

## LA MUERTE DE TODA ESPERANZA: ARTE, LITERATURA Y FILOSOFÍA EN *OVER THE GARDEN WALL*

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ  
Universidad de Málaga  
pjplazagonza@uma.es

Recibido: 07-05-2020  
Aceptado: 08-09-2020



### RESUMEN

El presente artículo se propone analizar las influencias y confluencias del arte, la literatura y la filosofía en la miniserie *Over the Garden Wall*, creada por Patrick McHale. Para ello, se realiza en su desarrollo un necesario estado de la cuestión a partir de la divulgación y la investigación, a través del cual se presentan desde el marco de la cultura de la convergencia las influencias artísticas, que van desde Doré hasta Miyazaki pasando por el cine de Tim Burton; las influencias literarias, que van desde Dante hasta Poe pasando por los lugares comunes de la literatura universal; y las influencias filosóficas, que van desde Tales de Mileto hasta Hannah Arendt pasando por Kierkegaard o Nietzsche. Con todo ello, se valora el trasvase de lo real a lo fantástico en la obra y se da respuesta a por qué para sus protagonistas la rendición última supone la muerte de toda esperanza.

PALABRAS CLAVE: *Over the Garden Wall*, arte y series, literatura y series, filosofía y series, Dante.

### THE DEATH OF ALL HOPE: ART, LITERATURE AND PHILOSOPHY IN *OVER THE GARDEN WALL*

#### ABSTRACT

This article aims to analyze the influences and confluences of art, literature and philosophy in *Over the Garden Wall*, a miniseries created by Patrick McHale. To do this, a

necessary review of the state of the question is carried out in its development from disclosure and research, through which artistic influences are presented from the framework of convergence culture ranging from Doré to Miyazaki through Tim Burton's cinema; literary influences ranging from Dante to Poe through the commonplaces of universal literature; and philosophical influences ranging from Thales of Miletus to Hannah Arendt through Kierkegaard or Nietzsche. From this, the transfer of the real to the fantastic in the work is evaluated and an answer is given to why for its protagonists the last surrender supposes the death of all hope.

KEY WORDS: *Over the Garden Wall*, art and series, literature and series, philosophy and series, Dante.



CONOCIENDO LO DESCONOCIDO A TRAVÉS DEL ARTE, LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA:  
UN ESTADO DE LA CUESTIÓN Y UNA DISERTACIÓN

*Over the Garden Wall*, traducida al español como *Más allá del jardín*, es una miniserie animada creada por el estadounidense Patrick McHale y producida por Cartoon Network, sello perteneciente a la Warner Bros. Esta podría considerarse dentro del género de la comedia de fantasía, aderezada con algunas notas de terror, de lo cual emana su aura inconfundible y envolvente de inocencia oscura, tan propia de los cuentos infantiles de la tradición oral, de los que su mayor exponente es todavía hoy la colección de los hermanos Grimm *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812 y 1815), cuyas historias tantas preguntas sobre nosotros y sobre el medio han suscitado generación tras generación:

La estética, tanto en la recreación de los lugares como en el diseño de personajes, e igualmente la temática, bebe de la tradición del cuento europeo fantástico del siglo XIX. Unos chavalillos vestidos de prusianos se enfrentan al elemento sobrenatural, allá donde nada es lo que parece, y se debaten entre la aceptación de un mundo maravilloso o la búsqueda de una explicación racional (Gómez, 2016).

Si bien Wirt, el hermano mayor, se sobresalta cuando el pájaro azulejo Beatrice les habla —este es uno de los muchos elementos que desde el comienzo nos hacen pensar que los dos hermanos no pertenecen a ese universo—, es importante puntualizar que el conflicto en esta obra no radica tanto en que los

niños se debatan entre «la aceptación de un mundo maravilloso o la búsqueda de una explicación racional» (Gómez, 2016), sino en encontrar la manera de regresar a casa, si es que hay un retorno posible. En este sentido, podría emparentarse la historia con *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), de Lyman Frank Baum, o, incluso, con *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll: los niños se topan con situaciones absurdas que por lo general no acaban de entender, pero tratan de adaptarse a ellas —dentro de sus limitaciones— para poder seguir adelante. Habría que hablar, igualmente, en lo referente al cuento fantástico, de los personajes prototípicos que conducen la historia: los niños perdidos —Wirt y Greg—, el personaje amenazador que los acecha —la Bestia—, las buenas personas que desean ayudarlos, aun cuando sus intenciones parecen dudosas.

Poco después de la noche de Halloween, en noviembre de 2014, se emitió por vez primera en Estados Unidos a lo largo de cinco noches consecutivas, habiéndose iniciado su producción tan solo en marzo de ese mismo año. El creador, McHale, más conocido hoy por su ancho recorrido en calidad de director creativo en *Adventure Time* —otra de las excelencias de la casa—, comenzó a trabajar, empero, en la idea ya en 2004.

Consta de un total de diez episodios de diez minutos de duración y, además, de un piloto previo, titulado «Tome of The Unknown» y subtítulo «Harvest Melody», el cual, en realidad, no guarda mucha vinculación con la trama principal —al margen de la aparición de la extravagante pareja protagonista y de sus dos acompañantes: la rana polinominada y Beatrice—, no careciendo, sin embargo, de cierto provecho, en tanto en cuanto se desenvuelve en un entorno vegetal, opuesto al entorno urbano, y da cobijo a personajes que son seres vegetales antropomórficos; tal es el caso de John Crops, cantante romántico vegetal. Este piloto fue, en su origen, un cortometraje merecedor del Bruce Corwin Award en 2013, premio que se otorga en el Festival Internacional de Cine de Santa Bárbara al mejor corto animado, y nació, en fin, dentro del seno de los programas en desarrollo de Cartoon Network Studios.

Es, desde luego, innegable el hecho de que, en el tiempo transcurrido desde su estreno a esta parte, la obra se ha ganado justamente el favor del público, desde los más pequeños del hogar a los más mayores, y, además, ha ido despertando entretanto el interés de la crítica desde varias ópticas: desde el arte, desde la literatura, desde la filosofía; disciplinas que no habrían de concebirse nunca por separado, sino como un todo que nos ayudase a entender las escenas cautivadoras de *Over the Garden Wall*. Este interés crítico, que subrayaré y, a la par, comentaré a continuación a modo de primer estado de la

cuestión integrador de las tres disciplinas humanísticas dichas, sí habría de escalonarse, no obstante, en tres niveles de estudio —los vídeos divulgativos, los artículos divulgativos y los estudios académicos— para una mejor organización del contenido y una mejor recensión de sus líneas maestras.

#### 1. PRIMER NIVEL: CRÍTICA AUDIOVISUAL DESDE LA DIVULGACIÓN

Por un lado, en un estrato audiovisual y como primer acercamiento marcadamente divulgativo, tan propio de nuestra era digital y, por ende, nada deleznable en la academia, se encuentran al alcance de cualquier espectador curioso los vídeos —en inglés o en español, según el caso— procedentes de diversos canales de la popular plataforma YouTube, los cuales, con mayor o menor acierto y calidad, analizan, comparan o simplemente aportan datos que pudieran haber pasado desapercibidos en un primer momento acerca del universo fantástico de *Over the Garden Wall*. Este primer acercamiento permite que el presente análisis se nutra de una perspectiva transmedia, haciendo dialogar coralmente a los distintos medios, y, además, permite vehicular dicho análisis mediante la cultura de participación o de convergencia. Tal y como sostiene Henry Jenkins,

la convergencia es tanto un proceso corporativo de arriba abajo como un proceso de abajo arriba dirigido por los consumidores. La convergencia corporativa coexiste con la convergencia popular. Las empresas mediáticas están aprendiendo a acelerar el flujo de contenidos mediáticos a través de los canales de distribución para multiplicar las oportunidades de ingresos, expandir los mercados y reforzar los compromisos de los espectadores. Los consumidores están aprendiendo a emplear estas diferentes tecnologías mediáticas para controlar mejor el flujo de los medios y para interactuar con otros consumidores; las promesas de este nuevo entorno mediático suscitan expectativas de un flujo más libre de ideas y contenidos. Inspirados por esos ideales, los consumidores luchan por el derecho a participar más plenamente en su cultura (Jenkins, 2008: 28).

