

TERROR FORESTAL, *FOLK HORROR* Y BRUJERÍA

MONTSERRAT HORMIGOS VAQUERO
Universitat de València
Montserrat.Hormigos@uv.es

Recibido: 14-06-2022

Aceptado: 7-05-2023



RESUMEN

El presente artículo se centra en el análisis de una parte del fantástico y del horror fílmico que se erige sobre lo que podríamos denominar terror vegetal. Estos filmes ponen en escena miedos primitivos y adaptativos y convierten el espacio forestal en un territorio simbólico y animista. Así ponemos el foco en el *Folk Horror*, subgénero en el que el fantástico vegetal ha medrado y ganado popularidad en el séptimo arte de las últimas décadas, donde el paisaje es un protagonista más de la trama, con unos actantes sometidos al aislamiento físico y mental, y donde se desata el componente sobrenatural. Por último, realizamos un recorrido por las figuras de la dríade y de la bruja desde el análisis de las cuestiones de género y en relación con la metáfora arquetípica mujer versus naturaleza dionisiaca.

PALABRAS CLAVE: terror vegetal; folk horror; brujería.

FOREST TERROR, FOLK HORROR AND WITCHCRAFT

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of a part of the fantastic and the filmic horror that is built on what we could call vegetal terror. These films stage primitive and adaptive fears and turn the forest space into a symbolic and animist territory. Thus, we focus on Folk Horror, a subgenre in which the fantastic plant has thrived and gained popularity in the seventh art in recent decades, where the landscape is one more protagonist of the plot, with some actants subjected to physical and mental isolation, and where the

supernatural component is unleashed. Finally, we take a tour of the figures of the dryad and the witch by analyzing gender issues in relation to the archetypal metaphor woman versus Dionysian nature.

KEYWORDS: plant terror; folk horror; witchcraft.



1. TERROR VEGETAL Y MEDIOAMBIENTAL

Sin duda una parte del fantástico y del horror fílmico se erige sobre lo que podemos llamar terror vegetal, que tal como expresa Dawn Keetley (2017) se basa en un miedo atávico y adaptativo y se relaciona con una serie de motivos. De un lado, el mundo vegetal se asocia con lo salvaje frente a lo civilizado, con la incultura frente a la cultura, de hecho la raíz etimológica de cultura proviene del latín *cultum*, cultivo, cultivar. Desde la revolución neolítica con la domesticación de las plantas útiles para los humanos y el desarrollo de la agricultura, el terruño destinado a la siembra y la cosecha, la tierra trabajada considerada como propiedad, difiere de aquellos lugares virginales y no conquistados, espacios que el ser humano ha considerado liminares y, en no pocas ocasiones, peligrosos.

Las raíces de las plantas resultan obscenas (fuera de la escena) y participan del oscuro mundo subterráneo, del poder telúrico, ctónico o infernal, medrando entre la corrupción y el detritus; lo cual lleva aparejado un significado metafórico con una serie de aplicaciones simbólicas secundarias. En relación a dichos significados afirma Grosatto: «Éstos se basan en el paralelismo existente entre la parte más oscura y sensual de la naturaleza humana, en la parte inferior del cuerpo, sede de los instintos y del psiquismo más bajo, y el componente 'radical' del vegetal, que tiene un origen y un desarrollo subterráneos, es decir, 'escondido'» (2000: 95). Pero también existen plantas tóxicas en la naturaleza que pueden enfermar al ser humano o provocarle la muerte, así como estados alterados de conciencia, y plantas carnívoras, que a la postre pueden ser todas ya que son capaces de alimentarse de los nutrientes de los cadáveres enterrados en el sustrato. Claro ejemplo es *Las ruinas* (*The Ruins*, Carter Smith, 2008), adaptación de la novela de Scott B. Smith, donde un grupo de turistas norteamericanos se ven acosados por plantas enredaderas y

carnívoras que han colonizado una pirámide maya en el corazón de la jungla mexicana. Película basada en el subgénero de supervivencia y en la fobia al espacio natural de las sociedades que han perdido la comunión con la naturaleza, sus golpes de efecto más gore se centran en el proceder de esas plantas prensiles y trepadoras, que extienden sus zarcillos para retorcerse alrededor de las extremidades humanas como si de una boa constrictor se tratara, y que aprovechan las heridas abiertas y los orificios faciales para invadir también por dentro. Por tanto no sólo estamos ante el terror a ser devorado vivo, sino a la infección corporal, con esas plantas que invaden el organismo humano para prosperar debajo de la superficie, y que conecta con otros filmes de temática similar como *Cabin Fever* (Eli Roth, 2002).

De las plantas se teme su crecimiento incontrolado y su capacidad para dominar los ecosistemas, borrando cualquier huella de la presencia humana y sus obras, ya que la selva reivindica lo que es suyo y engulle construcciones megalíticas, recordándonos lo efímero de la actividad antrópica. Las plantas, además, carecen de emociones humanas y su única misión es propagarse. Un claro ejemplo nos lo ofrece un clásico de la edad de oro del cine de ciencia ficción estadounidense, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), donde la conquista alienígena adquiere tintes vegetales. Así los invasores se reproducen por medio de unas vainas que adoptan la forma anatómica y fisonómica exacta de los suplantados, que «renacen» sin sentimientos y sin empatía, y únicamente dirigidos por su instinto básico de supervivencia. De este modo lo terrorífico siniestro irrumpe en la cotidianeidad de la pequeña comunidad de Santa Mira, con esas semillas cósmicas capaces de echar raíces en las granjas de la América profunda. El filme ha sido interpretado bien como una plasmación metafórica de la paranoia ante un ataque comunista durante el período de la Guerra Fría, o bien justo como lo contrario, es decir, como una censura de la histeria anticomunista que se desató con la caza de brujas de McCarthy. En otros análisis se ha puesto el foco sobre la crítica a la alienante y despersonalizada sociedad capitalista del momento de producción del filme. Sea cual sea la posición ideológica, se trata de una parábola político-social basada en un proceso de deshumanización con origen en la histología y la geminación vegetal.

Por otra parte, el mundo vegetal nos remite a un tiempo cíclico, que frente al ordenado tiempo cronológico lineal relacionado con el progreso y vector de la historia, está dominado por el eterno retorno de las estaciones y por la profecía. Un cómputo que nos retrotrae al tiempo del pensamiento primitivo. El terror que atenaza al ser humano en el bosque primigenio es el horror a los

espacios de naturaleza prístina no hollada, a espesuras donde aguardan las bestias animales y humanas, pero también los genios y seres fantásticos y liminares, el locus donde sobreviven ritos animistas y paganos ancestrales. Desde los orígenes de la Historia y del mito nos encontramos con relatos que hablan de figuras primordiales que se internan en lo agreste en su periplo legendario, tal es el caso de la Epopeya mesopotámica de Gilgamesh, donde el héroe civilizador asesina al guardián del Bosque de cedros, el gigante Humbaba. En este poema épico sumerio, datado alrededor del 2000 a. n. e., Gilgamesh y su compañero Enkidu degüellan al genio Humbaba mientras el bosque personificado emite lúgubres lamentos. Y Enkidu es castigado con la enfermedad y la muerte por el sacrilegio. Estos seres custodios se repiten en otras culturas occidentales, tal es el caso del dios Pan en la mitología clásica, del Hombre verde en la mitología celta-germana, o del Basajaun de la leyenda euskera.

