

A NIGHTMARE ON ELM STREET: UNA PESADILLA CULTURAL DE LA QUE ERA DIFÍCIL ESCAPAR

ERIKA TIBURCIO MORENO
erikatiburcio84@hotmail.com
Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 10-06-2015

Aceptado: 05-10-2015



RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar *A Nightmare on Elm Street*, entendiendo dicho filme como un texto cultural que, al igual que otros relatos filmicos *slasher*, estaba influenciado por el discurso conservador del momento. En esta cinta, las barreras que separan la realidad de la fantasía se difuminan para crear una confusión que impide diferenciar claramente ambos mundos; un hecho que sucedía de manera similar en el mundo real con el asesino en serie, cuya simplificación lo había convertido en un ser de inagotable maldad y deshumanizado. Asimismo, Freddy Krueger, el protagonista de nuestra cinta, reúne una serie de atributos que lo acercan a la realidad del momento, siendo un monstruo aterrador debido a la influencia tan directa que ejercen en él las tensiones y acontecimientos que estaban sucediendo en el país en aquellos momentos.

PALABRAS CLAVE: Cine de terror, monstruo, estudios culturales, Estados Unidos, fantasía/realidad.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze *A Nightmare on Elm Street* from a Cultural Studies perspective, understanding it as a historical source which offers a deeper knowledge of the eighties. In the United States, those years were marked by a conservative discourse that permeated many products of the popular culture, such as horror movies. Nonetheless, *A Nightmare* is different from these other movies. The boundaries between fantasy and reality boundaries were blurred to create confusion in order to

make it impossible to differentiate between the two worlds. Indeed, this was the same thing that happened in the real world with the serial killer, who was simplified, turned into an evil being without any human traits. Likewise, the protagonist Freddy Krueger displays several attributes that turn him in a frightening monster, a representation directly influenced by the historical tensions and events in the country at that time.

KEYWORDS: Horror cinema, monster, cultural studies, United States, fantasy / reality.



1. INTRODUCCIÓN

La década de los ochenta encumbró el cine *slasher* como uno de los más exitosos del momento, lo que desembocó en la sobreexplotación del género hasta provocar una saturación y un agotamiento del mismo. En multitud de ocasiones, los especialistas han considerado estas obras títulos menores que no merecían una atención especial. Este artículo pretende demostrar la necesidad existente de un mayor número de análisis de este tipo de películas por diversos motivos.

El primero de ellos es que las cintas de terror, al igual que las obras literarias, recurren a las ansiedades colectivas del momento histórico en que son producidas para despertar el miedo entre sus seguidores. Con dicho propósito, estos relatos presentan una otredad o monstruosidad que amenaza con destruir la normalidad reinante, cuyas normas y reglas son muy similares al mundo que rodea a los espectadores. Igualmente, el subgénero *slasher* sigue este mismo esquema a través de un grupo de adolescentes, semejantes a los que veían estas películas, y que se ven obligados a enfrentarse a un psicópata cuya monstruosidad y aberración es tal que la única manera de escapar será acabando con él.

Es importante recordar que estas películas cosecharon un éxito hasta entonces impensable para el género. Su triunfo se debió a la aparición de nuevos mercados auxiliares como la televisión por cable o el reproductor de vídeo, así como a unas nuevas tecnologías que permitirían un abaratamiento de costes para un número cada vez mayor de directores y productores noveles que aspiraban a acceder al mundo cinematográfico. No obstante, la popularidad que alcanzó el *slasher* no pasó desapercibida y acabó despertando la

atención de aquellos que lucharon contra su exhibición en los cines (Prince, 2000: 299).

Por tanto, la necesidad de un análisis en profundidad del *slasher*, más allá de lo puramente técnico o anecdótico, se hace evidente tanto por el éxito y la atención que cosechó durante sus años de producción como por la posibilidad de analizar ciertas tensiones experimentadas por los jóvenes americanos como eran la sexualidad, la violencia o la inseguridad, entre otras.

Los límites de extensión de este artículo nos obligan a centrarnos en un único objeto de análisis, por lo que hemos elegido *A Nightmare on Elm Street*, una película realizada por Wes Craven en el año 1984. Este filme apareció en un momento en el cual las películas *slasher* habían saturado el mercado con productos carentes de originalidad en los que abundaban los clichés. *A Nightmare on Elm Street* se convertía en un éxito de taquilla (ganó en 1984 unos 25 millones de dólares) que desembocó en la producción de seis títulos más que vieron la luz en los años venideros y en la venta de *merchandising* de todo tipo, desde juegos de cartas hasta guantes y muñecos (Rockoff, 2002).

Uno de los motivos que explican dicho éxito es lo novedoso de su argumento, ya que mezclaba géneros como el terror y la fantasía, siendo el mundo del sueño (o la pesadilla) el escenario del omnipresente y omnipotente Freddy Krueger, un psicópata capaz de cometer los actos más crueles y sanguinarios sin que nadie pudiera evitarlo. Las razones de construir este tipo de monstruo respondían a la obsesión estadounidense por ver el mal como una especie de criatura que acechaba en cualquier lugar. El villano fue otra de las principales razones por las que esta cinta acabó siendo un título *slasher* de renombre, ya que Freddy Krueger adquiría una individualidad hasta entonces inimaginable (el resto de monstruos tomaban el modelo de Michael Myers fundamentalmente). Dicha particularidad era lograda, por un lado, por un aspecto físico menos mastodóntico, un arma totalmente característica y personal como era el guante con cuchillas y un sentido del humor macabro inexistente hasta el momento y, por otro, por mostrar que su maldad no tenía un motivo claro sino que se originaba mientras que Freddy Krueger vivía. Por último, es importante entender que el argumento escapaba de discursos maniqueos y simplistas a través de un retrato de la clase media (a la cual pertenecen casi todos los personajes excepto Rod) que abarca desde la inocencia hasta la más oscura personalidad, como es el caso de Krueger. Todavía cabe señalar que esta película es destacable en cuanto al tratamiento menos estereotipado de los personajes, evitando asimismo mostrar imágenes con desnudos innecesarios.