Cumple, pues, destacar, de tal forma, ahora las aportaciones más relevantes que agrupo, libremente, en este primer nivel, discutiendo en torno a sus reflexiones con objeto de enriquecer con ello las cuestiones artísticas, literarias y filosóficas en general y aspectos como la muerte y la esperanza en particular, perfilando este asedio.

1.1. *La Divina Comedia de Dante frente a Over the Garden Wall y el árbol como símbolo de la desesperanza o la muerte*

En mero orden cronológico, destacaría, en primera instancia, la aportación del canal TooGeekForNames, «*Over the Garden Wall* y la *Divina Comedia*» (23/01/2015), la cual presupone que el primer capítulo, «The Old Grist Mill», representa el tránsito del mundo de los vivos al mundo de los muertos a través del Aqueronte, simbolizado en el pequeño río junto al molino que se ve en la animación, y que, a partir de ahí, cada capítulo se identifica diametralmente con uno de los círculos infernales de Dante, propuesta que resulta muy atractiva y que se defiende en ella aludiendo siempre únicamente al elemento más identificable. Sobre este punto volveré en lo sucesivo, mas me gustaría arrojar a tenor de lo dicho algunos granos de mi cosecha. Desde el inicio, un elemento natural como es el río significa, sin que lo sepamos nosotros aún, la frontera entre la vida y la muerte, entre la realidad y la fantasía, imagen que nos remite al tópico literario *vita flumen*, pues donde acaba el agua empieza Lo Desconocido. Y podría remitirnos, por qué no, a la inversa, a Tales de Mileto, quien creía que el agua es el *arjé*, el origen y la fuerza vital de todas las cosas. Similarmente, aquí el agua es la primera puerta que atraviesan los dos protagonistas hacia la aventura, tanto en el bosque tras su desencuentro con el Leñador —plano ficcional de la diégesis— como al ahogarse, inesperadamente, esquivando un tren —plano real—, tal y como sabremos luego. El agua es el alfa y la omega, principio en un plano y fin en el otro, y eso en la tradición hispánica nos ha llegado cristalinamente gracias a Manrique: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'és el morir; / allí van los señoríos / derechos a se acabar / e consumir» (Manrique, 2012: 149). Apunta también TooGeekForNames la posible relación entre Wirt y Greg y Dante y Virgilio, respectivamente, dotado el primero con el don de la poesía y el segundo, en cambio, con el don del canto. En cuanto a las indagaciones líricas, declaraciones poéticas y concepciones ontológicas de Wirt, es esclarecedor bucear en su discurrir mental gracias a los cómics, los cuales expanden el cosmos de *Más allá del jardín*:

O sea que a nadie le gusta la poesía. ¿Pero no les gusta el sol? ¿La luna? ¿No les gusta el sonido de los grillos? ¿La sonrisa de un viejo amigo? ¿El aroma de un melocotón? Yo te pregunto...

Las estrellas son cristales rotos contra un cielo cubierto. Los campos mareados siempre despidiéndose. Un alma extraviada navegando hacia lo desconocido con la esperanza, y el temor, de retornar a casa.

Un trágico poema el mundo es (McHale, 2018).

En segunda instancia, hallamos la aportación de La Zona Cero, «Crítica a *Más allá del jardín*» (15/04/2015). En este vídeo se presenta, primeramente, al elenco central de personajes y se recuerda qué actores les prestaron sus voces: Elijah Wood, quien fuera Frodo, como Wirt; Collin Dean como Greg; Melanie Lynskey, conocida por representar a Rose en *Two and a Half Men*, como Beatrice; y Christopher Lloyd, el Dr. Emmet Brown de *Back to the Future*, como el Leñador. Sumo a esta lista la colaboración inestimable de John Cleese, uno de los legendarios Monty Python, como Quincy Endicott y la misteriosa Adelaide de los Pastos. Es curioso pensar en las semejanzas rastreables entre Frodo y Wirt, dos héroes tímidos, indecisos y temerosos que deben sobreponerse a sus inseguridades y miedos por el bien común; o entre el Leñador y el Dr. Brown, dos tipos algo enajenados, estafalarios y enternecedores que guardan en sus manos la herramienta que permitirá resolver el conflicto del relato.

En tercera instancia, traigo a colación «*Over the Garden Wall is Dante's Inferno (Symbolism Analysis)*» (09/11/2015), debido a TREYtheExplainer. Siendo casi un año posterior al vídeo antes citado de TooGeekForNames, han de partir uno y otro, a todas luces, de la misma fuente (GlobeGander, 2014), dado que son bastante similares en su planteamiento y desarrollo, aunque este segundo de lengua inglesa posee, en verdad, más hondura. Paso entonces a recuperar para el lector el enfoque con el que TREYtheExplainer se refiere a cada uno de los capítulos de la miniserie con la intención de meditar sobre algunas de ellas y expandir sus motivos.

En «The Old Grist Mill», al cruzar el río y habiendo luchado ya contra una bestia —un negro perro monstruoso—, al igual que en el poema de Dante, el Leñador advierte a los niños que penetrar Lo Desconocido supone abandonar toda esperanza. «Es la muerte de la esperanza», les asegura, y en la obra de la corona italiana leemos, grabado sobre las mismas puertas del infierno: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate» (Alighieri, 2019: 44). Y no es esta inscripción cuestión baladí, porque el cristianismo defiende que la esperanza es creer en lo que va a suceder, esto es, en la salvación venida de Dios, de modo que abandonar toda esperanza implica rendirse y aceptar la muerte, el dolor, la tortura, la destrucción: rechazar todas las promesas cristianas. Y, sin embargo, la impronta del poeta italiano estaba patente con anterioridad y disimulo, como una premonición, cuando al inicio del episodio los dos hermanos aparecen perdidos caminando por la espesura; he aquí los tercetos que principian la *Divina Comedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. // Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura!» (Alighieri, 2019: 31).

En «Hard Times at the Huskin' Bee» la inacción, en tanto que nada parece suceder —y eso es inquietante—, acaece en Pottsville, una suerte de limbo renovado, donde una calabaza gigante de bíblico nombre, Enoc, hace las veces del rey Minos, uno de los jueces del Hades, junto a su hermano Radamantis y su hermanastro Éaco. De esta guisa se introduce en el relato el *leitmotiv* de la muerte: una calabaza —descubrimos que, en realidad, todas son esqueletos disfrazados— inquiera a Wirt: «¿No vienes un poco pronto?», añadiendo: «No parece que estés listo para unirse a nosotros».

En «Schooltown Follies», en cambio, la lujuria arraiga en la voz de Ms. Langtree, trasunto de Beatrix Potter, quien escribía cuentos para niños protagonizados por animales, y animales son los alumnos de esta singular maestra, absolutamente enamorada de Jimmy B, el cual se ha convertido por accidente, trabajando en el circo, en un gorila, recordando —en parte— al amor de *La Bella y la Bestia*. Asimismo, el padre de esta, que ya no tiene dinero para mantener la escuela, puede recordarnos a cierto arquetipo fundado en las vanas apariencias.

En «Songs of the Dark Lantern» la gula es el pecado protagonista; por eso mismo, el pequeño Greg se pasa el capítulo zampando en la taberna, cuya puerta vigila un perro, mucho menos horrendo que Cerbero. Y la taberna, en efecto, la habitan personajes rechonchos entregados al buen comer, pero no es ese el aspecto más interesante de estos. Mucho más interesante se antoja el fuerte determinismo que acucian, porque cada cual tiene bien claro su rol en la historia, desplegando los arquetipos: la tabernera, el bandolero, el sastre, el pastelero, el zapatero, el maestro, el aprendiz, etc., y por esta razón tratan de asignar un papel a Wirt, pensando, primero, que fuese el enamorado —que, de hecho, en el plano real lo es— y, más tarde, que fuese el peregrino, el héroe a fin de cuentas. Desde el punto de vista literario, esta circunstancia entronca pronto con otros *loci*: el del *homo viator*, que entiende que el ser humano es un peregrino; el de la *peregrinatio vitae*, que entiende que la vida es una peregrinación hasta llegar a la muerte; y el de la *peregrinatio amoris*, de fuerte huella petrarquista, que entiende que también el amor es una peregrinación llena de sinsabores que, empero, merece la pena experimentar (Hahn, 2017). Desde el punto de vista filosófico, este determinismo implica que cada ser ha de tener un papel concreto en la vida, y que este debe estar sujeto firmemente al resto de sucesos y fenómenos, al existir en todo un condicionamiento causal, el cual nos haría movernos por un recorrido desde Hobbes (Van den Enden, 1979) a Popper (Daros, 2007). Así, se comprende que, si Wirt es de verdad el héroe, se esperen de él grandes hazañas emanadas de las actuaciones de otros personajes y de los designios de la foresta de Lo Descon-

cido. En una entrevista concedida en 1993, con todo, Karl Popper declaraba para mayor comprensión y estímulo:

The future is very open and depends on us, on all of us. It depends on what you and I and many other people do, today, tomorrow and the day after tomorrow. And what we do depends in turn on our ideas and wishes, on our hopes and fears. It depends on how we see the world, and on how we assess the open possibilities of the future (Popper, 2000: 81).