Existen asimismo relatos sobre bosques sagrados y rituales donde el árbol ocupa una posición central, asociado en muchas ocasiones a sacrificios propiciatorios para reanimar la fecundidad de la tierra. Uno de los ritos más ancestrales y cruentos es el que se refiere a Cibele y Atis, ritual originario de Frigia relacionado con la festividad del equinoccio de primavera y que, según Loisy (1990), ponía en juego la relación entre la diosa Madre y el dios de la vegetación y comportaba automutilaciones y autocastraciones por parte de los participantes, en una ofrenda de sangre llevada a cabo bajo un pino. También destacan los nemetones, los bosques sagrados de robles donde, si seguimos las fuentes clásicas, los druidas celtas practicaban sacrificios humanos adivinatorios, tal como queda recogido en la obra de Diodoro de Sicilia. También Estrabón en su *Geografía* y Julio César en sus *Comentarios sobre las guerras de las Galias*, explican el holocausto llevado a cabo en una efigie de madera y paja donde se introducen animales y hombres, en unos relatos que pretenden contraponer la gloria de Roma a las tribus bárbaras (García, 1991).

La narrativa de una naturaleza encantada que maravilla y aterra a partes iguales tiene un lugar destacado en el período medieval, con la ruralización experimentada en la Alta Edad Media, y esas extensas arboledas europeas donde alimañas como lobos y bandidos salteadores acechan a la búsqueda de presas. Tal como expresa Richter-Boix: «En el medievo, los juglares cantaban las aventuras de los caballeros en misteriosos bosques que burlaban los sentidos de los héroes y ofrecían bifurcaciones y encrucijadas laberínticas. La floresta era un espacio peligroso en el que los caballeros se volvían dignos e su condición al superar los obstáculos que la naturaleza ponía a su paso» (2022: 89). Para Le Goff el bosque medieval occidental no sólo es un lugar de explotación

económica y fuente de materias primas, también es el refugio de los cultos paganos, de los anacoretas y de los marginados, así como un territorio simbólico, un espacio para el itinerario de iniciación. De este modo afirma en relación al bosque, «es la selva *soutaine*, la selva felona, la selva traidora pues desde el punto de vista de la moral feudal es el lugar de las alucinaciones, las tentaciones, las insidias (...). Penitencia y revelación, tal es en definitiva el sentido profundo, apocalíptico, del simbolismo cristiano de la selva desierto» (1996: 37). Los bosques no domeñados se alejan de la narrativa del espacio conquistado. En lo frondoso agreste el esquema y mapas del mundo físico y metafísico se pierden, las coordenadas espacio-temporales se extravían, el bosque puede tragarte y/o devolverte años después a un mundo que ha seguido evolucionando sin tu presencia y donde ya no hay referencias familiares.

La floresta, además, puede transformarte y no sólo en el sentido de un tránsito de purificación o acceso a un nivel superior de conciencia, sino sacar la parte más oscura de uno mismo, el lado más salvaje, o influir psicológicamente en los actantes para que realicen actos execrables. De este modo existe un considerable número de filmes que versan sobre dicha temática, de los que destacaremos algunos ejemplos. En *El bosque maldito* (*The Hole in the Ground*, Lee Cronin, 2019), la protagonista está convencida de que su hijo, un niño que recuerda por estética a los infantes de *El pueblo de los malditos* (*The Village of the Damned*, 1960), de Wolf Rilla, ya no es el mismo tras perderse en el monte, hasta que descubre que un útero telúrico sito en el bosque de coníferas colindante a su hogar lo ha engullido para devolverlo transfigurado a nivel interno. *The Hallow* (Corin Hardy, 2015) regresa a los agrestes parajes irlandeses para orquestar una trama con tintes conservacionistas y nacionalistas. En este caso un naturalista británico y su familia se ven acosados por las *banshees* y los duendes, entes que forman parte del folklore irlandés desde tiempos inmemoriales y de la esencia de la nación irlandesa, en un intento de proteger el reducto arbóreo donde habitan. Estos seres custodios del bosque actúan a través del hongo *Cordyceps*, que existe realmente en la naturaleza, capaz de parasitar a insectos y artrópodos reemplazando los tejidos del huésped e, incluso, de afectar a la conducta de las hormigas, usándolas para expandir sus esporas; arremetiendo en este caso contra la inviolabilidad del domicilio mediante mohos y goteras negruzcas y colonizando el cerebro y el cuerpo del protagonista. La lucha ancestral por mantener el patrimonio botánico y cultural se verá abortada en los planos finales, cuando se muestra la tala indiscriminada del último parque público irlandés. De nuevo los habitantes originarios son expulsados de las tierras irlandesas a hierro.

Con la ciencia mecanicista a partir Francis Bacon (1561-1626) la naturaleza al completo sufre un proceso de desacralización y desmitificación. Para Bacon, quien inicia el ámbito científico moderno, es hora de arrancar el velo de la naturaleza para desvelarla hasta en sus más recónditos secretos, y así considerada como materia inerte, el conocimiento empírico de esta ha de servir para mejor subyugarla. Queda así la puerta abierta para la explotación de recursos desmedida que comienza con la Revolución Industrial y continúa hasta nuestros días con el sistema capitalista globalizado. Pero a pesar de toda la tecnología y de la merma de ecosistemas en nuestro particular Antropoceno, o justamente por ello, nos encontramos ante una fructífera cosecha del filmes que podríamos englobar en el terror medioambiental. Tal sería el caso de tempranas propuestas como *Largo fin de semana* (*Long Weekend*, Colin Eggleston, 1978) o filmes posteriores como *El incidente* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008), donde entran en juego lecturas de posicionamiento ecologista. En *Largo fin de semana* una pareja tóxica (y no sólo en referencia a su relación marital) decide ir de excursión a las deshabitadas playas del norte de Australia en un intento de solucionar su degradada convivencia, encarnando con su actitud los problemas medioambientales de la sociedad contemporánea (deforestación, incendios provocados, extinción de especies, residuos evacuados a los parajes naturales). El filme está puntuado a través de los comentarios emitidos en radio y televisión y de los diálogos con referencias a las extracciones petroleras y las pruebas atómicas. De este modo la naturaleza acaba por revelarse y contrataca, con claras referencias a *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, mediante los elementos, la fauna y la flora del lugar, y el paraje paradisíaco se convierte en un laberinto ominoso del que resulta imposible escapar indemne. *El incidente* va más lejos al presentar una ola de suicidios en masa que se está expandiendo misteriosamente por las ciudades más populosas del este de Estados Unidos. En un primer momento se especula con la posibilidad de que se trate de un ataque bioterrorista (ecos del miedo real de la población estadounidense a una agresión con ántrax tras el 11S); pero la verdad resulta más inquietante, pues las plantas están liberando unas toxinas al aire para defenderse de su mayor amenaza: la humanidad. Esta película de subgénero de catástrofe colectiva se centra en la idea de la superioridad vegetal y parece recoger investigaciones científicas contemporáneas sobre botánica, donde ha quedado demostrado que algunas especies son capaces de comunicarse a través de señales químicas, por lo que pueden avisarse entre ellas de las posibles amenazas y responder químicamente a los ataques. Tal como expresa Elizabeth Parker (2020), si el bosque y

las plantas resultan aterradores en este caso es en relación al horror que se desata por el impacto nefasto dejado por el ser humano en la naturaleza.

