con las tres categorías en conjunto se busca lograr los objetivos de no sólo examinar los elementos de género que exhibe el guion de *Get Out*, sino entender la interacción entre los mismos desde las intenciones e intereses de su autor.

#### **6. El *horror/thriller*: sostén narrativo del híbrido horror/comedia en el *Get Out***

Empezando por las primeras páginas del guion, se presenta una escena que no incluye al protagonista, Chris, pero que tiene una función clara de introducir la historia y su género, presentando cómo durante un paseo nocturno por un barrio, Andre, un hombre afroamericano, es secuestrado. Un comienzo que evoca al *thriller* en la manera que no se revela quién maneja el auto que lo acosa, sino que se describen los movimientos del auto, una respiración, y una canción llamada “Run Rabitt Run”, dejando el misterio en el aire y dando paso al título de la película y la escena introductoria de Chris y su novia Rose. En este caso, el personaje se encuentra en el lugar equivocado en el momento equivocado, y será víctima acoso por parte de la fuerza maligna, propia del horror, que disfruta jugar con el personaje y mantener el misterio:

Andre stops. He looks down the street behind him. It's dark and empty. Andre looks up the street in front of him; A vintage creme-colored Porsche with tinted windows and a roof passes him.

A dog barks.

The car does a u-turn behind him. It now CREEPS up on the street behind Andre. It's following him.

INT. SPORTS CAR - CONTINUOUS

Drivers's POV watching Andre. His BREATH ECHOES deep and tinny as if were into a coffee can. Through the car's system we hear the song "Run Rabbit Run."

EXT. SUBURBAN STREET - CONTINUOUS

Andre, feeling followed, stops and turns. The car stops. He waves at the unseen DRIVER obscured by reflection of the streetlight on the windshield. There is no response. The ENGINE PURRS. The song "Run Rabbit Run" is playing from inside.

Andre peers through the windshield but can't see through the reflection of the street lamp.

Nothing. Sketchy. Andre resumes walking; the car follows suit...

ANDRE  
(under his breath)  
This is some shit right here...

(Peele.*Get Out*. Guión Cinematográfico. p. 2)

Hay un elemento clave en la definición de este comienzo clásico de *thriller*, aunque también de horror, y recae en el antagonista y específicamente en lo que se desconoce de él. Y es que con él se revela el hecho de estar ante una especialización del género de horror, como es el *horror-thriller*, en cual se destaca porque el antagonista sea una fuerza maligna (elemento clave del género de horror, y más aún en la escena de inicio), reconocida como el elemento prácticamente irracional que el protagonista tendrá que enfrentar (Selbo, 2012). En este caso, Andre es un tipo común y corriente perdido por un barrio mientras habla por teléfono con una mujer, y cuando logra calmarse es que ve un carro a lo lejos que eventualmente lo acosa lentamente. Así es como el *horror-thriller* implica a su audiencia, anticipando que el enfrentamiento que tendrá el protagonista, que luego será introducido, será a ciegas de la amenaza que el lector conoce.

En cuanto a la escena final, esta conecta con la subtrama de Rod, el mejor amigo de Chris, quien se dedica a buscar a su amigo, al sospechar del peligro en el que se encuentra, convirtiéndose en el héroe improbable del guion al llegar en el momento cumbre, en el que Rose está a punto de matar a Chris, en un enfrentamiento prototípico del *thriller*.

Chris is silent and emotionless. Not a smirk. Rod realizes he may be too late to save Chris' sanity. Rod looks at Rose through the windshield.

ROD (CONT'D)  
What about her?

CHRIS  
I think we need some time apart.

(Peele.*Get Out*. Guion Cinematográfico. p. 97)