En «Mad Love», por el contrario, predomina la avaricia, personificada en el acaudalado magnate del té Quincy Endicott, cuyo drama mortal es que, teniéndolo todo, siente que, en el fondo, no posee nada y no es feliz. Este personaje, por cierto, recuerda sospechosamente al Sombrero Loco de *Alicia*: está un tanto tarado, vive desesperado en la espera, está muy relacionado con el té y lleva traje y sombrero. Aquí los hermanos fingen ser sus sobrinos para obtener dos monedas que deberán pagar para atravesar un nuevo río, guiño patente a Caronte, convirtiéndose con su suplantación de identidades en los fedatarios del terrible secreto de su falso pariente: se ha enamorado locamente de un fantasma, y esto lo lleva a cuestionarse su propia cordura. Al final, el fantasma no es tal: es una mujer rica, hermosa y afrancesada, dueña de la franquicia de té rival, cuya mansión ha ido confundiendo con los años y las ampliaciones con la de Endicott; y es, justamente, el jardín de ambos invernaderos otra vez el límite, pero, a la par, el punto de revelación y de encuentro entre sus dos mansiones. Por fortuna, ellos se juntan y unen almas y bienes materiales para mayor alegría. Ejercicio muy similar a este descrito descubriría Lara Garrido en las entrañas del teatro barroco español, en una comedia atribuida a Lope, *El jardín de Vargas*, demostrando que la operatividad del jardín es de carácter universal y va más allá del tiempo y de las lenguas:<sup>1</sup>

Eternidad y amor, permanencia y memoria. El jardín es cifra de un Edén que espeja las aspiraciones arcádicas de la corte. Frente al error regio al presuponer que el apartamiento de la aldea conduciría al olvido, se restituye para siempre

---

1 Este aspecto puede verse más y mejor desarrollado en mi trabajo «El jardín como horizonte y frontera: Bosquejos literarios y filosóficos sobre *Over the Garden Wall*», el cual ha aparecido recientemente en el monográfico *Filosofía y cine 2: Naturaleza* —editado por Alberto Ciria y Alejandro G. J. Peña en *Thémata*—, sirviendo, así, de eje irradiador al presente artículo. En lo referente al papel simbólico del jardín en la literatura española, resulta muy interesante consultar «El abandono del jardín o la delimitación de un nuevo espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala: El viaje al cuerpo», artículo debido a Clara Cobo Guijarro: «como se ha visto hasta ahora, el cuerpo muestra simbólicamente el estado psicológico de los personajes atribuido igualmente al jardín. De esta manera, el *locus agrestis* articula el deseo sexual de las protagonistas a pesar del bienestar aparente propiciado por el *locus amoenus* que no es sino un *hortus conclusus*» (2017: 76).



un amor sin temores, gracias a que el jardín hace posible la anagnórisis (Lara Garrido, 2000: 196).

En «Lullaby in Frogland» la ira comienza a invadir a los personajes y Wirt y Beatrice terminan por discutir y separarse a raíz del engaño respecto a las intenciones de Adelaide, que no es una mujer buena como les habían prometido, sino una especie de bruja que guarda ciertas similitudes con las tres Parcas, en tanto en cuanto controla su microcosmos con hilos tenebrosos y corta con su tijera lo que le place, cuando le place: otra personificación de la muerte. Además, en relación con el infierno de Dante, podemos ver la imagen evidente de las ranas revolcándose en el barro, como los condenados en el quinto círculo. En «The Ringing of the Bell», el episodio que causa más terror del conjunto, es más que claro que la herejía se adueña de la acción, pues se presenta a Lorna, una pobre chica poseída y maltratada por un demonio y custodiada por su Tía Susurros, una rara e intrigante figura que despista enseguida al espectador al presentarse, sin serlo, como la mala de turno.

En «Babes in the Wood» la violencia explota y surge una imagen muy impactante con muchos ecos clásicos: quienes desfallecen en *The Unknown* se transforman en árboles, al igual que se muestra en el Bosque de los Suicidas de la *Divina Comedia*, al igual que le ocurrió a Dafne pugnando por escapar de Apolo, a Mirra tras alumbrar a Adonis, fruto del incesto con su padre. De esta forma, observamos cómo la muerte está simbolizada en *Over the Garden Wall* por que el ser humano se convierta en árbol, metamorfosis que supone, presumiblemente, un descenso en la escala de la creación, ya que las plantas ni piensan, ni sienten, ni padecen, cuestión esta última interesante en el marco de la filosofía naturalista y, paralelamente, en el de la antropología tocante a la muerte. Roald Dahl, no obstante, esbozaba el rechazo distópico a este hecho imaginativo en uno de sus relatos escalofriantes, «La máquina del sonido», en el que un científico consigue inventar un aparato que puede percibir y transmitir los más imperceptibles sonidos emitidos por las especies vegetales:

Klausner se sentó junto al teléfono a esperar. Intentó recordar el grito del árbol, pero no lo logró. Solo recordaba que había sido tremendo, horripilante, y que casi se había mareado de miedo. Trató de imaginar el ruido que haría un ser humano si tuviera que estar atado al suelo mientras alguien le clavaba deliberadamente un objeto afilado en la pierna de modo que la hoja profundizase y hurgase en la herida. ¿Sería el mismo? No, sería distinto. El que hacían los árboles era peor que cualquier sonido humano conocido, por aquel tono horripilante, discordante, como si no proviniera de una garganta (Dahl, 2008: 56-57).

En *Más allá del jardín*, cuando la persona en cuestión se ha metamorfoseado en un árbol de noble madera después de haber abandonado la esperanza y haberse perdido en la foresta, este se tala, y de él se extrae el aceite que prende la lámpara portada, cual carga, por el Leñador.

«Into The Unknown» nos transporta al plano real de la diégesis, y con ello descubrimos que Wirt y Greg se perdieron la noche de Halloween<sup>2</sup> y que, por tanto, su indumentaria tiene explicación y, efectivamente, son una intrusión discordante en lo fantástico. Esta fiesta pagana significa el fraude, octavo círculo, pues en ella la gente se disfraza de algo que no es y se pone en práctica el *trick or treat*. Asimismo, Greg confiesa que la piedra que lleva consigo es robada, algo que ya pesaba en su conciencia cuando tiró a la fuente las dos monedas con las que Endicott quiso premiarlos. La noche los conduce, en persecución de Sara, la amada de Wirt, hasta un cementerio llamado Eternal Garden, afianzando el mensaje del título: el jardín es ese horizonte que tememos que cruzar al final de la senda, es el límite entre un mundo y otro mundo, entre un plano y otro plano de realidad o de fantasía. Allí, al saltar el muro del camposanto corriendo tontamente de la policía, casi los atropella un tren a toda velocidad y caen al agua. Hay que desvelar, también, otros dos símbolos actantes en esta secuencia. Por un lado, las vías del tren representan la toma de decisiones, las cuales, en este caso, se antojan erróneas; por otro lado, el tren representa, otra vez, la muerte en la cultura popular norteamericana, y resonancia de ello es la canción que acompaña magistralmente la escena, la cual establece un intenso diálogo con los hermanos: «Here's an old black train a-comin' / Scraping long the iron, / You don't need no ticket, boys, / It'll take you when it's time».