2. EL FANTÁSTICO FORESTAL Y EL *FOLK HORROR*

Tal como expresa Jesús Palacios (2019), el término *Folk Horror* fue usado por el escritor Mark Gatiss para rebautizar tres títulos fílmicos británicos emblemáticos: *El inquisidor* (*Witchfinder General*, 1968, Michael Reeves), *La garra de Satán* (*Blood on Satan's Claw*, 1971, Piers Haggard) y *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy), y lo hizo así en su serie documental para la BBC *A History of Horror* (2010). Gatiss estaba parafraseando a Piers Haggard, director de *La garra de Satán*, quien catalogó como *Folk Horror* su propia película en una entrevista en *Fangoria* en 2003. Estas tres películas sentaron una serie de elementos que distinguen al *Folk Horror*: el primero relacionado con la importancia del paisaje, lugares aislados y agrestes, ya sean densos bosques primigenios y umbríos, escenarios rurales, paisajes campestres de verdes y suaves colinas (típicos de la campiña inglesa, galesa, escocesa o irlandesa); el segundo elemento es el aislamiento físico y mental de los actantes, separados de su civilizado mundo social o sitios en una comunidad que encarna otro sistema ético y de creencias; y el tercero es el elemento sobrenatural. De este modo en esos espacios naturales se desatan acontecimientos ominosos o sucesos perturbadores relacionados con la antigüedad pagana o los ritos ancestrales que perviven: brujería, chamanismo, sacrificios humanos, animismo, sectas. La trilogía seminal del *Folk Horror* coincide en el tiempo con el renacimiento del Folk Británico musical, la contracultura hippie, el neopaganismo y el ocultismo de los 60 y los 70.

En estos filmes suele mostrarse la fusión del ser humano con la naturaleza que le rodea, un modelo de narrativa y temporalización circular y, en muchas ocasiones, un emplazamiento-tránsito en espiral o laberíntico, no pocas veces relacionado con el destino predeterminado. La popularidad del *Folk Horror*, que además en muchas ocasiones presenta concomitancias con el fantástico antropológico, no ha hecho más que medrar en el séptimo arte en las últimas décadas. Si bien procede de suelo británico, se ha extendido al cine de diferentes geografías, que adaptan el terror vegetal a su botánica, su orografía y su cultura ancestral y animista. Como expresa Mar Corrales: «Su personalismo arraigado en las costumbres, leyendas y mitos primigenios de cada región incide en sus múltiples variantes y perfiles: de lo pagano a lo sacralizado, de

lo fantástico a lo grotesco, de lo legendario y feérico al realismo mágico» (2019: 63-64). Su éxito quizás se deba a lo que apunta Navarro: «El folk horror, el de antes, el de ahora, destruye nuestra falsa sensación de seguridad, de control sobre el entorno, característica esencial, por otra parte, de todo buen cine fantástico y de terror» (2019: 142).

Pasemos a analizar dos filmes paradigmáticos del *Folk Horror* y su conexión con el terror vegetal. *El hombre de mimbre* (1973), con guion de Anthony Schaffer —inspirado en la novela *El ritual* (1967, de David Pinner)— y banda sonora folk-rock de reminiscencias célticas compuesta por Paul Giovanni, nos sitúa en una isla de la feraz costa oeste de Escocia, en las inconquistables tierras altas. Allí se desplaza el sargento Neil Howie (Edward Woodward) de la policía de la West Highland para investigar la desaparición de una adolescente. Nada más poner los pies en tierra se produce el choque de mentalidades, Howie, ferviente creyente cristiano, se da de bruces con la idiosincrasia de la localidad: las orgías de alcohol y sexo protagonizadas por los lugareños y las lugareñas en la posada de pagano nombre, *The Green Man*, y en la playa, desenfreno que tampoco respeta las lápidas del cementerio, en esta especial comunión entre la vida y la muerte. Su incursión en esta pequeña, autárquica y «pintoresca» comunidad supone una vuelta a los ancestrales ritos paganos europeos: fiestas de la cosecha, palos y reinas de mayo, rituales druídicos y procesiones de carnaval que ponen el mundo al revés. En esta tierra alejada de la mano de Dios, las chicas, como si de dríades de la mitología clásica se tratara, tienen nombres de árboles, desde la desaparecida Rowan, pasando por la hija del posadero, una sensual y áurea nínfula que se llama Willow.

La base de las creencias de los nativos queda meridianamente clara en la diégesis, de un lado a través de la canción que entonan los niños alrededor del palo de mayo: el eterno ciclo natural de vida, muerte y resurrección, los cuerpos humanos que vuelven a la tierra de la que surgen nuevas semillas, los árboles que se alimentan de los cadáveres y crecen sobre las tumbas, las almas que regresan a los árboles en su reintegración en la naturaleza. El árbol es el *axis mundi* de la comunidad, el símbolo fálico al que veneran. Por eso plantan árboles en las tumbas y de ellos cuelgan los cordones umbilicales de los recién nacidos. De otro lado, los rituales druídicos que Howie contempla desde la mansión del jefe de la comunidad, Lord Summerisle (Christopher Lee), que recuerda al líder wiccano Gerald Gardner. En un espacio megalítico que por su disposición pétreo semeja Stonehenge, un grupo de mujeres desnudas, lideradas por una suma sacerdotisa, realizan danzas circulares y saltan por encima de una fogata. El cicerone de Howie le explica que las jóvenes

pretenden así que el dios del fuego las haga fértiles, le instruye acerca de la partenogénesis, y le advierte que por esos lares los antiguos dioses no han muerto y que a la naturaleza, además de amarla, hay que temerla, de ahí los ritos para aplacarla.