En cuanto al argumento desplegado en el relato, se aprecia cómo en *Get Out* se desarrolla una trama de descubrimiento complejo, tipificada por Carroll (2010), propia del horror: en principio, se tiene la *presentación*, donde se establece el monstruo al público, en este caso, con la escena de Andre perdido, con el horror adicionado de que no se sabe bien las intenciones del ente maligno o su verdadera identidad. El siguiente paso es el *descubrimiento*, en el cual la entidad se presenta, pero bajo un sentido de resistencia bajo el cual su naturaleza sigue siendo cuestionada. En *Get Out* esto se produce cuando Chris, el protagonista, llega a la casa de sus futuros suegros y le llama la atención la conducta alienada de sus sirvientes, un ejemplo del desarrollo de horror psicológico que consiste en hacer parecer obvio el verdadero antagonista, pero se mantiene la duda respecto a si las preocupaciones del protagonista son justificadas. Una vez explorada esta duda, llega la *confirmación*, en la cual se revela la naturaleza de la entidad monstruosa, siendo este el punto en el que no hay vuelta atrás, cuando Chris es acorralado por la familia Armitage e hipnotizado por la matriarca del clan. Todo este proceso culmina en el *enfrentamiento*, en el cual el protagonista batalla contra la entidad que ha estado jugando con sus expectativas a lo largo de la historia, y se resuelve con una última medida inesperada de su mejor amigo.

Por otra parte, el resto de la trama desarrolla el horror psicológico, en el que destaca la creación de una atmósfera cargada de paranoia y desconfianza, como cuando Rose atropella al ciervo camino a la casa Armitage, o cuando Chris encuentra su teléfono desconectado y sin batería, pese a haberlo dejado cargando. Este tipo de escenas conectan con los aspectos de *horror-thriller* como el suspenso y el misterio que la historia establece en un principio y con el que también concluye.

En medio de la estructura, igualmente, se pueden aislar escenas propiamente de comedia, como por ejemplo cuando Chris conoce a Dean, el papá de Rose, y se desarrolla una conversación incómoda y prototípica de un papá hablando con el novio de su hija, con un adición temático racial. Pero como se ha visto a partir del análisis del principio y el final del guion, la trama principal, al igual que la sub-trama de Rod, se estructuran como tramas de descubrimiento tipo *horror-thriller*.

### **7. Puntos de vista: lo aterrador para unos, lo gracioso para otros**

Se pueden evidenciar ciertos elementos claves conectados al imaginario del horror como la alusión a la alienación (mental y corporal), similar a películas como *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), siendo esta una película que ha sido identificada como una de las inspiraciones principales detrás de *Get Out* por el mismo Jordan Peele (Wolfe, 2017). El film de Polanski trata de una mujer quien poco a poco es acechada por un culto escondido en la cotidianidad de la vecindad, y dentro de la historia se encuentran situaciones de agobio y eventual alienación, como lo son el misterio del embarazo inesperado de Rosemary, la eventual distancia que se crea entre ella y los demás personajes, y el eventual descubrimiento de que su sueño de violación no era un sueño y que no ha tenido control alguno sobre lo sucedido hasta ahora, particularmente con lo sucedido con su cuerpo y su hijo. *Get Out*, por su parte, construye su propia conspiración aterradora destacada por el deseo del antagonista de tomar el cuerpo de Chris en sí mismo, enmarcado en momentos como las preguntas que se le hacen sobre su físico, el elemento de la hipnosis, y el resultado de lo que le podría suceder a Chris expresado en la actitud alterna de Georgina y Walter (los sirvientes de la familia) que cobra nuevo significado cuando se revela que la razón de tal actitud es que son cuerpos controlados por otros familiares Armitage.

Chris en particular se construye como un personaje ideal del horror, destacado de entre los

que lo rodean, recordando particularmente a Joanna Eberhart de *The Stepford Wives* (Bryan Forbes, 1975). Ambos son fotógrafos, ambos destacan por ser de una raza o género en particular, y las opiniones de ambos son dejadas de lado a pesar de que están, en últimas, en lo correcto. Se encuentra que es clave que el personaje de Chris sea un personaje activo frente a la situación presentada, ya que es mediante el mismo que el lector puede interpretar el horror de la situación no sólo a partir del posible daño que puede sufrir un protagonista que se esfuerza por pensar que sus temores son exageraciones, y que eventualmente es sobrellevado por fuerzas que van más allá de su perspicacia.

