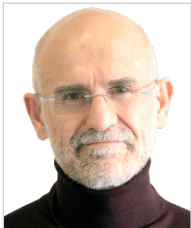


Slasher, rito de paso y adolescencia: el sujeto liminar *Queer* en *La calle del terror* (Netflix, 2021)

Slasher, rites of passage and adolescence: the liminal Queer subject in Fear Street (Netflix, 2021)



Emeterio Diez-Puertas. Profesor Titular de Universidad con dos sexenios de investigación. Ha impartido cursos y seminarios en universidades de Argentina, Colombia y Ecuador. Desarrolla su investigación académica en el campo de la Narrativa Audiovisual, la Historia de los Medios y los Estudios de Género. Ha publicado sobre estos temas una decena de libros y más de sesenta artículos. Entre sus libros están: *Cine y Comunicación política en Iberoamérica* (2018), *El sueño de un cine hispano* (2017), *Golpe a la Transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca”*, (2012), *Historia social del cine en España* (2003) o *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)* (2001). Pertenece a la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Universidad Camilo José Cela, España
ediez@ucjc.edu
ORCID: 0000-0002-2206-0480

Aceptado: 21/12/2021 - Recibido: 23/02/2022 - En edición: 11/03/2022 - Publicado: 01/07/2022 Received: 21/12/2021 - Accepted: 23/02/2022 - Early access: 11/03/2022 - Published: 01/07/2022

Resumen:

El *slasher* es un subgénero del cine de terror lleno de violencia y sexo que nace en Estados Unidos en los años setenta del siglo pasado. Está protagonizado por adolescentes y triunfa, especialmente, entre los adolescentes. Pese a momentos de crisis y graves polémicas, hoy sigue formando parte de la ficción audiovisual, como demuestra el caso de *La calle del terror* (*Fear Street*, 2021). El artículo estudia la narrativa de esta producción de Netflix para interpretar el sentido profundo de un tipo de relato que ha sido acusado de incitar al feminicidio y ser cine de explotación, es decir, de servirse de lo prohibido, lo escabroso y lo escandaloso para, con bajo presupuesto, fórmulas comerciales como las secuelas y dudosas pretensiones estéticas, amasar una fortuna en la taquilla. En concreto, se relaciona el *slasher* con el despertar sexual y las narraciones del rito de paso a la heteronormatividad, la cual, en el caso de *La calle del terror*, se cuestiona desde una perspectiva *Queer*.

Palabras clave:

Adolescencia; *Slasher*; cine de terror; narratología; rito de paso; heteronormatividad; *Queer*.

Abstract:

Slashers are a subgenre of horror films, full of violence and sex, born in the United States in the 1970s. They star teenagers and triumph, especially, among teenagers. Despite moments of crisis and serious controversy, they are still part of audiovisual fiction today, as illustrated by *Fear Street* (2021). This paper studies the narrative of this Netflix production to interpret the profound sense of a type of filmmaking often accused of inciting femicide and of being exploitative. That is, of using the forbidden, the lurid and the scandalous to, for a low budget, make a killing at the box office through commercial formulas such as sequels and using dubious aesthetic pretensions. Specifically, slashers are related to the sexual awakening and narrations of the rite of passage to heteronormativity, which, in the case of *Fear Street*, is questioned from a *Queer* perspective.

Keywords:

Adolescence; *Slasher*; horror movies; narratology; rite of passage; heteronormativity; *Queer*.

Cómo citar este artículo:

Diez-Puertas, E. (2022). *Slasher*, rito de paso y adolescencia: el sujeto liminar *Queer* en *La calle del terror* (Netflix, 2021). *Doxa Comunicación*, 35, pp. 165-191.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1583>

1. Introducción

El cine *slasher* nace a finales de los años setenta del siglo pasado con dos filmes fundacionales: *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978) y *Viernes 13* (*Friday the 13th*, 1980). Se trata de una variante dentro del cine de terror, un género que forma parte de la tradición de la literatura gótica (MacAndrew, 1979), pero del que, desde los años cincuenta del siglo pasado, y quizás por estar protagonizado por ellos, los adolescentes se apropiaron, constituyendo, con los conciertos de música, los vaqueros o los cómics, un elemento característico de la cultura juvenil (García Grego, 2015). El subgénero, tras docenas de producciones para cine y televisión, se había dado por agotado (Rockoff, 2002), pero, en los últimos años, y como parte del cine post 11-S, se ha recuperado y hasta se han rodado *remakes* de los clásicos fundacionales.

El esquema narrativo de un *slasher* es muy sencillo. Los protagonistas son adolescentes de entre 15 y 18 años que van al instituto. La pulsión sexual, es decir, la iniciación al sexo como uno de los pasos de su maduración, marca su carácter. Esos adolescentes forman un grupo que, poco a poco, va siendo masacrado por un asesino enmascarado hasta que solo queda la chica más mocosita y juiciosa. Esta, tras matar al asesino en el tercer acto, se revela como la heroína, pues ha superado las pruebas sin ayuda de personas adultas. Lo ha conseguido por su valentía, su inteligencia, su prudencia y, sí, hacerse tan violenta como el asesino.

Figura 1. Jamie Lee Curtis interpreta a Laurie Strode, una joven de 17 años, en *Halloween* (1978)



Fuente: Universal Pictures

El *slasher* llamó la atención de la comunidad académica desde muy temprano y hay estudios muy próximos al nacimiento del subgénero, muy numerosos y desde perspectivas muy diferentes (Brottman, 1997; Carrol, 2006; Kerswell, 2010; Zinoman, 2011). En el contexto español, merecen especial mención las aportaciones de Guillot y Valencia (1996), Berruzo (2001), Delgado Matón (2016) y, en especial, Higuera (2011) y Pérez Ochando (2015 y 2016). Rubén Higuera define el subgénero a partir de ciertas características narratológicas: la protagonista femenina, el contexto alejado de figuras paternas o adultas, el sexo prematrimonial, la figura enmascarada y su condición de *voyeur*, el arma blanca de connotación fálica, la sucesión sistemática de asesinatos y su gran mostración gráfica, el uso del punto de vista subjetivo o bien la fuerte transtextualidad. Por su parte, Luis Pérez Ochando relaciona el *slasher* con el contexto sociopolítico: los títulos de los años 80 son expresión del neoliberalismo de aquella década; la autorreferencialidad y parodia del *slasher* de los 90 es producto de la globalización y la extensión de la cultura de los medios de masas; el *slasher* de comienzos del siglo XXI está relacionado con la paranoia post 11-S y la crisis económica del 2008; y, finalmente, el *slasher* de los últimos años se explica por el recrudescimiento de la política androcentrista, neoliberal e imperialista, pues la muerte sin fin de los jóvenes en este tipo de filmes no es más que una advertencia de lo que les espera en un mundo capitalista y competitivo que masaca la gente a su modo.

Pues bien, una de las últimas producciones *slasher* es la trilogía *La calle del terror* (*Fear Street*, 2021), emitida en la plataforma Netflix. Consta de tres películas: *La calle del terror (parte 1):1994*, *La calle del terror (parte 2):1978* y *La calle del terror (parte 3):1666*. Las tres están basadas en los libros del escritor Robert Lawrence Stine, autor de relatos de terror para niños y jóvenes, como la colección de libros titulada *Pesadillas*. El propósito de estas páginas es analizar esta trilogía para hacer consciente su dispositivo narrativo y entender su sentido.

2. Marco teórico y metodología

En concreto, nuestra aproximación al objeto de estudio se va a efectuar desde cuatro tradiciones académicas: el contenido de las pantallas, el consumo de los adolescentes, los estudios de género y la mitopoética. Dentro del área de la Comunicación, los estudios sobre la ficción televisiva se asientan en los años ochenta del siglo pasado y son herederos de los tradicionales estudios sobre filmes. La televisión deja de ser la “caja tonta” y, desde entonces, se aborda el estudio de series de calidad (Feuer, 1985; Cobo Durán, 2013; Iglesias, 2014; Weiner, 2015; Carrión Domínguez, 2019). Hoy la convergencia digital está haciendo que las investigaciones se desplacen a los programas consumidos en plataformas digitales de contenido audiovisual de pago. Netflix, Amazon Prime, HBO, Filmin y similares representan la ventana de explotación emergente frente a la sala de cine o la televisión en abierto. Este ámbito nuevo de exhibición y consumo a la carta es el que explica el formato tan peculiar de *La calle del terror*: tres películas de entre 100 y 110 minutos disponibles para darse un atracón de televisión o *binge-watching*.

Figura 2. Trilogía *La calle del terror*



Fuente: Netflix

En segundo lugar, estas páginas se insertan en los trabajos que abordan el consumo de series por parte de los adolescentes, ya sean trabajos centrados en su fase temprana (10-14 años) o tardía (15-19 años), ya sean desde una perspectiva teórica u otra (educativa, social, de género, psicológica...), ya sean desde este o aquel factor de riesgo (drogodependencia, aislamiento, abandono escolar, embarazos, suicidios, etc.) (Abad y Fernández, 2016; Bandrés Goldáraz, 2019; Belmonte Borrego, 2016; Chicharro Merayo, 2012; Donstrup, 2019; Forteza Martínez, De Casas Moreno, y Vizcaíno Verdú, 2021; Mateos-Pérez, 2021; Ramírez Alvarado, Gutiérrez Lozano y Ruiz del Olmo, 2020; Trujillo Fernández, 2015). Es cierto que el *slasher* es un cine para “adultos”. Los gobiernos califican estas producciones para mayores de 18 años e, incluso, en algún caso, las cortan o las prohíben. Sin embargo, con la extensión del video doméstico, de la televisión por cable y de una mayor tolerancia, los adolescentes han podido acceder al “tabú”. De hecho, *Halloween* fue clasificada para mayores de 18 años en 1978 (en Francia para mayores de 16), pero, en algunos países, las últimas calificaciones han rebajado la edad a los 12-13 años. Es más, existe entre los adolescentes el “rito” de contemplar los títulos “míticos” del cine de terror y en particular del *slasher* el día de Halloween. El mercado ha creado otro rito de consumo. No hay que olvidar que ir al cine o ver televisión son prácticas que han sido relacionadas con situaciones propias de ritos religiosos. Geoffrey Hill sostiene que la sala de cine es el templo; el espectador, el comulgante; el billete de entrada, la ofrenda pagada a los dioses; y lo que vemos en la pantalla, el mito (1992: 4). Marc Augé, por su parte, dice que el aparato de televisión es un altar doméstico para pequeños dioses (1997: 138-139).

