

PROPP  
CUENTO  
MARAVILLOSO

CINE Y LITERATURA

GENEALOGÍA

ACTANTES

PERSONAJES

STRUCTURALISMO

POINCARÉ

FOLCLORE

ESTUDIO DE INTERRELACIONES

ENTRE EL CUENTO LA REINA DE LAS NIEVES Y FROZEN, EL REINO DEL HIELO

(PROPP, ANDERSEN, DISNEY)

REINA DE  
LAS NIEVES

FUNCIONES

NARRATOLOGÍA

FORMALISMO

SEMIOLOGÍA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

FROZEN  
DISNEY

DE

FRANCISCO JOSÉ GONZÁLEZ LORENZO

JUAN MANUEL GÓMEZ MORA

Director: Dr. D. CARLOS PEINADO ELLIOT

GREIMAS

BACHELARD

Antes de comenzar queremos agradecer la paciencia y labor de dedicación al Director de nuestro Trabajo de Fin de Grado el Dr. Carlos Peinado Elliot del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura.

Autores:

Francisco José González Lorenzo

Juan Manuel Gómez Mora

Comunicación Audiovisual

Universidad de Sevilla

## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Resumen</b>   | <b>3</b>  |
| <b>Palabras claves</b>   | <b>3</b>  |
| <b>1. Introducción</b>   | <b>4</b>  |
| <b>2. Objetivos</b>  | <b>4</b>  |
| <b>3. Metodología</b>  | <b>5</b>  |
| 3.1 Proceso analítico  | <b>5</b>  |
| <b>4. Hans Christian Andersen (breve introducción)</b>               | <b>6</b>  |
| <b>5. Formalismo y Propp</b>   | <b>6</b>  |
| 5.1 Morfología del cuento  | <b>8</b>  |
| <b>6. Sinopsis</b>   | <b>11</b> |
| 6.1 Sinopsis del cuento  | <b>11</b> |
| 6.2 Sinopsis del film  | <b>12</b> |
| <b>7. Funciones de los personajes</b>                                | <b>13</b> |
| 7.1 Funciones de los personajes en <i>La reina de las nieves</i>     | <b>13</b> |
| 7.2 Funciones de los personajes en <i>Frozen, el reino del hielo</i> | <b>22</b> |
| <b>8. Primeras conclusiones en relación a las funciones</b>          | <b>29</b> |
| <b>9. Estructuralismo francés, Narratología, Greimas</b>             | <b>32</b> |
| <b>10. Principales diferencias entre el cuento y la película</b>     | <b>34</b> |
| 10.1 Diferencias entre funciones                                     | <b>34</b> |
| 10.2 Diferencias actanciales   | <b>35</b> |
| 10.3 Diferencias entre personajes                                    | <b>40</b> |
| 10.4 Diferencias entre tiempos de la historia                        | <b>44</b> |
| 10.5 Aspectos y simbolismo religioso                                 | <b>46</b> |
| <b>11. Simbolismo</b>  | <b>49</b> |
| 11.1 Elementos universales   | <b>51</b> |
| 11.2 Simbología de animales y plantas                                | <b>53</b> |
| 11.3 Simbología de los espacios - lugares                            | <b>54</b> |
| 11.4 Simbología de los objetos                                       | <b>55</b> |
| <b>12. Disney, roles, transformaciones intencionadas y género</b>    | <b>56</b> |
| <b>13. Conclusiones</b>  | <b>60</b> |
| <b>14. Bibliografía</b>  | <b>61</b> |

## RESUMEN

Las páginas que se desarrollan a continuación proponen como base fundamental una comparación entre la narración de Andersen: *La reina de las nieves* y la adaptación del mismo cuento por Disney en *Frozen, el reino del hielo*.

Dos medios diferentes, el literario y el audiovisual nos servirán para unir mediante el anclaje directo de la obra de Vladimir Propp: *Morfología del cuento maravilloso* sus contrastes y similitudes en aspectos funcionales y estructurales en relación al mismo.

Un análisis posterior de corte analítico-descriptivo en nuestra acotada investigación nos lleva a encontrar otros intereses igualmente importantes, relacionados con la narratología y simbología en los que se presentan de igual forma analogías y contrastes.

Las sorpresas no quedan exentas a pesar de la diferencia de edad de las publicaciones exploradas.

## PALABRAS CLAVES

Morfología, Andersen, Funciones, Propp, Frozen, Disney.

Más allá de toda división política, cultural e histórica, el cuento proporciona a la humanidad en su conjunto una "lengua materna" común.

Jostein Gaarder

## 1. INTRODUCCIÓN

El universo de los cuentos es bastante amplio y complejo. En su recorrido han pasado de las formas y raíces más primitivas ligadas al folklore a la creación popular, de la tradición oral a la escrita, de los estudios sobre su vinculación con la realidad histórica de su tiempo, con los ritos, mitos y leyendas, a los de su relación con determinados medios de comunicación, llegando el cuento, o mejor dicho sus adaptaciones, a la animación más sofisticada para la gran pantalla.

Siendo conscientes de las dificultades de clasificación y el estudio de los cuentos, acotamos el *corpus* de este trabajo para centrarnos en introducir similitudes entre el cuento maravilloso y el cuento fantástico desde un enfoque morfológico, además de usar un punto de vista descriptivo, para aludir a la adaptación audiovisual del texto literario escrito en relación a la metamorfosis sufrida.

## 2. OBJETIVOS

Esta comunicación centrada en el cuento de Hans Christian Andersen *La reina de las nieves* en la que se realizará un minucioso análisis del mismo y búsqueda de analogías con la película de Disney *Frozen, el reino del hielo*, traducción audiovisual del mismo, pretende responder a la **hipótesis** formulada, que se hallará en: Confirmar la vigencia tanto en el cuento de Andersen como en el film, de las partes fundamentales del cuento, representadas por las funciones de sus personajes, atendiendo a la clasificación realizada por Vladimir Propp en *Morfología de un cuento maravilloso*.

Como justificada parte analítica, nos parece añadido necesario la descripción de simbolismos encontrados en ambos (cuento y película) y describir las transformaciones principales sufridas en la adaptación de la literatura al cine, esto con el fin de analizar su sentido en base a los cambios de personajes, roles principales, estereotipos de género presentes en cuanto a niveles sociológicos, psicológicos y comercial.

### 3. METODOLOGÍA

Para el análisis y estudio de nuestro trabajo, nos hemos apoyado principalmente en la metodología basada en el estudio narratológico y pre-estructuralista en relación a la Morfología del cuento de Vladimir Propp y el análisis estructural y la semiótica de Greimas.

#### 3.1 PROCESO ANALÍTICO / PASOS A SEGUIR

- Estudio y análisis del cuento *La reina de las nieves* de Hans Christian Andersen
- Estudio y análisis de la película *Frozen, el reino del hielo*
- Desglose de personajes del cuento *La reina de las nieves*
- Desglose de personajes del film *Frozen, el reino del hielo*
- Estudio de las funciones de los personajes principales en el cuento *La reina de las nieves*
- Estudio de las funciones de los personajes principales en la película *Frozen, el reino del hielo*
- Búsqueda de las funciones análogas descritas en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp en su comparación con el cuento *La reina de las nieves* de Hans Christian Andersen
- Búsqueda de las funciones análogas descritas en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp en su comparación con la película *Frozen, el reino del hielo*, un film de Disney
- Simbolismos encontrados en el cuento *La reina de las nieves* y en la película *Frozen, el reino del hielo*, atendiendo a criterios inspirados en la obra de Gaston Bachelard y otros autores
- Transformaciones más relevantes sufridas del paso la literatura al cine entre el cuento *La reina de las nieves* y la película *Frozen, el reino del hielo*
- Conclusiones

#### 4. HANS CHRISTIAN ANDERSEN Y LO SIMBÓLICO

Dirigidas en principio al público infantil, su obra admite sin duda la lectura a otros niveles, los cuentos de Andersen se desarrollan en un escenario donde la fantasía forma parte natural de la realidad y las vicisitudes del mundo se reflejan en historias que, tratan de los sentimientos y el espíritu humanos.