La charada carnavalesca del final del metraje nos muestra un mundo que parece haber sido pintado por el Bosco, con los lugareños ataviados con máscaras animalescas y Lord Summerisle travestido y presidiendo tan particular comitiva en honor de la divinidad solar Belenus. Howie, quien acaba encarnando el arquetipo del tonto elegido rey por un día, advierte demasiado tarde que la desaparición de Rowan no ha sido más que el señuelo, y que él es la víctima sacrificial para complacer a la diosa de los campos. Y el título del filme adquiere todo su terrible significado premonitorio, así este Cristo salvador perece encerrado en la estructura antropomorfa de madera que devoran las llamas, mientras el populacho entona en alegre algarabía una canción en honor al renacimiento del bosque.

Por su parte, *Midsommar* (Ari Aster, 2019) se centra en el viaje de unos estudiantes de antropología estadounidenses al remoto pueblo de Harga (Suecia), invitados por un nativo del lugar, Pelle (Vilhelm Blomgren). Ya desde el principio se muestra la importancia que va a adquirir el paisaje en el filme, como si de un personaje más se tratara, mientras la cámara se encanta recorriendo frondosos bosques. Y el itinerario de los jóvenes no sólo supone un alejamiento geográfico del punto de origen, también una pérdida progresiva de las coordenadas, referencias y de los códigos espacio-temporales familiares, lo que el director explicita a través del trabajo de realización. Durante el vuelo en avión la cámara deja atisbar a través de la ventana el idílico paisaje sueco, pero se introduce lo desasosegante por medio de las disonancias que pueblan la banda sonora, así como por las turbulencias del aparato. Tras el aterrizaje y durante el recorrido por carretera, Aster muestra unos planos en los que coloca el mundo del revés, el pavimento pasa a adoptar la posición del firmamento, el coche circula boca abajo mientras los árboles colgantes flaquean ambos lados de la pista secundaria. Cuando aterrizan, al estar situados geográficamente tan al norte son las nueve de la noche pero aún es de día. A lo que hay que añadir el consumo de hierba y la ingesta de psilocibina, que perturba la percepción y contribuye a la prosopopeya desestabilizadora del bosque. Y cuando por fin acceden a la comunidad el tiempo parece haberse parado.

Los lugareños van vestidos con trajes regionales de blanco prístino con el lino que ellos mismos cultivan, son autárquicos, ecologistas y autosuficien-

tes energéticamente, practican la homeopatía, y en la escuela las criaturas se dedican a tallar runas y soñar con sus poderes (lo que conecta con los ritos chamánicos-totémicos). Al modo de una división orgánica de la sociedad, duermen en grandes barracones todos juntos y por edades, remedando biológicamente las divisiones de los ciclos estacionales (primavera, verano, otoño e invierno), y los hombres portan túnicas femeninas para encarnar el carácter hermafrodita de la naturaleza. Pero pronto los visitantes extranjeros descubren la cara oscura de la comuna al presenciar el suicidio voluntario de dos ancianos sobre el ara sacrificial y la verdadera naturaleza de la horda primitiva capaz de rematar a mazazos a uno de ellos. Los cuerpos de aquellos que han llegado al final de su ciclo vital son quemados en una pira y las cenizas depositadas junto a Rotvålta, el sagrado árbol de sus ancestros. Ellos mismos pasarán a formar parte de ese círculo de reciclaje. Mark (Will Poulter), quien desaparece en el bosque atraído por una seductora joven, será castigado por el sacrilegio de orinar sobre el árbol sacro, mientras el cadáver de Josh (William Jackson Harper), quien rompe el tabú de colarse en el templo restringido a los iniciados, es usado como abono para los huertos.

Chris (Jack Reynor) se convierte en víctima de la magia erótica de Maja (Isabelle Grill), quien primero le coloca una runa de amor debajo de la cama para lanzarle un hechizo amoroso, y luego le ofrece un pastelito preparado con su sangre menstrual para atraerle y atarle. La cópula programada y performatizada semeja una actualización de la escena rupestre representada en *El Cogul* (Les Garrigues, Cataluña), con esa figurilla masculina itifálica acompañada por mujeronas. Chris practica el coito con Maja sobre una alfombra vegetal, acorralado por un semicírculo de mujeres desnudas y de diferentes edades que entonan salmos. Chris entiende demasiado tarde que él también está destinado al holocausto para poner fin a la sequía. En una siniestra rifa que recuerda a «La Lotería», de Shirley Jackson, se seleccionan nueve vidas humanas para el sacrificio al padre sol. Los torsos de los asesinados rellanados de paja conectan con la obra pictórica de Giuseppe Arcimboldi, en concreto con su retrato personificado de la estación invernal en su óleo de 1563, conformado por ramajes y hojarasca. Mientras a Chris lo introducen dentro del cuerpo de un oso destripado, vivo y drogado, y se materializa la premonición sobre la materialidad artística: el director ya ha mostrado el dibujo de uno de los barracones con la estampa de un oso en llamas. La enorme pira final desata la histeria colectiva.

Mientras Dani (Florence Pugh) protagoniza un proceso de integración radical, invitada a formar parte del concurso para nombrar a la reina de ese

año, la ingesta enteogénica y la danza alrededor del palo de mayo la llevan a sincronizar con el resto de las jóvenes a través de ese círculo de sororidad, y su asimilación se consume cuando comienza a hablar en sueco. Coronada reina de mayo, asume la responsabilidad de bendecir los campos labrados y ella y el resto de las mujeres de la comunidad dan vueltas con antorchas alrededor de estos y arrojan semillas en agujeros practicados en la tierra junto con trozos de carne y huevos. El rito agrícola parece un remedo y mixtura de los rituales de Eleusis en honor a Deméter, la diosa de los cereales, y su hija Perséfone, donde se consumía el *Kykeon* —bebida sagrada, según Wasson y Ruck (1994), preparada con cornezuelo y adormidera—, y de las *Tesmoforias*, ceremonias agrarias también de la antigüedad griega donde se mezclaba restos de lechones y semillas para fertilizar los campos. El proceso progresivo de despersonalización de Dani la lleva finalmente a encarnar a la Madre Tierra. Si desde su primer viaje alucinógeno visualiza cómo de su dermis emerge la hierba (al modo de las acciones performativas de la artista cubana Ana Mendieta) y es capaz de sintonizar con el bosque que respira, finalmente acaba entronizada con un tocado y vestimenta florales que la conectan con la representación de la *Tellus Mater* romana, tal como aparece representada en el Ara Pacis de Augusto, la tierra fecunda personificada coronada por espigas, rodeada de frutos y ganado. Si en la descripción del piso de Dani el director ya se ha recreado en los planos que muestran las plantas domesticadas en macetas, ahora Dani recuerda a la figura retratada por Léon Frédéric en *Naturaleza* (1894), un híbrido de feminidad y hojarasca en floración, que en este caso se mueve y respira, útero de fertilidad y abundancia y promesa de descanso en la tierra.