Figura 3. *Slasher* (2016-). Serie canadiense creada por Aaron Martin. Ahora se encuentra en su cuarta temporada



Fuente: Chiller Films, Super Channel, Shaftesbury Films

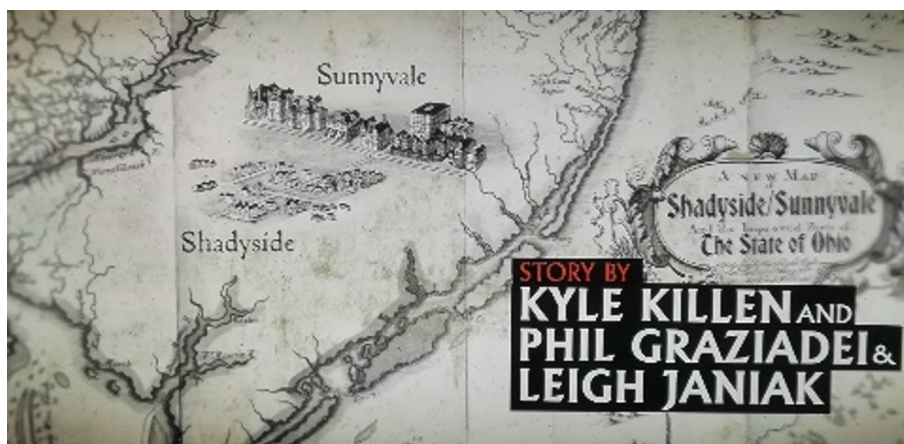
En tercer lugar, partimos de la óptica de género, de abundante producción académica en el caso del *slasher*. Desde muy pronto, se habla de cine de explotación y de un subgénero basado en un régimen patriarcal y heteronormativo que reproduce estereotipos femeninos y ejerce sobre la mujer violencia victimizante y cosificación (Clover, 1987 y 1992; Dika, 1990; Creed, 1993; Pinedo, 1997; Karlyn, 2003; Leal, 2020). En este sentido, el *slasher* se toma como una demostración de que el género es una construcción social reglada (Butler, 2007). Sus imágenes son una representación cultural de lo que cada rol de género tiene permitido o prohibido hacer en la sociedad. En el caso de *La calle del terror*, entraremos en lo que Fonseca Hernández y Quintero Soto llaman *sexualidades periféricas*: “aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente [...] están basadas en la resistencia a los valores tradicionales, y al asumir la transgresión muchas veces el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma” (2009: 44).

En cuanto a la mitopoética, la relación entre relato y mito/rito, entre texto ficcional y texto sagrado, es ya un lugar común (Campbell, 2014; Durand, 1993 y 2005; Frazer, 2011; Frye, 1963; Jung, 2002; Lévi-Strauss, 2000 y 2006; o Propp 2008 y 2020). Como señala Chillón, la cultura mediática es, en gran parte, narrativa, y se construye sobre la transtextualidad, esto es, sobre una intensa relación dialéctica con la tradición cultural precedente y obedece al carácter mitopoético de la imaginación humana y del imaginario colectivo, en el sentido de que sus relatos están constituidos por mitemas y arquetipos inscritos en las posibilidades y los límites antropológicos de la especie. En consecuencia “las figuraciones generadas por la cultura mediática son deudoras de representaciones cristalizadas y sedimentadas por la tradición cultural considerada *lato sensu*.” (2000: 138) Así la ficción audiovisual está llena de relatos sobre *ritos de paso*, como *La selva esmeralda* (*The Emerald Forest*, 1985), basada en un hecho real, o bien esa ficción tiene una narrativa derivada del rito de paso, como los filmes que siguen el esquema narrativo del *monomito* o El viaje del héroe.

La vida social de las personas, dice Arnold van Gennep, está marcada por ritos de paso, por transiciones de un estado a otro: de la juventud a la madurez, de la soltería al matrimonio, de hijo a padre, de la paz a la guerra, de la vida a la muerte, etc. Algunas de esas transiciones son tan importantes que la sociedad las controla y las ritualiza. Las controla por el peligro que representa que ciertos individuos no superen dicho paso. Las ritualiza mediante una ceremonia con una serie de actividades comunitarias y simbólicas.

Juntando estas cuatro perspectivas podemos formular nuestra hipótesis de la siguiente manera: la trilogía de Netflix (pantallas digitales) muestra a los adolescentes (público objetivo) un rito de paso y un mito (mitopoética) relacionado con su identidad sexual (asimilación de género). El *slasher* nació como un mito que explicaba a los adolescentes el rito de paso a la sexualidad plena, o más bien, les explicaba por qué debían acatar la heteronorma. Sin embargo, nuestra hipótesis es que *La calle del terror* lucha contra este discurso, pues su sujeto actancial es un sujeto liminar *Queer*.

Ilustración 4. Los títulos de crédito muestran la geografía de la historia: el pueblo rico de Sunnyvale y el pueblo pobre de Shadyside en el terreno en el que en 1666 estuvo Union, el asentamiento de los pioneros, aquellos *Queer* que, precisamente, habían llegado al Nuevo Mundo huyendo de la persecuciones religiosas y políticas en Europa



Fuente: Netflix

Para demostrar esta hipótesis vamos a proceder, en el apartado de resultados, a un análisis narratológico de la trilogía a partir de la propuesta de Greimas (1973, 1982, 1983, 1991). La metodología consiste en tomar el *modelo actancial* y estudiar la semiótica de la acción en *La calle del terror* en cuanto a: 1) el espacio-tiempo; 2) la estructura actancial, 3) la competencia del sujeto; y 4) el esquema narrativo de las pruebas. A continuación, en el apartado de discusión, se defenderá la relación entre los modos de existencia semiótica, las sexualidades periféricas y ciertos elementos del rito de paso de iniciación, como son sus fases, el *liminal personae*, la *communitas*, los misterios y el terror. Finalmente, cerraremos con un epígrafe de conclusiones.

3. Análisis semiótico de *La calle del terror*

3.1. La organización paradigmática: la articulación espacio-temporal

En cuanto al plano paradigmático, nos vamos a centrar en el cronotopo. Además, esta articulación es decisiva en cuanto al cómo se cuenta la trilogía. Por cierto, el título *La calle del terror* viene de las novelas de Stine y es el nombre de una calle de Shadyside. El nombre “terror” es por una familia apellidada, en la traducción española, Tirror (*Fier* el inglés), cuya madre e hija adolescente murieron acusadas de brujería.

La articulación espacio-temporal es la siguiente:

Ahora narrativo: 1994.

Antes narrativo: 1666 y 1978.

Después narrativo: 2021.

Espacio tópico: el pueblo de Shadyside (el lado oscuro).

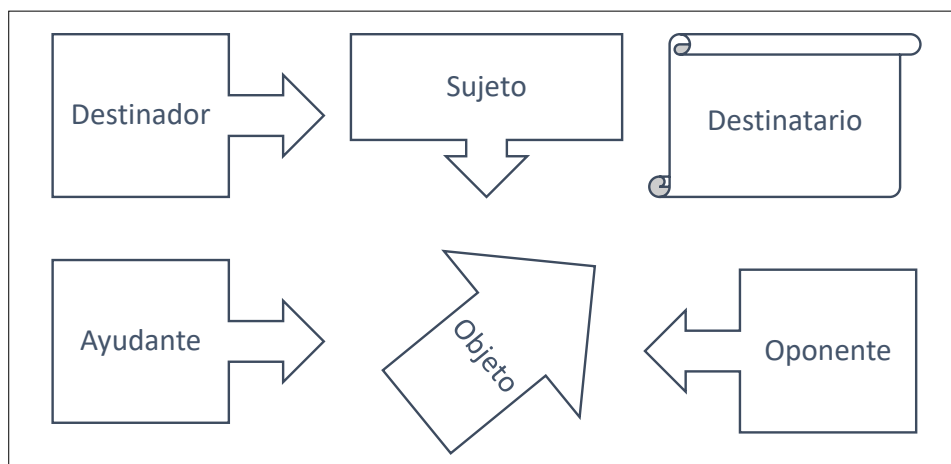
Espacio heterotópico o espacios circundantes: el pueblo de Sunnyvale (el valle soleado) y el campamento Nightwing (ala de la noche; noche profunda).

Localización de la junción-temporal: la aldea Union (unión).

Espacio paratópico (allí donde se adquiere la competencia): túneles.

Junción espacial (espacio de las conjunciones y disyunciones sucesivas): el árbol de la mano enterrada (en el bosque y luego en el centro comercial), el cual es símbolo de la unión entre el mundo celeste (que marca la fecha de las celebraciones), el mundo terrestre de los vivos y el mundo subterráneo de los muertos y el Diablo.

