

Gretel y Hansel: notas para una aproximación ecogótica

Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey, CDMX

Resumen

El propósito de estas líneas es ofrecer una reflexión sobre algunos aspectos de la representación de la naturaleza en la adaptación contemporánea de cuento infantil tradicional “Hansel y Gretel”, tal como aparece en la película *Gretel y Hansel* (2020). Centraremos nuestra atención primero en algunos conceptos de la ecocrítica, luego de la visión ecogótica de la naturaleza, para finalizar con un comentario crítico del filme en aspectos de la representación de la naturaleza y una nota sobre los miedos y la mención del conocimiento en los personajes femeninos.

Palabras clave: gótico, naturaleza, bruja, miedos, ecología

Abstract

The purpose of this work is to offer a reflection on some aspects of the representation of nature in the contemporary adaptation of the traditional children’s story Hansel and Gretel, as it appears in the film *Gretel and Hansel* (2020). Let us first focus our attention on some concepts of the critical echo, after the echogothic vision of nature to end with a critical comment on the film on aspects of the representation of nature and a note on fears and the representation of knowledge in female characters.

Keywords: gothic, nature, witch, fear, ecology

El espacio natural

La atención en la figura de los personajes, en las historias, sus acciones, sus representaciones y codificaciones, a lo largo de los años, ha enturbiado nuestra visión y atención al área en que se desarrollan esas acciones: el espacio. Desde hace varias décadas, el giro espacial que propuso Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, 1974) permitió estudiar las condiciones físicas o la arquitectura como medio intrínseco al desarrollo de una trama narrativa. Una lectura contemporánea de los postulados de Donna Haraway (2019) con respecto a la urgente necesidad de cambiar la perspectiva de cómo entendemos nuestras relaciones con lo demás, con lo no humano, nos lleva a repensar qué es lo humano y cómo nos figuramos en relación con el resto del mundo denominado por el capitalismo de extracción como “el medio natural”.

El extrañamiento contemporáneo de todo aquello que hemos naturalizado, que hemos tomado por sentado o hemos asumido como pasivo o inerte, promueve una forma de vernos en relación con el denominado “mundo natural”.

En Occidente, una larga tradición tejida como una serie de representaciones complejas que abarcan desde la animación de la tierra, los animales, las plantas, las piedras, perpetuó algunas nociones para narrar la presencia de otros seres y sustancias ordenados jerárquicamente en reinos o dominios, en cuya cúspide está cierta clase de humano y en la sima, los seres inanimados, los minerales, los animales. En las antiguas tradiciones de los pueblos originarios, las relaciones entre los humanos y lo denominado como natural son muy distintas, desde cómo se concibe un cerro entre los “ayuuk” o mixes (Castillo Cisneros, 2016: 134)

Dada la polisemia del término “ecología”, consideramos conveniente dar una definición. Según *La Revue de livres pour enfants* (1992), ‘ecología’ “procede del griego ‘oikos’ que significa casa. Fue creada por el biólogo alemán Ernst Haeckel en 1866 para darle un nombre a la rama de la biología que se ocupa de la relación entre los organismos vivos y su entorno de vida” (Laso y León, 2010: 342). Hay que recordar que la preocupación del hombre por el medio ambiente es anterior a la aparición de la palabra y a la organización de la ciencia, pues “ya en el siglo XIII la sobreexplotación del bosque como fuente de

combustible o de material para la construcción inquietaba a algunos contemporáneos” (343). Los autores revisados nos advierten que es necesario distinguir su dimensión política de su dimensión científica. Para Anna Gasol, ecología recoge “tanto el estudio de una población concreta, como el estudio de comunidades, el estudio de un hábitat concreto o ecosistema y el estudio del conjunto de lugares habitables en la tierra (biosfera)” (343). Este campo de estudio apareció en el siglo XX basado en la observación del impacto de las actividades humanas en el planeta. Son numerosas las organizaciones y los movimientos sociales, a lo largo de más de cinco décadas, que han colocado este discurso en el plano relevante que tiene hoy.

También hoy reconocemos que es indispensable cambiar el discurso sobre el ecosistema en que interactuamos si queremos conservarlo. La ecoliteratura ha puesto a nuestra disposición, desde hace varios años, otras formas de analizar la representación de lo natural, no para dominarlo y aprovecharlo, sino para comprender el lugar que tiene la naturaleza como categoría de análisis literario. Por ello recurrimos a la crítica ecológica aplicada a las representaciones narrativas. Entenderemos la *ecocrítica* o la *crítica ecológica* como:

[...] el estudio de las relaciones entre la literatura, la cultura y el medio ambiente –relaciones entre seres humanos y su entorno expresados en las manifestaciones culturales [...] escuela crítica literaria que analiza la representación de las relaciones entre seres humanos y el medio ambiente. (Valero Garcés, en Flys Junquera, 2010: 372)

Retomamos la idea acerca de la importancia actual que tienen los estudios críticos literarios, en especial de narrativa, pues al análisis del lenguaje en diversas representaciones culturales es clave para la comprensión de nuestro impacto en una crisis medioambiental. La narrativa del consumo consciente, la ilusión de opciones de consumo más o menos nocivas para el medio, la politización de los acuerdos en el cambio de energías fósiles por las denominadas verdes o renovables nos rodea con palabras y fórmulas pero no llega a coincidir con acciones concretas, pues es rápidamente aplazada por una maquinaria de incentivos al consumo masivo. Esto incluye el visionado en plataformas de historias distópicas, catastrofistas, bélicas, profundamente

instaladas en la lógica del mercado masivo de consumo de series que aprovechan la crisis que provoca el consumo para originar más producción económica.

En lo anterior hay una paradoja cuyo estudio rebasa los límites de este trabajo, pero debemos mencionar al menos que toda narrativa que presenta una relación de dominación, extracción o abuso de los recursos en beneficio de algún grupo o que asume el paisaje como ajeno o como meramente escenográfico, no abona en el cambio de conciencia sobre cómo entendemos las relaciones entre lo humano y lo no humano.

Demasiado frecuentemente nos deslindamos de esta responsabilidad asumiendo un cambio de hábito de consumo, el apoyo a alguna campaña de racionamiento, participando de un discurso que valore otros aspectos de la relación entre consumo y sobrevivencia, evitando el desperdicio de ciertos materiales, por mencionar algunas acciones. Pero debemos considerar que un cambio de conciencia demora y se aplaza con cada reiteración de un prejuicio antropocentrista. Si empezamos a revisar cómo las historias que consumimos nos señalan una pauta sobre lo que consideramos dado ahí para nuestro aprovechamiento y sobrevivencia (la naturaleza) y ponemos en marcha nuestra solidaridad para con lo demás, podremos avanzar más rápido hacia un cambio de hábitos. Luego de una larga temporada en que se promueve una reticencia a creer en el calentamiento global, la huella de carbono, las emisiones de gases, la contaminación de mantos acuíferos y marinos, parece sensato volver la atención a la manera en que nos relacionamos con estos fenómenos.