En *La reina de las nieves* existen mucho de los rasgos comunes en la obra de Hans Cristian Andersen. La aparición de narrador, la simbología y la combinación de los cuatro elementos de la naturaleza son aspectos que abarcan la producción literaria del autor danés. La historia de Kay y Gerda y el espejo mágico, no está exenta de tales características.

Por otra parte, *La reina de las nieves* trasciende en el tiempo a su formato de relato infantil si cabe hablar de tal cosa en un cuento como el que nos ocupa para ser la génesis de otras composiciones posteriores, como la obra de Carmen Martín Gaité o las versiones cinematográficas inspiradas en sus cuentos y producidas por Walt Disney como *La Sirenita* (1989) o el film analizado en este trabajo *Frozen* (2014).<sup>1</sup> Cabe citar una versión cinematográfica fechada en 2002 y producida por Hallmark con título original *Snow Queen* con grandes transformaciones en su discurso.

#### 5. FORMALISMO Y PROPP

La obra de Vladimir Propp, influyó directamente en lo que posteriormente derivara en las corrientes de los formalistas y estructuralistas tanto por su estudio, como las reformas y críticas a su trabajo.

Sin vinculación aparente con el movimiento formalista, planteamiento crítico que intentan dar respuesta a los problemas derivados del curso de la creación literaria, tanto en el plano del lenguaje literario, la autoría, o la recepción. Es sin embargo en el arco de fechas de este movimiento cuando aparece en 1928 su obra *Morfología del cuento*.

---

<sup>1</sup> Las adaptaciones de cuentos de Christian Andersen no es un hecho reciente ya en 1931 se produce por Disney un film animado *El patito feo*, o *La petite marchande d'allumettes* 1928, por Jean Renoir, tomando algunas libertades con la historia original del autor.

Pero nuestro folklorista ruso, Propp sobre todo concuerda con las ideas y fundamentos de formalistas rusos tales como: Víktor Sklovskij y de Tomachevskij (Gómez, 2008: 42) por los conceptos que tienen sobre la trama y de sus elementos constituyentes, es decir, de elementos que conforman la fábula.

Tres corrientes, de carácter universitario y su vinculación a algunos movimientos de vanguardia<sup>2</sup> conforman el desarrollo de ciertas actitudes renovadoras, centradas en el análisis de los elementos formales del lenguaje literario. Es quizá el campo de la narratología uno de los dominios más fructíferos del formalismo, si no en el corto período de vigencia de este movimiento, sí en las posteriores revisiones de sus planteamientos teóricos.

Por reduccionismo y acotación de este trabajo observamos que lo más que puede unirse al cometido del nuestro y que Propp estudiaría de ellos, es que algunos formalistas separaron nociones como «fábula» y «estructura» o «trama» narrativa, indicando que sólo esta dimensión era merecedora de análisis literario, puesto que la «fábula» o la «narración» se referían a la materia argumental sobre la que se sostenía la construcción de la «estructura». La aportación más significativa del grupo la constituye esta noción de «trama», que llega a implicar componentes formales y sobre todo, semánticos en el proceso de la construcción narrativa.

Si las investigaciones de Boris Eichenbaum (1918), (Cuesta, Jiménez, 2005:88) sobre el modo en que la «trama» surge de una combinación, de una serie de «motivos», sin que llegara a precisar, la forma en que se producía esa articulación, Boris Tomachevskij (Carreter, 1982:179-182) precisó algo más este concepto, indicando que «motivo» era la unidad mínima en que podía dividirse la «trama»<sup>3</sup>, atendiendo al enunciado o acción transmitida; incluso, llegó a distinguir entre «motivos determinados» (implicados necesariamente en el desarrollo de esa narración, sin los cuales no podría existir) y «motivos libres» (sugeridores de acciones secundarias).

De esta manera, podemos comprobar cómo se llega a plantear uno de los mecanismos más curiosos con el que los formalistas intentaban explicar la conexión del creador con la realidad de la que parte o en la que se encuentra:

El sistema de los motivos que constituyen la temática de una obra debe presentar

---

<sup>2</sup> Los movimientos de vanguardias que más influyen en el movimiento del formalismo son el cubismo y el futurismo donde se ahonda en el espíritu creador como fenómeno histórico y producto social.

<sup>3</sup> Algunas definiciones de trama hablan del conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra.



una unidad estética. Si los motivos o el complejo de motivos no están suficientemente coordinados dentro de la obra, si el lector queda insatisfecho con respecto a la conexión de ese complejo con la totalidad de la obra, puede decirse que el mismo no se integra en ésta [...] Por eso, la introducción de cada motivo singular o complejo de motivos debe estar justificada (motivada). El sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos se llama motivación. (Gómez, 2008: 42).

## 5.1 MORFOLOGÍA DEL CUENTO

Antes de reanudar más cuestiones relacionadas con el cuento y su morfología exponemos algunas definiciones de corte humanista.

La definición que propone Guillermo Cabrera Infante no exenta de poética, considera que la única forma de escribir cuento es por medio de la prosa. El autor cubano dice:

El cuento es tan antiguo como el hombre. Tal vez más antiguo, pues bien pudo haber primates que contaran cuentos todos hechos de gruñidos, que es el origen del lenguaje humano: un gruñido bueno, dos gruñidos mejor, tres gruñidos ya son una frase. Así nació la onomatopeya y con ella, luego, la epopeya. Pero antes que ella, cantada o escrita, hubo cuentos todos hechos de prosa: un cuento en verso no es un cuento sino otra cosa: un poema, una oda, una narración con metro y tal vez con rima: una ocasión cantada no contada, una canción. (Cabrera, 2001:12).

El mismo Propp, en su libro *Las raíces históricas del cuento* formula lo siguiente: “Los ritos, los mitos, las formas de la mentalidad primitiva y algunas instituciones sociales son consideradas por mí como formaciones anteriores al cuento y que pienso que es posible explicar el cuento por medio de ellas”. (Propp, 2008: 41).

Los problemas con que se va enfrentar Propp en sus estudios sobre los cuentos parten de que las publicaciones dedicadas al cuento a finales del siglo XIX no eran muy numerosas y de poco rigor científico. La etnografía, materia que investigaba los cuentos en la manera que eran transmitidos, tampoco se detiene demasiado en las conclusiones. Por todo ello critica el método de estudio de sus contemporáneos más allá de la cantidad de material investigado.

Propp detalla que como los cuentos son extremadamente variados y es difícil estudiarlos directamente en toda su diversidad, hay que dividir el *corpus* en varias partes, es decir, clasificarlos. La clasificación exacta es uno de los primeros pasos de toda descripción científica. (Propp, 2011:12).

La mayor parte de los investigadores, según Propp, comenzaban la clasificación introduciéndola desde fuera en el *corpus*<sup>4</sup> cuando deberían deducirla del mismo. Una de las divisiones más corrientes de los cuentos distribuía el corpus en: 1. Cuentos maravillosos 2. Cuentos de costumbres 3. Cuentos de animales

Sin embargo se plantea la cuestión de los elementos comunes, los animales juegan un papel muy importante en los cuentos maravillosos o los cuentos de animales contienen un elemento maravilloso, por citar algunos de los muchos casos en los que se da esta aparición de elementos comunes en una y otra clasificación.

W. Wundt, en su conocida obra sobre la psicología de los pueblos, propone la siguiente clasificación:

1. Cuentos - fábulas mitológicas (*Mythologische Fabelmarchen*).
2. Cuentos maravillosos puros (*Reine Zaubermarchen*).
3. Cuentos y fábulas biológicas (*Biologische marchen un Fabeln*).
4. Fábulas puras de animales (*Reine Tierfabeln*).
5. Cuentos sobre el origen (*Abstammungsmarchen*).
6. Cuentos y fábulas humorísticas (*Scherzmarchen und Scherzfabeln*).
7. Fábulas morales (*Moralische Fabeln*).