«The Unknown», por último, completa los círculos dantescos con el pecado de la traición y nos lleva hasta el centro del inframundo, dado que los círculos son concéntricos, como los del tronco de un árbol cortado, imagen que se repite en varias ocasiones. En contra de la imagen tópica, el centro del infierno no es un lugar ardiente, sino helado a causa del aire frío que las alas de Satán provocan. Por ello, la pareja protagonista se ve atrapada en la nieve y azotada por el viento en el episodio diez, hasta que estos se enfrentan con la Bestia y, con la verdad como única arma, la vencen y logran volver a casa, al mundo de los vivos, al plano real; si bien ellos dos —sobre todo Wirt, el hé-

2 Para quienes no hayan visto la serie conviene aclarar que los dos niños pertenecen a un contexto que los espectadores podrían reconocer como casi contemporáneo. Al principio, parece ambientado en los años 80 o 90 del siglo xx por la cinta de casete y la grabadora, aunque Sara dirá más adelante que no tiene con qué escucharla. Por consiguiente, el plano real de los protagonistas se sitúa en una dimensión deliberadamente indeterminada en los márgenes de finales del siglo xx e inicios del siglo xxi.

roe— ya han cambiado enormemente y han cambiado, con sus acciones, los sinos de todos los personajes con los que se han ido cruzando durante su aventura, los cuales han podido igualmente regresar a su hogar:

The triumphs of the hero are in turn the triumphs of the many as Wirt corrects his path. Wirt's budding decisiveness and will inspire Beatrice to change her ways and she is ultimately rewarded with her human form. Wirt over comes his fear of unknown circumstance and in accepting his own eccentric personality and his wit he is able to see through the lies that the Beast tells, freeing the Woodsman from his service and putting an end to the Beast (Wilson, 2015: 32).

## 1.2. *Secretos velados de Over the Garden Wall y regeneraciones desveladas de la razón y la pasión de Kierkegaard*

En cuarta instancia, MarooStation ofrece «El gran secreto de *Over the Garden Wall*» (22/04/2016), donde se conjetura sobre la hipótesis de que los hermanos, Wirt y Greg, mueren y, a continuación, van vagando por un eterno limbo, el limbo que representa The Unknown en su totalidad, hasta alcanzar la liberación del miedo y de la culpa. A su vez, en «El significado oculto de *Más allá del jardín*» (28/04/2016), de ZEPfilms, se cree que, más que un limbo, el bosque encierra una suerte de purgatorio por el que se debe pasar para expiar los pecados, ¿pero qué pecados? Esta pregunta queda sin responder y, pese a ser interesante el itinerario dibujado paralelo al de la *Divina Comedia* más allá del reflejo de los círculos, esto es, el trasvase del infierno al purgatorio y de ahí el ascenso al cielo, la cuestión no se acaba de afrontar con solvencia. Sí se demuestra, por el contrario, que detrás de Beatrice, la joven convertida en pájaro azulejo, se esconde la amada angelical de Dante. De este modo, el ave sirve de guía a la pareja en su peregrinación, pasando, a mi juicio, del germen de la *donna angelicata* (Manero Sorolla, 2005) al germen de esta *donna uccello* —término de mi propia acuñación—. Y *donna uccello* es, desde luego, la mujer que Mathias Malzieu describe en su *Metamorfosis en el cielo* (*Métamorphose en bord de ciel*, 2011), mitad humana, mitad pájaro, criatura en los límites del transhumanismo y solución para el protagonista para esquivar la muerte:

La barquilla frena envuelta en un susurro de élitros y mi corazón acelera. Tiene un pájaro apoyado en la clavícula izquierda, lo que le da un cierto aspecto de pirata. Me acerco aún más. Unas plumas minúsculas que cobran vida a la menor expresión le cubren la carita. Las de los antebrazos son mucho más largas; se extienden majestuosamente hasta convertirse en alas (Malzieu, 2011: 56).

Anecdóticamente cuenta, asimismo, ZEPfilms que Wirt lleva un gorro rojo, como el propio Dante en algunos de los cuadros más célebres que lo enmarcan; por ejemplo, el de Botticelli, no tan lejano a su tiempo, o el de Holiday, quien retratará, en retrospectiva moderna, el encuentro con Beatrice en Florencia. En la distancia dimensional, como atestiguan los cómics, Wirt piensa y piensa en Sara, su enamorada:

Pero aun así... en los momentos de silencio... mis pensamientos siempre volvían con ella... Por alguna razón, a mundos de ella, todavía me perseguía. Si hubiera visto lo lejos que había llegado... quizá mis lamentables actos del pasado quedarían en el olvido.

Empecé a sumirme de nuevo en mi ensoñación otoñal. Sara... la única chica que había existido... Sara... el sol del atardecer aún cegaba. Sara (McHale, 2018).

Finalmente, recalcaré en este nivel las aportaciones del canal Prazkat Reviews, «El mensaje oculto de *Over the Garden Wall*» (30/08/2017), y de Luis Dewitt, «¿Qué es la Bestia? Explicación. La Bestia de *Más allá del jardín* y su historia explicada» (17/06/2019).<sup>3</sup> La primera resulta tremendamente nutritiva, puesto que registra los trazos de la filosofía de Kierkegaard, padre del existencialismo, en *Over the Garden Wall*, vislumbrando retales del absurdo en la confección de la obra, en tanto que los personajes son forzados a aceptar que la vida no siempre opera bajo las leyes de la razón y, por ende, se tolera que hay cosas que, sencillamente, no tienen sentido alguno y se dejan llevar por ellas. Ante tal resignación, es Sartre quien se cuestiona si, acaso, existen entonces unas decisiones mejores que otras, concluyendo que no, y que, en ocasiones, únicamente podemos guiarnos por los dictados del corazón. Pero, si no hay verdaderamente decisiones mejores que otras, ¿nos quita esto responsabilidad? ¿Quita esto responsabilidad a Wirt y Greg? De esa honda duda, de esa crisis, nace, según Kierkegaard, el sentimiento de angustia, el cual no puede combatirse si no es con la fe y con nuestra propia verdad. El caso paradigmático, tal y como expone el filósofo danés en *Temor y temblor*, es el de Abraham, que se dispuso, incluso, a sacrificar a su hijo por mandato divino. De otra parte, Prazkat Reviews identifica a Wirt con la razón, caracterizada

---

<sup>3</sup> De otra parte, Donteatacowman realiza dos listas en inglés, «112 Things You Actually Missed in *Over the Garden Wall*» (27/11/2016) y «113 More Things You Actually Missed in *Over the Garden Wall*» (24/07/2017), al igual que Glitch en español con «10 curiosidades que no sabías de *Over the Garden Wall*» (08/03/2017) o Átomo Network Channel con «107 datos de *Más allá del jardín* que debes saber» (26/10/2017). No me detendré ahora sobre ellos, pues albergan muchísimas curiosidades de utilidad, sí, mas no dispongo de tiempo para ahondar en ellas.

por una moral inflexible, y a Greg con la pasión, caracterizada por la inmediatez, la distracción y el impulso; o sea, a Wirt lo identifica con el estadio ético y a Greg con el estético. Es, dicho en otras palabras y en otra dimensión, la dicotomía extrapolada por Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisíaco o la alegoría del carro alado de Platón, la cual explica su visión del alma humana:

Pues bien, en el caso de los dioses los caballos y los aurigas todos son buenos y de buena raza, mientras que en el de los demás seres hay una mezcla. En el nuestro, está en primer lugar el conductor que lleva las riendas de un tiro de dos caballos, y luego los caballos, entre los que tiene uno bello, bueno y de raza tal, y otro que de naturaleza y raza es lo contrario de este (Platón, 1983: 314).

Se pasa por alto, sin embargo, en esta interconexión que amén de un proceso de equilibrio, existe un proceso de mutua dependencia —el uno sin el otro habría quedado atrapado en *The Unknown*— y un proceso de mutua influencia. En la misma medida en que Don Quijote *quijotiza* a Sancho Panza y Sancho Panza *sanchifica* a Don Quijote, Wirt logra *wirtificar* a Greg, que asume el papel de líder, de héroe, en el peor momento y Greg consigue *greguizar* a Wirt, quien se deja abrazar por la improvisación y la diversión. En definitiva, lo que uno pierde el otro lo gana y, por ese motivo, la balanza se ajusta y superan su prueba.