Donna Haraway (2019) sostiene que es necesario seguir los procesos de extrañamiento para descentrar lo humano como vector del análisis de todo lo demás. Nos propone ir más allá de la perspectiva espacial y ver lo otro como agente coordinado con lo humano, no como dependiente o como trasfondo.

Por otro lado, la ecocrítica, que abordaremos más adelante, ha atendido el análisis puntal de las representaciones de elementos del “medio ambiente”, la presentación de la dependencia y el abuso de recursos naturales que se siguen considerando “a disposición” de las necesidades humanas. El capitalismo de devastación de los dos siglos anteriores se revisa como causa última y primera del lamentable

estado de precariedad de la mayoría de la población mundial. El daño al medio natural, la sobreexplotación y sustracción de materias para nuestra sobrevivencia nos condena a un futuro de precariedad y escasez. La naturaleza exhausta, los suelos agotados, los desplazamientos a las ciudades, la pérdida de saberes para cuidar, cultivar y conservar la tierra, entre otros muchos factores, han provocado que, para el lector urbano, la naturaleza sea “lo otro” atemorizante, escaso, hostil; incluso, al que no se conoce, no se estima y, por lo tanto, resulta muy complicado de cuidar.

De unos años a la fecha, reunidos en torno a qué hacer con el cuidado del medio, de los recursos y de cómo nos narramos en este mundo, algunos estudiosos de muy diversas disciplinas han construido lo que hoy denominamos la *ecocrítica*. Por su parte, otros estudiosos han unido lo anterior con los estudios góticos en lo que se ha denominado ecogótica, que trata de las representaciones de la naturaleza como alteridad, como representación de los miedos y temores que se encierran en una condición de vulnerabilidad del individuo frente a la naturaleza, con respecto a un sujeto que depende de ella, pero que no la entiende, que la teme. *Grosso modo*, se entiende como una especie de ecofobia y también de aquellos que promueven otros entendimientos de lo natural, a través de reaprendizajes, rescate de saberes, cambios de hábitos de consumo, etc., que entenderíamos como amigables con el ambiente o incluso ecológicos.

Como en cualquier discurso que se ofrece al consumo, hay versiones simplistas, casi caricaturas en cierto modo, en el que algo se pinta de verde para hacerlo pasar por ecológico. A este fenómeno de nuestros tiempos se le llama *greenwashing*, o darle un baño de verde a algo para hacerlo pasar por amigable con el ambiente o consciente de la vida y la conservación del denominado medio natural. *Greenwashing* refiere a una “práctica o estrategia de mercadotecnia que emplean algunas compañías, y que consiste en mostrar a la audiencia que son respetuosos con el medio ambiente a la hora de presentar sus productos o servicios” (Peiró, 2021: párr. 4). En cambio, el denominado giro ecológico en los estudios críticos, la ecocrítica, nos advierte seriamente que toda representación de las relaciones entre la naturaleza y la acción humana es importante y debe ser cuidadosamente calibrada. Aquí pretendemos dar una visión más amplia de la relación entre el

medio natural en que aparece representada una historia –un cuento infantil adaptado al cine– y qué podríamos hacer para comprender mejor nuestra relación con los aspectos que intervienen en la configuración de la historia.

La naturaleza en el centro del paisaje

La naturaleza, hemos supuesto, está en todas partes, creemos verla tan menudo que se ve (o no) como algo mundano y omnipresente, que de tanto verse es invisible. Pensemos en el uso reciente que hemos dado a “naturalizar algo” para decir que en las relaciones establecidas por el orden heteropatriarcal lo natural está expuesto para ser beneficio de alguien, que plantas y animales nos sirven, que valen en tanto son explotados para nuestra sobrevivencia. Pues dado eso, hemos naturalizado el medio ambiente. Basta recordar las etapas de la historia, el “progreso” de la humanidad desde nuestros primigenios antepasados que fueron recolectores y cazadores, usuarios, pues, del mundo natural, al cual fueron “domesticando”, con la agricultura, los animales de corral, etc. Desde siempre, la naturaleza aparece construida constantemente en nuestros discursos como lo Otro: salvaje, peligrosa, excesiva, impredecible, disruptiva, caótica, tentadora, sobrenaturalmente poderosa y, quizás lo más inquietante, se la anima, es decir, se la humaniza para tratar de entenderla. Así, no la conocemos en tanto ella, sino traducida a lo humano, a nuestros términos y desde nuestros intereses. La naturaleza, explicada de tal manera, es un repositorio pasivo de recursos para ser explorados, en un sentido, y por algunos, en otro. Además, al ser considerada como distante de lo humano, su contraste, frecuentemente se la representa como una amenaza para nuestras propias definiciones de humanidad.

Lo humano ahora está siendo estudiado desde nuevos ángulos, colocado ya no en el centro de gravedad de los sistemas de sentido, sino como un elemento más que forma parte de un complicado sistema de relaciones de depredación o de sobrevivencia (Haraway, 2019). Así, es posible ver en los estudios de ecocrítica que la comprensión está íntimamente relacionada con la representación. Cómo nos entendamos en el mundo depende de cómo seamos capaces de re-narrarnos en él,

y en ello se apunta en la mirada ecocrítica, que estudia las relaciones entre representación de “la naturaleza, el paisaje, el territorio, el ecofeminismo, la justicia medioambiental” (Flys Junquera *et al.*, 2010: 85), entre otros asuntos

Pensemos que la representación del espacio natural ha acompañado siempre las narrativas; unas veces aparece como el dónde de la historia de los humanos, otras como la consecuencia de acciones divinas, otras más como resultado de misterios o fuerzas superiores que interfieren con las acciones de los hombres. Recordemos la estrecha relación de los elementos naturales en la composición de cualquier mitología, teogonía o religión que recogen y tejen apretadas relaciones entre sentimientos humanos y la naturaleza. Seres divinos con representaciones zoológicas o vegetales, se cuentan entre los más antiguos vestigios de narrativas de la especie humana.

La representación de la naturaleza en una obra narrativa puede llevarnos a clasificaciones o géneros: las bucólicas, las églogas, lo pastoril, los ciclos dramáticos son el antecedente de convenciones contemporáneas como las películas o novelas de catástrofes. La relación entre el poder y las “fuerzas” naturales ha dado la figura del dios como todopoderoso que la controla o el humano que las sufre. En su estudio ya clásico, *Anatomía de la crítica* (1957), Northrop Frye precisa que los personajes de un drama son clasificables según sean superiores o bien inferiores a la naturaleza o a los seres humanos. En concordancia con diferentes escuelas de pensamiento que convergen en su visión, Frye propone que el *logos* humano es superior en tanto domina y domestica el agreste mundo salvaje, cuya fuerza es un medidor de la valentía, la fuerza, el tesón del héroe. Así en ese momento y por muchas décadas, la naturaleza se entendió y estudió, desde el punto de vista literario, sólo como escenario, como causa o como motivo recurrente, pero no se la consideraba objeto de estudio literario en sí misma.

Hacemos esta mención porque últimamente, con las noticias sobre el cambio climático, los modos y sentidos de las representaciones, o si se quiere antes de eso, de las menciones en medios masivos de eventos o fenómenos “naturales”, los dibujan como fuerzas devastadoras que dañan la vida “civilizada” en forma de aluviones, inundaciones, sequías, incendios forestales, tsunamis, temblores o erupciones.