Figura 5. Modelo actancial de Greimas



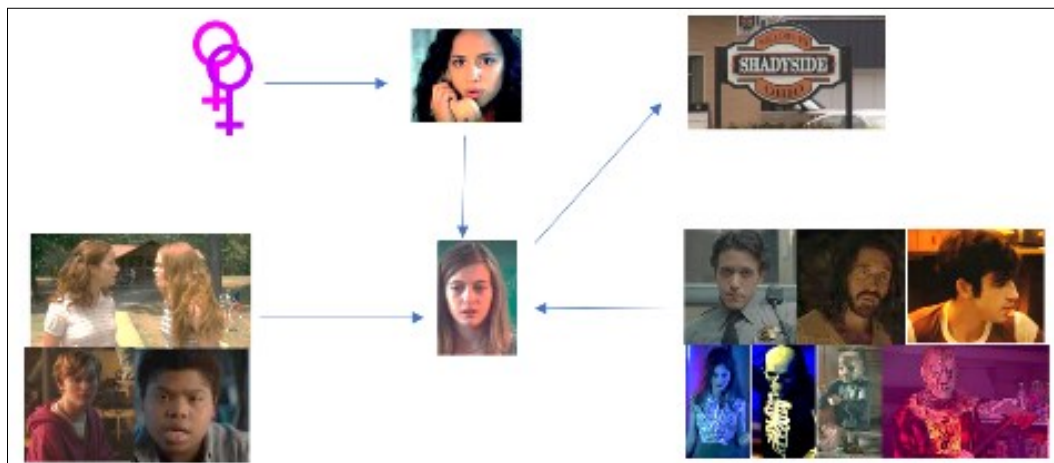
Fuente: elaboración propia

3.2. Las estructuras actanciales

Greimas sostiene que en todo relato hay seis puestos actanciales: el *sujeto* (el actante que desea el objeto y, por lo tanto, es capaz de producir sucesos), el *objeto* (aquello de valor que es deseado, el bien buscado por el sujeto), el *destinador* (lo que mueve al sujeto, el que señala el valor del objeto o bien), el *destinatario* (el obtenedor del objeto), el *oponente* (dificultad o el que dificulta la obtención del objeto) y el *ayudante* (el que opera a favor del sujeto). El objeto puede ser una persona (la princesa), un animal (un tiburón, un gorila...), una cosa (un anillo, oro, una espada), una cualidad (rey, casado, rico, maduro...) o un conocimiento (cierta información). Lo importante es que el deseo del objeto convierte al sujeto en sujeto-operador, en *sujeto performativo*, en ejecutor de una *fuerza actancial*, es decir, que actúa y que se transformará al conseguir ese objeto.

En el caso de *La calle del terror*, al desarrollarse el relato a lo largo de tres siglos, varios personajes, pero casi siempre un mismo actor, ocupan un mismo puesto actancial. Por ejemplo, el sujeto se llama Sarah (el personaje en 1666) y Deena (el personaje en 1994) y ambas están interpretadas por la actriz Kiana Madeira. Lo mismo sucede con el objeto: Hannah y Sam (Samantha), interpretadas por Olivia Scott Welch. En el caso del oponente principal, hay tres personajes: Salomon, Nick Goode, adolescente y Nick Goode, sheriff. El primero y el tercero están interpretados por Ashley Zukerman. El segundo, por Ted Sutherland. En concreto, el esquema actancial es el siguiente. Durante tres siglos, en el estado de Ohio, el amor lésbico (destinador) ha hecho que Sarah Fier/Deena (sujeto) luche por ser pareja (fuerza actancial) de Hannah/Sam (objeto). Ha contado con la ayuda de, entre otros, su hermano, sus amigos o Martin (ayudantes). Sin embargo, se han opuesto el Diablo, sus sicarios, como Salomon, Nick Goode, Máscara de calavera o El lechero, y los ciudadanos de Sunnyvale, entre otros (oponentes).

Figura 6. Aproximación al modelo actancial en la trilogía *La calle del terror*. No se incluye en cada puesto actancial ni todos los personajes ni todos los actores



Fuente: elaboración propia

Si Sarah Fier/Deena ganase en algún momento, el obtenedor sería la ciudad de Shadyside, pues desaparecería la maldición que ha caído sobre ellos por ser raros (*Queer*).

3.3. Las competencias del sujeto

Ahora bien, antes de realizar la performancia (la operación de hacer encaminada a una transformación: hacer/ser lesbiana), Sarah Fier/Deena ha de adquirir *competencia*, es decir, querer, poder, saber y sentir el deber de vincularse o mantenerse vinculado con el objeto de su mismo sexo: Hannah/Sam. Cada uno de esos cuatro verbos expresa una modalización con el objeto. Dichas competencias, dice Greimas, pueden mostrarse en diferentes ejes.

La relación destinador vs. sujeto expresa la modalidad deber-hacer y la *competencia deóntica* o *motivación*: ¿por qué el sujeto va a hacer eso? ¿por qué lo quiere? ¿por qué lo debe hacer? En la trilogía, la motivación de Sarah Fier/Deena, aquello que le une al objeto, es una pulsión relacionada con el amor lésbico (destinador).

Un segundo eje es el marcado por la oposición sujeto vs. objeto. Configura el eje del deseo o eje teleológico y expresa la modalidad del querer-hacer y la *competencia de determinación* o *volitiva*. Pues bien, dicha modalidad sería la siguiente: Sarah Fier/Deena (sujeto) lucha por ser pareja (fuerza actancial) de Hannah/Sam (objeto). Ahora bien, el hecho de contar la historia de adelante hacia atrás (1994-1978-1666) hace que el relato comience con competencia deóntica por parte de Deena, es decir, asume su homosexualidad, pero sin que tenga la competencia determinativa, pues Sam tiene reticencias sobre ese tipo de relación por la presión social e, incluso, llega a estar poseída por el Diablo (la heteronorma). Hay, por lo tanto, un *programa narrativo de identificación* en 1994, ya que un sujeto (Deena) disjunta del objeto (Sam) en su estado inicial y conjunta con el mismo objeto en su estado final después de hacer. En cambio, la historia de 1666 se ajusta a un *programa narrativo de identidad*, pues un sujeto (Sarah) que está en conjunción con el objeto en el estado inicial (Hannah acepta la relación) sigue en conjunción al final y después de hacer (Stockinger, 1991: 202).

Por lo que se refiere al eje del destinador vs. destinatario, se trata del eje etiológico o de la comunicación y expresa la modalidad del saber-hacer y la *competencia de conocimiento* o *cognitiva*. Como el amor lésbico no es aceptado/tolerado, el sujeto lucha para que se vuelvan a fusionar en Union las ciudades de Sunnyvale y Shadyside (destinatario). Se trata de alcanzar un mundo sin verdugos ni víctimas, donde tengan cabida los raros y los diferentes: negros, indígenas, homosexuales, transexuales, pobres, musulmanes, veganos... Esta competencia del hacer-saber, el sujeto la va adquiriendo paulatinamente, es decir, Deena comprende que ella y Sam son, en cierto modo, Sarah Fear y Hannah, y Sunnyvale y Shadyside el resultado de un pacto con el Diablo.

Finalmente, el eje de ayudante vs. oponente configura el eje del conflicto, de las fuerzas de signo opuesto y expresa la modalidad de poder-hacer y la *competencia de poder* o *potestativa*. Del lado del deseo de Sarah/Deena están el hermano, sus amigas y la gente de Shadyside, como las hermanas Berman y Martin (ayudantes). Pero sus enemigos son muchos y poderosos, como los habitantes de Union y Sunnyvale y, sobre todo, los Goode, como Solomon y Nicke, los cuales han pactado con el Diablo y convierten a los habitantes de Unión o Shadyside en víctimas o diablos/asesinos, como el pastor Cyrus Miller, Máscara de calavera, Ruby Lane, El Lechero o Tommy Skater, el asesino del campamento Nightwing (oponentes). Lo más difícil para Sarah/Deena es adquirir esta competencia potestativa, pues los asesinos parecen inmortales.

De lo expuesto se deduce que lo que predomina en la trilogía es una performatividad de aptitudes. Por un lado, una *pragmática de decisión*: el hacer se sitúa en una dimensión cognoscitiva muy vinculada a saber que pasó en el pasado (1666 y 1978) y qué esconde el lado oscuro (el Diablo). Por otro lado, una *pragmática de ejecución*: el hacer se sitúa en una dimensión potestativa sobrenatural que da cabida a oponentes muy poderosos, asesinos casi zombis, propios del relato fantástico.

3.4. La organización sintagmática: las pruebas

En cuanto al programa narrativo, vamos a empezar por su organización sintagmática en pruebas. Un *slasher* suele comenzar con una pareja haciendo el amor a una edad que no debe o con una adolescente inmersa en un sueño entre terrorífico y erótico. A partir de este suceso de transgresión, se produce un crimen y surge una pregunta en la protagonista: ¿quién es el asesino? Esta pregunta acercaría el *slasher* al policíaco. En este sentido, el sujeto ha de superar una serie de *pruebas calificantes* y esta actividad performativa genera un programa de uso dependiente del programa base. Entre las pruebas calificantes en *La calle del terror* están el desciframiento del libro del diablo, del diario de la enfermera, el papel que juega la mano cortada de Sarah, etc. También desempeña un papel muy importante el hermano de Deena, con su capacidad para encontrar en Internet la información necesaria para entender lo que lleva años sucediendo.