La segunda de ellas, de 2019, se encarga de las cuestiones relativas a la Bestia, tildándola de personaje alegórico fruto de los sentimientos negativos cuyo principal sustento es el mal. Esta se alimenta, de tal forma, de la madera noble que el Leñador, manipulado con la amenaza de la destrucción del alma de su hija, recoge sin saber que, en realidad, esta procede de la muerte de otras personas. Moralmente, cabe preguntarse si su desconocimiento inicial y su cumplimentación de órdenes sin reflexionar sobre sus consecuencias lo eximen de culpa, acogiéndose a la banalidad del mal acuñada por Hannah Arendt: «Y si bien esto merece ser calificado como “banalidad”, (...) tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana» (Arendt, 2003: 416); o si en tal tesitura cabe realizar una valoración utilitarista en términos animistas. La Bestia es, en fin, una sombra viviente capaz de controlar la luz —todo se oscurece cuando hace acto de presencia—, de controlar los animales y, cómo no, de controlar las propias espesuras del bosque de Lo Desconocido, el cual, a fin de cuentas, es una extensión, una metonimia de su ser.

## 2. SEGUNDO NIVEL: LA CRÍTICA ESCRITA HACIA LA DIVULGACIÓN

En un segundo estrato se sitúan las fuentes escritas que pueden localizarse navegando con algo de atención por internet, las cuales, en su mayoría, tienden a la divulgación, si bien alguna que otra oculta hallazgos que, puntualmente, se aproximan casi a las labores de investigación profesionales.

Los medios personalizados fueron uno de los ideales de la revolución digital a comienzos de la década de 1990: los medios digitales vendrían a «liberarnos» de la «tiranía» de los medios de comunicación de masas, permitiéndonos consumir tan solo contenidos que hallásemos personalmente significativos. George Gilder, un ideólogo conservador convertido en teórico digital, afirmaba que las propiedades intrínsecas del ordenador propiciaban la descentralización y personalización crecientes (Jenkins, 2008: 243).

Realicemos, pues, un pequeño recorrido exegético por una selección de las reflexiones de los consumidores que, en algunos casos, se han convertido en críticos.

### 2.1. *Paralelismos artísticos, paralelismos escépticos y dualismos*

En primer lugar, encontramos «*Over the Garden Wall*: la crítica joya de CN» (Palmero Acosta, 2015). De este texto cabría guardar para la óptica artística la relación que atisba entre la estética de la miniserie de McHale y la estética tan personal de los trabajos de Tim Burton, añadiendo yo que las introducciones deben de haberse visto influidas por las siluetas animadas de la cineasta alemana de Lotte Reiniger. A pesar de que Palmero Acosta no se centra, lamentablemente, en títulos concretos, en mi opinión los puntos de contingencia podrían descubrirse en filmes que, al contrario de lo que pueda pensarse *a priori*, no son realmente del género de animación. Me refiero, en efecto, a *Sleepy Hollow* (1999),<sup>4</sup> cuyas reminiscencias pueden sentirse en el segundo episodio de *Over the Garden Wall*, «Hard Times at the Huskin' Bee», al imbricarse la acción alrededor de las leyendas, de la muerte, de los espantapájaros y de las calabazas. Me refiero, asimismo, a *Big Fish* (2003), puesto que, de igual modo, su trama transcurre al hilo de la fusión y de la confusión entre lo real y

---

4 «The Legend of Sleepy Hollow», incluido en *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1820), es un relato de Washington Irving, autor estadounidense cuya poética de lo fantástico ha influido también, sin duda, de manera directa o indirecta, en la miniserie de McHale.

lo fantástico, entre la verdad y la mentira, topándose su protagonista —interpretado magníficamente por Ewan McGregor— en su periplo fabulesco por el mundo con toda suerte de criaturas extraordinarias y de aventuras y desventuras. Ambas películas son, curiosamente, trasvases de la literatura al cine.

En segundo lugar, de 2014 pueden traerse a colación dos publicaciones. La primera la firma Moylan en *The Guardian* y pretendía, jugando con el método de pregunta-respuesta, animar al público a ver la miniserie que justo entonces se estrenaba, no sin advertir antes de su doble faceta: «*Over the Garden Wall* is more proof that its more general content can be appealing to both children and the adults that either watch it with them or are enjoying it on their own» (Moylan, 2014); y, además, de sus tintes tétricos: «*Over the Garden Wall* isn't necessarily scary, but it is creepy. As each story progresses, fear for our simple protagonists grows, but the source of the danger is always shifting» (Moylan, 2014). Mucho menos relevante resulta, del mismo año, la entrada «*Over the Garden Wall*, auténtica joya» (Albertini, 2014), la cual justificaba la deuda de la obra con Studio Ghibli al sumergirse la una en el folklore americano y la otra en el folklore japonés, con especial conexión entre dos personajes: la Tía Susurros y la bruja Yubaba, de *El viaje de Chihiro* de Miyazaki.

En tercer lugar, sobresalen entre el año 2015 y 2016 tres reseñas. Por un lado, la de Marco Guillén, «*Más allá del jardín* y el arte en función de los niños» (2015). En esta el autor insiste en la idea de los múltiples paralelismos que podrían trazarse entre *Over the Garden Wall* y los cuentos de hadas tradicionales (Propp, 1985: 37-85, 105-110 y 115-120; Bettelheim, 1994: 10-24 y 151-163) y reflexiona brevemente sobre el Leñador y la carga, la maldición que consigo porta. Se me ocurre ahora que esta tarea del Leñador, la de mantener encendida la llama de la lámpara con el aceite extraído de la noble madera creyendo que, de tal forma, hace perdurar el alma de su hija cuando, en realidad, mantiene, por el contrario, viva con ello la de la Bestia, parece una especie de perversión del eterno retorno de Nietzsche. Y es una perversión porque intenta con su cometido repetitivo y cíclico volver a vivir la vida que ha perdido junto a su hija y, no obstante, no permanece atrapado en el eterno retorno de la vida, sino en el de la muerte. A mi juicio, los dos hermanos extraviados nos traen a la memoria a Pulgarcito y a Hansel y Gretel,<sup>5</sup> si pensamos en Greg arrojando caramelos para indicar el camino, y de la vieja y malvada bruja obviamente no hace falta hablar. ¿Y en cuanto a la Bestia? Pues su juego es exactamente este:

5 Es interesante rememorar la recreación perversa que de *Hansel y Gretel* se lleva a cabo en *Disenchantment*, de Matt Groening, convirtiéndolos en el quinto capítulo de la primera temporada en voraces y obesos asesinos.

*El agresor (el malvado)* aparece dos veces en el curso de la acción. La primera, aparece de repente, lateralmente (llega volando, se aproxima furtivamente, etc.) y desaparece a continuación. La segunda, se presenta como el personaje *al que se busca*, generalmente al final de un viaje en que el héroe sigue a un guía (Propp, 1985: 111).

Por otro lado, en 2016, se realizó uno de los asedios más brillantes de este segundo nivel, el de Náyade Gómez, titulado «Un lugar que pocos han visto», en el que la autora hace hincapié en la disonancia que, desde el principio, puede percibirse al observar las características lingüísticas que manifiestan los dos hermanos frente al resto de personajes que pululan por *Lo Desconocido*:

Algo no cuadra cuando los dos hermanos protagonistas, Wirt (...) y Greg (...), comienzan a hablar con acento y expresiones americanas contemporáneas mientras que el mayor va vestido como David el Gnomo y el pequeño... bueno, basta con decir que lleva una tetera en la cabeza. Si la serie fuera muda, nos tragaríamos que pertenecen al mundo fantástico en el que se nos presentan, pero resulta evidente que la mano del guionista nos está queriendo decir otra cosa. Además, la incongruencia se refuerza cuando los seres que habitan *The Unknown* resulta que parlamentan en inglés victoriano. Alarma. Los niños, definitivamente, no pertenecen a ese mundo (Gómez, 2016).