Por otro lado, se presentan imágenes de la naturaleza “herida” por la extracción, el consumo en masa, la explotación de campos de cultivo, la deforestación, los desechos indestructibles y muchos ejemplos más de la huella humana. ¿Qué papel juega en este escenario la narrativa? Consideramos que es un modo reflexivo para pensar nuevos modos de acceder y comprender el mundo, el territorio como una realidad con agencia y a la que debemos responder por nuestros actos.

Otro significado de gótico

Avanzando en ese sentido, presentaremos aquí una breve mención de estudios literarios que entienden el paisaje como una expresión de la naturaleza en un sentido “gótico”, es decir, que estudian o indagan los motivos del extrañamiento, incluso el desinterés, el desprecio o la fobia a lo natural, por desconocimiento. Nos referimos a la crítica literaria ecogótica como aquellas aproximaciones al estudio de las representaciones ominosas de lo natural, que proponen considerar viejas y nuevas historias acerca de la naturaleza de una manera que desafíen nuestro obtuso sentido de (auto)encierro humano, en el que este es lo opuesto a lo primero: la ecogótica propone estudiar la naturaleza que se imagina como una amenaza, entendiendo esta como una manifestación del miedo, de lo desconocido que involucra una relación de peligro anidado en lo natural porque en ese mundo “salvaje”, no domesticado, habita la idea de la naturaleza como un agente empeñado en venganza de quienes tratan de dominarla.

El término “gótico” se utiliza en los estudios ecogóticos como una abreviatura adecuada y maleable para todo lo que se relaciona con el miedo. El gótico ahora está comenzando a invadir la forma en que Occidente entiende y experimenta los efectos siniestros del cambio ambiental. ¿Hay en las narrativas contemporáneas de la naturaleza como amenaza elementos góticos? Desde narrativas científicas hasta informes de los medios, estudios de casos psicológicos hasta compromisos filosóficos, donde los eventos y fenómenos ecológicos, climatológicos y geológicos se articulan continuamente a través de numerosas reiteraciones de monstruosidad, “espectralidad, extrañeza, sublimidad, distopía, muerte, desplazamiento, desintegración,

decadencia y, en última instancia, miedo” (Parker y Polland, 2019: 6); es decir, podemos afirmar que la naturaleza está siendo presentada como un espacio que provoca amenaza, que provoca miedo, como un espacio gótico.

Parece que el conocimiento y los encuentros con la transición ambiental causada por el hombre se expresan cada vez más en términos vinculados a un léxico netamente gótico. Algunas historias contemporáneas de horror indican algo mucho más siniestro e inquietante: desde la crisis climática y el colapso de los hielos hasta la extinción masiva de especies y los microplásticos que habitan nuestros cuerpos, las representaciones góticas de la naturaleza parecen haberse deslizado, sin invitación, a la realidad mientras estábamos ocupados haciendo otros planes.

Gran parte del miedo y el deseo que satura el gótico proviene del desdibujamiento de las distinciones y la destrucción de los dualismos entre lo que consideramos totalmente “humano” y lo considerado “naturaleza”. Una naturaleza con agencia no pasiva es amenazante en sí misma; algo vengativo que puede llegar a ser verdaderamente espantoso; para Parker y Poland, en “la imaginación cultural, la Naturaleza (con mayúsculas), siempre ha engrandado miedo, asombro y fascinación” (2019: 7).

Estudiar la naturaleza en clave gótica pone en relieve cómo las culturas de todo el mundo y a lo largo de los siglos han imaginado el “lado más oscuro de la naturaleza” (Hillard, 2019: 29). También revela las formas en que algunos escritores utilizan conscientemente los espacios oscuros y las figuras ominosas para dar cuenta, desde una personalísima perspectiva, de las múltiples ansiedades que acompañan la actual crisis ambiental. Debemos entenderla como una crisis de la naturaleza material, una crisis de la humanidad y lo que significa ser humano, una crisis de significado, de conocimiento y, sobre todo, una crisis de omisiones, de retrasos en la procuración de soluciones de largo alcance.

Crisis es cambio. ¿Podrá cambiarse el modo como nos entendemos en la naturaleza a estas alturas del daño que hemos ocasionado? ¿Estaremos a tiempo de revertirlo? Posiblemente no hay respuestas sencillas a estas preguntas, pero sí creemos que la vuelta a la naturaleza que ofrece la ecogótica promete una relación más horizontal

entre lo humano y lo no humano. Decimos esto porque la naturaleza, como un todo, es esencial para el punto de vista gótico, pues el ambiente es importante en términos de dónde suceden las cosas y además en términos de cómo acontecen. Podemos considerar que el mundo natural, como personaje animado, como escenario y como agencia, es uno de los temas más “prometedores” de la imaginación gótica. Recordemos que si los cimientos del gótico se encontraban en el traspaso de fronteras: entre el bien y el mal, entre el blanco y el negro, entre los vivos y los muertos, y entre lo salvaje y lo civilizado, entre lo comprensible y lo esotérico, la ecogótica nos permitirá explorar las relaciones entre lo que consideramos lo humano y lo natural como complementarios (Estok, 2019: 33).

El interés de los estudios de la naturaleza en clave gótica, es decir ecogótica, está puesto en entender que los humanos estamos inevitablemente enlazados con el entorno natural; que somos seres rodeados, interconectados y, a veces, acechados por ese otro no humano que a menudo se manifiesta con una fuerza agente que desafía la propia capacidad de los humanos para dar forma a nuestro mundo (Estok, 2019: 50).

La imaginación gótica del siglo XIX, expresada en numerosa novelas y relatos, aprovechó la naturaleza como escenario del asesinato y el desplazamiento de los pueblos indígenas, de la opresión de las mujeres, los niños y las clases bajas y, por supuesto, los horrores de la esclavitud. ¿Cómo podríamos releer la novela naturalista sin considerar ahora estos tópicos? ¿Cómo sería por ejemplo releer *Guerra y Paz* de León Tolstoi (1867) poniendo el énfasis en las figuras que aluden al clima en historia? ¿Dónde o cómo consideraríamos el valor, el heroísmo de ciertos personajes con esta perspectiva? ¿Cómo volver a obras como *Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (1899) sin aludir ahora a estas relaciones que se nos descubren? La visión ecogótica que aludimos resalta los horrores humanos y cómo terminan por entintarlo todo a su paso. El horror no es provocado por un monstruo o un misterio (solamente), sino por la relación de opresión de unos contra otros, en el caso de Conrad, la devastación colonial, el esclavismo. Cada nuevo conjunto de ideas para leer en las narrativas nos permite construir una nueva forma de entendimiento a partir

de los modos de representación, si bien no totalmente novedosa, sí muy estimulante.