El miedo a mucho más que la violencia corporal es uno de los elementos claves del horror psicológico (Selbo, 2012), y es uno de los cuales mejor enmarca el tema del racismo que *Get Out* aborda: es una historia que aborda el miedo en las suposiciones, las interacciones, y lo maligno que puede deducirse de las mismas. Se ejemplifica mejor en la escena de la hipnosis de Chris, la cual se destaca por una descripción de escena silenciosa y nocturna, una disposición negativa de parte de Missy hacia Chris, y eventualmente la caída hacia el “Sunken Place”, o una total oscuridad que lo priva a uno de cualquier movimiento. Estos elementos recién mencionados ayudan a que el argumento pueda crear un marco de conocimiento que logra que el lector se sitúe en lo que es una película de horror, y permite desarrollar a Chris como una víctima dentro de una conspiración que se le escapa de su conocimiento.

Pero al mismo tiempo, la historia se desarrolla de manera que permite la inclusión de la comedia, posibilitado por el estafalario ambiente de la situación: El constante aire de duda, particularmente al inicio cuando la incomodidad social es prevalente, puede ser tomado desde el punto de vista de la comedia tipo “farse”, o farsa como lo llama Stott (2005), al tomar lo ominoso, lo misterioso, y o alterno, por el lado de lo incómodo y de lo absurdo, para lograr comedia: se toma, por ejemplo, el ente maligno y lo que no se ha revelado del mismo, por el lado del ridículo y absurdo.

Es clave para la comedia el desarrollo de Chris como personaje “pez fuera del agua”: no es solamente un desconocido, sino también se reconoce que, particularmente en la primera mitad del argumento, su conflicto inicial recae tanto en conocer a los padres de su novia (un elemento sujeto a la comedia tanto en la ficción como en la realidad), como en ser afroamericano, y su novia, tanto

como su familia, son caucásicos de clase alta, lo cual los mismo personajes reconocen como algo digno de ser tomado con cierta burla:

CHRIS  
Do the know I'm black?

ROSE  
No. Why? Should they?

CHRIS  
Seems like you might wanna mention it...

ROSE  
Right. You mean like "Mom, Dad, my black boyfriend and I are coming up for the weekend"? He's African American, but I hope you can overlook that.

Chris, being teased, pulls Rose by the ankle and gets on top of her.

CHRIS  
You said I'm the first black guy you'd ever dated.

ROSE  
Yeah, so.

CHRIS  
I'm just sayin' this is uncharted territory for them. I don't wanna get chased off the lawn with a gun.

(Peele.*Get Out*. Guion Cinematográfico: pp. 5-6)

Establecer a Chris como un personaje ajeno a su situación provee un beneficio claro para la combinación del horror y la comedia. Si bien Chris es un personaje activo en el sentido que identifica una amenaza, también es un personaje activo en el ámbito del reconocimiento de la capa social de la situación, lo cual permite reconocer las ridiculeces implícitas en su situación como novio y afroamericano. y la obvia incomodidad que se presta para la comedia y la exageración.

Se logra un manejo atmosférico apropiado a partir del punto de vista de Chris como un protagonista activo, el cual expresa una variedad de reacciones dependientes del contexto y el desarrollo de la historia, logrando que la misma mantenga tintes macabros y un tono dramático, pero que sean manejados y desarrollados mediante el nivel de absurdo de la situación a la que se

enfrenta: los únicos sirvientes son afroamericanos, ciertos familiares le hacen preguntas respecto a su físico, y posteriormente otros miembros de la familia no pueden evitar tocarlo y admirarlo. El contraste entre la primera escena del guion y lo que se desarrolla posteriormente (la presentación de los protagonistas, como una pareja en su apartamento preparándose para viajar) crea una dualidad en la cual lo anormal de la escena de Andre se encuentra desligada, hasta cierto punto, de los temores de Chris por la futura interacción familiar con implicaciones sociales delicadas: para él, al igual que para Rod, es una situación donde lo último que podría ser inquietante son los prejuicios raciales que vuelven a un familiar Armitage socialmente ridículo. De ahí que Rod se enfrente de manera irreverente a una circunstancia que ambos reconocen como digna de cierto nivel de burla, tanto que escala a niveles de reconocimiento de lo ridículo como la escena de la estación de policía, en la cual Rod no es tomando en serio cuando sugiere que Chris fue hipnotizado por un grupo de gente caucásica con objetivos de esclavitud sexual. Si bien no se pierde el ambiente turbio que se sugiere a lo largo de la historia, tampoco se deja de lado el reconocimiento de ámbito social que la misma implica.