Las clasificaciones examinadas se refieren a la división de los cuentos según ciertas categorías. Existen también divisiones según sus temas. Los estudios parecen repetirse desde su punto de vista morfológico.

El profesor Jiménez Abad en su libro: *Teorías literarias del Siglo XX*, parece coincidir con Propp en lo siguiente: “si cuando se trata de división por categorías encontramos dificultades, con la división por temas entramos ya en el caos completo, puesto que es una noción vaga que o bien se vacía de contenido, o bien se rellena por cada autor según su fantasía”. (Cuesta, Jiménez, 2005:117).

Una de las clasificaciones por temas es la publicada por R.M. Volkov<sup>5</sup>, profesor en Odesa, en 1924, en una obra dedicada al cuento. “Volkov declara que el cuento maravilloso puede tener quince temas “Los inocentes perseguidos, el héroe simple de

<sup>4</sup> Diversos autores (J.Sinclair, J.Listerri) han propuestos distintas clasificaciones de los distintos tipos de *corpus*, a nuestro parecer el *corpus* objeto de estudio de Propp, parte de las clasificaciones en relación a los tipos de cuentos, atendiendo al número de textos que conforman ese *corpus* y el número de lenguas a que pertenecen esos textos. En cuanto al número de ellos, cien cuentos es la acotación propuesta por este autor, el resto es un *corpus* de control fundamental para la investigación.

<sup>5</sup> Lévi-Strauss al igual que Propp afirmaba en el caso de la clasificación de Volkov que los estudios morfológicos a principios de siglo se repiten, no demostrando nada sino “que cuentos parecidos se parecen”, pero a su vez dota de importancia a el estudio morfológico correcto porque sin él no puede haber investigación histórica.

espíritu, el héroe que combate contra un dragón, el poseedor de un talismán, etc.” (Propp, 2011:16).

Otras clasificaciones por temas han sido la de autores que no podemos dejar de citar como el índice de los cuentos de Antti Aarne, uno de los fundadores de la escuela finlandesa, en ella se comparan las variantes de cada tema a través de todo el mundo. Los métodos utilizados por esta escuela implican la elaboración, primero de la lista de temas, tal fue la tarea emprendida por Aarne, pero el índice también tiene muchos graves defectos, por ejemplo la clasificación no está exenta de los errores que comete Volkov. Las divisiones que plantea son las siguientes:

1.Cuentos de animales. 2.Cuentos propiamente dichos. 3.Anécdotas. (Propp, 2011:19).

Nos acercamos con esta introducción y anteriores clasificaciones al trabajo realizado por Vladimir Propp autor de referencia y cuya base metodológica empleamos en el nuestro. Si nos fijamos en el cuento tradicional maravilloso, en cuanto que categoría particular y base de los cuentos con que se trabaja en la hipótesis en la obra de Propp *Morfología del cuento maravilloso*, observamos que poseen unos elementos que lo definen y que se repiten en relatos de diferentes culturas y procedencia geográfica, que junto con las funciones de los personaje, encontramos un excelente motivo para introducir las similitudes buscadas en nuestra hipótesis, al ser comparadas con la categoría particular del cuento fantástico *La reina de las nieves*.

Propp admite en su estudio la existencia de los cuentos maravillosos, en tanto que categoría particular. Entendiendo por tales los clasificados en el índice de Aarne<sup>6</sup> y Thompson desde principios del siglo XX. Como características de los mismos encontramos elementos comunes tales, como la existencia de un elemento mágico que le da poder al protagonista, no se respetan las leyes de la naturaleza (animales que hablan, personajes invisibles...) existen seres maravillosos (gnomos, hadas, brujas, ogros...) marcados contrastes entre los personajes, figura del héroe entre otras cuestiones.

En su libro *Las raíces históricas del cuento* delimita con bastante exactitud este género de cuentos:

Comienza con una disminución o un daño causado a alguien (raptó, expulsión del hogar, etc. o bien con el deseo de poseer algo y se desarrolla a través de la partida del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante

---

<sup>6</sup> Aarne-Thompson es un sistema de clasificación de fábulas o cuentos de hadas. La primera es realizada por el folclorista Antti Arne en 1910 y posteriormente revisada por Stith Thompson en 1928. En 2004 se ha continuado este trabajo de manos de Hans Jörg Uther

por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario, el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. (Propp, 2008:17)

Vladimir Propp comienza por comparar entre sí los temas de los cuentos, aislando las partes constitutivas. El resultado de este trabajo será una **morfología**, una descripción de los cuentos según estas y una relación de esas partes entre sí y con el conjunto.

Concibe que en todos los casos hay valores constantes y valores variables. Lo que cambian son los nombres y atributos de los personajes; lo que permanece constante son sus acciones, o sus funciones. En su investigación establece que los personajes de los cuentos, por diferentes que sean, suelen realizar las mismas acciones. Por ello atendemos a esta conclusión como uno de los motivos principales de nuestra comunicación.

Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son estas funciones las que en principio deberemos aislar.

“Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”. (Propp, 2011:32).

## 6. SINOPSIS

### 6.1 SINOPSIS DEL CUENTO

Érase una vez un duende, uno de los peores: El diablo, que creó un espejo mágico para reírse de la gente, en ese espejo mirabas y pasaban cosas malas. Un día decidió que lo iba a subir al cielo, pero se le cayó de las manos. Ese espejo se transformó en un montón de cristales pequeños. Esos cristales empezaron a volar por el aire y se le metían en los ojos a las personas y formaban espinas en los corazones.

Gerda y Kay eran dos amigos que se querían como hermanos y vivían casa con casa. Un día la abuela de Gerda le contó una historia de la reina de las nieves a los niños. Al día siguiente a Kay se le metió algo en el ojo y sintió un pinchazo en el corazón, Kay se metió en su casa y empezó a nevar, vio caer en su ventana un gran copo de nieve, que cada vez se hacía más grande hasta que se convirtió en una mujer de hielo. Kay cada vez se hacía más cruel y se burlaba incluso de Gerda que lo quería con toda su alma. Al día siguiente le dijo a Gerda que se iba al parque con el trineo, empezó a nevar,

sintió que comenzaba a volar y se dio cuenta de que le llevaba la reina de las nieves.

Cuando Gerda advirtió de que Kay había desaparecido fue en su busca, preguntaba a los animales del bosque a las flores y a mujeres que manejaban la magia. Las mujeres llevaron a Gerda al reino de la reina de las nieves donde estaba Kay, sólo y hechizado por la Reina de las nieves, sin conseguir formar la palabra eternidad. La reina de las nieves le había dicho: “Si eres capaz de encontrarme la figura, serás señor de ti mismo, y te regalaré el mundo entero y un par de patines nuevos”. (Andersen, 1989:44) Su corazón era puro hielo, Gerda lloró y sus lágrimas cálidas cayeron sobre el pecho de Kay e hicieron salir el pedacito de cristal que allí se había alojado. Llegaron a casa de la abuela de Gerda. Se miraron a los ojos y se dieron cuenta que eran ya mayores, pero niños al mismo tiempo, niños en su corazón.

## 6.2 SINOPSIS DEL FILM

En *Frozen* tenemos la historia de dos hermanas pequeñas, Elsa y Anna. Elsa posee el poder de crear hielo y nieve a su antojo. Jugando Elsa golpea a Anna con un trozo de hielo en la cabeza y cae al suelo perdiendo el conocimiento.

Para curar a Anna, los reyes recurren a la ayuda de los Trolls, estos curan a Anna y eliminan de su cabeza los recuerdos de la magia de Elsa, advierten a los padres de que si hubiera sido en el corazón ellos no hubieran podido curarla, también les advierten de que si Elsa no aprende a controlar sus poderes, será un peligro para los demás y para ella misma. A partir de aquí vivirán separadas dentro del castillo para evitar que otra vez puedan volver a sufrir algún daño.