Midsommar nos proporciona elementos para problematizar con la categoría de lo fantástico. Según la tradición analítica, afianzada a través de los escritos de Todorov, lo esencial para que surja lo fantástico es el momento de incertidumbre entre lo real y lo imposible (lo irreal, lo anormal, lo sobrenatural). Pero como se pregunta Roas en su definición de lo fantástico, ¿qué es la realidad?, ¿qué idea de la realidad estamos manejando? La cuestión es que desde el ámbito de la ciencia contemporánea se ha desalojado la tesis de una realidad totalmente objetiva y extrínseca al ser humano, no hay más que asomarse a la física cuántica para poner en entredicho la convicción acerca de las leyes inmutables de la naturaleza o asomarse al abismo de las teorías que defienden la coexistencia simultánea de varias realidades paralelas. Y tal como expresa Roas en relación a los autores posmodernos: «una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la

realidad y el yo» (2009: 105). En el caso que nos ocupa, además, entraríamos dentro del ámbito de la neurociencia y de la denominada neurología del trance. La protagonista de *Midsommar* está bajo los efectos de los principios activos del cannabis y de la psilocibina (y quizás de alguna otra sustancia psicotrópica), es decir, en un estado alterado de conciencia. Si la plena conciencia es aquella en la que reaccionamos ante nuestro entorno de un modo racional, los estados alterados de conciencia entroncan con las «visiones» chamánicas y con el pensamiento mítico e, incluso, para autores como Clottes y Lewis-Williams, pueden estar en el origen del arte primevo. El cerebro humano tiene pues la capacidad de arribar a estados alterados de conciencia sean o no autoinducidos (ya sea por el consumo de sustancias, por la hiperestimulación o por la privación sensorial, por el aislamiento social prolongado, por un trauma o dolor intensos...). De esta manera, a nuestro entender, el elemento fantástico y el terror que vehicula es el hecho de no saber si Dani está sufriendo un «viaje» alucinatorio provocado por las drogas o si está sintonizando y conectando con otra dimensión de la realidad (lo que resultaría más desestabilizador porque incluso desde la neurología estos procesos sinápticos, si bien son una posibilidad científica, son muy difíciles de explicar por parte de la ciencia tradicional).

3. DRÍADES Y BRUJAS

No queremos terminar este recorrido sobre el terror verde sin hacer un somero repaso sobre la figura de la bruja y su relación con el bosque, y sobre el tema de la perversa mujer vegetal. El fantástico también engloba a aquellos filmes que se basan en mutaciones humanas e hibridismos botánicos. Un claro ejemplo seminal es *Mandrágora* (*Alraune*, 1928), de Henrik Galeen, prototipo del cine de la República de Weimar y su obsesión por la creación antinatural de seres artificiales. La película, basada en la novela homónima de Hanns Heinz Ewers (1911), es un drama fantástico centrado en biogénesis y deudor de la leyenda medieval de la mandrágora, planta antropomorfa a la que se le suponen propiedades mágicas y afrodisíacas. De este modo, el genetista Jakob Ten Brinken (Paul Wegener) lleva a cabo una inseminación artificial con la semilla de un delincuente ahorcado y usando a una meretriz como receptáculo, creando en su laboratorio una mixtura de femme fatale y mujer-enredadera.

La trama sumerge a la audiencia en el mundo de la pseudociencia de Paracelso, de la alquimia, de los espermistas y animaculistas con sus homúnculus; pero también muestra las inquietudes de la época y lugar de produc-

ción del filme, con una sociedad alemana obsesionada con la herencia genética depravada y los estudios sobre la influencia medioambiental en el comportamiento humano. Como explica Valerie Weinstein (2010), el filme se hace eco de las ansiedades de la Alemania de la década de los 20 del siglo pasado, no solo en relación a los temores sobre los avances en ingeniería genética y en relación a la contaminación racial, también en todo lo relativo a la Nueva Mujer, aquella que se salía del tiesto del ideal de feminidad impuesto.

Alraune (Brigitte Helm) se muestra como paradigma de la alteridad absoluta, no sólo por sus orígenes abyectos —relacionados con los telúricos poderes del mundo subterráneo— y por su hibridismo, también porque es una mujer que representa el puro instinto de supervivencia, porque es activa sexualmente y no siente ni culpabilidad ni remordimientos. Al modo de las brujas aojadoras y las magas legendarias como Circe, es capaz de someter a los hombres y a las fieras por el influjo de su mirada y la belleza fatal que destila arrastra por el fango, del que ella nunca debió emerger, a los perfectos burgueses y a los hombres de ciencia. Si bien las pasiones salvajes de Alraune finalmente son aplacadas por la promesa de amor romántico que le brinda Frank Braun (Ivan Petrovich), el filme deja muy claro el peligro que emana de la feminidad en su vertiente más telúrica.

Es bien sabido, tal como apuntó Jules Michelet, que la bruja siempre toma el camino del bosque. De modo que seguiremos su estela, ampliamente asentada en el folklore europeo, a través de una serie de filmes que se basan en la figura de la bruja como transcripción y encarnación del miedo a los espacios de impracticables espesuras donde anida la hechicería y lo sobrenatural. Un claro ejemplo de terror forestal es *El Proyecto de la Bruja Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, 1999), basada en el periplo de tres jóvenes investigadores de lo paranormal en los agrestes bosques de Maryland, deudora de los terrores plasmados en el cuento de Hansel y Gretel y que explota de una manera muy eficiente la cualidad siniestra que emana de los entes arbóreos que conforman el paisaje. La bruja, arraigada en la tradición oral de la zona, se resiste a ser filmada por las cámaras del equipo, pero su presencia se demuestra porque es capaz de confundir y controlar a los protagonistas, haciéndoles caminar en círculos en un eterno retorno al punto de origen, aislándoles cada vez más con su habilidad para transmutar la materia y la naturaleza. Ella domina todo el espacio animado, donde cada rama puede resultar amenazante, y señorea metamorfoseada en una figura de palo antropomorfa que cuelga de los árboles. La moraleja es clara: todo el bosque está embrujado y la tecnología no va a mantenerte a salvo.