En las primeras dos décadas del siglo XXI, el tema de la violencia contra las mujeres, las minorías raciales, culturales o sexuales, los saberes situados, el territorio, el capitalismo de devastación se representan en estrecha relación con un mundo natural que también ha sido victimizado por lo humano. El monstruo es el hombre blanco ilustrado, el donante del progreso, el civilizador, el consumidor de cualquier cultura. La deforestación, la caza excesiva y la agricultura insostenible, junto con otras innumerables formas de gestión miope de la tierra, han degradado para siempre la integridad ecológica del continente. Combinadas con su costo humano, estas prácticas sitúan el mundo natural como un cementerio para las víctimas del trauma social y ambiental, para quienes sufren los continuos abusos de la humanidad contra la tierra y sus habitantes. Humanos y no humanos por igual, han engendrado una cultura obsesionada con, y temerosa de, un mundo natural a la vez monstruoso y monstruosamente agraviado.

Por lo anterior, es preciso decir que la noción de lo gótico ha permeando la manera en que las narrativas en cine de catástrofes, series distópicas o documentales educativos entienden y experimentan los efectos siniestros de lo humano sobre el planeta y, por lo tanto, de las irreversibles consecuencias del cambio climático; recordemos que “monstruosidad, espectralidad, extrañeza, sublimación, distopía, muerte, desplazamientos, desintegración, decadencia y finalmente, miedo” (Parker y Polland, 2019: 6) son el tono que prevalece en las representaciones. No obstante, en todo esto extrañamos un sentido de propuesta, de *mea culpa* propositiva y notamos que lo que se aprecia es un regodeo en provocar miedo, en una exhortación no al cambio de hábitos de consumo, sino a una ominosa continuidad sin posibilidad de salvación. Por eso proponemos que hablar de lo gótico es decir algo referente al miedo, referirnos a lo *ecogótico* implica el miedo con el que nos aproximamos a lo natural en el presente, estado de crisis ecológica, en la inminencia de más y más devastadores fenómenos naturales.

De un modo paulatino, la naturaleza dejó de ser el paisaje del encuentro con alguna esencia positiva y pasó a ser una especie de paisaje de miedo, enfatizando el vínculo explícito entre los espacios

naturales y el terror. Estos paisajes del miedo enfatizan el aislamiento y la naturaleza, evocando vulnerabilidad, exposición e inseguridad. En ellos, la naturaleza parece hostil, indómita y amenazante: la oscuridad y la energía negativa apenas contenida refuerzan atmósferas de extrañamiento o miedo. También estos paisajes se refieren a la estigmatización del espacio como lugar donde ocurre el crimen, el delito o el daño; por ejemplo, la globalización del temor a ser víctima del terrorismo o del crimen organizado. El temor a ser víctima y la ocurrencia de un delito no están en relación, pero se acompañan y no tienen una relación causal; el delito puede descender, y no por ello la sensación de miedo a ir a un lugar desaparece o disminuye (Pyszczyk, 2012: 42).

De esta noción de paisaje del miedo, pasemos ahora a extenderla al paisaje como espacio construido a partir de elementos existentes, desde una perspectiva que sirva de base para que sobre él se desarrollen las acciones que devienen en la historia, que dan paso al relato y que comunican diversos niveles de relación entre los seres y su hábitat.

Llegamos así al tropo que une la teoría con el ejemplo fílmico que nos proponemos analizar: el bosque. En la cultura audiovisual contemporánea, el tropo del bosque gótico es prolífico tanto en la pantalla grande como en la pequeña, con títulos tan variados como *The Blair Witch Project* (1999), *The Chilling Adventures of Sabrina* (2018) o *Dark* (2017). En estos ejemplos, así como en el que comentaremos más adelante, se emplazan las historias en espacios naturales oscuros, que son escenarios muy populares para situar en ellas las más variadas evoluciones de historias tradicionales. Estas historias “de terror ecológico”, donde el medio ambiente predispone una sensación de miedo, vulneración o desconcierto, nos han educado para saber que si nos adentramos en la naturaleza corremos peligros; que, si entramos en los bosques oscuros y profundos, nunca volveremos a ser los mismos de antes, si es que regresamos. Cercanos a estos desarrollos encontramos otros, como el denominado *ecothriller*, que se refieren a una narración cuyo tema está relacionado con el deterioro medioambiental en un tono apocalíptico y catastrofista.

Este género inició en inglés con la novela de Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang* (1975) y continúa con entregas como la novela de Michael J. Fitzgerald *The Fracking War* (2013), o la de P. J. Lazos,

Oil and Water (2016). En cualquiera de los ejemplos anteriores, el medio ambiente es más que el espacio de la acción, es un elemento que se describe abusado, expoliado, intervenido o robado por la acción de agentes con valores adversos a los ecologistas. Como en todos los géneros, hay calidades y profundidades distintas en los tratamientos de los asuntos ambientales (Burcat, 2019).

¿Cómo nos hemos acostumbrado a estos sintagmas de narración? ¿Qué papel juega en nuestra imaginación la representación de los personajes ficcionales en medio ambientes amenazantes o destruidos, en el momento que se nos pide proteger o cuidar la naturaleza si hemos aprendido a temerla o ignorarla?

Proponemos estudiar narrativas desde una combinación de eco-crítica (relaciones entre narrativas y el medio ambiente) que permita evidenciar las relaciones entre lo humano y no humano, y deje ver cómo “el miedo, la ansiedad y el pavor que a menudo impregnan esas relaciones nos orientan, en resumen, hacia los aspectos más perturbadores e inquietantes de nuestras interacciones con ecologías no humanas” (Estok, 2019: 1).

Para la visión ecogótica, el pasado que regresa no es un secreto familiar enterrado, como en las novelas de terror; lo que nos acecha y no nos deja tranquilos es la conciencia de una verdad evolutiva reprimida, que el espacio en el que nos sentimos confinados no es una estructura construida por humanos –como un castillo, una cárcel o un convento, típicos escenarios del gótico–, sino el mundo no humano más amplio, en el que existen seres o hábitos depredadores, el terreno, las plantas, los accidentes geográficos y el clima. El ecogótico, entonces, saca a la luz una sensación incómoda de animalidad heredada que nos habita o nos vigila, y una sensación claustrofóbica de encierro provocada por la conciencia de vivir en un espacio que nos es hostil. Estamos encerrados en el mundo que es la naturaleza.

Para aumentar la conciencia y disminuir la ansiedad, proponemos entonces aprender a ver las relaciones entre los seres y el mundo de otra manera, sugerimos que hay cierto tipo de representación que nos ayudará a aprender cómo cuidar el medio del que dependemos para que nos permita sobrevivir. Es una oportunidad de hacer las paces. Es momento de ver la biósfera con ojos de curiosidad y tratar de aprender sin imponer nuestra presencia en ella. ¿Pero habrá tiempo para

eso? Continuaremos con el comentario de algunos de los elementos antes abordados mediante un ejemplo.