Amén de esta notable consideración, la cual podría entroncarse con la razón vital y con la razón histórica de Ortega y Gasset —todos están ahí y todos son según las circunstancias, albergando en su vida una parcela de verdad—, merece la pena subrayar el detenimiento prudencial de Gómez en el perfil humano de cada uno de los niños, en tanto que no se basta con señalar su oposición de contrarios, sino que califica a Wirt de escéptico. Este escepticismo ha de ser entendido en clave humorística y en el plano filosófico nos remonta hasta el griego Pirrón. De esta guisa, Wirt se desarrolla como personaje en una duda constante que no le permite prácticamente afirmar nada, sino solo opinar y someterse, aun siendo él el más curtido de los que lo circundan en su andadura. En oposición, por ende, podría argüirse que la culminación última del escepticismo, o sea, el escepticismo moderado de Hume, cristaliza en Greg, en tanto que en todo momento desobedece a su hermano mayor y refuta sus dudas en busca de una afirmación, por absurda que sea esta, a través del empirismo, de la experimentación del medio gracias a los sentidos, porque la postura de Wirt se le antoja poco práctica y, tal vez, como a Hume psicológicamente imposible:



Ya se ha hecho notar que nada hay nunca presente a la mente que no sean sus percepciones, y que todas las acciones de ver, oír, juzgar, amar, odiar y pensar caen bajo esa denominación. En ningún caso puede la mente ejercerse en una acción que no pueda ser incluida en el término *percepción*; en consecuencia, dicho término es susceptible de aplicación a los juicios por los que distinguimos el bien y el mal morales, con no menor propiedad que a cualquier otra operación de la mente. Aprobar un determinado carácter, y condenar otro, no consiste sino en tantas otras percepciones diferentes (Hume, 1984: 673).

También de 2016 es «Más allá de un simple dibujito animado», de Daniel Barragán. Conviene retomar de este blog para aficionados, *El Omega*, una idea muy potente que no debe desecharse: «En esta suerte de viaje iniciático [los protagonistas] deberán sortear numerosas dificultades que pondrán a prueba su entereza y les ayudarán a cimentar sus futuras existencias en el mundo real, al cual desean llegar» (Barragán, 2016). Efectivamente, el periplo de *Over the Garden Wall* supone, a todas luces, un viaje iniciático equiparable al célebre viaje del héroe, el cual puede sintetizarse en muy pocas palabras en que su partida ha sido necesaria y esta lo habrá cambiado profundamente cuando por fin consiga regresar a casa. Así, según esquematizaba Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1972: 34-143), las etapas del susodicho viaje del héroe son y serán siempre diez. Borges (1974: 1128) sostenía que cuatro son las historias, los ciclos, que en el mundo han sido, resultando esta la historia de un regreso y resucitando Ulises en Wirt; y Penélope sería Sara, que espera su retorno; ¿y Beatrice tal vez sería Calipso, que desearía poder retenerlo?; ¿y Lorna quizá sería Circe, que esconde en sus adentros la magia oscura?

En cuarto lugar, del 2017 rescato dos aportaciones. La primera de ellas es la publicada en el blog *La Morada del Búho Lector*, cuyo mayor interés, probablemente, es que un blog de lectura dedique unas palabras a una miniserie animada. La segunda de ellas, más suculenta, es «La muerte y el diablo en *Over the Garden Wall*», de la mano de Javier Viquez y Votz. Viquez y Votz se fija en que, si verdaderamente *The Unknown* simboliza el limbo, ello implica una concepción dualista tanto del ser humano como del mundo: «Al terminar el noveno episodio, (...) se nos revela que (...) Wirt y Greg se están ahogando en un lago mientras que los eventos de la serie toman lugar. Es decir, Wirt y Greg existen en dos lugares al mismo tiempo, uno *físico* en el que están muriendo y el mundo que vemos en la historia donde vagan por un bosque llamado Lo Desconocido» (Viquez y Votz, 2017). Por extensión, es obvio que se deduce, a tenor de los anclajes analizados, una interpretación cristiana de

la espiritualidad: «El nombre, la Bestia, podría referirse al *Libro del Apocalipsis*. Si tomamos a la Bestia como una representación del diablo, las cosas empiezan a caer en su lugar. El diablo acecha a estos niños que han caído en su bosque, el bosque de la muerte.<sup>6</sup> Para reclamarlos como suyos debe conseguir que abandonen toda esperanza» (Viquez y Votz, 2017). Con todo, yo no apostaría por identificar unívoca y exclusivamente a la Bestia con Lucifer, si bien es cierto que se relaciona con el sobrenombre de este e, incluso, con la etimología, «portador de luz», pues su alma se salvaguarda en la lámpara a expensas del Leñador.

## 2.2. *Lo siniestro y el miedo a tenor del folklore*

En último lugar, hay que pasar revista a las producciones de 2018 y 2019. En 2018 se publicó en *Fuera de Series* «*Más allá del jardín es un cuento de hadas para niños grandes*», documento que ha sido citado ya con anterioridad y que no requiere mayor explicación; no así «*Más allá del miedo: El folklore americano y Over the Garden Wall*», de Alejandro Martínez. Martínez acierta a explicar con agudeza varios nodos que en las aportaciones anteriores se rozaban, pero no se acababan de desnudar y clarificar. Primeramente, atisba la fuente del rótulo del primer capítulo de *Over the Garden Wall*, «The Old Grist Mill», la cual se remonta hasta un corto animado producido por Walt Disney para la serie *Silly Symphonies*, «The Old Mill» (Martínez, 2019), que ilustra, a mi juicio, a la perfección el concepto de lo siniestro: «Para Freud, el *Unheimlich* es un padecimiento que sufrimos dentro de la angustia. Es decir, al experimentar la angustia hay una manera de hacerlo que es, además, siniestra, una inquietante extrañeza que percibimos como el *Unheimlich*» (Ortigosa Peña, 2019: 73). En otro orden, rastrea cuáles son exactamente los indicios del folklore americano esparcidos por la miniserie. Estos indicios son los de escritores como Poe, Twain o Lovecraft, que sirven de inspiración para muchos de los escenarios de la historia, o, incluso, el mito indígena del *wendigo*, el cual podría haber influido en cierta medida en la configuración oscura de la Bestia. Pienso, personalmente, que de Poe se toma, sobre todo, la atmósfera oscura y asfixiante de los lugares cerrados, patente en relatos como «The Tell-Tale Heart», «The Black Cat» o «The Purloined Letter» (Poe, 1983: 290-296, 296-308

---

6 Existe cierta dicotomía entre el bosque y la ciudad, el caos y el orden, que suele encontrarse en cuentos clásicos fantásticos o en relatos enmarcados en lo maravilloso cristiano. Véase, por ejemplo, el relato «Young Goodman Brown», del norteamericano Nathaniel Hawthorne.

y 439-462). A su vez, relaciona al personaje del Leñador con «Jack O'Lantern, personaje clásico en la tradición irlandesa que según la leyenda consiguió capturar al diablo» (Martínez, 2019), aunque en esta ocasión acontezca más bien al revés. Este apartado habría de complementarse con «Robert Frost and The Unknown: The Poetry of *Over the Garden Wall*» (McLeand, 2016). En lo referente al miedo, otra observación debe ser mencionada: el miedo es la emoción motora de la obra y, consecuentemente, en cada episodio puede descubrirse un personaje que está asustado. Lo sorprendente de esta circunstancia es que son siempre Wirt y Greg, juntos o por turnos, los encargados de vencer el miedo, descubriendo cuál es la verdad de lo aparentemente terrorífico, descubriendo el razonamiento lógico oculto, y trayendo la luz para abordar las soluciones. En este sentido, entiendo que la música es otra forma de enfrentar el miedo, cuya raíz en la tradición clásica de los cuentos podría urdirse en George McDonald, singularmente en *The Princess and the Goblin*. Tanto en el libro como en la película, el canto hace retroceder a los duendes y trae a Curdie y a Irene de vuelta la esperanza:

The goblins fell back a little when he began, and made horrible grimaces all through the rhyme, as if eating something so disagreeable that it set their teeth on edge and gave them the creeps; but whether it was that the rhyming words were most of them no words at all, for, a new rhyme being considered the more efficacious, Curdie had made it on the spur of the moment (McDonald, 1993: 141).