En segundo lugar, para conseguir el objeto, el sujeto inicia un programa narrativo de base cuya performance le obliga a superar una *prueba decisiva*. La pregunta ¿quién es el asesino? casi pasa a un segundo lugar en el *slasher* y más en las secuelas, donde ya sabemos la respuesta sobre la identidad del asesino. La pregunta se transforma en: ¿logrará el sujeto sobrevivir? La fábula del *slasher* va, por lo tanto, de supervivencia. Es una sucesión de crímenes hasta que casi ya solo queda un adolescente: la chica del tercer acto. Entonces comienza un combate entre ésta y el psicópata. Tras varios “asaltos” y descubrir los cuerpos muertos de sus amigos, la chica mata al asesino. Este clímax responde a la pregunta central de forma positiva. Se llega a un final feliz. En *La calle del terror*, la *prueba decisiva* tiene lugar al final de la tercera parte, cuando Deena y sus ayudantes preparan la emboscada en el centro comercial y, finalmente, Deena destruye en los túneles a Nick Goode.

La *prueba glorificante* es la que cierra el relato y consiste en que la sociedad reconoce que el sujeto ha alcanzado el objeto y la transformación que para él y para todos los de su comunidad trae su éxito. En *La calle del terror*, la prueba glorificante se produce en la actualidad, 2021, porque los personajes de 1994, al salir del mundo subterráneo, cruzan un umbral y se presentan en un contexto donde ya las diferencias entre las dos ciudades han desaparecido y la homosexualidad es generalmente aceptada.

Pero, en realidad, hemos asistido a un falso clímax. Falta el último susto o punto que deja sin cerrar la acción, ya que el *slasher* siempre termina con la posibilidad de que el psicópata haya sobrevivido y, por lo tanto, vuelva a actuar. Esto hace que un *slasher* tenga una estructura circular o, más bien, en espiral: todo gira alrededor de la “reencarnación” una y otra vez del asesino, de la reproducción del rito de sangre. En *La calle del terror*, en medio de los títulos de crédito finales, se inserta una escena en la que alguien roba el libro del diablo y, en consecuencia, un nuevo pacto con Satán y una nueva cadena de asesinatos es posible.

4. El rito de paso a la identidad sexual o salir del armario

Una vez descrita la estructura narrativa de *La calle del terror* la pregunta es: ¿qué contenido profundo esconde?, ¿de qué nos habla? Nuestra hipótesis es que, al igual que un mito explica un rito, el *slasher* es un relato que explica un rito de iniciación. Esta

hipótesis, desde luego, no es nueva. Pérez Ochando dice que el *slasher* “contiene una narración iniciática que invita a su oyente a identificarse con el protagonista que abandona la niñez y se integra en el mundo adulto; [...] se trata de un proceso de aprendizaje y absorción de los valores y aptitudes propios de la ideología dominante” (2015: 52). En nuestro caso, vamos a retomar la interpretación de que el *slasher* es el mito audiovisual del rito de tránsito a la iniciación sexual de los adolescentes y vamos a adoptar una perspectiva de género y mitopoética para explicar la singularidad de *La calle del terror*.

Pues bien, Arnold van Gennep señala que los ritos de paso se descomponen en ritos de separación, ritos liminales o de cruce de un margen y ritos de agregación (2013: 25). Por ejemplo, un funeral es un rito de separación. Un bautizo es un rito de agregación. Implica, entre otros actos, que al bebé se le da un nombre con un significado que aventura una futura personalidad. En el caso de *La calle del terror*, Sarah significa aquella que es sagrada y se enamora de Hannah, que significa llena de gracia. Deena significa inocente y se enamora de Sam, que es nombre masculino y femenino, pues es un hipocorístico de Samantha, Samson y Samuel. En cuanto a los ritos de margen, podemos citar los que afectan a los adolescentes, como la fiesta Quinceañera en Hispanoamérica, el *Sweet 16* en Estados Unidos o el más tradicional Bar Mitzvá (12-13 años) de los judíos. Los tres son ritos de iniciación, pues el púber comienza el tránsito a la madurez.

En este sentido, un *slasher* es un relato sobre adolescentes que ya han alcanzado la pubertad física, que han dejado de ser niños (por ejemplo, senos, pelvis ensanchada y flujo menstrual en ellas) y deben acatar las reglas de la pubertad social: asumir las reglas de su edad en una determinada sociedad. Alguna de esas reglas puede implicar un tabú: una orden de no hacer algo. Según la cultura y el momento histórico podría ser: no practicar el sexo hasta el matrimonio, no hacerlo sin anticonceptivos, no hacerlo con los de tu mismo sexo, puede referirse a la promiscuidad, al crimen sexual, etc. En cualquier caso, e independientemente del periodo de producción de cada título y de la heteronorma concreta en ese momento, el *slasher* es un relato que condiciona el deseo sexual en los adolescentes. El *slasher* regula la práctica del sexo.

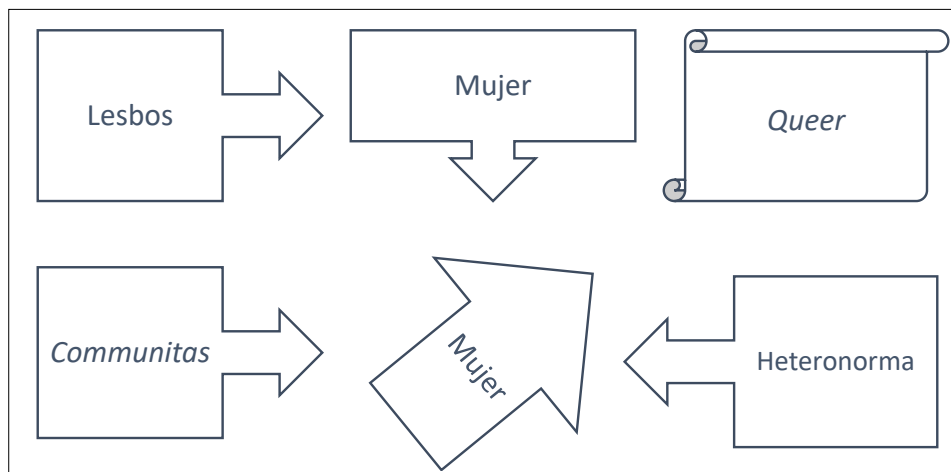
4.1. Lo Queer

En esta evolución histórica de mensajes cambiantes sobre el inicio al sexo es donde se inserta *La calle del terror*. Su novedad radica en que utiliza el *slasher*, una forma artística que, como hemos señalado, ha sido considerada paradigmática de lo patriarcal, para darle la vuelta y lanzar un mensaje *Queer*: haz como la protagonista (sujeto), cuya pulsión lésbica (destinador) le llevó a luchar por el amor (fuerza actancial) de otra mujer (objeto) con la ayuda de su *communitas* (ayudante) y pese a los que defienden la heteronorma (oponente) para que así consigas que tu sociedad (destinatario) acepte lo *Queer*. Hay que recordar que en inglés esta palabra tiene tres significados: “homosexual”, “gay”, “lesbiana” (como sustantivo); “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar” (como verbo); “raro”, “torcido”, “extraño” (como adjetivo). La heteronorma defiende relaciones heterosexuales, monógamas, entre personas de la misma edad y clase, sin sadomasoquismo, sin pagar dinero... y, por lo tanto, una “lesbiana” (nombre) “perturba” (verbo) porque es “rara” (adjetivo). Pero como dicen Fonseca Hernández y Quintero Soto:

Si desear a un hombre no implica necesariamente identificarse como mujer y desear a una mujer no involucra una identificación masculina, el sistema heterosexual no es más que una lógica imaginaria que continuamente reproduce su propia ingobernabilidad. La naturalización de la heterosexualidad no es más que un espejismo (2009: 54).

En realidad, Judith Butler emplea la palabra *Queer* para no tener que usar términos como gay, lesbiana, transexual, etc., ya que considera que estas palabras imponen cierta forma correcta de, por ejemplo, ser lesbiana. Es más, dice Butler, un heterosexual también puede ser *Queer*. *Queer*, en otras palabras, es un término contra la especificidad de género. *La calle del terror*, aunque se centra en la identidad sexual de la protagonista, va más allá e incluye entre lo *Queer* a todos los excluidos: negros, parados, emigrantes, etc.

Figura 7. Modelo actancial de *La calle del terror* como rito de iniciación



Fuente: elaboración propia

4.2. La entrada de lo desconocido

Decíamos que, según Arnold van Gennep, en cada etapa de la vida predomina un tipo de rito de paso: separación, margen o agregación. Al mismo tiempo, todo rito de paso tiene tres fases que también implican separación, margen y agregación. Estas fases, sostenemos aquí, se relacionan con lo que en la teoría de Greimas son las fases del relato y los modos de existencia del sujeto. También, pero en esto no vamos a entrar, tiene que ver con lo que en el mito del héroe Campbell llama las partes del viaje: separación, iniciación y retorno.

En el rito, en concreto, la fase de separación es el momento en el que el iniciado se aparta del grupo y de las condiciones normativas a las que, hasta ese momento, pertenecía por edad, sexo, estatus, etc. En el rito a la iniciación sexual, se trata del púber que se despega de los padres, los hermanos y, en general, la familia. Al mismo tiempo, siente que, como el héroe del relato, es incompetente para un nuevo hacer-ser porque no quiere, no siente que debe, no puede o no sabe hacer. ¿Porque cuál es la orientación sexual de ese púber? El iniciado en el rito y el sujeto en el relato están en la *modalidad de la virtualidad*: el deber-hacer no se ha realizado y el destinador debe comunicárselo al sujeto para que quiera-hacer. En la trilogía, los adolescentes se separan

de los adultos para celebrar una fiesta nocturna en el bosque (historia de 1666), vivir en un campamento de verano en el bosque (historia de 1978) y participar en un evento deportivo que termina con un accidente en la carretera del bosque (historia de 1994).