Rod es sin dudas el arquetipo mediante el cual se clarifica la dualidad de la situación con mayor fuerza, al personificar el *comic relief*: "...a naïf unable to competently navigate the complexities of contemporary life, but lovable and often victorious nonetheless" (Dibeltulo, S. Barrett, C. 2018: 139). Es un personaje que molesta a Chris para que Rose le presente mujeres, le envía a Chris fotos en las que pretende darle de beber alcohol al perro que cuida, y aun cuando expresa paranoia, lo hace de una manera distinta a Chris, al usar su posición como guardia de seguridad de aeropuerto para incrementar su ego y su visión frente al conocimiento que posee.

Es quien se presenta desde el principio como el claro centro de los chistes de la narración y es de los elementos principales mediante el cual se sementa la dualidad de género en *Get Out*, particularmente al momento de proveer los momentos de alivio a los horrores que se sugieren. Es un personaje interesado en las conspiraciones, en el trabajo policiaco que no tiene, y en pensar que sucede lo más absurdo que se le pueda ocurrir, eso sí, sin dejar de lado su actitud ligera, la cual contrasta con la actitud de Chris, quien podría llegar a sufrir las consecuencias y, por tanto, tiene una perspectiva distinta de las cosas. En últimas permite que Chris deje de lado sus preocupaciones al ser tan extravagante en una situación inusual. La dinámica entre estos dos amigos es uno de los

principales, si no el principal elemento específico que permite la interacción directa entre el horror y la comedia, siendo apropiadamente amigos similares pero distintos en su distancia frente al tema al que se enfrentan.

Además de compartir con Chris una sub-trama identificada igualmente como *thriller*, también comparte en cierta manera la cualidad de personaje tipo “pez fuera del agua”, al ser, primero, igualmente un afroamericano enfrentado a una situación de posible amenaza por parte de personas caucásicas, sino también por ser un guardia de seguridad cualquiera en medio de un contexto en el cual desea ser un policía. El lector puede lograr una asociación clara a la comedia mediante diálogos que cementan la condenación al racismo, al igual logrando un respiro para la audiencia de la tensión que logran las escenas de Chris en la casa Armitage:

CHRIS  
It's so weird, man. It's like some  
of these people never met a black  
dude that doesn't work for them.

ROD  
Yup. You in it now.

CHRIS  
Also, shit, I don't even wanna tell  
you.

ROD  
What?

CHRIS  
I got hypnotized last night...

ROD  
Nigga, what the fuck?

CHRIS  
Yeah, to quit smoking. Rose's mom  
is a psychiatrist--

ROD  
I don't give a fuck if a bitch is  
Dr. Phil. You ain't getting in my  
head.

(Peele. *Get Out*. Guion Cinematográfico: p. 58)

Se puede generalizar que la comedia de *Get Out* se expresa a partir de interacciones entre personajes con distintos puntos de vista y medios de expresión. El uso de lenguaje grosero en tono de exageración que usa Rod marca una diferencia entre él como una persona de confianza para Chris, y los miembros de la familia Armitage, quienes, por ejemplo, en el caso de Dean, el

papá de Rose, saludan a Chris con un ligero “My Man” o “My Brother”. Sin embargo, más allá de la clara diferencia expresada en el guion, se verá a continuación que estas diferencias de lenguaje e interacción, entre otros elementos, funcionan más que nada es por su cualidad satírica, externa a lo únicamente genérico.

### **8. Horror/comedia: una ficción muy cercana a la realidad**

El horror y la comedia funcionan en *Get Out* en la manera en que ambos funcionan como posiciones referentes a lo que la situación de Chris expresa: el racismo. Los villanos representados representan la mayoría de población en Estados Unidos, y las expresiones de horror y comedia permiten una examinación de dicha mayoría presentada a la misma. La ficción crea una distancia suficiente para examinar los temas pertinentes a la audiencia actual, y la comedia y el horror funcionan las bases reaccionarias mediante las cuales se cuestiona la realidad del fondo: “Get Out critiques a post-racialism that functions in much the same manner as the post-feminism that the *Stepford* remake champions, a post-racialism that overtly disavows the antiblackness/White supremacy that is its proper subtext...” (Jarvis, 2018: 258).