En este artículo, lo que se plantea es, por un lado, un análisis histórico y cultural de los elementos que aparecen en la propia película y, por otro, un análisis detallado del monstruo, el cual pone de manifiesto la debilidad de fronteras entre realidad y fantasía, siendo un fiel reflejo de los cambios que se estaban experimentando en la década de los ochenta en Estados Unidos.

2. ENTENDER QUÉ ES UNA PELÍCULA *SLASHER*

La década de los ochenta impulsó el estreno de títulos como *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean Connery, 1980), *The Slumber Party Massacre* (Amy Holden Jones, 1982) o *Campamento sangriento* (*Sleepaway Camp*, Robert Hiltzik, 1983), entre otros. Todos ellos responden a la categoría de *slasher*, cuyos orígenes parecen remontarse a *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), la cinta que sirvió como modelo para otras posteriores y que ensalzó a Michael Myers como uno de los principales monstruos de este subgénero. En los últimos años, se ha empezado a reconocer la influencia del *giallo* italiano y sus películas con asesinos de guantes negros, por un lado, y de una película de origen canadiense, *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), por otro. Tras el estreno de *Halloween*, habría que esperar aún dos años más para que llegara otro título fundamental dentro del género, *Friday the 13th*, el cual habría sido el responsable de explotar la fórmula hasta sus más sangrientas consecuencias. A partir de este momento, empezaron a aparecer muchas producciones, de dudosa calidad muchas de ellas, que buscaban imitar a los grandes éxitos *slasher* para obtener beneficios similares a los que habían obtenido *Halloween* o *Friday the 13th*. La aparición cada vez mayor de películas como *La casa de los horrores* (*The Funhouse*, Tobe Hooper, 1981), *Sleepaway Camp* (Robert Hiltzik, 1983) o *April Fool's Day* (Fred Walton, 1986) concluyó en el agotamiento de la fórmula, mediante argumentos cada vez más simplistas e imágenes menos impactantes, y en su decadencia hacia el año 1986.

Tras estas pinceladas de la historia del género, pasaremos a tratar de lo que es exactamente una película *slasher*. Todo título de este tipo requiere de la presencia de tres elementos fundamentales: una localización característica, un siniestro asesino en serie y un grupo de jóvenes adolescentes (Nowell, 2011: 20).

La localización característica siempre va a ser un lugar conocido y familiar para el público adolescente como es una casa, un colegio o un campamento. La sensación de seguridad que poseen los jóvenes de esos años es puesta en duda en estas historias de horror, cuyo principal objetivo es avivar

el miedo en esa audiencia y convertir dichos parajes en lugares de asfixiante inseguridad.

El segundo elemento en escena es el propio grupo de jóvenes adolescentes, quienes se convierten en la presa principal de un asesino en serie despiadado. En líneas generales, estos jóvenes pasan su tiempo libre cometiendo actos considerados indecentes en los años ochenta como, por ejemplo, el consumo de drogas o el sexo prematrimonial. De esta manera, el *serial killer* acechará y asesinará a cada uno de los protagonistas de estas escenas, lo que alertará de la existencia del monstruo al resto de jóvenes, quienes deberán enfrentarse a él sin ningún tipo de ayuda por parte de las autoridades (Shary, 2002: 140, 145-146). Uno de ellos, generalmente una de las chicas, mostrará un comportamiento más recatado y más observador con su alrededor, siendo la primera en darse cuenta de lo que sucede. Dicha figura es conocida con el seudónimo de *Final Girl* quien, como bien se intuye, es aquel personaje que consigue resistir a la pesadilla. Ciertos autores como Carol Clover argumentan que la principal razón por la que esta adolescente consigue sobrevivir es por la existencia de un vínculo con el asesino fundamentado en la represión sexual (Jancovich, 2002: 81).

Por último, el villano es el tercer elemento que siempre debe estar presente en estos filmes y que debe reunir igualmente unas características similares. Un *serial killer slasher* siempre poseerá una serie de rasgos como la capacidad de sobrevivir a pesar de las veces que los protagonistas crean que han acabado con su existencia. La sobrenaturalidad, que reside en esa sobrehumanidad de su figura (Dika, 1990), dificulta enormemente su derrota absoluta, lo que provoca su vuelta a la vida en infinitud de ocasiones. Casi todos estos monstruos presentan un aspecto similar, haciéndose reconocibles a simple vista gracias a la máscara (que en la mayoría de los casos llevan), a la vestimenta y a su arma distintiva. De esta manera, la ocultación de la cara del asesino en serie con una máscara representó, en los años ochenta, la deshumanización del asesino en serie y le convirtió en un monstruo totalmente carente de cualquier tipo de moral y con unas habilidades sobrehumanas que difuminan los límites entre la realidad y la fantasía. Así, el monstruo se presenta como un imposible ante el mundo real ya que, por un parte, representa la maldad pura e inexplicable y, por otra, sus características le alejan de una humanidad que inicialmente podría haber desarrollado (Wood, 1986: 192). Lo que inquieta en este tipo de películas es que un ser aparentemente humano escape a las explicaciones racionales y tenga la capacidad, además, de aniquilar el mundo conocido a través de la sangre.

La deshumanización y envilecimiento del asesino en serie que se produjo en el subgénero *slasher* era un reflejo de lo que estaba sucediendo en Estados Unidos con el asesino en serie. Desde finales de los años setenta, el descontento con los gobiernos anteriores y el incremento de problemas sociales como era el empobrecimiento cada vez mayor, el aumento de la violencia y la delincuencia, trajeron una transformación en la opinión pública. Poco a poco, la política fue acercándose a posturas cada vez más cercanas al cristianismo conservador, lo que se vio reflejado en un maniqueísmo que presentaba dichos problemas como las consecuencias divinas del bien y el mal. El asesino en serie fue modelándose en los discursos y en los medios de comunicación, como un ser maligno desprovisto de cualquier tipo de humanidad (Jenkins, 1996: 81-83). Así, se utilizaba la figura del *serial killer* como uno de los nefastos resultados de la degeneración moral que había sufrido Estados Unidos en las últimas décadas a causa de la excesiva permisividad ante los movimientos sociales como el feminismo o la lucha estudiantil.