4.3. *El liminal personae y la communitas*

La siguiente fase del rito de iniciación es la liminal. El iniciado penetra en un territorio en el que apenas le sirven los atributos del estado anterior y carece de los que necesita para culminar el paso. En el relato, el sujeto se coloca en un intersticio en el que el no hacer o el todavía no hacer da paso a la posibilidad de asumir un nuevo rol en la topología social. El sujeto camina a la *modalidad de la actualidad*, pues va adquiriendo la competencia de poder-hacer y de saber-hacer.

Turner (1980) dice que el iniciado tiene tres condiciones en esta fase de margen: 1) liminalidad: el iniciado se separa de la sociedad, se convierte en marginal y es ambiguo; 2) la invisibilidad: el iniciado es inclasificable, culturalmente no está del todo definido y, por lo tanto, no es tenido en cuenta; y 3) la carencia: el iniciado no posee estatus ni propiedades, no tiene voz ni voto. Estamos, en consecuencia, ante un *liminal personae*: ni es infante ni es adulto, ni es soltero ni casado, ni está vivo ni está muerto y son ambiguos sus derechos y obligaciones. Todo es posible. El iniciado vive en un caos lleno de perspectivas y eventualidades, si bien todo conduce a generar en el neófito un deseo de aceptar el papel social que le espera. Lo importante, para la tribu, es que está contaminado porque es una mezcla extraña de atributos y es tabú porque muestra disonancia con el orden social. Está “sucio”. Incluso se le oculta porque es un escándalo. Así hace la madre de Sam.

Figura 8. Los títulos de crédito de *La calle del terror* reproducen la imagen *El juicio de George Jacobs en Salem* (1692), de Tompkins H. Matteson. Entonces lo *Queer* era la bruja



Fuente: Netflix

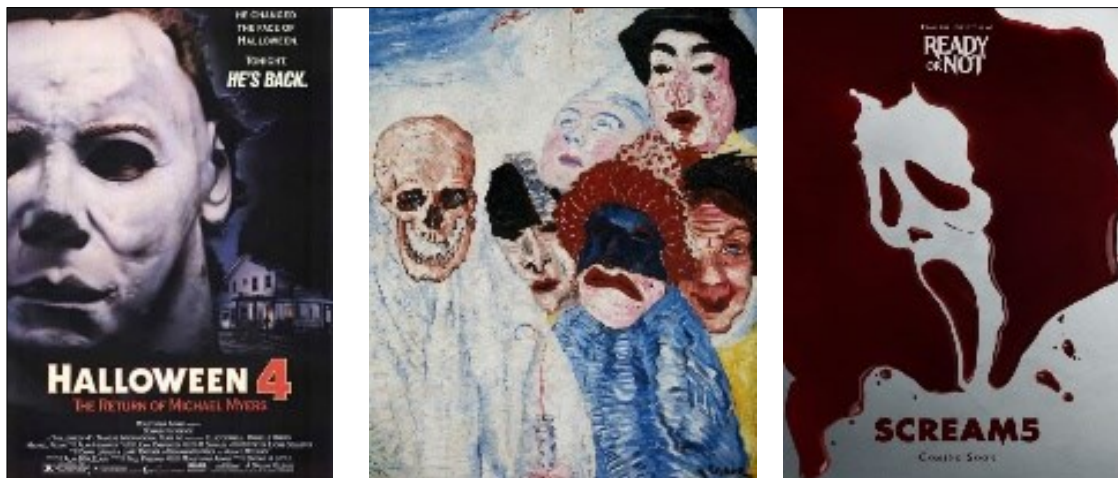
Los liminales forman una *communitas*, una agrupación de individuos iguales que tiene enfrente la autoridad de los ancianos que controlan el rito y que representan la sociedad en cuanto *estructura* o estado (Turner, 1988: 104). La sociedad como estructura está jerarquizada, organizada por un aparato político, jurídico, económico. La sociedad como *communitas* es un grupo de pares en transición, un grupo que se enfrenta a la estructura en su condición de marginales o viven separados del resto con sus reglas y su propia cultura. En los adolescentes, las nuevas formas de música, la ropa, las drogas, los tatuajes, el pirsin, la automutilación, las prácticas de riesgo como conducir a toda velocidad, etc. son formas de rechazo de la sociedad. Los liminales se sitúan en el límite para buscar el sentido de la vida. Por eso la cultura adolescente, su *communitas*, es una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad. El adolescente vive de forma asfixiante las normas que garantizan el funcionamiento de la sociedad y entra en conflicto con las contradicciones y desajustes inherentes a esa estructura.

En el *slasher*, esta *communitas* está formada por el grupo de adolescentes que el oponente ha decidido asesinar. En *La calle del terror*, son los actantes que ocupan el puesto de ayudantes.

En el caso de los gays y lesbianas, como señalan Pacquiao y Kay Carney (2000), el hecho de que no hayan pasado el rito de la iniciación sexual tal y como establece la sociedad heteronormativa ha conducido a que estos hayan creado su *communitas*: su subcultura propia y marginal. Después de todo, es fácil ocultarse. Es fácil hacerse pasar por heterosexual. La ambigüedad permite, por ejemplo, escapar de la homofobia. Dicen Pacquiao y Kay Carney:

El hecho de ser gay o lesbiana comporta un riesgo psicológico, social y cultural que en ocasiones tiene como consecuencia una crisis emocional. La experiencia de la homosexualidad tiene lugar en varias fases, cada una de las cuales está cargada de una buena dosis de confusión emocional y profundos riesgos personales. A diferencia de otros tipos de transición en la vida, el proceso de la salida del armario de los homosexuales no se anuncia como un proceso en el que uno va a formar parte ni de la familia ni de la sociedad. En contraste a otros pasajes de la vida, el salir del armario en definitiva no tiene como resultado una transición a una categoría de aceptación social dentro de la estructura social. Por lo tanto, un adolescente homosexual puede hallarse fácilmente en un estado constante de estrés agudo, tensión y ante una crisis potencial (2000: 85).

Figura 9. La protagonista de *Halloween* (1978) tiene un póster con una pintura de James Ensor. Los cuadros grotescos de este, con personajes con máscaras o disfrazados, inspiran la careta del asesino Michael Meyers y el rostro de todos los serial-killers del slasher. Cartel de *Halloween 4* (1988), pintura *La muerte y las máscaras* (1897), de James Ensor, y cartel de *Scream 5* (2022)



Fuente: elaboración propia

Sin embargo, la ocultación de la orientación sexual trae una pérdida de derechos. Crea una marginación no buscada en todas las instituciones sociales, desde la familia hasta los espacios educativos y los laborales. Por eso, el movimiento LGTB considera que la ambigüedad (para nosotros lo liminal) tiene una cara oscura.

4.3.1. Misterios y revelaciones

Decíamos que en la fase liminal se va articulando la competencia del saber-hacer. Esta se entiende mejor si la relacionamos con lo que en los ritos iniciáticos son los misterios y la revelación y su entronque con la *liminalidad sagrada*. Según Arnold van Gennep, el rito de iniciación posee tres funciones simbólicas: 1) los misterios (el púber no sabe del mundo adulto, no sabe practicar el sexo, no sabe cazar u obtener medios de vida); 2) la revelación (aprenderá lo que no sabe a través de revelaciones simbólicas y transcendentales); y 3) divide (hay una forma de actuar antes y después de la iniciación). Es decir, el neófito adquiere un saber trascendente, sagrado, invocado y canalizado por los representantes de la comunidad. Dice Turner: “Esta sabiduría (maná) que se imparte en la liminalidad sagrada no consiste en una simple suma de palabras y frases; tiene un valor ontológico, moldea de nuevo el ser mismo del neófito” (Turner, 1988: 110).

En el relato, los misterios y las revelaciones se manifiestan en lo que más arriba hemos llamado pruebas calificantes. En el caso de *La calle del terror*, la protagonista, como hemos visto, es la que adquiere la competencia del saber. Quiere entender al oponente: quién es, por qué le ataca, cómo destruirlo... El desciframiento del libro del diablo, leer el diario de la enfermera, saber el papel que juega la mano cortada de Sarah e, incluso, ver y leer *slashers* forman parte de esas pruebas calificantes. En efecto, los *slashers* son fuentes de saber para los personajes del *slasher*. Los adolescentes ven en los televisores fragmentos de películas como las

mencionadas *La noche de Halloween* y *Viernes 13*. En el caso de *La calle del terror*, los personajes hablan del escritor Stephen King y la aparente prueba decisiva contra los asesinos, “hacer un Carrie”, está basada en una broma pesada que King narra en su novela *Carrie* (1974), llevada a la pantalla en 1976. Dicha broma consistía en arrojar un cubo lleno de sangre sobre la protagonista. Es decir, en la trilogía, Stephen King es una especie de sabio o mentor.