Cuando las hermanas son adolescentes los padres emprenden un viaje en barco dejando a las hijas en el castillo, en el transcurso del viaje el barco naufraga en alta mar y los reyes fallecen.

Al cabo de tres años se organizan los preparativos para la coronación de Elsa. Para Anna esto es motivo de enorme alegría, por fin se abrirán las puertas del castillo, lo que le permitirá salir de él, conocer a muchos invitados a la celebración y quién sabe si algún apuesto joven con el que poder casarse. Para Elsa significa todo lo contrario, sigue sin controlar sus emociones y teme que durante la coronación se descubra su secreto.

Entre los asistentes a la fiesta se encuentra el príncipe Hans, se produce un encuentro casual entre el príncipe y Anna donde se produce una atracción mutua.

Durante la coronación Elsa logra controlar sus emociones y todo transcurre sin

que se produzca ningún incidente. Al término de la misma Anna presenta al príncipe Hans a su hermana y les piden su bendición para poder casarse, Elsa se niega y se produce una discusión entre las hermanas, lo que hace que Elsa pierda el control y forme una barrera de hielo a su alrededor, para no herir a nadie sale huyendo del castillo, dejando a su paso un reguero de hielo que terminará por dejar Arendelle sumido en un profundo invierno.

Anna parte en busca de Elsa dejando al príncipe Hans al mando del reino, por el camino Anna se encontrará con Kristoff y su reno Sven, posteriormente aparecerá Olaf, juntos viajarán hasta llegar a la Montaña del Norte donde Elsa se ha construido un palacio de hielo para aislarse de los demás.

Cuando se reencuentran Anna y Elsa en el palacio de ésta, se produce una discusión entre las hermanas, nuevamente Anna es golpeada accidentalmente por un trozo de hielo, esta vez en el corazón.

Kristoff sabedor del conocimiento que poseen los Trolls, acudirá en su búsqueda junto con Anna para que pueda curarse. Solo un acto de amor verdadero salvará a Anna de morir congelada.

Anna encuentra a Hans en el castillo y le pide que la bese para salvar su vida, este se niega contándole sus verdaderos planes que no son otros que hacerse con el trono de Arendelle. La dejará morir y también acabará con Elsa para lograr sus propósitos.

Hans está a punto de acabar con Elsa, Anna con su cuerpo a punto de congelarse por completo se interpone entre los dos, deteniendo la espada de Hans salvando la vida de Elsa y la suya propia con un acto de amor verdadero.

## 7. FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

### 7.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES EN *LA REINA DE LAS NIEVES* UN CUENTO DE ANDERSEN

Nos adentramos con este apartado, en una de las partes más analíticas con el fin de contestar a nuestra hipótesis principal, para ello relacionamos las funciones de los personajes del cuento *La reina de las nieves* y de *Frozen, el reino del hielo*, con las funciones descritas por Vladimir Propp en *Morfología del cuento maravilloso* que a su vez representan la base morfológica de los cuentos maravillosos en general.

Todo lo anterior, que va más allá de vana literatura explicativa, nos parecía importante para interrelacionar los conceptos descritos y aplicarlos a nuestro análisis, el cual pretende la búsqueda de semejanza o exactitud con las acciones formuladas en base a las treinta y una funciones estudiadas en su obra. Al igual que en su estudio, para cada función daremos 1: una breve descripción de la acción que representa y 2: una definición lo más resumida que sea posible.

Según Propp, **el comienzo del cuento maravilloso** aparece seguido de las siguientes funciones:

### **I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa**

Definición: alejamiento

Claramente apreciable en el relato, Kay personaje masculino, se aleja de la casa para jugar con su trineo en la Plaza mayor.

Se comprueba el enfoque de nuestra premisa, cumpliéndose esta función.

### **II. El héroe es objeto de una prohibición**

Definición: prohibición

Se dan varias prohibiciones. La abuela veta una de las diversiones preferidas de los niños (subirse a unos altos cajones) en época de invierno.

Propp también contempla un tipo de prohibición que no tenga ninguna relación con el alejamiento. El ejemplo de Gerda y Kay de prohibición impuesta por sus familiares está fuera de la situación de alejamiento.

Una vez iniciado el alejamiento: Gerda en la búsqueda de su gran amigo Kay, inicia un diálogo con un cuervo en que este le dice “que jamás se permite la entrada en el castillo”.

A Kay una vez raptado por La reina de las nieves, se le prohíbe salir del castillo hasta que forme la palabra eternidad.

Propp contempla en su trabajo morfológico una digresión, donde el cuento suele presentar un advenimiento de la desgracia<sup>7</sup>, esta es relacionada con la imagen ofrecida por una situación inicial, en la que se proyecta una imagen de felicidad particular, a veces subrayada con énfasis.

En nuestro cuento el propio alejamiento de los menores del hogar acarrea esta desgracia.

---

<sup>7</sup> En *La reina de las nieves*, se da esta situación de felicidad particular e inicial, y a pesar que son una familia humilde y que se sobreentiende con carencias, los niños son felices, juegan y crecen al lado de familiares que les quieren.

### III. La prohibición es transgredida

Definición: transgresión

Por un lado Gerda al buscar a Kay se introduce en un largo viaje con lo cual se retrasa en volver a casa<sup>8</sup> (tiempo que no es especificado pero que incluso puede ser años, pasan varias estaciones).

Por otro lado se contempla en esta función la entrada de un nuevo personaje en el cuento, agresor del protagonista (el malo). Kay es raptado por La reina de las nieves.

### IV. El agresor intenta obtener informaciones

Definición: Interrogatorio

Son varios los elementos que nos hacen afirmar que esta función se cumple. En primer lugar a Gerda le interrogan animales, ancianas, flores; aunque solo se podría considerar agresora a la anciana que la retiene por que nunca tuvo una hija y a la familia de bandidos con los que se topa. Los demás interrogatorios son en diálogos recíprocos, pero con el fin de ayudarla en la búsqueda de Kay.

En relación al agresor de Kay, La reina de las nieves, no parece necesitar información ninguna ya que lo rapta, desde un inicio temprano sin necesitar información para ello.

### V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima

Definición: Información

Es lógico que hayan obtenido información al interrogar a Gerda, esta función se deriva de la inmediatamente anterior por lo que podemos decir que también se cumple esta función.<sup>9</sup>

### VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o sus bienes

Definición: Engaño

Esto suele ocurrir cuando el agresor del protagonistas toma otro aspecto, mediante la persuasión o utilizando medios mágicos. En el caso de Kay, un copo de nieve, se transforma en una mujer, vestida con un maravilloso manto blanco. Cuando lo secuestra, iba envuelta en un abrigo de piel y con un gorro de piel blancos. También es hechizado.

<sup>8</sup> Vladimir Propp en esta tercera función además de estudiar que en el cuento aparece un nuevo personaje, por lo general, el malo (bruja, dragón, madrastra, etc.) la transgresión de la prohibición también puede ser sobrevenida por un acción de retrasarse. Ej.: tardar en volver a casa.

<sup>9</sup> Una forma de recibir información en esta función, también podría ser que la madre, abuela, madrastra, llamar a gritos al protagonista para que regrese, denunciando así su presencia ante el agresor



Con Gerda sus agresores actúan mediante la persuasión (procurando que se quede en su casa) y mediante medios mágicos (la vieja desconocida sabe de magia y la aplica para retenerla). Se cumple por tanto esta función.

**VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma**

Descripción: complicidad

Gerda reacciona mecánicamente ante la utilización de medios mágicos (queda hechizada ante la vieja desconocida).

Kay de igual modo es hipnotizado por La reina de las nieves, con un beso: “¿Aún tienes frío? - preguntó, y entonces le besó la frente. ¡Huy!, el beso era más frío que el hielo, fue derecho a su corazón, aunque este fuera ya a medias un bloque de hielo; sintió como si se muriese - pero tan solo un instante, en seguida se encontró bien; ya no volvió a sentir frío”. (Andersen, 1989: 21).