Por tanto, el cada vez mayor envilecimiento de este tipo de asesinos lo elevó a la categoría de mito y, con ello, acabó dotando a estas personas/criaturas de características similares a los villanos de cuentos tradicionales: primitivismo, asalto sexual, canibalismo, etc. Es evidente que, cuando uno se acerca al subgénero que aquí se trata, las películas están plagadas de este tipo de imágenes y que, con ellas, se reforzó la imagen mítica del asesino en serie hasta tal punto que la mentalidad colectiva acabó confundiendo ficción y realidad.

3. CONTEXTO HISTÓRICO-FÍLMICO DE *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (WES CRAVEN, 1984)

Wes Craven, nacido en Cleveland el 2 de agosto de 1939, había dirigido ya varias películas de género como *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1972), *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, 1977) o *Bendición mortal* (*Deadly Blessing*, 1981). La idea de esta película surgió a raíz de haber leído varias noticias que aparecieron en *Los Angeles Times* relacionadas con extrañas muertes que sucedían mientras las víctimas estaban durmiendo.

Jugando con la memoria histórica, el propio título, *A Nightmare on Elm Street*, hacía referencia a un acontecimiento traumático para toda la nación: el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, quien fue asesinado en una calle con el mismo nombre.

The murder of John F. Kennedy still haunts the American soul. It has become a symbol of the country's thwarted promise, of former greatness overthrown, of the American dream in decline. No other president since Franklin Roosevelt has embodied so fully the promise of national excellence, to use a favorite Kennedy phrase. No other postwar president has inspired so many people with such hope, whether or not it was justified; and none seems likely to do so in the near future. Even Kennedy's critics have to admit that things haven't been the same since he died (Lasch, 1983: 32).

Por su parte, New Line Cinema es una productora y distribuidora que fue fundada por Robert Shaye en el año 1967. Previamente a la producción de *A Nightmare...*, New Line estaba casi en la quiebra como resultado de una crisis general que estaba afectando a la industria del cine por razones como la aparición de mercados subsidiarios entre los que se encontraba el vídeo. Fue la desesperación lo que llevó a Shaye a apostar por la idea de Craven y producir la película. En un último intento por hacer reflotar a la compañía y ante la incapacidad de encontrar una distribuidora, New Line Cinema se encargaría también de la distribución. El rápido éxito económico que alcanzó la película permitió salvar a la productora, ya que de una inversión de 1.800.000 dólares se obtuvieron unos beneficios de 25.504.513 dólares en taquilla.

En aquellos momentos, el terror y la fantasía tenían gran visibilidad, sobre todo aquellas que eran muy violentas como *Maniac* (William Lustig, 1980). Tal éxito tenía el género de terror que incluso directores respetados como Stanley Kubrick se acercaron a él, ofreciendo títulos que mostraban excelentes posibilidades como *El resplandor* (*The Shining*, 1980). *A Nightmare on Elm Street* fue otro de los títulos que demostró una gran maestría a la hora de contar una historia que había sido tantas veces contada.

4. *A NIGHTMARE ON ELM STREET*: LA REPRESENTACIÓN DE UNA REALIDAD

A Nightmare on Elm Street, al igual que otros productos culturales, está impregnado del propio contexto histórico. Por ello, comenzaremos analizando esta película con dos elementos que conectan directamente esta obra con su realidad histórica: el espacio en el que desarrolla la película y los personajes que protagonizan el relato.

El primero de ellos, el espacio donde se desarrolla la historia, está compuesto por lugares cercanos y conocidos por los adolescentes que asistían a las salas de cine en Estados Unidos. El terreno principal donde transcurre toda la historia es el área residencial en torno a Elm Street. La rápida identifi-

cación con el barrio se debe a que la clase media blanca, como consecuencia del traslado a las ciudades de la inmigración rural pobre, negra en su mayoría, se había marchado a las áreas residenciales en las afueras de la ciudad. A pesar de las ilusiones depositadas en las ciudades, estos nuevos habitantes no consiguieron mejorar su situación, y lo que es más, acabó empeorando debido a su condición endémica de pobreza. Poco a poco, la delincuencia en las ciudades vino acompañada de una gran facilidad para conseguir armas y drogas (Jones, 1995: 529).

Paulatinamente, se fue creando un mapa geográfico y mental según el cual la seguridad residía en las áreas residenciales, lo que se convirtió en un efecto llamada para aquellos miembros de la clase media que querían alejarse del ocaso de la ciudad. A pesar de ello, la sensación de inseguridad acabaría extendiéndose a ese paraíso urbano, ya que los delitos, las drogas y lo moralmente impropio empezaron a afectar a todos los rincones. Al mismo tiempo, casos como el John Wayne Gacy (1942-1994) o la movilidad anónima por todo el país revelaron el hecho de que el asesino en serie también podía acechar y vivir en estos parajes. Por ello, para los estadounidenses de aquellos años, la posibilidad de que un barrio como Elm Street pudiera tornarse peligroso y esconder los más oscuros secretos era perfectamente creíble. De hecho, la inseguridad omnipresente era un tema que Craven había explorado previamente en otras películas. En el caso de *A Nightmare on Elm Street*, aunque el tema está presente a lo largo de la película, el ejemplo más representativo es la muerte de Rod, la cual se produce cuando él está encerrado en un calabozo. A pesar de estar rodeado de policías que velan por la seguridad, Rod no podrá escapar de las garras de Freddy, un monstruo imparable y voraz.