Gretel y Hansel

Gretel y Hansel. Un siniestro cuento de hadas es una película norteamericana producida por Orion Pictures, dirigida por Osgood Perkins, estrenada el 31 de enero de 2020. Sus intérpretes son Sophia Lillis, Samuel Leakey, Alice Krige, Jessica de Gouw; con guion de Rob Hayes. Está basada en el cuento infantil “Hansel y Gretel”, recopilado en 1812 por los hermanos Grimm.¹

Consideramos que se trata de un ejemplo de literatura infantil cuya adaptación al cine deja ver el énfasis puesto en revalorar el papel de la protagonista femenina, presentándola como una persona en proceso de maduración y crecimiento, de aprendizaje de un saber sobre el mundo natural. Así Gretel, además de ser la niña hambrienta y abandonada por sus padres, que lleva a su hermano a cuestas, es una aprendiz de una ciencia natural que está codificada en las plantas, los hongos, los árboles, el viento, el agua, los árboles de un medio ambiente que, a primera vista, se presenta como sombrío y oscuro, pero que para ella será un material de lectura, por decirlo de algún modo, que requiere ser descubierto.

Este proceso la llevará a encontrarse con algunos personajes incidentales, como el Cazador o un demente, y a enfrentarse con su némesis, la bruja Holda, con quien comenzará su educación como mujer sabia. Gretel es así una ecologista en la historia y no teme el mundo que la rodea porque ha decidido emprender un camino de aprendizaje. Para ello habrá vencido los obstáculos (Holda) y dejado atrás las comisiones de género impuestas (Hansel). Gretel es una protagonista actual que responde a las revisiones de la representación femenina post #MeToo de empoderamiento y complejidad, de agencia, intelecto y valor como rasgos irrenunciables de su personaje.

1 “Hansel y Gretel” es un cuento de hadas alemán recogido por los hermanos Grimm y publicado en 1812. En la colección de cuentos de los Hermanos Grimm, *Hansel y Gretel (Hänsel und Gretel)* es el número 15. Corresponde al tipo 327-A de la clasificación de Aarne-Thompson: *Hansel y Gretel*.

El título *Gretel y Hansel* plantea un cambio en la importancia de los personajes. Es una tematización significativa: la protagonista de esta versión será la joven adolescente, Gretel (Sophia Lillis), y el hermano menor, Hansel (Sam Leaky), pasará a un segundo plano. Este cambio de orden temático se opera también en el énfasis que la cinta da a las mujeres en la historia: la madre de Gretel, una hechicera joven (Jessica De Gouw), una niña bellísima con un don extraño y siniestro, la anciana/bruja Holda (Alice Krige) que hospeda a los niños en su casa, aparecen más a cuadro, tienen más relevancia en la presentación de la historia que los personajes masculinos.

El padre de Gretel, un *milord*, un cazador bondadoso (Charles Babalola), un demente furioso y el débil Hansel comparten los protagonismos de una masculinidad representada en decadencia, que cede a los misteriosos poderes de las mujeres, un conjunto de hombres disminuidos cuya aparición está mediada siempre por la participación femenina. No se sabe de dónde salen ni qué los motiva o qué los atormenta.

La adaptación del cuento “clásico” de los Grimm nos propone una lectura desde las nociones de lo ecogótico revisado antes porque consigue asimilar algunos tropos dominantes del gótico, la representación de los temores y los miedos (al hambre, al abandono, a la noche, a la verdad) combinado con la presentación de espacios sombríos, un medio ambiente ominoso, nublado, en el que nunca hay sol pleno, sino que aparece filtrado por las humedades del bosque. La acción transcurre en exteriores en que se adivina el frío, iluminados por la débil luz que apenas mitiga las sombras; a cuadro se destaca la humedad del suelo, la niebla y, sobre todo, el bosque como la conjunción de árboles, plantas, musgos, hojas en diversos estados de descomposición, ramas altas, bajas, tupidas, anchos troncos, antiguos árboles que, en su conjunto, dan la impresión de decadencia, de tierras agotadas por sucesivas explotaciones. Por último, un paisaje que toma agencia como escenario que revela, oculta, aparenta o presenta datos de la historia.

Así, el motivo original de la historia es el abandono de los niños a su suerte en el bosque para evitar tener que darles de comer, es decir, el hambre. Aparece justificada por una escasez general de alimentos cuya causa ignoramos o podríamos achacar al nacimiento de una niña. De ahí que saber qué se puede o no comer cobra mayor

relevancia, y este dato es bien aprovechado por los adaptadores de la historia para darle prevalencia a las figuras femeninas, consideradas en la tradición aludida por el cuento como mujeres que saben algo, por lo tanto, temibles. Regresaremos a este punto.

En la perspectiva que sugerimos para aproximarnos a esta nueva lectura del cuento infantil desde la crítica ecológica y la representación de los miedos juntas, es decir desde la ecogótica, debemos destacar que el ambiente es una representación de oposiciones que promueve una manera de conocimiento. Pero no hay aquí sabios hombres que estudien o clasifiquen las plantas, sino que la única manera de sobrevivir –seguir el viaje hasta donde haya un refugio– recae en Gretel y Holda. Más allá de ellas, los otros personajes están representados secundariamente, en constante incertidumbre, en el afuera, en el mundo de las cosas. Los humanos en este paisaje aparecen a merced del medio, como posibles víctimas de secuencias probables, en un orden no siempre discernible del todo.

Colores sombríos y sonidos góticos

Una historia contada con sombras sería una buena manera de resumir el manejo del color en la cinta, que abre con una secuencia que define el ambiente concentrado, casi claustrofóbico, del medio ambiente natural coloreado con tonos oscuros, densos y opacos, remarcados por el sonido de una voz femenina grave: “Vengan niños, escuchen esta historia que algún día los podrá salvar del peligro...”. El nacimiento de una bella niña, en un cuarto tenuemente iluminado en fríos tonos azules; afuera, lugareños sombríos forman una línea que repite el perfil de las montañas lejanas en el horizonte. En tiempo marcado por el hambre y la penuria, este feliz nacimiento pronto revela su oscuro signo.

El color del follaje, los pastos, el suelo cubierto por hojas enclausura la paleta cromática en tonos rojizos, ocre, marrones, naranjas saturados, son los colores propios del ocaso o el amanecer, de un mundo iluminado por luz de vela, por el sol mortecino amortiguado por nubes, niebla o humo. El sol no brilla pleno y cuando aparece, está aludido en los colores fríos del cielo, azules plomizos. Los personajes conviven con los objetos que se adivinan en espacios contenidos por

el cromatismo. La luz en esta cinta aparece relacionada con el conocimiento limitado que esconde las verdaderas intenciones de la madre de Gretel, de la anciana Holga, del fantasmal señor a quien ella ofrece sus servicios, o el cazador que hospeda a los niños atemorizándolos con el incierto viaje que les espera. Nada en la cinta es festivo, así la cromatía animosa de los rostros lozanos de Hansel o la iluminada juventud de Gretel son un contraste con el fondo de la naturaleza. Como lo mencionamos antes, es la representación gótica del mundo natural como amenaza. Tomemos como ejemplo la secuencia en que el padre de Gretel muere: el fuego de la forja y el hierro candente apunta que la luz mata, no ilumina. Otro ejemplo sería el gorro rosa y el vestido amarillo de la misteriosa niña se repiten en los colores de las flamas de las velas como un contrapunto luminoso, pero nunca gozoso. La luz del fuego no aligera las sobras del mundo natural, si acaso las recorta con trazos más sólidos y rotundos que esconden otras sombras. Las escenas de interiores son oscuras, las fuentes de luz son las ventanas a través de tragaluces que la matizan o la disminuyen. Afuera y adentro comparten la ausencia de brillos: todo es mate, todo está cubierto por un polvo misterioso.