**VIII. El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa un perjuicio.**

Definición: fechoría<sup>10</sup>

La reina de las nieves rapta a Kay. Dentro de las distintas modalidades<sup>11</sup> de fechoría también se contempla, la de hacer sufrir por parte del agresor daños corporales, podemos hablar aquí de los cristales que se introducen en Kay en su corazón, más que un daño corporal físico, podemos considerarla de un daño del alma, que le produce cambios a nivel espiritual y de actitudes, de manera simbólica. Se cumple esta función.

**IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir**

Definición: mediación, momento de transición

Así describe Propp esta novena función:

Esta función introduce al héroe en escena. En un análisis más minucioso, puede descomponerse en varias partes constitutivas, pero en nuestra perspectiva eso no tiene importancia. Los héroes son de dos tipos diferentes: 1. Si Iván parte en busca de una joven raptada que ha desaparecido del horizonte (así como del horizonte de los oyentes), él es el héroe del cuento, y no la joven. Se puede llamar a estos protagonistas *buscadores*. 2. Si se rapta o se expulsa a una joven o a un muchacho y el cuento los sigue sin interesarse por los que quedan, el héroe del cuento es la joven o el muchacho raptado o expulsado. En estos

<sup>10</sup> Según Propp se pueden considerar las siete primeras funciones, como la parte preparatoria del cuento, mientras que **la intriga** se reanuda en el momento de la fechoría. Esta se desarrollará a partir de la VIII función.

<sup>11</sup> Dentro de las fechorías se contemplan hasta diecinueve tipos diferentes, estas abarcan desde el rapto, asolar lo sembrado, hacer sufrir daños corporales, embrujar a alguien o algo y hasta declarar la guerra entre otras.

cuentos no hay buscador. El personaje principal puede ser llamado en ellos *héroe víctima*. (Propp, 2011: 50).

En nuestro análisis del cuento de Andersen hallamos una heroína - buscadora<sup>12</sup>. Gerda, la heroína, marcha en busca de su amigo raptado.

#### **X. El héroe – Buscador acepta o decide actuar**

Definición: principio de la acción contraria

La decisión precede a la búsqueda y esta se caracteriza por declaraciones, aunque a veces no se mencionen.

Gerda<sup>13</sup> nuestra heroína declara antes de actuar: “Me pondré mis zapatos nuevos –dijo una mañana –, los rojos, que Kay nunca llegó a conocer, me acercaré al río y le preguntaré por él”. (Andersen, 1989:22). Se cumple esta función.

#### **XI. El héroe se va de casa**

Definición: partida

Gerda va en busca de Kay, su amigo. Igual que en las funciones estudiadas por Propp y sus peculiaridades las personas que abandonan la casa son dos. Pero el camino en el que se desarrolla la intriga es el del héroe – buscador, (heroína-buscadora) en nuestro análisis. Se cumple esta función.

#### **XII. El héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico**

Definición: primera función del donante

Así describe Propp algunas características de esta doceava función:

Un nuevo personaje entra en el cuento; se le puede llamar donante o, más concretamente, proveedor. Habitualmente, el héroe lo encuentra por casualidad en el bosque, en el camino, etc. [...] El héroe -sea buscador o víctima- recibe de él un medio (generalmente mágico) que le permite después reparar el daño sufrido. Pero antes de recibir el objeto mágico, el héroe es sometido a determinadas acciones muy distintas, todas las cuales, sin embargo, desembocan en la posesión de ese objeto. (Propp, 2011:54)

De difícil conclusión, esta función, pues no es concretamente lo que se desarrolla, en el enunciado propiamente dicho habla de un ataque, lucha o cuestionario a cambio de algún objeto o auxiliar mágico. Si se le proporciona a Gerda a lo largo del relato, alimentos, ropa, una carroza con caballos y animales con poderes mágicos como un reno volador, pero no a cambio de alguna prueba.

<sup>12</sup> Una curiosidad en términos de género, es usar siempre el adjetivo héroe aún siendo una heroína, esto es común en todo el libro de Propp y sus cuentos analizados.

<sup>13</sup> La partida es distinta al alejamiento designado en la función I. Esta partida tiene como objetivo una búsqueda.

Una variante de esta función es que “el donante saluda y pregunta al héroe”. Esta prueba puede considerarse como una prueba debilitada. (Propp, 2011:55).

En otra de las variantes de la misma función, en concreto, la numerada como nueve por Propp: “un ser hostil lucha contra el héroe”, podemos entonces aproximarnos a esta función ya que la hija de los bandidos la tiene atemorizada e incluso la quiere matar, finalmente le cede un reno volador.

Podemos decir por tanto que se cumple esta función, tanto por los donantes con los que se encuentra en su camino y de los que recibe, alimentos, ropa, animales, como por la información que obtienen de Gerda y las pruebas a que es sometida.

### **XIII. El héroe reacciona a las acciones del futuro donante**

Definición: reacción del héroe<sup>14</sup>

Muy relacionada con la anterior, podemos decir que se cumple al reaccionar por ejemplo ante las acciones de su atacante (hija de los bandidos), aunque esta se lleva a cabo de una manera pasiva, cediendo a los deseos de la hija malvada, bajo un instinto de supervivencia.

### **XIV. El objeto mágico se pone a disposición del héroe**

Definición: recepción del objeto mágico

Los objetos mágicos pueden ser animales, objetos de donde surgen auxiliares mágicos, cualidades recibidas tales como la fuerza, la capacidad para transformarse, etc. El reno que es cedido a Gerda para continuar la búsqueda de Kay forma parte de la disposición y recepción de esta función.

### **XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda**

Definición: desplazamiento, viaje con un guía

Entre las variantes de esta función y que se cumplen en nuestro relato están: desplazarse por la tierra o sobre el agua, el héroe es conducido, a caballo, sobre un pájaro, un reno.

### **XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate**

Definición: combate

Esta es una de las funciones que no se cumplen en el cuento *La reina de las nieves*, la violencia bajo ningún grado es contemplada. Gerda no combate con

---

<sup>14</sup> Esta reacción puede ser positiva o negativa, superar la prueba o no, responder a un saludo o no, liberar al prisionero, liberar al animal que se le pide, entre otras.

ningún adversario o donante. Aunque en las funciones XII, XIII, se enfrenta a un ataque y reacciona pasivamente.

#### **XVII. El héroe es marcado**

Definición: marca

No se cumple por que esta función suele ir emparentada con la anterior en la forma de que la marca puede ser una herida en el combate, o recibir un pañuelo o venda para tapar las heridas producidas.

#### **XVIII. El agresor es vencido**

Definición: victoria

A medio camino entre vencer o escapar podemos situar a Gerda como victoriosa en su búsqueda de Kay ante las múltiples situaciones con las que se encuentra, pero no se establece combate previo como es descrito en la función XVI. No podríamos decir que se cumple esta función mediante una lucha o combate, por lo que debemos señalar que no, a esta función.

#### **XIX. El daño inicial es reparado o la carencia colmada**

Definición: reparación<sup>15</sup>

Propp distingue entre once variantes para la función XIX.

Esta función se cumple en estrecha relación con la variante número ocho: “El personaje embrujado vuelve a ser lo que era”.

Gerda rompe el hechizo al que era sometido Kay, este es roto por las lágrimas de ella, que cayeron sobre el pecho del muchacho llegando hasta su corazón y fundieron el bloque de hielo, haciendo salir el pedacito de cristal, allí alojado.

#### **XX. El héroe vuelve**

Definición: regreso

Se cumple inmediatamente de reparar el daño causado, consistente en la liberación de su amigo Kay por parte de Gerda.

#### **XXI. El héroe es perseguido**

Definición: persecución

No se cumple esta función, sobreentendiendo que esta se produce una vez reparado o rescatado el daño, ni nuestra heroína ni su acompañante sufren persecución alguna después de reparar el daño causado.