El segundo elemento de análisis son los personajes, quienes en su mayoría representan a la clase media, un grupo social que ya había captado la atención del director en obras anteriores como *The Last House on the Left*. A través de las distintas familias, Wes Craven retrata los dos grandes subgrupos que formaban estas: los adultos y los adolescentes. Ambos grupos, pese a representar la normalidad, en cierto modo, son subculturas radicalmente opuestas. Por un lado, los adultos representan el orden y las reglas de un mundo que parece estar sufriendo, al igual que en la realidad de los Estados Unidos de finales de los setenta, una grave crisis de valores. El modelo nuclear de madre, padre e hijos conviviendo en la misma casa estaba desapareciendo progresivamente en favor de otros modelos totalmente nuevos como la cohabitación, las parejas homosexuales o las familias monoparentales, entre otros. De hecho, la diversidad del modelo familiar se produjo gracias a la introduc-

ción de las ideas feministas en la sociedad americana. Con ello, terrenos como el espacio laboral dejaron de ser exclusivamente masculinos y se convirtieron en alternativas para la mujer en cuanto a la supervivencia o el deseo de independencia. La mayor igualdad también trajo mayores tasas de divorcio y su representación de estas personas en los medios era también cada vez mayor. En *A Nightmare...*, los propios padres de la protagonista, Marge y Donald Thompson, están divorciados, lo que hace que Nancy tenga que vivir con su madre. Nancy es una adolescente que vive una vida normal en Elm Street. A través de extraños sueños, sus amigos irán siendo eliminados por Freddy Krueger, por lo que Nancy deberá enfrentarse sola con él para sobrevivir. Esa falta de autoridades protectoras es una característica propia del género, aunque en esta cinta no solo no recibirá ninguna ayuda por parte de los adultos, sino que además únicamente encontrará dificultades para averiguar quién es Fred Krueger.

Como se puede intuir, el alejamiento de adultos y adolescentes impedía que los primeros fueran capaces de cubrir satisfactoriamente las necesidades de sus descendientes, ante lo cual los jóvenes se rebelaron culturalmente contra sus progenitores, a quienes consideraban excesivamente autoritarios y abusivos (Degraffenreid, 2011: 961-962). El mejor ejemplo de padres disfuncionales es la madre de Nancy; una mujer divorciada que vive con su hija adolescente y que se ve obligada a sumirse en el alcohol para hacer frente a sus problemas. De esta manera, el modelo de conducta falta por la incapacidad de proteger a sus hijos de un mundo hostil, donde la maldad y las tentaciones parecen encontrarse en cada esquina. El rechazo de los adolescentes hacia la cultura dominante los convierte en una forma de otredad que se manifiesta, a su vez, en un acercamiento hacia un monstruo capaz de destruir a la cultura dominante (Gill, 2002).

La sexualidad es otro elemento clave en cualquier película *slasher* pero, a diferencia de otros títulos, esta cinta deja entrever que todos los jóvenes que aparecen son sexualmente activos, incluida la *final girl* que solía presentarse como ejemplo de moralidad puritana. En el caso de Nancy, podemos observar como Glen, su novio, tiene facilidad de acceso a su habitación a través de la ventana de su habitación. De hecho, cuando Rod aparece de improvisto en casa de Tina, con quien acaba manteniendo relaciones sexuales, Nancy y Glen comienzan a besarse hasta que Nancy dice «Glen, not now, we're here for Tina now, not for ourselves» (00:10:32).

El individualismo es otro atributo que caracteriza a estos adolescentes. Las habitaciones de los protagonistas son el mejor ejemplo de ello, puesto que

duermen en habitaciones separadas y poseen televisión y teléfono dentro de ellas, permitiéndoles una mayor independencia. Desde el punto de vista histórico, debemos tener en cuenta que los ochenta fueron los años del walkman y sus cascos, de la televisión por cable y su mayor número de canales que permitían mayor libertad de elección así como de aislamiento. En la película se puede observar también que Glen puede aislarse del mundo viendo el concurso de Miss América Desnuda con los cascos puestos (01:01:00).

Volviendo a los adultos, uno de los rasgos fundamentales que Wes Craven atribuye es la enorme hipocresía que los caracteriza. En la película, con el descubrimiento de que Fred Krueger era un abusador y asesino de niños, también se revela que, como consecuencia de no haber sido culpado de estos delitos por falta de pruebas, fueron los padres del barrio los que acabaron con él, quemándole hasta la muerte en su propia fábrica de calderas. Como se puede intuir, al ser ciudadanos respetables, este acto tan atroz evidencia que, por un lado, no tuvo ningún tipo de repercusión y, por otro, los presenta como unas personas capaces de cometer un acto tan atroz como el propio psicópata. La misma idea se enfatiza a lo largo de la película, a través de otros dos elementos. El primero de ellos es que, tras contarle la historia a Nancy, su madre saca de la caldera el guante con cuchillas que usaba Fred Krueger en vida a modo de trofeo. El segundo elemento es la propia venganza de Fred Krueger, quien se convierte en un villano capaz de actuar en los sueños, lo que le permite actuar sin ser detectado. Con ello, Wes Craven vuelve a defender que la violencia no se enfrenta con violencia, pues las consecuencias serán irreparables y no resolverán nada.

5. FREDDY KRUEGER: EL MONSTRUO CAPAZ DE ENTRAR EN TUS SUEÑOS

Desde el primer momento de metraje, Wes Craven juega cinematográficamente con la ambigüedad de si lo que se ve sucede en el mundo real o en el mundo del sueño. Una de las razones de dicha confusión es porque las localizaciones donde transcurre toda la acción se corresponden con espacios realistas. Tal artificio llegará incluso a la escena final en la que parece que Nancy ha recuperado a sus amigos y a su madre, cuando en realidad es otra pesadilla orquestada por Fred Krueger. La existencia de este conlleva que las reglas del mundo real queden alteradas y que las barreras del sueño y la realidad se fusionen. Ello permite que, aunque Fred Krueger actúe y asesine en sueños, sus actos tengan consecuencias más allá de este mundo y aquellos jóvenes que sufran una muerte dentro del reino onírico fallezcan realmente.