Queda sopesar en este segundo nivel «*Over the Garden Wall: Historia de una miniserie marcada por el arte*» (Celayo, 2019), texto que se centra, sobre todo, en dar cuenta de la paleta de colores, de carácter otoñal, utilizada en el arte exuberante de la miniserie y, asimismo, de reunir las ilustraciones en las que el equipo artístico se basó, destacando entre ellas el tablero de Game of Frog Pond; los grabados quijotescos de Gustave Doré; las ilustraciones del cuento «The Tinderbox», de Andersen; vinculando todo con la cromolitografía, las viejas postales de Halloween, las típicas diapositivas de linterna mágica y las fotografías antiguas de la zona de Nueva Inglaterra: «McHale's miniseries purifies fairy tale motifs of a century of popular associations and recontextualizes them within a world of earlier, more obscure references. *Over the Garden Wall* is a love-letter to classic animation, rife with visual allusions to 19th and early 20th century artists and illustrators» (Willsey, 2016).

### 3. TERCER NIVEL: LA CRÍTICA ESCRITA DESDE LA INVESTIGACIÓN

Finalmente, el tercer estrato seleccionado lo componen los trabajos provenientes de la academia, los cuales son los que alcanzan mayor exhaustividad —también son los más concretos— y resultan de diferente índole, porque a veces se cruzan con el tono ensayístico. No obstante, requerirán a estas alturas un comentario bastante menor gracias a todo lo expuesto anteriormente. Tampoco hay ya más espacio, por lo que quizá merecieran otro artículo aparte. En primera instancia, nos topamos en 2015 con *Heroes in Patrick McHale's Over the Garden Wall: A Reading of the Modern Epic*, tesina de la Stony Brook University presentada por Justine Nicol Wilson. Este trabajo se autoimpone cumplir cuatro objetivos que, en las aproximaciones citadas *a priori*, ya habían sido esbozados y tanteados en su mayoría, no sin el rigor de este tipo de trabajo universitario. Estos objetivos son los siguientes: comparar el itinerario de *Over the Garden Wall* con el de Dante y con la estructura épica clásica, rol del héroe inclusive; identificar a los personajes que Wirt y Greg van encontrando en su andadura con los pecadores de la *Divina Comedia*; comprobar cómo Wirt acepta o rechaza su papel de héroe y cómo, paralelamente, Greg actúa como catalizador de su transformación; sopesar si la Bestia es un espejo de Satán repensando sus apariciones en la literatura antigua.

En segunda instancia, existe otra tesina procedente de la Appalachian State University, titulada *Exploring The Unknown: An Onomastic Analysis of Over the Garden Wall* y firmada por Krysta Purcell. Como vaticina su título, la autora emprende la tarea de realizar un análisis exhaustivo sobre la importancia de los nombres y de la propia acción de nombrar en la miniserie, «focusing on the main characters Wirt, Greg, Beatrice, the Beast and Jason Funderburker. I analyze how their names function according to current naming practices and theory within the context of the show, its characters, its interactions with other texts, and its place in the narrative traditions of Western society» (Purcell, 2016).

En tercera instancia, hay un artículo publicado en la revista *Humanities* que se llama «“All That Was Lost Is Revealed”: Motifs and Moral Ambiguity in *Over the Garden Wall*», texto que resulta de interés al considerar la ya mencionada existencia de una suerte de ambigüedad moral dentro del relato. Esta ambigüedad se da entre lo que se muestra y lo que no se muestra al espectador y la naturaleza ambivalente de sus propios personajes y emana, efectivamente, de la coyuntura provocada por la mezcla de los cuentos de hadas de antaño con los nuevos medios artísticos de hoy:

Decontextualizing fairy tale motifs from the layers of associations that have made them recognizable and marketable allows motifs to function on their own terms, as the minimalist, memorable images that make fairy tales so powerful and protean. Though the cultivated quaintness of the miniseries might be dismissed as nostalgia for its own sake, *Over the Garden Wall's* 19th century storybook visuals are more than superficial; they are a reflection of the show's investment in recovering or restoring a fairy tale world less predetermined and more morally opaque. *Over the Garden Wall* is a new story doing an old job, an original fairy tale that promises that, as the theme says, «all that was lost is revealed» (Willsey, 2016).

En última instancia, nos trasladamos a España gracias al TFG presentado en la Politécnica de Valencia perteneciente a Cebrián López: «Música y narración en la serie de animación *Over the Garden Wall*». En este trabajo la autora hace un análisis general de la banda sonora para luego focalizarse en el desarrollo temático que se produce mediante la música, en la función estructural que dentro de la fábula esta posee y en su función narrativa. Sirva de obligada síntesis en las líneas restantes un extracto de sus conclusiones:

la relación de la música con la narración es muy compleja. Ambos elementos se influyen constante y notoriamente, conformando una entidad indivisible, pues la música, además de ser empática y de estar en sintonía con las emociones de la serie, es sincrónica, es decir, sigue la acción de la serie y ayuda a que esta se desarrolle. La música forma parte del contenido de la narración, ya que es mediante las canciones que los personajes se expresan en numerosas ocasiones, aportando información y sensaciones que sin la música no existirían, y también participa artísticamente, pues cuando la música no expresa necesariamente algo que hace avanzar la narración, contribuye estética y expresivamente. Además, la banda sonora también influye en la estructura de la obra y en su percepción temporal. Gracias a ella, vamos a poder percibir planos inconexos como sucesivos, las escenas con mayor carencia dramática van a ser apoyadas, va a aportar una sensación de ritmo a la imagen más o menos lento y va a favorecer la comprensión cuando existen elipsis en la estructura narrativa (Cebrián López, 2018: 45).

#### 4. CONCLUSIÓN

Entendiendo desde el principio la necesidad de configurar el primer estado de la cuestión que abarcase la mayor parte de las aportaciones existentes sobre *Over the Garden Wall*, he optado por tomar, como esqueleto me-

dular del trabajo, los elementos del propio estado de la cuestión para ir, de tal modo, organizándolos, complementándolos, matizándolos, amplificándolos y extrapolándolos a los aspectos que he considerado más interesantes. Estos aspectos se han centrado, fundamentalmente, en tres disciplinas que en la obra operan, sin atisbo de dudas, en perfecta sincronía, razón por la cual estas se han ido alternando y entrelazando en un enfoque multidisciplinar y multimedial.

Por un lado, encontramos la perspectiva artística, que reside en su magnífica banda sonora, debida a The Blasting Company; y en su animación, que cuenta con la posible influencia de Burton y de Studio Ghibli y con el aprovechamiento de las ilustraciones de Doré y de objetos relativos al arte cotidiano de antaño. Por otro lado, hallamos la perspectiva literaria, la cual concatena algunos de los tópicos más fructíferos de la literatura universal para actualizarlos o, por el contrario, revertirlos; renueva la poesía en la mirada singular de Wirt, apoyada mediante los cómics —que complementan o amplían su universo y que proyectan otro trabajo plausible—; reinventa la *Divina Comedia*; rescata los *loci* y los arquetipos y funciones de los cuentos de hadas; y dialoga con la mitología griega y sus héroes, con los clásicos y con la modernidad. Finalmente, descubrimos la perspectiva filosófica, que nos ha llevado por las aguas originarias de Tales de Mileto, por el determinismo, por los mensajes y signos de la muerte, por el absurdo y los estadios de Kierkegaard, por las decisiones de Sartre, por la banalidad del mal de Arendt y el utilitarismo de Singer, por la razón histórica de Ortega, por el escepticismo de Pirrón y de Hume y, por supuesto, por el dualismo del ser, del mundo. Asimismo, el jardín se ha presentado en diferentes pasajes como horizonte y frontera entre el plano que habitan los vivos y el que moran los muertos, entre la realidad y la fantasía, y se ha presentado como terreno fértil para las distintas anagnórisis, sin olvidar que, impactantemente, la metamorfosis en árbol simboliza en la miniserie la pérdida de la esperanza y, por ende, la muerte.