Si bien existe la hibridación de géneros horror y comedia en *Get Out*, tanto en términos de conocimiento esquemático como del conocimiento específico, los aspectos de los mismos son apropiados a conciencia para llevar a cabo de una objetivo que va más allá de la identificación de un tipo de narrativa por parte de un lector: la necesidad de criticar una particular clase alta caucásica y su ignorancia. La mayoría de los elementos previamente mencionados adquieren una nueva capa mediante su examen en consideración del mencionado interés por la crítica. Por el lado del horror, vale la pena destacar, por ejemplo, el impacto de la escena final, el cual parte del conocido el trato negativo por parte de la policía a la comunidad afroamericana, por lo que Rose, saben que Chris podría no haberse salvado. También se destaca que las indagaciones sobre el físico de Chris no sea sólo imprudente en términos de la relación familiar, sino relacionada a su contexto como un alterno en términos de raza. Chris experimenta desconfianza de la familia no sólo por su actitud, sino por la diferencia racial que la desata, y se disponen elementos asociados al género para propiciar una reacción similar por parte del lector o la eventual audiencia. Jordan Peele presenta, mediante una exagerada imagen de la sociedad actual norteamericana, la obsesión y el deseo por el cuerpo afro como uno superior, por parte de un grupo social que se supone lo tiene

todo.

Se denota el centro conceptual clásico del horror en forma de sátira: el de crear monstruos ficticios que emulen las realidades aterradoras, en este caso siendo el verdadero monstruo el racismo liberal, el cual presenta la cuestión hacia el final del guion sobre si la violencia física y mental que sufre Chris es realmente “peor” que la violencia social que se esconde en el subtexto de la narrativa. Varios de los elementos de la historia, además, adquieren un carácter simbólico, como el algodón para tapan los oídos (el material presentando una asociación subvertida por su relación con los tiempos de esclavitud afroamericana), o el Sunken Place, el cual trasciende más allá de ser un elemento de horror a ser uno mucho más cognitivo, al ser una metáfora de la segregación racial (Lopez, 2017).

Se reconoce, además, una dualidad de género que nace de la atmósfera indeterminada que parte de la estructura tipo *thriller*, seguida de una situación tipo “pez fuera del agua”, potenciadas por el enfoque inusual que los personajes le dan a la raza. Ahora, si bien la distancia que se crea entre personajes debido a la raza es clara, se potencia mediante el uso del conocimiento relevante, por ejemplo, en momentos en los cuales Rod destaca los clichés y realiza referencias a personas de la realidad, como a Dr. Phil o Jeffery Dahmer, ridiculizando con la cultura popular la posible realidad de la amenaza. La familia Armitage, por ejemplo, aparenta no ser consciente de la manera en que expresan racismo al hacerle comentarios a Chris sobre Tiger Woods o Barack Obama, y estos comentarios están principalmente reservados a los momentos en que Chris conoce a una nueva persona, adicionando una nueva capa a la incomodidad de las interacciones sociales:

GORDON  
Can't quite swing the hips like I  
used to though. You know: I know  
Tiger.

Rose and Chris share a subtle smirk.

ROSE  
Wow, that's great.

CHRIS  
Cool.

EMILY  
Gordon loves Tiger.

GORDON  
Best I've ever seen. Ever, hands  
down. Let's see your form.

Chris humors him.

GORDON (CONT'D)  
If I knew what I know now at your  
age? Now then I could really play.

CHRIS  
It'd be kind of a waste of time  
travel though.

They laugh.

(Peele. *Get Out*. Guion Cinematográfico: p. 47)

Cabe destacar, referente a la complejidad del discurso racial del argumento, que una gran parte del horror nace de que a Chris podrían hacerle daño debido a que es afroamericano, pero esto se resuelve con una cierta ironía cuando se revela que la razón por la que quieren robarle su cuerpo es por su visión destacada, ejemplificada en su carácter de fotógrafo. Después de todo lo sucedido, los miedos de Chris no eran exactamente fundamentados, pero de todos modos y aún en un momento clave como la revelación de los planes de apropiación corporal y mental, la familia Armitage ignora el claro componente racial de su violencia, recordando discursos contemporáneos nacidos del racismo liberal.