El libro de las sombras (*Blair Witch 2*, Joe Berlinger, 2000) redunda en la misma temática, y en este caso un nuevo equipo de investigación, tras una noche de aquelarre de sexo, drogas y rock and roll, descubre en el visionado de la cinta que la bruja de Blair adopta la forma de árbol para aparecer y desaparecer del entorno a voluntad, pero también hay un guiño a su transformación zoomorfa en la lechuza que descansa en sus ramas. Es muy sintomático que la primera referencia escrita de la connivencia de la diosa con el árbol, datada en época sumeria, relate que Inanna gobierna en un maravillosos jardín y habita en un sauce sagrado en compañía de la serpiente que ha hecho un nido en el tronco y del pájaro Imdugud, mientras Lilith, la lechuza, ha construido su nido en las ramas. Las conexiones con la feminidad demonizada continúan al narrar la leyenda de la bruja Elly Kedward, de quien se dice fue arrastrada a la profundidad del bosque, donde la ataron a un árbol para que muriese de frío, la torturaron y, finalmente, la colgaron. Este episodio conecta con el poema de Margaret Atwood «Half-Hanged Mary», dedicado a la bruja histórica Mary Webster, quien en 1685 fue acusada de enfermar al diácono de Hadley y colgada de un árbol como castigo. La secuela también presenta a la hechicera moderna, Erika, quien personifica la variante wiccana y su adoración por la naturaleza, dice no creer en el Diablo porque es una construcción cristiana e intenta establecer contacto con la bruja de Blair a través de las fuerzas ctónicas, invocando a Perséfone y danzando desnuda alrededor de un tronco. Todos los miembros del equipo muestran además unos estigmas en forma de arañazos y abrasiones cutáneas, que intentan racionalizar al considerarlos resultado de la acción de alguna hiedra venenosa, y que concluyen que «es algo del bosque» que demuestra que han sido tocados por la bruja. Pero la verdadera influencia de la bruja se demuestra cuando entienden que movidos por una fuerza diabólica han asesinado a unos excursionistas de lo macabro que también merodeaban por el enclave, cuyos cuerpos han destripado y colocado en disposición de estrella de cinco puntas. La maldad claramente parece emanar de la propia tierra.

De los países escandinavos proceden brujas fílmicas de renombre, de hecho el actual cine de brujería debe muchos a títulos de calidad como *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922) y *Dies Irae* (*Vredens dag*, Carl Theodor Dreyer, 1943). En el caso de *The Juniper Tree* (Nietzchka Keene, 1990), ésta inspirada en «El Enebro» de los hermanos Grimm, cuento de hadas macabro basado en la mutilación, el infanticidio y el canibalismo y donde el símbolo central es el árbol, metáfora de la transmutación de la madre muerta. En el filme el paisaje se convierte en clave para entender la historia de

dos hermanas desarraigadas que huyen de la región donde su madre ha sido quemada por bruja. Katla (Bryndis Petra Bragadóttir) encarna el arquetipo de la maga oscura, que hechiza al viudo Jóhann (Valdimar Örn Flygenring) para convertirse en la nueva señora de la casa y poner fin a su vagabundeo, y que no duda en participar en la muerte del pequeño hijo de aquel, Jónas (Geirlaug Sunna), asumiendo el papel de la madrastra de cuento y los crímenes reproductivos de los que acusaron a las brujas históricas. Epítome de la madre siniestra, prepara un estofado con partes del cuerpo del niño que da de comer a su esposo, potaje de su caldero que ella saborea sin ningún tipo de remordimiento. La maga blanca es Margit (interpretada por la cantante Björk), una púber que ha heredado la capacidad visionaria de su madre, así como la de reestablecer el orden natural. Margit recuerda tangencialmente a Ingeri de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), donde Ingmar Bergman, en un escenario paisajístico de atmósferas espectrales, sitúa a esta sirvienta que señorea en la floresta, agazapada en el sotobosque como si fuera una bestezuela.

Lo sintomático en este caso es que la bruja negra, capaz de envenenar el ganado con la saliva que escupe en la hierba, se ciñe al ámbito de lo doméstico y la bruja buena, en esta visión dicotómica de los espacios que ocupa lo femenino, reina en los exteriores: los campos de lava, las cuevas, la cascada. El hecho de que la directora haya elegido los desolados páramos islandeses como ubicación geográfica de la historia, y el blanco y negro de la fotografía, contribuyen a crear una atmósfera de precariedad y soledad, y puede explicarse en términos de historia social (Katla sabe que ella y su hermana no sobrevivirán sin la hospitalidad de Jóhann). La dureza del paisaje habla a las claras de la dureza del momento histórico que les ha tocado vivir. Como expresan Greenhill y Brydon (2022), el paisaje es usado para subrayar el estado de ánimo de las actantes, la melancolía y la alteridad que todo lo impregnan. Y en este desierto sin cobertura arbórea, el árbol que crece sobre la tumba de la madre de Jónas se convierte en el enlace entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, en el lugar donde Katla realiza un conjuro para quedarse embarazada y al que regresa el espíritu del pequeño convertido en cuervo, en el símbolo del duelo, de la añoranza y de lo preternatural.

Otro filme nórdico regresa a la figura de la *pharmakis* y la madre terrible: *Medea* (1988), de Lars von Trier, sobre la tragedia de Eurípides y con guion póstumo de Carl Theodor Dreyer, que supone una reinterpretación de la antiheroína clásica y otorga un lugar muy siniestro al ente arbóreo dentro de la trama. Desde el comienzo del filme se presenta a la protagonista, interpretada por Kirsten Olesen, totalmente integrada en la naturaleza: un plano cenital la

muestra tumbada en la arena, mientras las olas del mar cubren su luctuosa estampa (ya es consciente de la traición de Jasón —Udo Kier— y de sus nuevas nupcias con Glauce —Ludmilla Glinska— por intereses políticos) a medida que sube la marea. Resurge de las aguas, pero sabe que su funesto destino es ser desterrada junto a sus hijos porque así lo dicta el rey Creonte (Henning Jensen), que la teme porque es una mujer sabia y conoce las artes del mal. Su venganza se beneficia de sus conocimientos botánicos y Trier nos deleita con una secuencia de naturaleza encantada mientras Medea recoge plantas y semillas en una zona pantanosa, a lo que contribuye la densidad casi táctil de una atmósfera nebulosa, la distorsión de la lente de la cámara, la alucinatoria saturación de los colores y la sensación que transmiten las texturas orgánicas. Ella misma adquiere cualidades matéricas con ese atuendo y tocado que se parecen escamas o corteza, en unos planos que resultan muy pictóricos y que conectan con la Ofelia prerrafaelita de Millais.

Medea ha sido instrumentalizada por su esposo, incluso en lo relativo a su magia para conseguir el vellocino de oro, y ahora se vuelve a los elementos naturales que gobierna: las olas, la niebla, el viento y el fuego. Si ella es la aridez y la naturaleza tormentosa desatada, Glauce es la lozanía fructífera de la tierra virgen. Tal como expresa Zambrano (2019: 65), «El plano picado de Glauce tumbada en el lecho vegetal muestra al espectador el esplendor de su juventud en contraste con la madurez de Medea». Medea le regala a Glauce su propia corona nupcial envenenada con plantas tóxicas, lo que le provoca la muerte. Pero el director cambia el modo en cómo asesina el personaje de Eurípides a sus vástagos (en la obra literaria con una espada) y elige un árbol para llevar a cabo el infanticidio. Ella misma los ahorca con sus propias manos, mientras oímos el trino de los pájaros. «¿Qué vas a colgar del árbol?», le pregunta su hijo pequeño cuando la ve atar cuerdas a las ramas. «Lo que amo», responde ella. Y entonces el título de la película que se ha mostrado al principio de la diégesis adquiere su estadio de premonición, de destino fatal: de la «D» que conforma el nombre de la protagonista emergen unas ramas de las que están suspendidos dos bultos con forma humana. Aquella que ha dado la vida otorga la muerte.