Se han confrontado aquí, novedosamente, dos dimensiones que pudieran parecer en principio contrapuestas cuando, en realidad, son totalmente complementarias: la dimensión divulgativa y la dimensión científica, las cuales han propiciado un amplio recorrido desde el receptor-consumidor medio —y a menudo anónimo— hasta el especialista universitario, ensamblando transmedialidad e interactividad. Con todo, ha quedado demostrado desde la divulgación y desde la investigación que la cultura de la convergencia es tan posible como necesaria, afianzando los postulados de Jenkins (2008), y que *Over the Garden Wall* es una amalgama preciosa de arte, literatura y filosofía

que pueden disfrutar muchísimo niños y adultos, y tal vez nos reserve todavía alguna lección sobre el mal y sobre la muerte: mientras hay buen amor, humor y arte, hay esperanza, hay vida y perduramos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI (2014): «*Over the Garden Wall*, auténtica joya», *Espinof*, disponible en: <<https://www.espinof.com/animacion/over-the-garden-wall-autentica-joya>> [Consultado: 26/03/2020].
- ALIGHIERI, Dante (2019): *Divina Commedia*, ed. Giovanni Fallani y Silvio Zennaro, Newton Compton Editori, Roma.
- ARENDT, Hannah (2003 [1999]): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. Carlos Ribalta, Lumen, Barcelona.
- BARRAGÁN, Daniel (2016): «Más allá de un simple dibujito animado», *El Omega*, disponible en: <<http://cuentotales.blogspot.com/2016/05/mas-alla-del-jardin-over-garden-wall.html>> [Consultado: 26/03/2020].
- BETTELHEIM, Bruno (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Crítica, Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- CAMPBELL, Joseph (1972 [1949]): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- CEBRIÁN López, Nerea (2018): «Música y narración en la serie de animación *Over the Garden Wall*», Universitat Politècnica de València, disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/110425>> [Consultado: 01/04/2020].
- CELAYO, Carolina (2019): «*Over the Garden Wall*: Historia de una miniserie marcada por el arte», *Revista Picnic. Arte, Diseño y Cultura Audiovisual*, disponible en: <<https://picnic.media/over-the-garden-wall-historia-de-una-miniserie-marcada-por-el-arte/>> [Consultado: 27/03/2020].
- COBO GUIJARRO, Clara (2017): «El abandono del jardín o la delimitación de un nuevo espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala: El viaje al cuerpo», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 37, pp. 71-82, disponible en: <[https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/15208/Ambitos\\_37\\_7.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/15208/Ambitos_37_7.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Consultado: 17/08/2020].
- DAHL, Roald (2008 [2002]): *Relatos escalofriantes de Roald Dahl*, Alfaguara, Madrid.
- DAROS, William (2007): «Los condicionamientos sociales en los paradigmas científicos: Popper y Kuhn», *Invenio*, vol. 10, núm. 18, pp. 47-74.
- GLOBE GANDER (2014): «Wirt's Inferno/Dante's Unknown: Allusions to the *Divine Comedy* in *Over the Garden Wall*», *Tumblr*, disponible en: <<https://globegander.tumblr.com/post/102962248481/wirts-infernodantes-unknown-allusions-to-the>> [Consultado: 27/03/2020].
- GÓMEZ, Náyade (2016): «Un lugar que pocos han visto», *Serializados*, disponible en:

- <<https://serielizados.com/un-lugar-que-pocos-han-visto-over-the-garden-wall-mas-alla-del-jardin-series-animacion-serielizados/>> [Consultado: 26/03/2020].
- GUILLÉN, Marco (2015): «Más allá del jardín y el arte en función de los niños», *Cuatro Bastardos*, disponible en: <<https://cuatrobastardos.com/2015/10/27/review-over-the-garden-wall/>> [Consultado: 26/03/2020].
- Hahn, Juergen S. (2017): *The Origins of the Baroque Concept of «Peregrinatio»*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- HUME, David (1984): *Tratado de la naturaleza humana*, Ediciones Orbis, Barcelona.
- JENKINS, Henry (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- LARA GARRIDO, José (2000): «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en J. E. Laplana Gil (ed.), *Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, pp. 109-156.
- MALZIEU, Mathias (2011): *Metamorfosis en el cielo*, trad. Sofia Tros de Ilduya, Mondadori, Barcelona.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (2005): «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, pp. 247-260.
- MANRIQUE, Jorge (2012 [1976]): *Poesía*, ed. Jesús-Manuel Alda Tesán, Cátedra, Madrid.
- MARTÍNEZ, Alejandro (2019): «Más allá del miedo: El folklore americano y *Over the Garden Wall*», *Espada y Pluma. Revista Cultural Independiente y Digital*, disponible en: <<https://espadaypluma.com/2019/01/23/mas-alla-del-miedo-el-folklore-americano-y-over-the-garden-wall/>> [Consultado: 26/03/2020].
- MCDONALD, George (1993): *The Princess and the Goblin*, Everyman's Library, New York.
- MCHALE, Patrick (2018): *Over the Garden Wall. Volumen uno*, ilustraciones de Jim Campbell, Norma Editorial, Barcelona.
- MCLEAND, Valerie (2016): «Robert Frost and The Unknown: The Poetry of *Over the Garden Wall*», *Paper Pathes*, disponible en: <<https://blogs.lt.vt.edu/valeriemclean1919/2016/10/02/robert-frost-and-the-unknown-the-poetry-of-over-the-garden-wall/>> [Consultado: 27/03/2020].
- MORADA DEL BÚHO LECTOR, LA (2017): «*Over the Garden Wall*», *La Morada del Búho Lector*, disponible en: <<http://buhoevanescente.blogspot.com/2017/06/over-garden-wall.html>> [Consultado: 26/03/2020].
- MOYLAN, Brian (2014): «*Over the Garden Wall*: Slapstick for the Kids, Existential Dread for the Adults», *The Guardian*, disponible en: <<https://www.theguardian.com/culture/2014/nov/03/over-the-garden-wall-slapstick-kids-existential-dread-adults>> [Consultado: 26/03/2020].
- ORTIGOSA PEÑA, Andrés (2019): «*Das Unheimliche* de Freud: Una relectura terminológica-filosófica», *Quaderni Mediterranei*, vol. 2, pp. 71-85.
- PALMERO ACOSTA, Rubén (2015): «*Over the Garden Wall*: la críptica joya de CN», *815. Análisis Cultural de Series de Televisión*, 23 de febrero, disponible en: <<http://www.ochoquincemag.com/over-the-garden-wall-la-criptica-joya-de-cn>> [Consultado: 26/03/2020].



- PLATÓN (1983): *El banquete. Fedón. Fedro*, Ediciones Orbis, Barcelona.
- POE, Edgar Allan (1983 [1977]): *The Viking Portable Library. Poe*, ed. Philip Van Doren Stern, Penguin Books, New York.
- POPPER, Karl (2000): *The Lesson of This Century*, , Routledge, New York.
- PROPP, Vladimir (1985): *Morfología del cuento*, trad. F. Díez del Corral, Ediciones Akal, Madrid.
- PURCELL, Krysta (2016): *Exploring the Unknown: An Onomastic Analysis of Over the Garden Wall*, Appalachian State University, disponible en: <<https://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Purcell,%20Krysta%20%202016.pdf>> [Consultado: 27/03/2020].
- VAN DEN ENDEN, H (1979): «Thomas Hobbes and the Debate on Free Will. His Present-day Significance for the Ethical Theory», *Philosophica*, vol. 24, núm. 2, pp. 186-216, disponible en: <<https://www.philosophica.ugent.be/wp-content/uploads/fulltexts/24-5.pdf>> [Consultado: 25/08/2020].
- VÍQUEZ Y VOTZ, Javier (2017): «La muerte y el diablo en *Over the Garden Wall*», en *Vacío*, disponible en: <<http://revistavacio.com/metageek/la-muerte-diablo-over-the-garden-wall>> [Consultado: 26/03/2020].
- WILSON, Justine Nicole (2015): *Heroes in Patrick McHale's Over the Garden Wall: A Reading of the Modern Epic*, Stony Brook University, disponible en: <<https://ir.stonybrook.edu/xmlui/handle/11401/77589>> [Consultado: 27/03/2020].
- WILLSEY, Kristiana (2016): «“All That Was Lost Is Revealed”: Motifs and Moral Ambiguity in *Over the Garden Wall*», *Humanities*, vol. 51, núm. 5, disponible en: <<https://www.mdpi.com/2076-0787/5/3/51>> [Consultado: 27/03/2020].