La apropiación por parte de los Armitage también es un componente clave al momento de realizar la crítica social. Hay una clara diferencia entre las interacciones entre personajes afroamericanos y personajes caucásicos, evidenciada por ejemplo, cuando Chris quiere despedirse de Andre ya hipnotizado, extendiéndole la mano en forma de puño, y Andre responde agarrándole el puño como si fuera un apretón de manos común, sumado de la palabra “tootles” para despedirse. Se torna lo esperado de una interacción social en formato de lo inesperado y ridículo, al momento de presentar un personaje afroamericano con características ajenas a sí mismo: las implicaciones

son turbias, pero la ejecución por parte de los villanos es una payasada social.

Mediante la variedad de interacciones entre diferentes personajes de diferentes cualidades, Peele construye una imagen que desafía lo actual, al demostrar las complejidades de la sociedad contemporánea referente a su manejo del otro, ejemplificado en la raza. Pero es mediante lo asociado al horror y a la comedia que logra una imagen con el poder de convencer tanto a la emoción como a la razón. El subtexto racial, para *Get Out*, es necesario para que el horror y la comedia encuentren ese punto medio del espectro caótico.

Vale la pena agregar que *Get Out* comprende un interés por el racismo en términos principalmente del contexto estadounidense, mediante la construcción del acercamiento temático con elementos como el desarrollo de la historia en una locación suburbana, la conversación que toca la presidencia de Barack Obama, los cuales logran su objetivo de criticar la posición del post-racialismo norteamericano; es el código cultural necesario para comprender el guion en su compleja totalidad.

Si bien el principal público al que se dirige el guion, y en últimas la película, es un público afroamericano estadounidense, es necesario tener claro que es una narrativa con un cierto grado de intenciones constructivas, y que las decisiones de género que realizó Jordan Peele en su escritura no pueden observarse sin tener en cuenta la intención de crear conversación mediante un género que explora anomalías como el horror, y otro que permite denunciarlas como la comedia satírica.

## **9. Conclusiones**

Se ha observado que el horror y la comedia pueden tener mucho más en común de lo que aparentan. En el fondo, ambos son géneros con elementos fácilmente reconocibles, y por lo tanto, ambos géneros presentan al lector una situación y las instrucciones para reaccionar a la misma. Si algo se ha aprendido es que las emociones asociadas a ambos géneros mencionados se conectan mediante el aprovechamiento de situaciones que son mucho más complejas, alternas, y caóticas, en formato de sátira: en cierta manera, la sátira incluso le saca el lado cómico a lo aterrador, al evidenciar la obviedad de lo ridículo del que parte mediante el impacto que puede tener una ficción llevada al extremo representativo.

Posterior a su identificación, se encontró que los elementos relacionados al conocimiento

esquemático, específico y relevante del horror y la comedia son moldeados por Jordan Peele para su uso específico dentro del universo presentado. Si bien presenta elementos reconocibles de género, los mismos evolucionan al no limitarse al homenaje o al cliché, sino que se conectan, además, como expresiones directas de la posición tanto del protagonista en sí, como de la voz autoral mediante el protagonista. Por ejemplo, la inversión de los papeles de protagonista y villano en términos que se ha llegado a esperar en términos de raza, además de construir el protagonista como uno apropiado para el horror tanto como para la comedia, provee a una audiencia la posibilidad de reflexionar sobre el papel de la raza en los mencionados géneros, como un adición de valor conceptual al valor de entretenimiento existente en los géneros. La risa que puede suscitar *Get Out* no es dirigida directamente al tema del racismo, sino que nace de la examinación del problema dentro de un contexto que aprovecha el bagaje cultural y social del tema, y es bien sabido que la ironía dramática permite una superioridad respecto al personaje que es compatible con la comedia y el *suspense*.

Jordan Peele comprende que el horror y la comedia pueden adquirir un valor por encima del uso del contraste como método de alivio: el valor satírico. El acercamiento de lo alterno y de lo extraño por parte de Jordan Peele es singularmente social, por lo que, si bien se reconoce la posibilidad de llegar al horror/comedia mediante otros medios, o mediante los elementos esquemáticos y específicos presentados, se concluye que el método presente expresa apropiaciones de personajes, chistes, escenas, locaciones, y demás, mediante su alusión a lo social: se presenta, así mismo, la cuestión sobre si se debe priorizar en la discusión del mismo su objetivo satírico por encima de lo que espera en términos estructurales y temáticos de un producto de horror/comedia.