En *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), Trier vuelve al arquetipo de la madre báquica, en este caso interpretada por Charlotte Gainsbourg, una Eva satánica que convierte la cabaña en el bosque llamada Edén en un pandemónium. Incapaz de superar el duelo por su hijo fallecido, cuya muerte está relacionada con su inoperancia, después de la caída y la pérdida de la inocencia, regresa a la naturaleza, la verdadera Iglesia de Satán. De las bucólicas estam-

pas en flash back donde madre e hijo comparten un jardín paradisiaco, la protagonista pasa a formar parte de la naturaleza en su vertiente más cruel y despiadada: una cadena trófica *ad infinitum* donde se impone la superioridad del más fuerte y mejor adaptado. Lo que más teme la protagonista de sí misma es la conexión connatural de su feminidad con dichos procesos cíclicos, de ahí su fobia a pisar la hierba, su metafórica desintegración mental en los planos que muestran tallos pudriéndose en las turbias aguas de un jarrón de cristal, su identificación con el árbol seco que como ella carece de retoños y ya no dará frutos, su obsesión con la voz infantil que cree percibir en la espesura. Pero la naturaleza trabaja calladamente y frente a la energía apolínea que encarna su esposo (Willem Dafoe) —representante de lo civilizado, del logos, del tiempo lineal y de los limes marcados—, ella tiene que hacer frente a su poder dionisiaco innato. Dríade onanista y orgiástica, se masturba sobre las raíces superficiales de un árbol cuasi fantástico por su envergadura, lugar al que atrae a su esposo para practicar sexo, a quien termina machacando los genitales con un tronco. Y este acto de castración conecta con los supuestos delitos de las brujas, quienes según el *Malleus Maleficarum* (Kramer y Sprenger, 1486) se dedicaban a sustraer penes que coleccionaban en nidos en los árboles, imagen también plasmada en el *Roman de la Rose* (texto original de 1278), donde unas monjas se afanan en varear la copa para conseguir su fálica cosecha.

Respecto a *La bruja* (*The Witch: A New England Folktale*, Robert Eggers, 2015), contextualizada en las colonias de Nueva Inglaterra en 1630, pone en juego la desintegración mental y moral de una familia de colonos y su deriva en la nada verde. El frágil asentamiento donde han instalado su granja, un pequeño reducto deforestado en la proximidad de una naturaleza de primitivos bosques, resulta improductivo a pesar de los rezos y del celo del patriarca para trabajar con el sudor de su frente. Su estructura mental teocrática y puritana se disloca en el mayor de los aislamientos y miseria material. De este modo Thomasin (Anya Taylor-Joy) se convertirá en el chivo expiatorio de sus progenitores, quienes la acusan de haber hechizado la granja y a los cultivos, en la línea de los delitos que recogía la Bula del Papa Inocencio VIII *Summis Desiderantes Affectibus* (1484), en la que entre las acusaciones relativas a las brujas se hacía constar su capacidad para agostar las mieses de los campos o enfermar al ganado. El cuerpo de la púber Thomasin es asimilado por el resto de los actantes a la naturaleza virgen e indómita, que lejos del *hortus conclusus* que se explota y tiene dueño, se convierte en un feudo del Diablo. Su estado liminar se acentúa a los ojos de su madre con la bajada de su primera sangre,

que desde tiempos pretéritos y tal como recoge Plinio el Viejo (23-79 d. n. e.) en su *Historia Natural* se ha relacionado con poderes nefastos, de este modo se creía que las menstruantes podían impedir que los cereales granasen, secar las semillas, provocar que los frutos cayesen o que lo sembrado muriera. Pero si Thomasin emprende el camino del bosque es para escapar de un destino de privaciones y abusos, así la vemos levitando liberada en los planos finales del aquelarre a la altura de las copas de magníficos árboles.

CONCLUSIONES

Como hemos comprobado a lo largo del análisis, el terror vegetal ha enraizado con éxito en el fantástico y en el género de terror fílmico, lo que en buena parte está relacionado con nuestra sociedad occidental actual y nuestro pretendido control de los ecosistemas, así todo aquello reprimido por la civilización y su falso sentimiento de seguridad regresa como objeto de fobia y para recordarnos lo efímero de la obra humana. Las plantas sirven para establecer metáforas, alegorías y parábolas que conllevan lecturas políticas, sociales, medioambientales, antropológicas y religiosas, pero también sobre cuestiones de identidad y de género. Así como interpretaciones de posicionamiento ecologista, donde por debajo de la trama subyace el hecho de que lo verdaderamente terrible es el nefasto impacto humano sobre el hábitat y el medioambiente. La naturaleza desacralizada y convertida en mero recurso explotable, regresa en estas películas presa del encantamiento y atravesada por el soplo animista del pensamiento primitivo.

Estas propuestas en muchas ocasiones se estructuran sobre una narrativa y temporalidad circulares, lo que conecta con el tiempo del mito, de la premonición y la profecía, con el ciclo estacional de la naturaleza; y muestran localizaciones y tránsitos laberínticos o en espiral, con una dislocación y extravío de las coordenadas y códigos espacio-temporales del mundo civilizado, también relacionado con el hado predestinado. Los actantes, desarraigados del ambiente contemporáneo y en su aislamiento físico y ontológico, conectan con creencias perdidas en la noche de los tiempos y en su merma material y psicológica, comprenden su insignificancia frente a la naturaleza reinante o encaran su lado más salvaje. Lo sintomático es que hay una perversión del mítico itinerario de iniciación y del periplo del héroe en su conquista de la historia lineal y de la gloria, porque en este caso las pruebas que la naturaleza impone pueden no ser superadas.