Por otro lado, y en correspondencia a lo cromático, la banda sonora de la cinta subraya el ambiente de la intriga con una melodía de cuerdas recurrente que nos avisa que algo hay en este mundo representado que no va bien. Por ejemplo: ¿Debe el padre de la pequeña recién nacida confiar en la oscuridad? ¿Debe Gretel aceptar las insinuaciones del viejo? La oscuridad cunde y campea por el escenario en toda la película. Por eso la música también es densa, oscura y grave como el ambiente saturado de humos que con cuerdas y sintetizadores hacen flotar el miedo en el espectro sonoro. ¿Cómo suena lo oscuro?, ¿cómo se escucha lo siniestro? La cinta recurre a convenciones sonoras para mostrar su preferencia por la cadencia lenta de lo inevitable. Las personas, los animales, las plantas se mueven en su lugar, se desplazan a lo inevitable. Las secuencias de traslado se acompañan con melodías graves, nunca ligeras ni festivas. Tomemos como ejemplo la caminata de Gretel por el bosque a la que se aludió al inicio del apartado primero, la música recurre a la expectativa para desarrollar el tema principal de la historia, cada vez que aparece Gretel escucharemos una variante de esta melodía: el sonido de la

naturaleza, el silencio misterioso del bosque, ruidos de algún graznido lejano, hojas que crepitan con los pasos... y, sobre todo, la voz interior. La cinta recurre con frecuencia al sonido como marcador de tensión. Nos invita a aguzar los sentidos, a afinar la vista, a poner atención a lo que oímos.

El ambiente ominoso de la cinta, la constante presencia de lo sombrío, invita a pensar en el lado siniestro de la historia infantil. Al inicio del relato no hay personajes que sepan más que los demás o que el lector. Esta equisciencia en la focalización entre el personaje o el lector produce el tipo de suspenso que se denomina de “rompecabezas, búsqueda”. En la historia, lo desconocido no les da miedo a los hermanos protagonistas, sino que los intriga. A Gretel le promueve querer saber más, a Hansel le da hambre. Así, con respecto al lector, la historia de Holda, la anciana bruja, es un tipo de suspenso de “secreto”, porque ella sabe algo que nosotros ignoramos, igual que Gretel y Hansel (Bal, 1987, en Valles Calatrava, 2002: 17). La combinación de tipos de suspenso garantiza que el interés del espectador de la película se mantenga, aun si ya conoce una versión previa de la historia.

Un elemento ecogótico constante es la presentación del ambiente, los animales, las plantas, los cuerpos, las materialidades en formación y descomposición; la decadencia se presenta como un *continuum* de la depredación y la sobrevivencia del mundo natural que no se detiene nunca, mientras el ser humano medita, reflexiona o aplaza sus decisiones.

Consideramos que, en esta versión del cuento infantil, Gretel y su hermano Hansel no están colocados pasivamente en un espacio para que sus acciones sean contadas por un narrador que nos alecciona sobre la obediencia o la maldad, sino que aparecen en relación con todos los objetos animados e inanimados que pueden encontrar a su paso. Lo que ignoren o sepan tiene el mismo valor o posibilidad de suceder, porque el mundo natural se plantea como una incertidumbre espacializada en una temporalidad relativa. La intriga o curiosidad aparece como un modo de agencia: querer saber, querer ser, sobre todo en el caso de Gretel.

El espacio de la naturaleza de un cuento infantil –el bosque de lo desconocido que es maligno– compite constantemente con el espacio de la acción humana, con la debilidad del infante, pero también, y aquí

vemos nuestra aportación, la posibilidad de que alguien reconozca en lo material una fuente de conocimiento. Habíamos mencionado antes que el tropo del bosque es una metáfora para el conocimiento que permite la sobrevivencia, pero también, si atendemos a las historias ecogóticas, un espacio de peligro o amenaza y muerte. Por eso debemos leer la historia de los niños en clave metafórica: la historia de los dos hermanos, que han perdido al padre y son expulsados de la casa materna, se sitúa en un tiempo de carencia, en la temporalidad incierta del largo invierno, el tiempo del hambre, de las muertes, de los ausentes. Es decir, en el futuro la humanidad apenas sobrevive sin entender qué está pasando en un medio con escasez de recursos y, sobre todo, miedo. Esta es la condición ecológica sombría.

Vaciada de figuras humanas que la trabajen, la tierra es una presencia contraria a la vida: se abre como una tumba, pero se cierra a la semilla. En la película veremos varias secuencias en que la cámara sigue la mirada de los niños cuando avanzan sin mucho tino por las veredas sinuosas, los suaves prados verdes de la versión tradicional no se aprecian; en la película se ve el lodo, las rocas punzantes, el color oscuro, las sombras. O bien, con la mirada de los hermanos hacia arriba, los desplazamientos de los personajes corresponden con los del sol entre los árboles altos. Con las ramas como techo, parece más que están encerrados en el bosque que afuera en la intemperie. El espacio en la película alude siempre a un dentro de: del bosque, de un cobertizo, de una habitación oscura o de un horno.

Por otra parte y en estrecha relación con esto último, en la representación de los recorridos en la historia, el movimiento de la casa a la intemperie, de lo doméstico al bosque –como el tropo de lo desconocido (para todos los personajes y el lector, luego sólo para el lector)– es posible señalar que la narración por lo general es lineal, pero recurre a la analepsis (por ejemplo la historia de la niña con el gorro rosado) para insertar correcciones en lo que antes se ha planteado. Holda, la anciana bruja, cuenta la versión correcta de una primera historia que aparece en una especie de introspección de Gretel. Este conocimiento parcial apoya el tipo de suspenso de rompecabezas que se ha mencionado antes.

Institimos en los desplazamientos de Gretel y Hansel como en escalas, pues nos remiten a un reconocimiento del ambiente natural

como fuente de información (para Gretel) y de amenaza para ambos, pues lo que no se ve, se intuye más allá. Lo que no se sabe, promete. Como historia de recorrido, el caminar de los niños es un aprendizaje y un riesgo. En una historia gótica como esta, el tiempo se espacializa: como suelo, el tiempo es lineal, plano, secuencial. Se le representa como páramos verdes (¿verano?); rojizos (¿otoño?), negros (¿invierno?); solamente al final de la cinta, en la solución del conflicto, se aprecia una luz más viva, azulada (¿primavera?), pero tal disposición no es concluyente, sino ambigua. El ambiente representado encierra una noción de lo natural que se dispone en dos puntos de vista: lo desconocido y peligroso (enfoque ecofóbico) y el conocimiento del mundo natural como un libro que salva y cura (ecologismo).