Cada película de horror/comedia es diferente, por lo que los elementos que permiten que *Get Out* funcione en términos de género no necesariamente se traducen bien a otros proyectos, al menos en consideración de la aplicación de interés fuertemente social que exhibe el objeto de estudio presente. La razón de la falta de existencia de manuales específicos al género se atribuye a que cada historia es única, cada mundo es único y cada idea explorada se combina con la perspectiva que aporta el autor para lograr algo único pero familiar. Es clave determinar en el horror/comedia el ámbito general que ambos géneros mejor exploran: lo que en el momento se considere absurdo, incomprensible, y en últimas, socialmente cuestionable, y por lo mismo,

pertinente.

### **Bibliografía**

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Blake, M. (2016). *Writing the comedy movie*. New York. Bloomsbury.
- Blake, M. Bailey, S. (2013). *Writing the Horror Movie*. New York. Bloomsbury Publishing Plc.
- Barret, C. Dibeltulo, S. (2018) *Rethinking Genre In Contemporary Global Cinema*. Cham. Palgrave Macmillan.
- Berne, G., Rothstein, R., Scherick, E. (productores) y Forbes, B. (director). (1975). *The Stepford Wives* [cinta cinematográfica ó documental]. Estados Unidos: Palomar Pictures.
- Berger, A.A. (1997) *The Art of Comedy Writing*. New Jersey. Transaction Publishers.
- Blum, J., Hamm Jr, E., McKittrick, S., Peele, J. (productores) y Peele, J. (director). (2017). *Get out* [cinta cinematográfica ó documental]. Estados Unidos: Universal Pictures. Blumhouse Pictures. QC Entertainment.
- Carroll, N. (1987). *The Nature of Horror*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.46, No. 18 Autumn, 1987), pp.51-59.
- Carroll, N. (1999). Horror and Humor. *Aesthetics and Popular Culture*. Vol. 57, No. 2, Aesthetics and Popular Culture (Spring, 1999), pp. 145-160
- Carroll, N. (2004). *The Philosophy of Horror*. New York. Routledge.
- Castle, W., Holloway, D. (productores) y Polanski, R. (director). (1968). *Rosemary's Baby* [cinta cinematográfica ó documental]. Estados Unidos: Palomar Pictures, Fadsin Cinema.
- Cavallaro, D. (2002) *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Cornwall. Continuum.
- Cevallos, C.F. (2017). *Horror y Comedia: Una Dialéctica Desde Las Artes Visuales*. Pontifica Universidad Católica del Ecuador.
- Coates, T. (2017) *The Best Horror Movies of 2017*. Esquire. Recuperado de <http://bit.ly/2P0cauh>
- Dirks, T. (s.f.) *Film Terms Glossary*. AMC Filmsite. Recuperado de <http://bit.ly/2QKVjc0>
- Eisenberg, E. (2017) *How Horror And Comedy Can Work Together, According To Get Out's Jordan Peele*. *Cinemablend*. Recuperado de <http://bit.ly/2yD6AUq>
- Get Out. (2018). Recuperado de <https://imdb.to/2Aa8QEN>
- GoldDerby (17 de Noviembre de 2017) *Jordan Peele ('Get Out') on how white audiences have responded to the film*. [Archivo de video] Recuperado de <http://bit.ly/2AH7H6E>
- Hallenbeck, B.G. (2009) *Comedy-Horror Films A Chronological History, 1914-2008*. McFarland & Company, Inc.
- Heller, T. (1987). *The Delights of Terror*. Recuperado de: <http://bit.ly/2MxxQOu>
- Henderson, J.M. (2017) *Why Millennial Audiences Get 'Get Out'*. Forbes. Recuperado de <http://bit.ly/2DW3mjb>
- Horror Writers Association (s.f.) *Past Award Nominees and Winners*. Horror Writers Association. Recuperado de <http://bit.ly/2Oq5whD>
- Iglesias, K. (2005) *Writing for Emotional Impact: Advanced Dramatic Techniques to Attract, Engage, and Fascinate the Reader from Beginning to End*. Wingspan Press
- Jarvis, M. (2018) *The Political Aesthetic of Irony in the Post-Racial United States*. University of California, Riverside.