Figura 10. El saber-hacer del relato o el maná del rito vinculado al propio consumo de relatos y mitos. “Hacer un Carrie”



Fuente: MGM

Además, la *liminalidad sagrada* explica que haya muchas dudas sobre si lo que vemos en la pantalla es real, es solo un pensamiento o un sueño de un personaje o bien ha irrumpido lo demoniaco sobrenatural. Por eso el último susto en el *slasher* es tan importante: nos vuelve a terrorizar, deja abierto el relato y plantea la pregunta sobre la naturaleza realista o fantástica de la historia que hemos visto. En efecto, normalmente el *slasher* se sitúa entre el relato de terror realista, como *Psicosis* (1960), y el relato de terror fantástico, como *Drácula* (1931). No sabemos bien si el asesino es de este mundo o viene del más allá, no sabemos si sobrevive porque es muy listo y muy fuerte o porque es inmortal. El *slasher* se acerca a lo siniestro porque lo más inquietante es ser incapaz de determinar la naturaleza del mal. En este sentido, decíamos que en *La calle del terror* el hacer se sitúa en una dimensión cognoscitiva muy vinculada a saber que pasó en el pasado (1666 y 1978) y qué esconde el lado oscuro (el Diablo). Es más, como Ulises, Orfeo o Eneas, la protagonista debe adentrarse en el inframundo y el infierno, en los túneles, en lo subterráneo. Incluso hay pruebas en la que la protagonista o el objeto mueren o transitan por el mundo de los muertos, aunque regresan. Así sucede en *La calle del terror* con Deena y Sam.

En fin, entre los saberes que el sujeto debe adquirir, vamos a destacar en epígrafe a parte los relacionados con el cronotopo del relato y del rito. Tienen que ver con el sentimiento de culpabilidad del *Queer* y el hecho de que considere que pertenece a un lugar maldito.

Figura 11. El pasado y la culpa en *La calle del terror*



Fuente: Netflix

4.3.1.1. Pasado y culpa sexual

Tradicionalmente, un *slasher* suele manejar tres tiempos diegéticos. Comienza en el pasado, sigue en el presente y en el transcurso de la acción se descubre que todo empezó antes del comienzo del filme: hay un pasado del pasado, un origen. En *Viernes 13*, por ejemplo, el pasado del pasado se sitúa en 1957 (el niño ahogado en el campamento), el pasado corresponde al comienzo de la película, es decir, a 1958 (el asesinato de los monitores del niño) y el presente arranca en 1980 (la reapertura del campamento). En *La calle del terror* aparecen 1666 (origen), 1978 (pasado), 1994 (presente) y además 2021 (futuro). Lo relevante es que, si todo rito rememora un evento pasado (la misa es la repetición de la Última Cena de Jesucristo; el Jueves Santo, su muerte en la cruz), un *slasher* siempre tiene su origen en un crimen: una joven no virgen asesinada por un niño (*Halloween*), un niño ahogado por negligencia (*Viernes 13*), una joven ahorcada por bruja (*La calle del terror*). Es decir, la protagonista debe entender que está pasando por un rito de sacrificio de seres humanos como expiación de una culpa, de un error, de un tabú antes infringido, normalmente cometido por otros y de tintes sexuales o producido por una imprudencia sexual.

4.3.1.2. La fecha señalada y repetida

El sacrificio, del que hablaremos después, tiene lugar siempre por la noche y, normalmente, en medio de una tormenta que cubre el cielo de truenos y relámpagos o, si es verano, en medio de fuegos artificiales que llenan el lugar de explosiones y luces de colores, de modo que la hora del crimen plasma la lucha entre la luz y las sombras. Por otro lado, si todo sacrificio se inserta en un rito y el rito va ligado siempre a una fecha especial o propicia, el asesino debe cometer la masacre de adolescentes en un día del calendario vinculado a una fiesta, una ceremonia o un ritual: el 31 de octubre (Halloween o noche que precede al día de culto a los muertos), el viernes 13 (día de la semana de la muerte de Jesús y número del capítulo del *Apocalipsis* dedicado al anticristo), el aniversario de la muerte de un ser querido, el 4 de julio (día de la fiesta nacional en Estados Unidos), la fiesta de graduación, el decimoctavo cumpleaños, etc. El tiempo se mide, además, en relación con esa fecha: faltan “x” días para llegar a... o han pasado “x” días después de... Lo importante es que, dado que al año siguiente este día especial se repetirá, con toda probabilidad el asesino, ese ser de la noche, volverá a aparecer para ejecutar su rito de sangre. En el caso de *La calle del terror*, la fecha fatídica es la del ahorcamiento de Sarah Fier.

4.3.1.3. Las marcas del lugar maldito

Es el mencionado crimen del pasado lo que convierte el lugar de la acción en un lugar maldito. La población está tan traumatizada por ese suceso del pasado que nadie quiere acercarse al sitio donde sucedió la primera muerte o nadie quiere hablar de ello. De hecho, hay casi un tabú de paso, como cruzar el cartel del campamento en *Viernes 13*. Si se cruza esa “puerta”, se entra en un ámbito prohibido y peligroso. Ese lugar prohibido suele estar en una población aislada, de pocos habitantes, una pequeña comunidad aparentemente pacífica y tranquila, a menudo rural: el pueblo próximo al campamento llamado Lago de Cristal, la pequeña localidad de Haddonfield, un pueblo pesquero, una tranquila granja a las afueras, la calle Elm Street, etc. En ese lugar, la ayuda que los adolescentes pueden conseguir es la de un *sheriff* poco despierto y poco más. Lo acertado parece ser encerrarse en casa y esperar a que el asesino sea incapaz de entrar. En realidad, el psicópata ya ha profanado el lugar y lo ha hecho suyo. La casa ha dejado de ser respetable/sagrada. En este caso, la marca es la puerta, del domicilio o de la cabaña, y señala un límite hasta ese momento protector.

En el caso de *La calle del terror*, Shadyside es el lugar maldito. Es una *communitas* de raros, pobres y psicópatas. De hecho, es la ciudad más sangrienta y con más crímenes del país. Sunnyvale, en cambio, es una *estructura* social asentada, ordenada, próspera. Pero, como aprende la protagonista, es la ciudad más segura y rica del país porque chupa la sangre/sacrifica/explota a la gente de Shadyside. Shadyside representa las brujas, los liminales y el color azul. Sunnyvale representa los diablos, lo estructurado y el rojo. Aunque estas y otras propiedades (Tabla 1) tienen un desarrollo simbólico parecido al del rito, no entraremos en esta cuestión.

Tabla 1. Propiedades de la liminalidad y del sistema de estatus

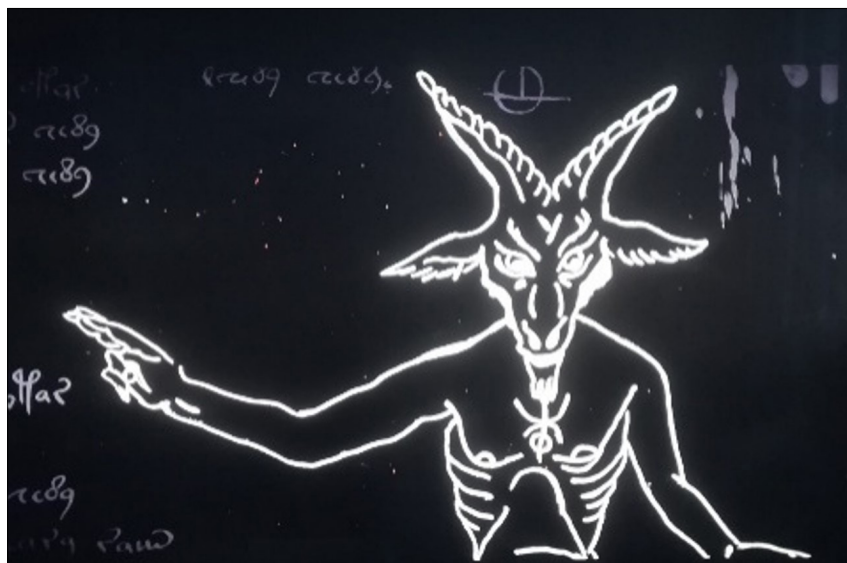
Communitas (Shadyside)	Estructura social (Sunnyvale)
Transición	Estado
Sagrado	Secular
Necedad	Sagacidad
Continencia sexual	Sexualidad
Minimización de diferencias de género	Maximización de diferencias de género
Igualdad	Desigualdad
Altruismo	Egoísmo
Ausencia de propiedad	Propiedad
Ausencia de jerarquía	Jerarquía
Ausencia de estatus	Estatus
Anonimato	Nomenclatura
Sin derechos ni obligaciones	Derechos y obligaciones
Aceptación del dolor y el sufrimiento	Evitación del dolor y el sufrimiento

Fuente: a partir de Turner, 1988: 113

4.3.2. *Sangre, sacrificio y terror*

Decíamos que *La calle del terror* renuncia al juego realidad-fantasía o, si se prefiere, verdad-mito y se inserta en un terreno claramente transcendente, pero entre el relato fantástico y el relato sagrado. Tal decisión tiene una gran repercusión en la pragmática de ejecución, pues el hacer se sitúa en una dimensión potestativa frente a oponentes muy poderosos, sobrenaturales, que son una trasposición de lo liminal sagrado. En este sentido, la competencia potestativa implica un enorme estrés para la protagonista por cuanto se enfrenta a La Sombra, la cual exige sacrificios y genera horror.

Figura 12. El diablo como guardián de la heteronormatividad de Sunnyvale: capitalista, homófoba, racista...