#### **XXII. El héroe es socorrido**

---

<sup>15</sup> Momento culminante del cuento, función que forma pareja con la fechoría o la carencia (VII, VIII) cuyo lugar en el relato correspondía al comienzo de la intriga.

Definición: socorro

De igual forma que la anterior, no se produce persecución ni socorro tras el rescate. No se cumple esta función. Tras la función XX, podemos decir que el cuento concluye satisfactoriamente, aunque analizaremos otras funciones que se describen a continuación y tipificadas en *Morfología del cuento maravilloso*.

“Hay muchos cuentos que concluyen en el momento en que el héroe es salvado de sus perseguidores. Vuelve a su casa, se casa si se ha llevado a una muchacha, etc. No siempre, ni mucho menos, ocurre así”. (Propp, 2011:76).

### **XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca**

Definición: llegada de incógnito

Podríamos atribuir al cuento esta función. Según el texto del relato no es una llegada anunciada a los cuatro vientos, ni aclamada, ni ruidosa.

V. Propp también contempla en esta función que el héroe de regreso a casa, trabaje como aprendiz para orfebre, sastres, zapatero o que llegue al palacio de un rey extranjero y trabaje para él. A veces no hay más que una simple llegada, como en nuestro caso.

### **XXIV. Un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas**

Definición: pretensiones mentirosas

No se cumple esta función.

### **XXV. Se propone al héroe una difícil tarea**

Definición: tarea difícil<sup>16</sup>

En las variantes descritas por Propp, nos encontramos con pruebas como las adivinanzas, interpretar los graznidos de cuervos y otros animales.

En el relato de Andersen, Gerda nuestra heroína pregunta a las flores, a animales como cuervos, renos, etc.

Podemos considerar que esta función, “tarea difícil”, se da en el cuento.

Otras tareas como recoger frutos de un árbol (otra de las variantes de la función XXV), también están presentes en nuestro cuento.

### **XXVI. La tarea es cumplida**

Definición: tarea cumplida

Gerda a través de las escasas pistas que obtiene, se acerca cada vez más a su objetivo, estas provienen de los personajes aparecidos en el relato: animales, flores y

---

<sup>16</sup> Esta función constituye uno de los elementos favoritos del cuento, para el autor, en la estructura estudiada.

otros elementos que encuentra en su viaje, además de ir siguiendo el camino que marca su intuición.

“Naturalmente, las formas en que se llevan a cabo las tareas corresponden justamente a las formas de la pruebas”. (Propp, 2011:55)

Esta función se cumple, ya que las tareas propuestas al héroe, son cumplidas.

### **XXVII. El héroe es reconocido**

Definición: reconocimiento

La función se cumple en relación a una de las variantes de esta función: la llegada de incógnito y después de una larga separación. Gerda llega a su hogar de nuevo y con la misión cumplida: Kay es encontrado y liberado.

### **XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado es desenmascarado**

Definición: descubrimiento

No se cumple esta función. Cuando Gerda entra en el palacio de hielo a rescatar a Kay, La reina de las nieves<sup>17</sup> ha emprendido un viaje a los países cálidos.

### **XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia**

Definición: transfiguración

Propp describe en una de las variantes posibles dentro de esta función que el héroe se viste con nuevas ropas y adornos mágicos y de pronto aparece como una radiante belleza a quien todo el mundo admira.

Gerda, nuestra heroína recibe vestidos de seda y terciopelo por unos príncipes, una carroza de oro, un par de zapatos, pero por nadie es admirada en su solitario viaje. Posteriormente la hija de los bandidos le da unas manoplas de su madre.

Podemos decir que se cumple aunque sólo es admirada por la hija de los señores bandidos y algunos animales del bosque como la pareja de cornejas.

### **XXX. El falso héroe o el agresor es castigado**

Definición: castigo

No se cumple esta función. No encontramos un falso héroe en el texto analizado de Andersen, sin embargo se encuentran figuras tales como el agresor y malvado.

### **XXXI. El héroe se casa y asciende al trono**

Definición: boda

No se cumple esta función.

---

<sup>17</sup> Podemos pensar que La reina de las nieves es desenmascarada, esto es, fijando tal acción como que se ha invadido su palacio y se ha podido vencer el hechizo que realizó a Kay, pero como todo fue en su ausencia, en nuestro análisis y sin concordar claramente con ninguna variante exacta de las posibles, fijamos como negativa esta función.

## 7.2 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES EN *FROZEN, EL REINO DEL HIELO*, UN FILM DE DISNEY

Vladimir Propp en su obra *Morfología del cuento* habla de un orden establecido y unas funciones que se cumplen en los cuentos maravillosos. En este apartado queremos comprobar qué funciones se cumplen en *Frozen* de las establecidas en *Morfología del cuento*.

Al tratarse de un formato audiovisual y a su vez una adaptación de un cuento originario de la literatura infantil, es permisible que las funciones puedan sufrir modificaciones especialmente en su orden y que haya cambios en cuanto a los personajes clásicos del cuento maravilloso, sin embargo por lo estudiado y visionado en *Frozen* hasta el momento en relación a sus personajes y acciones, todo parece indicar que podemos seguir usando como referencia la morfología de Propp.

### **I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.**

Definición: alejamiento

Los reyes parten de viaje por mar y se verán sorprendidos por una tormenta que hace que el barco naufrague sobreviniéndoles la muerte. También tenemos el alejamiento de Elsa durante el baile de gala; inquirida por su hermana acerca de la situación en que están viviendo, observa que no puede controlar su poder y sale huyendo del castillo.

### **II. El héroe es objeto de una prohibición.**

Definición: prohibición

Se dan varias prohibiciones. Se prohíbe a Elsa jugar con su hermana y usar sus poderes. Se prohíbe a Anna entrar en la habitación de su hermana. Se reduce el personal del castillo y se cierran puertas y ventanas para que no entre la luz del día, además de prohibir al personal que tenga contacto con Elsa.

Unido a la prohibición de Elsa en esta función hay todo un simbolismo, si seguimos a Duran Gilbert en *La imaginación simbólica*, mientras resume los porqués de la reducción de “símbolo a signo” que efectúa el psicoanálisis freudiano, hallamos una pulsión que bien puede reflejar en lo que deviene esta prohibición para Elsa. Una pulsión reprimida que le lleva a un aislamiento, recogiendo estas afirmaciones bien podríamos referenciar lo siguiente: “El tercer principio es que existe una causa del desvanecimiento, del olvido mismo. Es la *censura*, vale decir, una oposición, una prohibición social, parental la mayoría de las veces, que es la verdadera causa originaria

del efecto neurótico. La *censura* rechaza al inconsciente lo que prohíbe”. (Durand, 1968: 49).

En el mismo texto se dice que “esa pulsión se satisfará por caminos desviados” (1968, 49).

Entendemos por tanto que esa prohibición, la censura que plantea el psicoanálisis, y que imponen a nuestro personaje Elsa, acaba en un doble aislamiento, el espacial, recluida para no hacer daño y el mental, espiritual ante su no control de los poderes, con los que siente que sólo hace daño y lo mejor es estar encerrada, lo que afecta a su propia identidad.

La presencia afectiva de la música como diría Edgar Morin, nos conduce a través del éxito de “Let it go” a una explicación narrativa y llena de significados de los sentimientos de Elsa en su aislamiento. Elsa pierde toda esperanza de hacer un buen uso de sus poderes, a la vez que es todo un símbolo de resignación ante su situación y su decisión de no hacer daño a los demás.

### **III. La prohibición es transgredida.**

Definición: trasgresión

La primera transgresión es fruto de la ira, Anna está discutiendo con Elsa porque no le da su autorización para casarse, al tratar de cogerla por la mano lo que hace es quitarle el guante, Anna encolerizada y presa de sus miedos crea una barrera de hielo entre ella y los presentes en la fiesta, posteriormente utiliza sus poderes conscientemente para construir un castillo y vivir apartada de los demás.