- King, S. [Stephen]. (2014, Enero 13). *The Horror: the unnatural, spiders the size of bears, the dead waking up and walking around, it's when the lights go out and something with claws grabs you by the arm. And the last and worse one: Terror, when you come home and notice everything you own had been taken away and replaced by an exact substitute. It's when the lights go out and you feel something behind you, you hear it, you feel its breath against your ear, but when you turn around, there's nothing there...* [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de <http://bit.ly/2yCFw7O>
- Kohn, E. (2017). *Jordan Peele Challenges Golden Globes Classifying 'Get Out' As a Comedy: 'What Are You Laughing At?'*. IndieWire. Recuperado de <http://bit.ly/2CJtZYJ>
- Bakare, L. (2017). *Get Out: the film that dares to reveal the horror of liberal racism in America*. The Guardian. Recuperado de <http://bit.ly/2Pct9pb>
- Lopez, Ricardo. (2017). *Jordan Peele on How He Tackled Systemic Racism as Horror in 'Get Out'*. Variety. Recuperado de <http://bit.ly/2E8pWG9>
- Manuel, M (2013). *Horror-Comedy: The Chaotic Spectrum and Cinematic Synthesis*. Oglethorpe Journal of Undergraduate Research: Vol. 2: Iss. 2, Article 1. Available at: <http://bit.ly/2ydV0Qn>
- Morton, L. (2018). *The 2017 Bram Stoker Awards Winners*. Horror Writers Association. Recuperado de <http://bit.ly/2ylytku>
- Moynihan, M. (2010). *The Laughter of Horror: Judgement of the Righteous or Tool of the Devil? At the Interface / Probing the Boundaries*; 2010, Vol. 70, p. 173.
- O'Neill, P. (1990). *The Comedy of Entropy: Humor, Narrative, Reading*. University of Toronto Press. pp.145-166.
- Parypinski, J. (2012), *Satire and Meta-Horror In "The Cabin In The Woods"*. Wordpress. Recuperado de <http://bit.ly/2CcBLcN>
- Parker, P. (2010). *Cómo escribir un guion perfecto. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Peele, J. (2016) *Get Out*. Guion Cinematográfico.
- Romero Reche, A. (2015). *La Comedia de los Terrores: Visiones Humorísticas del Horror En La Cultura Popular*. Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 15, julio de 2015.
- Sánchez Noriega, J.L. (2002) *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid. Alianza Editorial. pp.96-114.
- Santell, A. (productor) y Santell, A. (director). (1927). *The Gorilla* [cinta cinematográfica ó documental]. Estados Unidos: First National Pictures.
- Sauchelli, A. (2014). *Horror and Mood*. American Philosophical Quarterly.
- Selbo, J. (2010). *The constructive use of film genre for the screenwriter: mental space of film genre-first exploration*. Journal of Screenwriting; 2010, Vol 1, p.273-289.
- Selbo, J. (2012). *The constructive use of film genre for the screenwriter: Creating Film Genre's Mental Space*. University of Exeter. Reino Unido.
- Selbo, J. (2014). *Film Genre for the Screenwriter*. Londres. Routledge.
- Spang, K. (2006). *Acerca de los tonos en literatura*. Revista De Literatura, 68(136), 387-404. doi: 10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.13
- Stott, A. (2005). *Comedy*. New York. Routledge.
- Tapley, K. (2017) *Golden Globes: 'Get Out' Lands Best Picture Nomination Amid Comedy Dispute*. Variety. Recuperado de <http://bit.ly/2OmXm9A>
- West, R. (productor) y West, R. (director). (1926). *The Bat* [cinta cinematográfica ó documental]. Estados Unidos: Roland West Productions.

Willems, P. H. (19 de Julio de 2017) *Sam Raimi - How Does Horror Comedy Work? (video essay)*.

[Archivo de video] Recuperado de <http://bit.ly/2OVubdi>

Wolfe, C. (26 de febrero de 2017) *The Horror Influences On Jordan Peele's Thriller Get Out*.

[Archivo de video] Recuperado de <http://bit.ly/2AIwEyI>