Fuente: Netflix

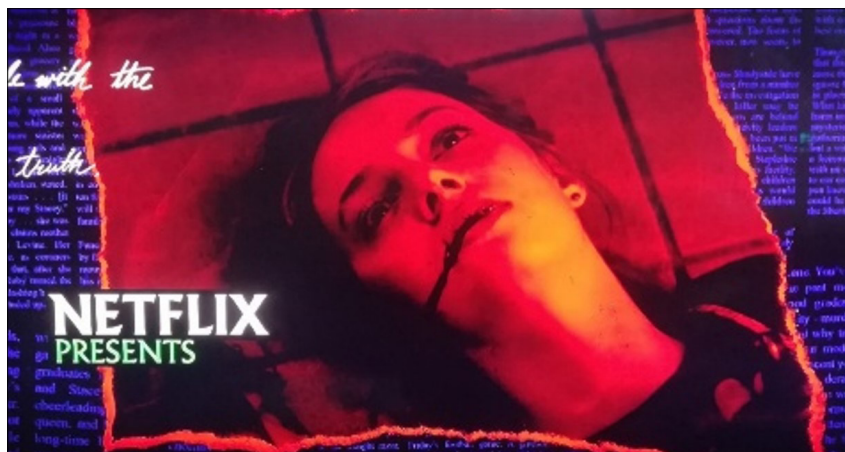
Para la construcción de La Sombra es fundamental el motivo de la máscara, en el sentido de que el psicópata (Michael Myers, Jason Voorhees, Freddy Krueger...) encarna todo lo malo que hay en el hombre: la venganza, la crueldad, el sadismo, la locura, la fealdad, la monstruosidad o, para Pérez Ochando, la explotación capitalista. En algún *slasher*, el hecho de que en asesino vaya de negro y hasta con túnica le convierte en algo así como en el sacerdote de los sacrificios. En *La calle del terror* directamente uno de los oponentes es un párroco.

En cuanto a la prueba decisiva, puede parecer contradictorio que la protagonista adopte un rol masculino (empuñar un objeto fálico) para empoderarse, es decir, para acabar con las estructuras sociales patriarcales que dictaminan la conducta sexual de las mujeres. Pero, al mismo tiempo, su acto sangriento supone asumir la propia Sombra, entender que el lado oscuro ya no es el monstruo, la madrastra, el villano o el psicópata sino, más bien, uno mismo.

Una vez más, todo ello (la competencia potestativa, la prueba decisiva, La Sombra) forma parte del rito de iniciación. Como en el relato (más bien es el relato el que imita al mito-rito), el iniciado experimenta un tránsito muy doloroso, pasa mucho miedo, incluso vive una experiencia terrorífica. Tiene que pasar muchas pruebas y desafíos. Ha de entender que forma parte de un rito de sacrificio. Hay que recordar, además, que, en algunas culturas, los ritos de pubertad tienen partes sangrientas o implican mutilaciones corporales (cuchilladas), como es la ablación del clítoris en la mujer y la sección del perineo en el hombre con el fin de regular el goce del sexo. Esto es así para cambiar el comportamiento del iniciado, para que se transforme en una persona fuerte y valiente. Y por eso la sangre es tan importante en el *slasher*. De hecho, si el subgénero es conocido como *slasher* (cuchilladas),

es porque el arma del asesino debe ser del tipo que produce tajos, incisiones y cortes, como cuchillos, machetes, garfios, tijeras o cualquier otra que permita mostrar la herida y cómo brota la sangre. Esto es así porque esta clase de ficción no solo va de crímenes sino, como decimos, de sacrificios: como cuando Longino atraviesa a Jesucristo con la lanza o como cuando un sacerdote azteca abre el pecho de las víctimas con un cuchillo de pedernal para sacarles el corazón.

Figura 13. Sangre, sacrificio, dolor y terror como componentes de la fase liminal



Fuente: Netflix

Vemos, por lo tanto, que el “terror” está presente en nuestras vidas como género cinematográfico, como experiencia de los personajes de un relato y como emoción traumática de un rito, de una situación liminal. Incluso también se habla de terror en el mundo *Queer* para referirse a dos experiencias vitales: el terror homofóbico y la agresión homofóbica o miedo a sufrir un *gay bashing* (dar una paliza a un gay). Dicen Fonseca Hernández y Quintero Soto: «El terror homofóbico a los actos homosexuales es, en realidad, un terror a perder el propio género y a no volver a ser una “mujer de verdad” o un “hombre de verdad”.» (2009: 54). Como hemos señalado, la homofobia está representada en *La calle del terror* por el diablo y su fruto, la ciudad de Sunnyvale.

4.4. La agregación

Finalmente, está la fase de retorno o de incorporación a la sociedad. El adolescente renace como adulto y maduro y adquiere una posición social que implica comportarse según ciertas normas y tener derechos y obligaciones. Como señala Turner, todo rito implica una transformación y las ceremonias asociadas a ese cambio de estado sirven para confirmar el nuevo estatus del individuo dentro de la sociedad (1980: 106). En el relato, el sujeto adquiere las competencias (poder, saber, deber, querer), se transforma (hacer) y adquiere un nuevo estado (ser) estable y definido y con una conducta determinada por su posición. El sujeto alcanza la modalidad de la realidad: hace y se produce la transformación.

En el caso de *La calle del terror*, Deena termina agregando a los segregados, es decir, a todos los raros que viven en Shadyside. Como hemos indicado, esto sería la novedad de *La calle del terror*, pues según Pérez Ochando, el sujeto del *slasher* lucha por lo que en la trilogía representa Sunnyvale: “una lucha por la supervivencia individual en consonancia con la nueva moral neoliberal del «cuidate a ti mismo»” (2015: 504). Esta agregación ha supuesto que Deena y Sam salgan del armario, pero no solo ante la sociedad. También ante sí mismas. Pacquiao y Kay Carney escriben volviendo a usar la palabra “miedo”:

La expresión salir del armario por uno mismo se refiere a que uno llega a darse cuenta de que es o debería ser gay. Esta experiencia puede ser muy positiva, ya que se le da un nombre a muchos pensamientos y sentimientos confusos. Lo más frecuente es que sea una experiencia negativa, ya que produce miedo la posible pérdida del amor y la aceptación de los amigos y de la familia y produce miedo las sanciones contra la homosexualidad de la cultura predominante. Salir del armario por uno mismo es el primer paso del proceso, que debe ser seguido por un incremento de la aceptación personal antes de que uno pueda ser capaz de salir del armario para la familia o los amigos (2000: 79).

En fin, *La calle del terror* parece decirnos que salir del armario y superar la prueba glorificante son requisitos necesarios para agregar lo *Queer* a la sociedad. ¿El paso de salir del armario debería ser un rito? ¿Hay que institucionalizar/ritualizar la cultura y los símbolos homosexuales? Desde luego, en el pasado, lo homosexual o las prácticas homosexuales formaron parte de los ritos (Gennep, 2013: 236).

5. Conclusiones

Nuestro propósito hasta aquí ha sido demostrar que *La calle del terror* es una mitopoética sobre un sujeto liminar *Queer* cuyo largo formato corresponde a los ritos de consumo compulsivo de ficción audiovisual por parte de los adolescentes.

En efecto, hemos sostenido que el relato, incluido el *slasher*, es una expresión inherente al hombre, a su posición estética en el mundo, pues el ser humano nace y vive mitopoéticamente y está inserto en un imaginario colectivo heredado o adquirido, como es el de los ritos y mitos de paso. En este sentido, el *slasher* es una configuración poética de realidad humana. Forma parte del mundo imaginado y simbólico del hombre. Hace entendible lo ininteligible y oscuro. Por eso la antropóloga Michel Petit sostiene que, frente al mundo hostil, los jóvenes necesitan relatos que les permitan habitar el mundo, hallar sentido y salir del caos. En el caso del *slasher*, los jóvenes acceden a la siguiente mitopoética: En una pequeña población maldita (espacio), por culpa de un crimen sexual o de una negligencia sexual sucedida hace años (pasado), una joven (La Heroína) lucha contra un psicópata (La Sombra) que, en un día señalado (tiempo), usa un arma de filo para sacrificar en masa a adolescentes fuera de la heteronorma (fábula).

En el caso concreto de *La calle del terror*, lo que se produce es la apropiación de un género relacionado con el rito de iniciación sexual para cambiar su mensaje. En efecto, en sus orígenes, un *slasher* era un relato patriarcal y heteronormativo en clave de terror que explicaba un tabú liminar sobre la práctica del sexo a un adolescente, fundamentalmente mujer, a punto de descubrir su Sombra. *La calle del terror*, en cambio, va a la contra de este discurso: prohíbe lo permitido (la homofobia) y permite lo prohibido (la homosexualidad). En otras palabras, aunque la heteronorma sigue siendo el discurso dominante de los productos audiovisuales de ficción, las grandes plataformas de televisión digital y las pantallas en general cada vez están dando más visibilidad a diferentes orientaciones sexuales y a su manifestación en personajes juveniles. Cabe interpretar esto como una mayor acepta-

ción de la diversidad sexual, aunque, en muchas ocasiones, esto no supone cuestionar el modelo de sociedad heterosexual sino permitir que vivan en ella los más raros o anómalos. Butler, por el contrario, dice que: “La tarea aquí no es alabar cada una de las nuevas opciones posibles *en tanto que* opciones, sino redescubrir las opciones que *ya* existen, pero que existen dentro de campos culturales calificados como culturalmente ininteligibles e imposibles” (2007: 288).

En realidad, interpretando la teoría de Turner (1988: 138), los homosexuales han pasado de una *communitas espontánea* (surgida de cierto estado existencial: la orientación sexual) a una *communitas normativa* (controlada por el movimiento LGTB para conseguir ciertos derechos) y ha surgido una *communitas ideológica* (que busca una estructura social basada en su modelo utópico de sociedad, en su estado existencial, en su lucha para acabar con la heteronorma). *La calle del terror* sería una manifestación de esta ideología, pues la historia de Deena y Sam viene a ser una representación ficcional del conflicto sobre la disidencia sexual o, lo que es lo mismo, sobre las sexualidades periféricas, aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente y, por lo tanto, generan rechazo social, discriminación y estigma. Además, la trilogía termina resignificando el insulto *Queer* y deconstruyendo la identidad estigmatizada para concluir que la opción sexual distinta es un derecho humano y un “orgullo”, tal y como sostiene y defiende la teoría *Queer*.