En el cuento está representada la ecofobia en los hombres (Hansel trata siempre de cortar árboles, de arrasar lo natural); el ecologismo en las mujeres, Gretel, Holda y la niña con poderes, son ellas que van descubriendo su poder de hablar con las cosas, de preguntar al suelo, al aire, qué hay más adelante. Podríamos resumir que la presentación del medio natural, el bosque como tropo gótico, nos interesa porque se articula con la agencia de la visión que sobre la sabiduría de las cosas del ambiente expresa la mujer, en el caso de Gretel, la conservación de una sabiduría ancestral, desconocida, pero intuitiva, sentida o sospechada, y luego reconocida, que se expresa como un verdadero aprendizaje cuando se han desvelado las aparentes diferencias.

Holda es al mismo tiempo la antagonista de Gretel, la bruja del cuento y una continuación de la misma “especie” de Gretel; así, sería también una hermana. El renovado término “sororidad” con el que la crítica feminista tematiza la relación colaborativa, de cuidados mutuos y de apoyo entre mujeres salta al tema de estas líneas porque nos invita a recordar el parecido de la sororidad.

Aquí podría darse una lectura de dos mujeres en distintos desarrollos de su conocimiento sobre la naturaleza, sus dones (hierbas, plantas, remedios, curas, etc.). Holda es la experta y al ver a Gretel se reconoce en ella y le va cediendo su conocimiento, que le pone enfrente, literalmente, como un libro de pócimas, plantas y hierbas. Ellas, Gretel y Holda, son el mismo bando en momentos diferentes. Dos mujeres en diálogo que podría llevarse a uno de los más antiguos modos de la educación: las explicaciones, ese saber parcialmente

revelado en las cosas y objetos cotidianos que se manipulan, se muestran y se solicitan. Esto es evidente en el filme cuando Holda le advierte a Gretel del poder que puede tener (y que teme), luego cuando le muestra el libro de herbolaria, y más tarde cuando le pide que le prepare algo de beber. Gretel escucha, ve, hace y aprende. En esta pedagogía elemental está una transmisión de saber. Lo que para una es una sencilla planta, para otra es un ingrediente de una pócima, es el complemento de un saber más complejo.

El bosque, sus seres y criaturas, en especial los elementos al ras de la tierra, plantas bajas, arbustos, raíces y hongos entran en el discurso visual como aquello de lo que se dispone como potencialmente benéfico. Los árboles, cima de jerarquías vegetales, son seres con poder, figuraciones de otros episodios, son objetos que marcan algo, índices de un posible camino: así, en la película aparecen como el conjunto confuso –el tropo del bosque laberíntico– o como el marco y límite del camino. Los árboles, las altas copas, las ramas entre las que adivinamos el sol, los entramados vegetales que se aprecian en los traslados de los personajes motivan que el bosque sea más que un escenario, un agente del desarrollo de las acciones. Un árbol alto hace ver hacia arriba, un tronco tirado hace mirar hacia abajo. Gretel mira el bosque y ve algo ahí que Hansel no puede advertir. Nosotros tampoco, hay un conocimiento reservado entre ella y ese otro que es el paisaje. De manera que, de varias formas, las materias vegetales son fuentes de conocimiento que motivan acciones e incluso introspecciones.

Los integrantes del reino vegetal en un sentido amplio son la fuente nutritiva que provoca el conocimiento. La herbolaria, el veganismo y el llamado de la naturaleza de Gretel contrastan con la carnivoridad de Hansel, su hacha, sierra y lima, su afán de cortar árboles, su gusto por la carne o la leche. Los hermanos no son el mismo bando, son opuestos. Holda y Gretel no pueden ser del mismo bando, pues algo las separa: el apetito por la carne representado en las versiones tradicionales, y en esta la reelaboración de los manjares que resultan ser un engaño, o por el deseo de Holda de devorar a Hansel.

En el conocimiento que aporta la representación no sólo del espacio o de lo natural, sino de las relaciones entre los humanos y los no humanos, entre lo animado y lo inerte (que no pasivo) se denota una postura epistemológica: todo conocer salva. Por eso, si en el cuento

tradicional la maldad de la madre y un accidente salvan a los infantes de la “malvada bruja”, en la nueva versión lo que salva no es accidental, sino el saber, el autoconocimiento: no hay vuelta al mismo hogar que se dejó. En cambio, sí hay un camino por andar que es el encontrarse con lo que se aprenderá (el hacha en Hansel, el libro de la naturaleza, en Gretel) y es en la conjunción de estos planos de conocer y reconocer, de saber para sobrevivir, donde se plantea que el misterio está en la naturaleza, en la conciencia que se va revelando por las conexiones deductivas: degustar, oler, saborear, tocar, son sentidos que falsifican la realidad (de ahí que los manjares sean en realidad carroña, que la vieja sea en realidad una lozana hechicera, que el cobijo de una alcoba sea una trampa) y que lo verdadero, lo seguro, está en el exterior: el bosque es lo que acoge y protege, el espacio doméstico apresaa y mata.

Si antes hemos mencionado que lo gótico está relacionado con los miedos, en la historia contada en la película, ¿cuáles son esos miedos y cómo se representan? (Korstanje, 2009). El primero de ellos, también presente en la versión de los Grimm, es la muerte por hambre, que, dada la necesidad, se antoja casi increíble, pues los personajes viven en un bosque, en un ambiente fértil, que sin embargo no los provee de lo que pueden comer.

Un segundo miedo en la historia original es el que corresponde al miedo antropológico que nos advierte que el cuidador podría convertirse en un depredador, como sucede con la madrastra de los niños que logra engañar al marido y lo persuade de abandonarlos a su suerte.

El tercero, y tal vez el más complejo, es el miedo a que alguien que consideramos totalmente opuesto a nosotros sea muy parecido. Este miedo aparece en la versión de la película comentada en la pareja de Holda y Gretel: la anciana bruja no es la antagonista sino la educadora de Gretel, es un tipo de continuidad.

Queremos destacar que la presencia de una nueva versión de un cuento infantil tradicional en el año 2020, en medio de una amplísima oferta y de discursos de reivindicación necesariamente valorados aquí, es de destacar por varias razones. La primera de ellas es una versión que empodera la figura de la niña y la convierte en una mujer sabia; pero en la misma historia la representación de otras figuras femeninas no es tan positiva. Es el caso de la bella y misteriosa niña del gorro rosa, que disturba la mente de todo y posee un

don terrible, un maleficio, con lo que es entregada por su padre a una hechicera, Holda, que a su vez es atraída o seducida por la niña para cometer un acto que corresponde a un cuarto miedo, antropológico: la antropofagia, la imperiosa necesidad de consumir carne de un semejante para no morir se presenta en la versión como un ejercicio de placer carnal; comer carne por placer, comer carne humana pudiendo consumir otra.

La misteriosa niña, una ampliación en esta versión cinematográfica, con respecto al cuento tradicional, convence –o educa– a Holda para que coma carne de niños. Con esto nos acercamos al tema de la representación del conocimiento femenino. Mencionaremos solamente un dato: “Holda es el nombre que se le da, en la tradición germana, a una diosa asociada a la fecundidad y a la muerte, y es esposa de Wotan” (Brinkop, 2015: 47).