Retomando los conceptos de normalidad y monstruosidad, es evidente que Wes Craven ha utilizado la realidad y las pesadillas como localizaciones donde ambos conceptos residirían, en un principio, separadamente, de tal manera que el mundo real es el mundo de lo seguro, de las normas y del orden mientras que el mundo de los sueños es el lugar para la monstruosidad, lo desviado y lo reprimido. Este último es, por tanto, aquel lugar donde el individuo esconde sus deseos más profundos. Para evitar que lo reprimido sea exteriorizado, el *Bogeyman* es utilizado como instrumento de castigo ante malos comportamientos por parte de los niños (Pezzulo, 2014: 908-909). En *A Nightmare...* Freddy Krueger encarna a ese *Bogeyman* para castigar los malos comportamientos de los jóvenes, por un lado, y a sus padres con las muertes de sus queridos hijos, por otro. Por tanto, Craven toma una figura del imaginario colectivo como es el *Bogeyman* y lo utiliza con diversos objetivos. Por un lado, Freddy Krueger, el *Bogeyman*, personifica la sensación de inseguridad que imperaba en Estados Unidos durante la década de los ochenta. El filme, por otro, toma esa figura que los padres utilizan para reprimir comportamientos no adecuados en sus hijos, lo vuelve real y lo utiliza como una condena hacia unos progenitores verdaderamente hipócritas que no han sido castigados pese a que las normas dicten lo contrario.

Según se avanza en el metraje, el mundo de Freddy irá dominando al mundo real y adaptándolo a las normas que él dicta. A través del progresivo dominio del mundo de Freddy sobre el mundo real, la película jugará con un factor fundamental dentro del género de terror:

The unsettling sense of intrusion it creates, the feeling that the veil that separates normality from abnormality, the familiar from the unknown, has been insidiously penetrated somehow, allowing the two worlds to merge into an aberrant and terrifying new reality —a nightmare (Rathgeb, 1991: 36).

Hay una escena que ejemplifica de manera muy gráfica esta idea. En el minuto 01:06:20, cuando Nancy está intentando llamar a Glen para que no se duerma, recibe una llamada donde se escucha el sonido de unas cuchillas. Rápidamente, arranca el cable del teléfono porque sabe quién es, pero, al poco tiempo, vuelve a sonar, y cuando lo coge, se oye una voz que dice, «I'm your boyfriend now, Nancy». Así, el director busca despertar varias incógnitas en la audiencia: o bien la posibilidad de que Nancy haya estado dormida todo el tiempo y Freddy lo único que esté haciendo con ella es jugar a su antojo, o bien la realidad que conocía Nancy ya no existe y Freddy se está adueñando de ella. Consecuentemente, lo que habría sido entendido como realidad, sería

una pesadilla y «the nightmare is reality, it is only Krueger's world, Bogyland, that truly exists. This [would have] been a nightmare on Elm Street, not eight separate nightmares intruding into a single reality. There [would be], in fact, no reality at all beyond the nightmare» (Rathgeb, 1991: 43). De esta manera, lo fantástico se convierte en algo terrorífico ante la posibilidad de que, en caso de ser una pesadilla solamente, la otredad habría derrotado a la normalidad y esa normalidad sería únicamente una ilusión.

El propio título de la película, *A Nightmare on Elm Street*, incide de nuevo en esa duda que comentábamos en el párrafo anterior de si, en realidad, lo que se ha presenciado en la película ha sido una única pesadilla en lugar de ocho diferenciadas. La posibilidad de que toda la película sea una única pesadilla de Nancy nos obliga a relacionarlo igualmente con el contexto histórico de aquellos momentos: Estados Unidos en los ochenta estaba inmerso en una crisis económica y social donde las drogas, el sexo prematrimonial y los prejuicios de clase, raciales y sociales se habían convertido en situaciones al mismo tiempo tentativas y peligrosas para los hijos adolescentes de unos padres que temían por ellos y que se veían incapaces de hacer nada para evitarlo (Heba, 1995: 115).

Como hemos afirmado previamente, una película no puede escapar a su contexto y, por tanto, en el caso de *A Nightmare...*, la amenaza de Freddy Krueger y de todo lo que representa sería la configuración fantástica de ese miedo latente en una sociedad cada vez más insegura. La posibilidad de que Freddy consiga dominar ambos mundos e imponer sus reglas es similar a la posibilidad de que las drogas, la delincuencia o el sexo pudieran acabar con la estabilidad social y moral. Ese miedo había dado como resultado la elección como presidente de Ronald Reagan (1981-1989), cuyo triunfo radicó en la confianza que despertaba en parte de un electorado afectado por la crisis y que veía en él un restaurador de «verdadera y buena» América (Kallen, 1999). A través de una retórica pesimista y decadente, la situación era descrita como el resultado de una América que había perdido su identidad en favor de unos cambios que habían desvirtuado la «ciudad sobre la comuna». Para demostrar a su electorado la «verdad» de sus palabras, Reagan decidió buscar monstruos fuera y dentro de casa: comunistas en el exterior y *serial killers* en el interior.

Los actos cometidos por figuras como la de Ed Gein, Ted Bundy, Henry Lee Lucas o David Berkowitz causaron tal impacto en la sociedad que, progresivamente, esta prestaba más atención a estos personajes mediante espacios televisivos más largos, sobre todo, desde finales de los setenta. El conser-

vadurismo imperante convirtió a estas personas en individuos monstruosos, esclavos de su desviación moral y su infinita maldad. No obstante, con este discurso sesgado se obviaban todo tipo de explicaciones sociales, lo que finalizó con la deshumanización del asesino en serie, como hemos explicado anteriormente. Como afirma Jenkins (1996: 78), «it involves a war by representatives of normal society against semi-human criminal monsters, a conflict of heroes and villains, in which the only hope of achieving victory lies in entrusting adequate resources to those agencies with the expertise and commitment to undertake combat on our behalf».

En general, el cine, y sobre todo el género de terror, definía a los asesinos en serie como seres realmente conscientes de sus actos, sádicos, solitarios e imparables, cuyo objetivo era la gratificación sexual. A finales de la década de los setenta, el *serial killer* se convirtió en un «monstruo humano», es decir, un ser que lo único humano que poseía era la apariencia y, por tanto, como todo monstruo, debía ser exterminado para evitar que la normalidad y el orden fueran puestos en peligro.