### **IV. El agresor intenta obtener informaciones.**

Definición: interrogatorio

El Duque de Weselton que asiste a la coronación de la reina para enterarse de los secretos que encierra el castillo de Arendelle y explotar sus riquezas, en el momento que Elsa utiliza su poder para crear una barrera de hielo exclama que Elsa es un monstruo e interroga a Anna si también ella es una bruja y un monstruo. También Hans le pregunta a Anna si sabe algo de lo que acaba de suceder.

### **V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.**

Definición: información

Hans y el Duque de Weselton reciben información de que Elsa y Anna están en la montaña del norte, Hans parte con la idea de rescatar a Anna, sin embargo el Duque de Weselton manda a sus secuaces que se deshagan de Elsa.



**VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.**

Definición: engaño

Anna es llevada al castillo por Kristoff en busca de Hans para que le dé un beso de amor y la libre de su mal, Hans a solas con Anna al verla en el estado que se encuentra se niega a besarla y le confiesa la verdad de sus intenciones al llegar a Arendelle, hacerse con el reinado a costa de lo que fuese, así que muerta ella y cuando mate a su hermana él será el rey de Arendelle.

**VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma.**

Definición: complicidad.

Esta función no se cumple.

**VIII. El agresor hace sufrir daños a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.**

Definición: fechoría

Se dan varias agresiones: La víctima (Elsa) hiere a su hermana (Anna) cuando ésta intenta convencerla de que regrese a Arendelle, por otra parte Hans, acompañado de los secuaces de Weselton y algunos voluntarios de Arendelle, parte en busca de Anna, al llegar al castillo de la montaña del norte se enfrentan con Malvavisco al que consiguen derrotar y apresar a Elsa a la que traen de vuelta a Arendelle y la encierra en un aposento del castillo, para intentar que no pueda utilizar sus poderes la encadenan poniéndole unos guantes de hierro. Hans también hace daño a Anna cuando la encierra en la habitación del castillo y apaga el fuego de la chimenea para que Anna muera de frío.

**VIII-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo.**

Definición: carencia

Anna está falta de cariño, ha dejado de jugar con su hermana desde pequeña, ha perdido a sus padres muy joven, ha idealizado el amor de un hombre, quizás por todo esto se ha dejado embaucar tan alegremente por Hans.

**IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una pregunta o una orden, se le envía o se le deja partir.**

Definición: mediación, momento de transición

Propp habla de un héroe buscador o un héroe víctima. En la película, en un principio tenemos la presencia de los dos héroes: Elsa es víctima de sus propios poderes al no poder controlarlos; tras discutir con su hermana y salir a la luz el poder que tiene y ante la incompreensión de todos, decide abandonar el castillo y vivir una vida aislada convertida en Reina de las Nieves. Elsa desconoce que con su actitud ha cambiado el clima de Arendelle y un cálido verano se ha convertido en un gélido invierno, luego se convertirá en víctima de Hans por sus intenciones de coronarse rey de Arendelle.

Anna es nuestra héroe buscador, parte en busca de Elsa para hacerle ver su error, que aprenda a dominar su poder y devolver el verano al reino de Arendelle.

Estamos ante una historia donde buscador y victima tienen la misma consideración.

En *Morfología del cuento maravilloso*, no se estudia o más bien no se sigue la opción héroe víctima y héroe buscador en el mismo relato. Esto se expresa mediante lo siguiente: “El caso en que el cuento sigue por igual al buscador y a la víctima (cf. Ruslán y Ludmila) no existe en nuestro corpus.” (Vladimir Propp, 2001:51)<sup>18</sup>

#### **X. El héroe-buscador acepta o decide actuar.**

Definición: principio de la acción contraria

Anna decide actuar por su cuenta y sale en busca de su hermana.

#### **XI. El héroe se va de casa.**

Definición: partida

Anna va en busca de Elsa, por el camino se encontrará con Kristoff, Sven y Olaf que le ayudaran en su búsqueda.

#### **XII. El héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.**

Definición: primera función del donante

Cuando Anna es descabalgada por su caballo y se encuentra sola en medio del bosque, a lo lejos divisa una columna de humo que sale de una chimenea, es la cabaña de Oaken, donde Anna se encontrará con Kristoff.

#### **XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.**

Definición: reacción del héroe

<sup>18</sup> En el corpus de los cuentos estudiados por Propp existen dos tipos diferentes de héroes, el héroe buscador y el héroe víctima.

Anna consigue para Kristoff los útiles que éste no ha podido comprar y zanahorias para el reno Sven.

**XIV. El objeto mágico se pone a disposición del héroe.**

Definición: recepción del objeto mágico

Kristoff y Sven ayudarán a Anna a encontrar a su hermana Elsa, por el camino se encuentran con Olaf, es un muñeco de nieve, que también les acompañará en la búsqueda de Elsa.

**XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda.**

Definición: desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía

Anna acompañada por Kristoff, Sven y Olaf llegan a las faldas de la montaña del norte, cuando están discutiendo Anna y Kristoff acerca de la imposibilidad de escalar la montaña aparece Olaf diciendo que ha encontrado un camino para poder llegar hasta el palacio donde vive Elsa.

**XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.**

Definición: combate

El primer enfrentamiento se produce entre héroe y víctima ya que Elsa se niega a abandonar su palacio para volver con su hermana a Arendelle, en este caso sale derrotada. El segundo será contra Hans cuando intenta matar Elsa, Anna logra llegar hasta donde está su hermana Elsa que está siendo amenazada por Hans, logra interponerse entre ambos cuando prácticamente le queda el último hálito de vida ya que su cuerpo está totalmente congelado, la espada le golpea y se parte en dos, en ese momento se produce un destello que golpea a Hans que lo deja aturdido y alejándolo de las dos hermanas. El héroe ha conseguido derrotar a su enemigo verdadero.

**XVII. El héroe es marcado.**

Definición: marca

Anna tiene un mechón de pelo blanco, es la marca que le ha quedado después de que accidentalmente, su hermana le incrustara un trozo de hielo en su cabeza. Esta marca será mucho más visible cuando Anna se enfrente con Elsa y se le incruste un trozo de hilo en el corazón.

**XVIII. El agresor es vencido.**

Definición: victoria

Hans es derrotado por Anna, su entrega para salvar a Elsa ha supuesto un acto de amor verdadero, este mismo acto hace que quede liberada de la maldición y vuelva a la vida.

#### **XIX. El daño inicial es reparado o la carencia colmada.**

Definición: reparación

Elsa recupera el control de su poder, desaparece el invierno y vuelve todo el esplendor del verano a Arendelle, Hans es enviado preso a su país y el Duque de Weselton pierde la hegemonía comercial con el reino de Arendelle.

#### **XX. El héroe vuelve**

Definición: regreso

Anna vuelve a Arendelle después del enfrentamiento con su hermana, en un principio no ha conseguido su objetivo que no es otro que ayudar a su hermana.

#### **XXI. El héroe es perseguido.**

Definición: persecución

A su vuelta al castillo es atendida por los criados que le acondicionan uno de los aposentos y encienden un fuego en la chimenea para preservarla del frío, al llegar Hans y fuera de la vista de todos apaga el fuego y la deja encerrada para que nadie la ayude.

#### **XXII. El héroe es socorrido.**

Definición: socorro

Anna está siendo ayudada en todo momento por Kristoff, Sven y Olaf. Olaf es quien consigue liberarla del encierro donde la ha dejado Hans.

#### **XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca.**

Definición: llegada de incógnito

Esta función no se cumple.

#### **XXIV. Un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas.**

Definición: pretensiones mentirosas

Algo que no sabíamos al principio, se descubre para el público casi al final de la película: Hans es el falso héroe, con engaños y mentiras, su fin último ha sido hacerse con el reino de Arendelle.