6. Agradecimientos

Artículo traducido al inglés por Brian O’Halloran.

7. Referencias bibliográficas

- Abad, Ana Isabel; Fernández, Cayetano (2016). Consumo adolescente de series de televisión. El caso de *La que se acerca*. *Doxa Comunicación*, 23, 2016, pp. 131-152. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n23a552>
- Augé, Marc (1998). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa.
- Bandrés Goldáraz, E. (2019). Pervivencia en la serie de televisión *La que se acerca* de los estereotipos contra las mujeres denunciados por Simone de Beauvoir. *Doxa Comunicación*, 29, pp. 75-95. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n29a4>
- Belmonte Borrego, Irene (2016). *Los medios de comunicación audiovisuales y la violencia de género adolescente*. [Tesis de la Universidad Complutense]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38011/>
- Berruzo, P. (2001). *Cine de terror contemporáneo*. La Factoría de las Ideas.
- Brottman, Mikita (1997). *Offensive Films. Toward an Anthropology of Cinema Vomitif*. Greenwood Prees.
- Butler, Judith (2007 [1990]). *El género en disputa*. Paidós.
- Campbell, Joseph (2014 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Carrión Domínguez, Ángel. (2019). *The Ones Who Knock: La inventio narrativa de la Quality TV en la edad de oro de las ficciones seriadas. Un estudio temático*. [Tesis de Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/669720#page=1>
- Carrol, Noel. (2006). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Antonio Machado.

- Chicharro Merayo, María del Mar (2012) Representaciones juveniles en la ficción televisiva. Los jóvenes, los adultos y la escuela en *Física o Química. Doxa Comunicación*, 14, 2012, pp. 199-220.
- Chillón, A. (2000). La urdimbre mitopoética de la cultura mediática. *Anàlisi*, 24, 121-159.
- Clover, C. (1987). *Her Body. Himself: Gender in the Slasher Film*. Representations. University of California Press.
- Clover, Carol J. (1992). *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press.
- Cobo Durán, S.; Hernández-Santaolalla, V. (Coord.) (2013). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Errata Naturae.
- Creed, B (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge.
- 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.
- Delgado Martín, Alejandro. (2016). *El espacio del horror en Scream*. [Tesis de la Universidad Rey Juan Carlos I]. <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/13783>
- Dika, Vera (1990). *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Farleigh Dikison University Press.
- Donstrup, M. (2019). Género y poder en la ficción televisiva: análisis textual ideológico de una serie histórica. *Doxa Comunicación*, 28, pp. 97-109. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n28a05>
- Durand, Gilbert (1993 [1979]). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Anthropos.
- Durand, Gilbert (2005 [1960]). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- Feuer, J. (ed.) et al. (1984). *MTM: Quality TV*. American Film Institute.
- Fonseca Hernández, Carlo y Quintero Soto, María Luisa (2009). La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica México*, 24, 69, pp. 43-60.
- Forteza Martínez, A.; De Casas Moreno, P. y Vizcaíno Verdú, A. (2021). Consumo televisivo e interacción en redes sociales entre jóvenes seguidores de la serie *Élite*. *Doxa Comunicación*, 33, pp. 217-234. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a1470>
- Frazer, James George (2011 [1906-1915]). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.
- Frenzel, E. (1976 [1962]). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Gredos.
- Frenzel, E. (1980 [1976]). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos.
- Frye, Northrop (1963). *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Ganga Algarra, José (2021). El asesino como el *doppelgänger* de la *Final Girl*. Lo ominoso en la primera película de la saga *Scream*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 2, 1, 41-56. <https://doi.org/10.21134/mhcyj.v12i.1143>
- García Grego, Juan (2015). Narraciones de Horror Digital ¿Una narración para adolescentes? *Espéculo*, 54, pp. 169-182.
- Gennep, Arnold van (2013 [1909]). *Los ritos de paso*. Alianza.
- Gill, Pat (2002). The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family. *Journal of Film and Video*, 54, 4, pp. 16-30.

- Greene, R.; Vernezze, P. (2010). *Los Soprano y la filosofía*. Ariel.
- Greimas, A. J. (1973 [1968]). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A.J. (1983 [1976]) *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Editorial Paidós SAICF.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1982 [1979]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Editorial Gredos.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1991 [1986]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Editorial Gredos.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Guillot, Eduardo y Valencia, Manuel (1996). *Sangre, sudor y vísceras*. La Máscara.
- 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.
- Higueras, Rubén (2011). *Slasher Films. Violencia Carnal*. Quarentena Ediciones.
- Hill, Geoffrey (1992). *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*. Shambala.
- Humphries, Reynold (2002). *The American Horror Film*. Edinburgh University Press Ltd.
- Iglesias, P. (Coord.). (2014). *Ganar o morir: lecciones políticas en Juego de Tronos*. Akal.
- Jung, Carl Gustav (2002 [1933-1955]). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trotta.
- Karlyn, K. R. (2003). *Scream*, La cultura popular y el Feminismo de la Tercera Ola: "Yo No Soy Mi Madre." *Genders*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2229624>
- Kerswell, J. A. (2010). *The Slasher Movie Book*. Chicago Review Press.
- Leal Reyes, Carlos Alberto (2020). La representación de las mujeres en el cine slasher: aproximaciones interseccionales. En Eva Hernández Martínez (coord.), Juan-Carlos Suárez-Villegas (ed. lit.), Natalia Martínez Pérez (ed. lit.), Paola Panarese (ed. lit.). *Cartografía de los micromachismos: dinámicas y violencia simbólica* (771-791). Dikynson.
- Lévi-Strauss, Claude (2002 [1978]). *Mito y significado*. Alianza.
- Lévi-Strauss, Claude (2006 [1962]). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- MacAndrew, E. (1979). *The Gothic Tradition in Fiction*. New York Columbia University Press.
- Martín Párraga, Javier (2011). De Caperucita Roja a las slasher movies: reescrituras del cuento tradicional en la ficción cinematográfica norteamericana. *Extravío: revista electrónica de literatura comparada* 6, pp. 69-81.
- Mateos-Pérez, Javier (2021). Modelos de renovación en las series de televisión juveniles de producción española. Estudio de caso de *Merlí* (TV3, 2015) y *Skam España* (Movistar, 2018). *Doxa Comunicación*, 32, pp. 143-157. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a7>
- Nowell, Richard (2011). *Blood Money. A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. The Continuum International Publishing Group.

- Pacquiao, Dula F. y Kay Carney, Mary (2000). La cultura de la homosexualidad: lecciones desde los ritos de «pasaje». *Cultura de los cuidados*, 7-9, pp. 75-86.
- Pérez Ochando, Luis (2015). *La ideología del miedo: el cine de terror estadounidense, 2001-2011*. [Tesis de la Universidad de Valencia]. <https://roderic.uv.es/handle/10550/32686>
- Pérez Ochando, Luis (2016a). *Todos los jóvenes van a morir: ideología y rito en el slasher film*. Editorial Micromegas.
- Pérez Ochando, Luis (2016b). The Final Girl: el slasher film como relato iniciático. En Ester Alba Pagán, Beatriz Ginés Fuster y Luis Pérez Ochando (coords). *Deconstruyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad* (pp. 257-276). Universidad de Valencia.
- Petit, Michel (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Fondo de Cultura Económica.
- Pinedo, Isabel C. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. SUNY Press.
- Propp, Vladimir (2008, [1946]). *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos.
- Propp, Vladimir (2020 [1928]). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Radford, Jill; Russell, Diana E.H. (eds.) (2006). *Femicidio: La política del asesinato de las mujeres*. UNAM.
- Ramírez Alvarado, María del Mar, Gutiérrez Lozano, Juan Francisco; Ruiz del Olmo, Francisco Javier (2020). *Juventud y comunicación. Análisis y experiencias de representación, prácticas y consumos en medios y redes sociales*. Universidad de Sevilla.
- Rich, Ruby (1992). New Queer Cinema. *Sight and Sound*, 2.5, pp. 30-35.
- Ricoeur, Paul (2004 [1984]). *Tiempo y narración. II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI.
- 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* (94-120). Universidad Carlos III.
- Rockoff, Adam (2002). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986*. McFarland.
- Santaularia, Isabel (2009). *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Laertes.
- Shary, Timothy (2002). The Youth Horror Film: Slashers and the Supernatural. En *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema* (137-179). University of Texas Press.
- Shimabukuro, Karra (2014). The Bogeyman of Your Nightmares: Freddy Krueger's Folkloric Roots. *Studies in Popular Culture* 356, 2, pp. 45-65.
- Stockinger, R. (1991 [1989]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Editorial Gredos.
- Tiburcio Moreno, Erika (2016). *A Nightmare on Elm Street: una pesadilla cultural de la que era difícil escapar*. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 4, 2, pp. 227-246. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.220>
- Trencansky, Sarah (2001). Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror. *Journal of Popular Film and Television* 29, 2, pp. 63-72.
- Trujillo Fernández, Patricia (2015). *La identidad de los adolescentes en el cine contemporáneo*. [Tesis doctoral Universidad de Málaga]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/13411>

- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and a Cultural History of the Horror Movie*. Basil Blackwell.
- Turner, Victor W. (1980 [1967]). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.
- Turner, Victor W. (1988 [1969]). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ma non troppo.
- Waller, Gregory A. (1987). *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*. University of Illinois Press.
- Weiner, Matthew et al. (2015). *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Errata Naturae.
- Wood, Robin (1986). Horror in the 80s. En *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, (pp. 189-201). Columbia University Press.
- Zinoman, J. (2011). *Shock Value*. Penguin Books.