Since we have radically divorced ourselves from him [serial killer], his person and his space become radically fictitious. The more we fantasize about him without acknowledging that we are separated by nothing but genre conventions, the more we close the gap between him and ourselves. In thinking about him, we are left with ideological constructs reflecting, articulating, sustaining, and exorcizing the preoccupations and fears that run through our culture. In the process, the serial killer narrative disambiguates and objectifies; it gives definitive shape to our latent and half-glimpsed obsessions and bring us face to face with them as object out in the real world (Hanke, 1998: 182).

En *A Nightmare on Elm Street*, el monstruo humano es personificado en la figura de Freddy Krueger, un asesino sádico, aberrante y abyecto, cuyo humor macabro y aspecto desagradable inciden en lo horrible de su existencia. En vida, Fred Krueger disfrutaba asesinando y abusando de niños del vecindario y, tras su muerte, consiguió dominar a su antojo el mundo de los sueños y seguir jugando con esos jóvenes que estaban dejando atrás a la niñez.

En el año 1983 tuvo lugar una noticia que conmocionó a toda la nación y que fue conocida como el caso McMartin. En la guardería de esta familia, hubo un profesor que fue acusado de abusar de uno de los niños, aunque no tuvo ningún castigo por falta de pruebas. Para evitar otros casos similares en el centro, la policía escribió una carta a varias familias para indagar si había sucedido algo parecido con sus hijos y descubrió que la mayoría de ellos ha-

bían sufrido algún tipo de abuso. Ante este hecho, la policía llegó a la conclusión de que casi la totalidad de los trabajadores del centro habían estado implicada. Mientras que acontecía todo lo relatado, los medios de comunicación expandieron la idea de que el abuso sexual estaba realmente vinculado a la zoofilia o a los ritos satánicos. El pánico cundió entre los padres de la nación, que temían por sus hijos y ante la posibilidad de que estos sufrieran la misma suerte que los niños del caso McMartin. En medio de toda esta psicosis nació Freddy Krueger, quien encarna a un asesino y abusador de niños. Robert Englund describe a su personaje en el documental *Never Sleep Again: The Elm Street's Legacy* como alguien:

in those teenage girl's bedrooms, he's in their bed with them. He's in their dreams with them, and that's about as much as you could, every hope to violate anyone. That's more of a violation than rape and so I think of that, in an itself, is one of the great hooks to *A Nightmare on Elm Street*.

Es evidente que, con un caso tan impactante como el que acabamos de citar, la sexualidad desviada de Freddy debía ser retratada de manera sutil para no herir sensibilidades entre la audiencia. Por ello, algunas escenas dejan intuir la verdadera naturaleza de Freddy Krueger. En el minuto 00:31:40, Nancy está dándose un baño relajante mientras se va quedando dormida y tararea una nana que ya había sido escuchada al principio de la película: «one, two, Freddy's coming for you / three, four, better lock your door / five, six, grab your crucifix, / seven, eight, better stay up late / nine, ten, never sleep again». En el momento en que Nancy se queda dormida, el guante de Freddy, que surge del interior de la bañera, agarra a la joven por el sexo y la arrastra hacia el fondo con la intención de ahogarla. Obviamente, tanto la forma de arrastrarla como el hecho de que se encuentre en un lugar totalmente inundado y del que sea difícil salir son una alegoría a los deseos de violación de Krueger.

Aparte de esta escena que acabamos de comentar, la nana aparece en la primera parte de la película, cuando teóricamente habría finalizado el primer sueño, y en los últimos segundos de metraje. Como bien es sabido, una nana es una canción para dormir a los niños, cuya función es «warning of the danger of the Bogeyman» (Shimabukuro, 2014: 56). La nana de Freddy cumple esta misma función de aviso del peligro que está por llegar, aunque la letra incide en no dormir para lograr escapar. En cierta manera, la propia contradicción de que una nana transmita advertencias para no dormir sería una metáfora en sí misma de la imposibilidad de escapar tanto de este monstruo ficticio como de un mundo donde los monstruos reales, entendidos

como abusadores de niños, existían y podían acechar en cada esquina. Aunque la canción sobre Freddy tiene la melodía característica de una nana, realmente es una canción para saltar a la comba. Las imágenes de las niñas saltando y el hecho de que Tina y Nancy la recuerden de su niñez son las formas que tiene el director de hacer una regresión hacia la infancia. Las niñas aparecen con vestidos blancos, cuyo color es el símbolo de pureza y, por tanto, de inocencia. Esa inocencia, como bien reza la letra de la nana, es arrebatada por Freddy Krueger quien, tanto en vida como en muerte, acaba con estos seres tan puros. Con ello, el director retoma la idea de inseguridad presente en el mundo de la realidad y en el mundo de los sueños, ya que en el mundo de los sueños es el individuo aislado el que debe enfrentarse a los peores demonios (Nasr, 2012).

Pasando a otro de los temas tratados, encontramos que el despertar sexual de los jóvenes es explicado como un proceso doloroso pero inevitable. La inocencia sexual está simbolizada por la oveja y por la imagen de Tina vestida con un camisón blanco. De acuerdo con DeGraffenreid, la mezcla de estas dos imágenes, atendiendo a la iconografía cristiana, vendrían a representar el sacrificio de la virginidad. Desde este punto de vista, la oveja representa el sacrificio (DeGraffenreid, 2011). En este caso, el despertar sexual no se describe como algo placentero debido a que no respondería a los deseos de los jóvenes sino a la salvaje violación de un sádico abusador y asesino de niños. De hecho, es ese salvajismo de Freddy Krueger lo que genera auténtico pavor. Es importante entender que la monstruosidad se caracteriza por representar aquello de lo que la sociedad no se atreve a hablar porque está considerado como un tabú. Dichos tabúes están muy ligados a lo que la sociedad civilizada considera como actos salvajes como el asesinato, la violación, el canibalismo... Freddy Krueger, como ya ha sido comentado, disfruta con los dos primeros actos y consigue un mayor grado de barbarie gracias a su guante con cuchillas. Esta herramienta se convierte en una parte más de su cuerpo, como si de una garra de animal se tratara, acentuando y visibilizando aún más su ferocidad. Rod Lane describe su guante como «four razors cutting her [Tina] at the same time... But invisible» (00:30:30).