Aquí tenemos que aludir a estudios contemporáneos sobre la figura de la bruja. Más de una vez se insiste en ellos que las versiones misóginas contra el conocimiento de las mujeres sobre los alimentos, los ciclos de cultivo, la fertilidad, el cuidado de la madre y los recién nacidos, de los modos para preparar, conservar y combinar alimentos, la sabiduría para curar, para prevenir los embarazos, para curar la infertilidad o para controlar la fertilidad, componen el complejo tejido de razones para declarar a una mujer sabia como bruja:

Las mujeres acusadas de brujería eran creadoras de conocimiento en diversos campos, desarrollaban oficios vinculados con ellos y estaban asimiladas a tradiciones populares de su época. Solían ser cocineras, perfumistas, curanderas, consejeras, campesinas, parteras o nanas y realizaban sus actividades a través del desarrollo de conocimientos que les eran propios [...] Recogían hierbas con diversos fines y sabían transformarlas en pociones y ungüentos [...] desarrollaron técnicas químicas como la destilación, la extracción y la sublimación utilizadas por los alquimistas [...] recurrían a remedios populares, casi siempre hierbas o unturas que se complementaban con fórmulas mágicas o plegarias religiosas [...] usaban alrededor de doscientos métodos anticonceptivos diferentes [...] ejercían un poder sobre la fertilidad, la concepción, el embarazo y el parto [...] mujeres encargadas de cuidar hijos ajenos. (Blázquez Graf, 2015: 34-37)

En la película *Gretel y Hansel* varios de estos conocimientos, como el recoger hierbas, preparar ungüentos, destilar y hacer pócimas está cuidadosamente representado. Lo mismo para la identificación, el nombre y la ilustración de diferentes variedades de plantas y cortezas como aparecen en el libro que Holga muestra a Gretel. Hasta aquí la representación sería enteramente positiva. Sucede que esto se remata con la presentación de la “maldad” de esa sabiduría, al ser empleados estos recursos para engañar a los niños, atraerlos a la casa y eventualmente ejecutarlos.

Por códigos de representación del género del suspenso contemporáneos o por la estilística de la producción de arte, la presencia de la carne comestible se traduce en viandas, dulces, compotas, pasteles, frutos, que misteriosamente aparecen en la mesa de Holda. Este atinado recurso permite aludir a la alquimia que se mencionaba antes: la posibilidad de transformar la apariencia de algo en otra cosa. Así se deja ver que los niños no se han alimentado de viandas, sino de cuerpos de niños. Son, por lo tanto, ya parte de esta representación del miedo antropofágico.

Finalmente, consideramos que hay una renovación importante en esta versión: el hecho de que Gretel salve a su hermano pero que al final no regrese a casa, sino que se enfrente a un destino, literalmente un camino por el bosque, que la conducirá a ser otra persona, a adquirir más conocimiento, a seguir un destino como mujer sabia. Ya no es una niña, sino una joven que ha escuchado la voz interior, que ha dejado que los seres vivos no humanos le hablen. No pretende saberlo todo, ni comprender todas las razones, pero se ha descubierto parte de un mundo natural que ya no representa una amenaza, donde será posible sobrevivir.

La representación del medio natural que hemos comentado va más allá de la figuración de un entorno o del dibujo de un espacio contenedor de las acciones de los personajes. Pensamos que el medio natural cobra relevancia como promotor de nuevos conocimientos. Las valoraciones de lo desconocido y amenazante, de la intemperie salvaje, son una construcción que debe acotarse, pues es sólo por medio de la empatía, del ejercicio de la escucha de lo que no es humano, como podremos aprender a conservarlo.

Gretel y Hansel es un buen ejemplo de cinematografía internacional que aborda, sin que sea este su único motivo, la vigilancia del ambiente como una condición primordial. Los espectadores jóvenes para los que se promociona este filme pertenecen a una generación considerada a veces con poco rigor, pero que tiene frente a sí el enorme reto de paliar las consecuencias del abuso sistemático del medio natural. Hoy que está de moda hablar del Antropoceno, sin cabalmente entender sus implicaciones, proponemos una revisión de las historias tradicionales para encontrar en ellas una nueva manera de andar el sendero que el bosque contemporáneo, de desechos y acumulación ingente, nos proponga. Reconocemos así la importancia de las narrativas para darnos ideas nuevas y perfilar otros objetivos, que sean divergentes y plurales, y que nos lleven a un mejor destino.

Referencias

- Arias, Alfredo (2018). *Diosas, santas y malditas. Arquetipos del Eterno Femenino en la cultura*. Córdoba, España: Editorial Berenice.
- Burcat, Joel (2019). "The Past, Present, and Future of the "Eco-Thriller". *From environmental legal thrillers to cli-fi, a look at the modern diverse landscape of eco-fiction*. Headline Books. <https://crimereads.com/the-past-present-and-future-of-the-eco-thriller/>
- Castillo Cisneros, María del Carmen (2016). "Los que van al cerro: imágenes de la cosmovisión mixe en Oaxaca, México". *Abya Yala Wawgeykuna: Artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*. Beatriz Carrera Mandonado y Zara Ruiz Romero (coords.). México: INAH, Delegación Oaxaca, 134-151.
- Estok, Simon C. (2019). "Theorising the EcoGothic". *Gothic Nature Journal*, núm. 1, 34-54.
- Flys Junquera, Carmen (2010). "Literatura, crítica y justicia medioambiental". *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carlos Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal (editores). Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 85-120. <https://doi.org/10.31819/9783964566317-006>
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.

- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni.
- Kavanaugh-Jones, B. (Productor) & Perkins, O. (Director) (2020). *Gretel y Hansel. Un siniestro cuento de hadas*. Estados Unidos: Orion Pictures / Bron Studios. 99 mins.
- Korstanje, Maximiliano (2009). “Los hombres y sus temores. La paradoja profesional y una mirada antropológica al ser temido”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 21, núm. 1. <https://www.redalyc.org/pdf/181/18111521011.pdf>
- Laso y León, Esther (2010). “La literatura infantil y juvenil: el nacimiento de una conciencia ambiental”. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carlos Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal (eds.). Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 339-367. <https://doi.org/10.31819/9783964566317-017>
- Perkins, Osgood (2020). *Gretel y Hansel: un oscuro cuento infantil*. Ficción. Estados Unidos: Orion Pictures. 87min.
- Parker, Elizabeth y Michelle Poland (2019), “Gothic Nature: An Introduction”. *Gothic Nature Journal*, núm. 1, 1-20.
- Peiró, Enrique (2021). “Greenwashing ¿Qué es y cómo funciona? [Ejemplos]”. España: Generalitat Valenciana. <https://bloo.media/blog/greenwashing/>
- Pyszczyk, Oscar Luis (2012). “Los espacios subjetivos del miedo: construcción de la estigmatización espacial en relación con la inseguridad delictiva urbana”. *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, vol. 21, núm. 1, 41-54. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v21n1.30694>
- Valles Calatrava, José R. (2002). *Suspense y novela*. México: UNAM, Serie Alfonsina.