En muchas de estas películas también prospera la metáfora de la conquista masculinista de la naturaleza y la dicotomía arquetípica hombre-civilización/mujer-naturaleza. Ya se trate de híbridos de *femme fatale* y mujer-enredadora, de dríades castradoras, de madres báquicas y/o caníbales, de *Mater Tellus Tenebrarum*, de *pharmakis* o de brujas con la capacidad de controlar y contaminar la materia y la naturaleza, la fobia a los espacios agrestes, vírgenes, indómitos, incultos y no conquistados se extiende al *locus* del cuerpo femenino. Y en este re-encantamiento de lo natural y lo femenino, el árbol se yergue como soporte de una amplia simbología: puede representar el duelo no superado por la madre fallecida y la pérdida del paraíso edénico, pero también la protección que brinda la progenitora a sus vástagos, el tropos de la invocación del hechizo y de la conexión con lo sobrenatural, el instrumento de tortura y muerte, pero también el mástil del ritual para la fructificación humana y telúrica, o la misma epifanía botánica de la bruja. Un mismo eje de contacto entre la vida y la muerte, que recuerda a la visión de la Madre Tierra y de lo femenino sita en el pensamiento primevo y que regresa una y otra vez en un circuito de eterno-retorno. Si las plantas y la naturaleza en general, con todo el poder dionisiaco que vehiculan, siguen viéndose como una amenaza fundamental para la subjetividad humana, es porque hace mucho tiempo perdimos nuestra conexión ancestral con la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTER, Ari (dir.) (2019): *Midsommar*, A24/Parts & Labor/B-Reel Films, Estados Unidos/Suecia.
- BERLINGER, Joe (dir.) (2000): *Blair Witch 2 (El libro de las sombras)*, Artisan Entertainment, Estados Unidos.
- CLOTTES, Jean, y, David LEWIS-WILLIAMS (2010): *Los chamanes de la Prehistoria*, trad. Javier López Cachero, Ariel, Barcelona.
- CORRALES, Mar (2019): «The Witch is Dead! Visiones de un cine perdido», en Jesús Palacios (coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*, Hermenauta, Barcelona, pp. 49-71.
- CRONIN, Lee (dir.) (2019): *The Hole in the Ground (El bosque maldito)*, Savage Productions, Irlanda/Bélgica/Finlandia/Reino Unido.
- EGGERS, Robert (dir.) (2015): *The Witch: A New England Folktale (La bruja)*, Parts and Labor/Rooks Nest Entertainment/RT Features, Estados Unidos/Canadá.
- EGGLESTON, Colin (dir.) (1978): *Long Weekend (Largo fin de semana)*, Dugong Films/Victorian Film/The Australian Film Commission, Australia.
- GALEEN, Henrik (dir.) (1928): *Alraune (Mandrágora)*, Ama-Film GmbH, Alemania.

- GARCÍA QUINTELA, Marco V. (1991): «El sacrificio humano adivinatorio celta y la religión de los lusitanos», *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, núm. 3, pp. 25-37. <<https://doi.org/10.7764/onomazein.27.17>>
- GREENHILL, Pauline, y Anne BRYDON (2022): «Mourning Mothers and Seeing Siblings. Feminism and Place in *The Juniper Tree*», en Pauline Greenhill y Sidney Eve Matrix (eds.), *Fairy Tale Films. Visions of Ambiguity*, University Press of Colorado, pp. 116-136. <<https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.11>>
- GROSSATO, Alessandro (2000): *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*, trad. María Àngeles Cabré, Grijalbo, Barcelona. <<https://doi.org/10.24310/bolarte.2004.v0i25.4656>>
- HARDY, Corin (dir.) (2015): *The Hallow*, Fantastic Films/Occupant Entertainment, Irlanda/Estados Unidos/Reino Unido.
- HARDY, Robin (dir.) (1973): *The Wicker Man (El hombre de mimbre)*, British Lion Films, Reino Unido.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2022): «Brujería fílmica, procesos históricos, ginofobia y naturaleza dionisiaca», en Montserrat Hormigos Vaquero y Carlos A. Cuéllar Alejandro (coords.), *La bruja, una figura fascinante. Análisis de sus representaciones en la historia y el arte contemporáneos*, Shangrila, Valencia, pp. 372-413.
- (2009): «La perversa mujer vegetal: la Mandrágora literaria y fílmica», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, núm. XIV, pp. 103-119. <<https://doi.org/10.7203/qdfed.22.11258>>
- KEENE, Nietzsche (dir.) (1990): *The Juniper Tree*, Rhino Entertainment Company, Islandia.
- KEETLEY, Dawn, y Angela TENGA (eds.) (2017): *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, Nueva York. <<https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5>>
- KRAMER, Samuel Noah (2015): *La historia empieza en Sumer*, trad. Jaime Elías Cornet y Jorge Braga Riera, Alianza, Madrid.
- LE GOFF, Jacques (1996): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona.
- LOISY, Alfred (1990): *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, trad. Ana P. de Goldar, Paidós, Barcelona.
- MANCUSO, Stefano, y Alessandra VIOLA (2015): *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, trad. David Paradela, Galaxia Gutemberg, Barcelona.
- MYRICK, Daniel (dir.) (1999): *The Blair Witch Project (El Proyecto de la Bruja Blair)*, Haxan Films, Estados Unidos.
- NAVARRO, Antonio José (2019): «Sombras paganas. El nuevo Folk Horror de las islas británicas», en Jesús Palacios (coord.), *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*, Hermenaute, Barcelona, pp. 133-155.
- PALACIOS, Jesús (coord.) (2019): *Folk Horror. Lo ancestral en el cine fantástico*, Hermenaute, Barcelona.
- PARKER, Elizabeth (2020): *The Forest and the EcoGotic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*, Palgrave Macmillan Chan, Londres. <<https://doi.org/10.1007/978-3-030-35154-0>>
- PLINIO (2003): *Historia Natural*. Libros VII-XI, trad. E. del Barrio Sanz, Gredos, Madrid.

- RICHTER-BOIX, Alex (2022): *El Primate que cambió el mundo. Nuestra relación con la naturaleza desde las cavernas hasta hoy*, Planeta, Barcelona.
- ROAS, David (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Universidad Carlos III-Asociación Cultural Xatafi, Madrid, pp. 94-120.
- SHYAMALAN, M. Night (dir.) (2008): *The Happening*, (*El incidente*), Spyglass Media Group/Blinding Edge Pictures/UTV Motion Pictures, Estados Unidos.
- SIEGEL, Don (dir.) (1956): *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*), Walter Wanger Productions/ Allied Artists Pictures, Estados Unidos.
- SMITH, Carter (dir.) (2008): *The Ruins* (*Las ruinas*), Red Hour Productions/Spyglass Entertainment/DreamWorks Pictures, Australia/Estados Unidos.
- TURNER, Peter: «Supernatural Folklore in the Balir Witch Films; New Project, New Proof», *Revenant Journal*, disponible en <http://www.revenantjournal.com/contents/supernatural-folklore-in-the-blair-witch-films-new-project-new-proof> [09/05/2022].
- VON TRIER, Lars (dir.) (2009): *Anticristo* (*Antichrist*), Zentropa, Dinamarca/Alemania/Francia/Suecia/Italia/Polonia.
- VON TRIER, Lars (dir.) (1988): *Medea*, Danmarks Radio (DR), Dinamarca.
- WASSON, Gordon, Albert HOFMANN y Carl A. P. RUCK (1994): *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, trad. Felipe Garrido, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- WEINSTEIN, Valerie (2010): «Henrik Galeen's Alraune (1927): The Vamp and the Root of Horror», en Christian Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Camden House, Nueva York, pp. 198-210. <<https://doi.org/10.1353/mon.2011.0092>>
- ZAMBRANO, Lilibeth (2019): «El espejito de la otra Medea: de Eurípides a Lars von Trier», *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, núm. 27, pp. 53-68. <<https://doi.org/10.17103/reei.34.17>>