La posibilidad de que esta otredad salvaje y brutal logre vencer a la normalidad lleva consigo un discurso apocalíptico. «If the monster is not recognized, it will destroy the entire known world with the force of its fury» (Trencansky, 2001: 70). En el caso de Freddy Krueger, la imposibilidad de su existencia genera que ni padres ni autoridades crean en la existencia de un ser tan monstruoso y aberrante. De esta manera, las advertencias de los hijos son desoídas

por sus progenitores, quienes entienden que sus desvaríos son causados por el trauma de los asesinatos y por la falta de sueño. La actitud de los padres de Nancy expresa muy bien esa negación ya que, cuando Nancy les describe cómo va vestido y cómo es, e incluso cuando les dice su nombre, ellos se niegan a creer a su hija. Con ello, el director enfrenta a estos padres, representantes del mundo lógico y racional, ante la posibilidad de que exista un imposible. Con el objetivo de descartar cualquier tipo de explicación sobrenatural, la madre de Nancy decide llevar a su hija a una clínica del sueño para que los médicos, portadores de la verdad científica y racional, le expliquen lo que está sucediendo con su descendiente. A pesar de que Nancy se despierta gritando, con una herida en su brazo, un mechón blanco y el sombrero de Freddy, el empeño de la madre por negar la existencia de lo fantástico hace que siga pensando que es la falta de sueño lo que provoca los problemas mentales en su hija. La obstinación de los adultos provoca la indefensión de unos hijos que deberán enfrentarse solos al *Bogeyman*. Ante este obstáculo, los hijos se verán obligados a desobedecer a sus progenitores y negarse a dormir utilizando cualquier medio que esté a su alcance. Las muertes de Tina, Rod y Glen dejarán a Nancy como *Final Girl* o la chica que sobrevive. Según Isabel Santaularia, esta figura puede ser definida como «las chicas que sobreviven al monstruo son más inteligentes y astutas que sus compañeros y, por lo tanto, se dan cuenta antes de que los incidentes aparentemente inofensivos no lo son (...) No esperan a ser rescatadas» (2009: 145). Con base a esta descripción, Tina, que es la primera que se da cuenta de la existencia del *Bogeyman*, podría haber sido la que encarnase a la *Final Girl*, pero tras su muerte, Nancy será la que sobreviva y la que personifique dicha figura. Este personaje se caracteriza también por otro elemento:

It is the paradox of these films that the heroines must recognize the source of the monster to defeat it —identify with it and accept its rebellion, but realize that it too is a product of disciplinary power and must be defeated (...) For the 1980s slasher, the heroines cannot drive the narrative forward, or be the authors of their own fates, without recognizing the lack of boundary between themselves and their monsters and their own complicity, as part of society, in its creation (Trencansky, 2001: 71).

Estas supervivientes han sido objeto de un largo debate por parte de bastantes críticos como es el caso de Vera Dika, quien considera a la heroína como «masculina», diferenciada de sus congéneres femeninos, por lo que niega una visión feminista de esta figura (Dika, 1990: 54, 55). Ante tal afirmación, Isabel Pinedo responde afirmando que el horror se caracteriza por la transgre-

sión de barreras, tanto masculinas como femeninas, consiguiendo romper con la categorización binaria de los roles de género (Pinedo, 1997: 83, 84). La individualidad de Nancy con respecto a otras protagonistas como Laurie Strode (*Halloween*) se evidencia en su capacidad para atacar, en lugar de defenderse únicamente, y en su capacidad de enfrentar al monstruo y quitarle su poder:

NANCY: It's too late, Krueger. I know the secret now. This is just a dream. You're not alive. This whole thing is just a dream. I want my mother and friends again.

FREDDY: You what?

NANCY: I take back every bit of energy I gave you. You're nothing! You're shit!
(*A Nightmare on Elm Street*, 01:26:44)

Generalmente se suele afirmar que la *Final Girl* representa el reverso del monstruo y que la relación entre monstruo y heroína está basada en la común represión sexual. En el caso de Nancy y Freddy, el vínculo no responde exactamente a la misma naturaleza ya que Nancy es una joven activa sexualmente y Freddy es un monstruo que tiene la sexualidad desviada de la que hemos hablado previamente. Es posible afirmar que su relación está imbuida de una sexualidad implícita ya que los lugares de encuentro están asociados con prácticas eróticas. En el mundo físico, Freddy siempre aparece en la cama de sus víctimas, tumbado al lado de ellas u observándolas en su habitación, y en el mundo de los sueños, es una figura omnisciente que conoce cada uno de los deseos más ocultos de los jóvenes. La posibilidad de que Freddy sea capaz de jugar con dichos deseos y sacarlos a la luz supone el debilitamiento de una normalidad que está asociada a la represión de los deseos. Por tanto, la única manera de derrotar al villano es llevarle al mundo de la realidad y enfrentarse con la racionalidad y la ciencia, que es lo máspreciado que posee la normalidad (civilización). Por ello, las propias características de Nancy como una mujer fuerte y capaz de enfrentarse al monstruo a través del conocimiento que va adquiriendo sobre él la convierten en la rival ideal. Habría que mencionar que, desde el punto de vista histórico, nos encontramos ante la representación de un tipo de mujer mucho más preparada y luchadora, cuyos rasgos evidencian la gran influencia que el feminismo había tenido sobre la mujer y su consideración como una mujer mucho más independiente y más igual al hombre.

6. CONCLUSIONES: NEVER SLEEP AGAIN

En este artículo hemos analizado *A Nightmare on Elm Street* como un producto cultural de los años ochenta, una década dominada por el conservadurismo cristiano y extremista de Reagan que convirtió al asesino en serie en un monstruo vil y despiadado que debía ser destruido. Se trataba de una herramienta de lección moral para una población que se consideraba desviada de los valores tradicionales americanos.

El caso de nuestro objeto de estudio reúne una serie de características que lo diferencian de muchos títulos del subgénero y lo convierten en una obra digna de ser estudiada desde un punto de vista cultural. Por un lado, la película abusa menos de la desnudez de los personajes femeninos y estos muestran cierta inteligencia en la mayor parte de los casos. Por otro lado, Wes Craven busca despertar el horror a través de la intrusión de lo fantástico, encarnado por Freddy Krueger, en el mundo de la normalidad. El mundo del sueño y el inconsciente se convierten en una pesadilla de la que parece imposible escapar. El maestro que orquestará todo será Freddy Krueger, un villano con una personalidad arrolladora, cuya aberración residirá en su capacidad de disfrutar con el asesinato de niños. Tras su muerte, esta criatura será capaz de seguir saciando sus deseos en el mundo de las pesadillas, donde tendrá un poder absoluto. No sólo sus actos significan la aniquilación de la inocencia infantil sino que además representan miedos muy reales como la posibilidad de que unos hijos tuvieran que verse afectados por los vicios que estaban asolando a Estados Unidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AAMODT, M. G. (2013): «Serial Killer Statistics», disponible en <http://skdb.fgcu.edu/public/Serial%20Killer%20Statistics%206SEP2014.pdf>
- CLOVER, Carol J. (1992): *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
<<http://dx.doi.org/10.1515/9781400866113>>
- DEGRAFFENREID, L. J. (2011): «What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment», *The Journal of Popular Culture*, 44 (5), pp. 954-969. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00882.x>>
- DIKA, Vera (1990): *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*, Farleigh Dikison University Press, Madison.
- GELDER, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Routledge, Londres.

- GILL, Pat (2002): «The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family», *Journal of Film and Video*, 54 (4), pp. 16-30.
- GROSS, Louis S. (1989): *Redefining the American Gothic. From Wieland to Day of the Dead*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- HANTKE, Steffen (1998): «“The Kingdom of the Unimaginable”: The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives», *Literature/Film Quarterly*, 26 (3), pp. 178-195.
- HEBA, Gary (1995): «Everyday Nightmares: The Rhetoric of Social Horror in the *Nightmare on Elm Street* Series», *Journal of Popular Film and Television*, 23 (3), pp. 106-115. <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1995.9943696>>
- JANCOVICH, Mark (ed.) (2002): *Horror. The Film Reader*, Routledge, Nueva York.
- JENKINS, Philip (1996): *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, Hawthorne.
- JONES, Maldwyn A. (1995): *Historia de Estados Unidos. 1607-1992*, Cátedra, Madrid.
- KALLEN, Stuart A (1999): *A Cultural History of the United States through the Decades*, Lucent Books, San Diego.
- KENDRICK, James (2009): «Razors in the Dreamscape: Revisiting *A Nightmare on Elm Street* and the Slasher Film», *Film Criticism*, 33 (3), pp. 17-33.
- LASCH, Christopher (1983): «The life of Kennedy's death», *Harper*, 267, pp. 32-40.
- MUIR, John K. (2004): *Wes Craven. The Art of Horror*, McFarland, Jefferson, NC, Londres.
- MURPHY, Bernice M. (2009): *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave MacMillan, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.1057/9780230244757>>
- NOWELL, Richard (2011): *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, The Continuum International Publishing Group, Londres, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781628928587>>
- PHILLIPS, Kendall R. (2005): *Projected Fears. Horror Films and American Culture*, Praeger Publishers, Westport.
- PEZZULO, Giovanni (2014): «Why do you Fear the Bogeyman? An Embodied Predictive Coding Model of Perceptual Inference», *Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience*, 14 (3), pp. 902-911. <<http://dx.doi.org/10.3758/s13415-013-0227-x>>
- PINEDO, Isabel C. (1997): *Recreational Terror. Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*, University of New York Press, Albany.
- PRINCE, Stephen (2000): *A New Pot of Gold Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkley.
- (ed.) (2007): *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, Berg, Oxford.
- RATHGEB, Douglas L. (1991): «Bogeyman from the ID. Nightmare and Reality in *Halloween* and *Nightmare on Elm Street*», *Journal of Popular Film & Television*, 19 (1), pp. 36-43. <<http://dx.doi.org/10.1080/01956051.1991.9944106>>
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 94-120; disponible en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1 [consultado el 22/08/2015].

- ROCKOFF, Adam (2002): *Going to Pieces: the Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*, [Versión para lector digital], McFarland, Jefferson, NC, Londres.
- SANTAULARIA, Isabel (2009): *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*, Laertes, Barcelona.
- SHARY, Timothy (2002): «The Youth Horror Film: Slashers and the Supernatural», en *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*, University of Texas Press, Austin, pp. 137-179.
- SHIMABUKURO, Karra (2014): «The Bogeyman of Your Nightmares: Freddy Krueger's Folkloric Roots», *Studies in Popular Culture*, 356 (2), pp. 45-65.
- TRENCANSKY, Sarah (2001): «Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror», *Journal of Popular Film and Television*, 29 (2), pp. 63-72.
<<http://dx.doi.org/10.1080/01956050109601010>>
- TUDOR, Andrew (1989): *Monsters and a Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell, Cambridge.
- WALLER, Gregory A. (1987): *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press, Illinois.
- WOOD, Robin (1986): «Horror in the 80s», en *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, Nueva York, pp. 189-201.

FILMOGRAFÍA

- BUCK, Christopher (dir.) (2014): *Retro Report: McMartin Preschool: Anatomy of a Panic*, New York Times, Estados Unidos.
- CRAVEN, Wes (dir.) (1984): *A Nightmare on Elm Street*, New Line Cinema, Estados Unidos.
- FARRANDS, Daniel (dir.) (2010): *Never Sleep Again: The Elm Street Legacy*, 1428 Films, Panic Productions, Estados Unidos.
- NASR, Constantine (dir.) (2012): *Fear Himself: The Life and Crimes of Freddy Krueger*, Rivendell Films, Estados Unidos.
- VV. AA. (dir.) (2006): *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film*, Starz Entertainment, Thinkfilm, Candy Heart Production, Estados Unidos.