#### **XXV. Se propone al héroe una difícil tarea.**

Definición: tarea difícil

Anna a pesar de su debilidad y casi a punto de quedarse congelada, gracias a la ayuda de Olaf consigue salir de su encarcelamiento y enfrentarse a Hans.

#### **XXVI. La tarea es cumplida.**

Definición: tarea cumplida

Anna salva de la muerte a Elsa y a sí misma. Esta prueba de amor hace ver a Elsa que el amor puede vencer al miedo y le hace recuperar el control de su poder.

**XXVII. El héroe es reconocido.**

Definición: reconocimiento

Elsa, Kristoff, Hans y algunos de los invitados a la fiesta de coronación son testigos de la acción y valentía de Anna.

**XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, es desenmascarado.**

Definición: descubrimiento

Salen al descubierto las verdaderas intenciones de Hans. No son otras, que hacerse con el poder, aunque para ello tenga que eliminar a las dos hermanas.

**XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia.**

Definición: transfiguración

Anna vuelve a recuperar todo su esplendor físico, también desaparece el mechón blanco de su pelo y ahora luce una esplendida melena de color castaño.

**XXX. El falso héroe o el agresor es castigado.**

Definición: castigo

Hans es encarcelado en un barco y devuelto a su país.

**XXXI. El héroe se casa y asciende al trono.**

Definición: boda

Esta función no se cumple.

## 8. PRIMERAS CONCLUSIONES EN RELACIÓN A LAS FUNCIONES QUE SE CUMPLEN EN LOS DOS MEDIOS ANALIZADOS

Podemos comenzar este apartado sobre las primeras conclusiones halladas en nuestra comunicación, de una forma gráfica, donde visualmente podamos comparar las funciones que se cumplen en el texto (cuento) y en el film analizado.

| Funciones  | Medio (Cuento) | Medio (Film) | Funciones  | Medio (Cuento) | Medio (Film) |
|--|----------------|--------------|--|----------------|--------------|
| 1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa(alejamiento)                                      | X              | X            | 17. El héroe recibe una marca (marca)                              |                | X            |
| 2. Recae sobre el protagonista una prohibición (prohibición)   | X              | X            | 18. El agresor es vencido (victoria)                               |                | X            |
| 3. Se transgrede la prohibición (transgresión)   | X              | X            | 19. El daño inicial es reparado o la carencia colmada (reparación) | X              | X            |
| 4. El agresor intenta obtener noticias (interrogatorio)  | X              | X            | 20. El héroe regresa (regreso)                                     | X              | X            |
| 5. El agresor recibir informaciones sobre su víctima (información)   | X              | X            | 21. El héroe es perseguido (persecución)                           |                | X            |
| 6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (engaño)                | X              | X            | 22. El héroe es auxiliado (socorro)                                |                | X            |
| 7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (complicidad)                            | X              |              | 23. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca         | X              |              |
| 8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (fechoría)                    | X              | X            | 24. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas       |                | X            |
| 9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden | X              | X            | 25. Se propone al héroe una tarea difícil (tarea difícil)          | X              | X            |
| 10. El héroe-buscador acepta o decide actuar (principio de la acción contraria)                            | X              | X            | 26. La tarea es realizada (tarea cumplida)                         | X              | X            |
| 11. El héroe se va de su casa (partida)  | X              | X            | 27. El héroe es reconocido (reconocimiento)                        | X              | X            |
| 12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción         | X              | X            | 28. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado  |                | X            |
| 13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante (reacción del héroe)                           | X              | X            | 29. El héroe recibe una nueva apariencia (transfiguración)         | X              | X            |
| 14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe (recepción del objeto mágico)                            | X              | X            | 30. El falso héroe o agresor es castigado                          |                | X            |
| 15. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda  | X              | X            | 31. El héroe se casa   |                |              |
| 16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (combate)   |                | X            |  |                |              |

Gráfico I

Entre las primeras conclusiones halladas, se observa que en el cuento *La reina de las nieves* se cumplen veintitrés de las treinta y una funciones de los cuentos maravillosos. En la película *Frozen*, se cumplen veintiocho funciones de las treinta y una según *Morfología del cuento maravilloso*, estos nos permite aceptar de una manera formal similitudes importantes entre el cuento fantástico y el cuento maravilloso.

Según lo estudiado en *Morfología del cuento maravilloso*, una estructura común en el cuento maravilloso podría estar segmentada en: A) formación de la parte preparatoria del cuento, mediante las siete primeras funciones. B) la intriga, esta se reanuda en el momento de la fechoría, coincidiendo con la función número ocho y que da al cuento su propio movimiento. C) el momento culminante del cuento se produce con la función diecinueve, el daño o la carencia inicial es reparada.

Comprobamos en nuestro relatos filmico y textual como las siete primeras funciones se dan (seis primeras en el film), funcionalmente formadas por características tales como el alejamiento, la prohibición, la transgresión, el interrogatorio, la información, el engaño y la complicidad. La intriga portadora de movimiento (función ocho, daño o fechoría) como citamos anteriormente es también desarrollada en nuestros dos medios analizados e igual que uno de los momentos culminantes (función diecinueve, el daño inicial es reparado).

No sólo se comprueba las similitudes entre el cuento maravilloso y el cuento fantástico estudiado por aspectos funcionales y formales como el de las funciones y su orden y que Propp explica así: “Veremos con qué necesidad lógica y estética se deriva cada función de la anterior. Vemos, en efecto, que ninguna función excluye a otra. Todas pertenecen a un mismo eje, y no a varios”. (Propp, 2011:84). A su vez también encontramos elementos variables, como las atribuciones de los personajes, maneras diferentes de cumplir la misión, etc. coinciden plenamente con muchas de las distintas propuestas en *Morfología del cuento maravilloso*. Así por ejemplo en relación a la compleja figura del héroe Propp distingue en los cuentos dos tipos de héroes: El héroe buscador o el héroe víctima, en *La reina de las nieves* se da el héroe buscador y en *Frozen* se dan los dos tipos. La forma del alejamiento, la fechoría, la partida, o la reparación del daño causado también coinciden con algunas de las variantes dentro de las funciones descritas por el autor.

A modo conclusivo podríamos resumir estas primeras deducciones con los siguientes puntos:

- El cuento y el film se desarrollan dentro del límite de funciones comparadas.
- Cada función en el cuento fantástico se deriva de la anterior al igual que en el cuento maravilloso.
- La arquitectura constructiva del cuento maravilloso, es otro factor que se desarrolla con igual similitud con el texto y film comparado.<sup>19</sup>
- La existencia de héroe buscador en el cuento.
- En la película se dan dos tipos de héroes: Héroe buscador y héroe víctima.
- Coincidencias en las secuencias del relato, tipos de actantes y acciones comunes en estos.
- Lugares, animales, brujas, poderes y objetos mágicos, clásicos del cuento maravilloso están presentes en el texto y en el film analizado.

Como cierre de nuestras primeras conclusiones extraemos de *Morfología del cuento maravilloso*, un fragmento donde incluso se nombra a Andersen:

La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos permite dar una definición hipotética de ellos, que se puede formular de la forma siguiente: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repeticiones de otras en tal otro. Esta definición hace perder su sentido a la palabra maravilloso y es fácil en efecto imaginar un cuento maravilloso de hadas o fantástico construido de una forma completamente diferente (cf. el cuento de Goethe sobre el dragón y el lirio, algunos cuentos de Andersen, los cuentos de Garskin, etc.). (Propp, 1970: 115-116).

En su estudio sobre *Morfología del cuento maravilloso*, el profesor Gómez muestra las relaciones existentes entre los distintos tipos de cuentos. De mano del profesor Gómez que estudia a Propp, y da si cabe más impulso a nuestra hipótesis formulada, expresa lo siguiente:

Un cuento fantástico es aquel que progresa desde la función primera (**A**: villanía) hasta la última (**W**: boda), formando todo este conjunto una secuencia mínima (puesto que aunque falten algunas de las funciones, en nada impiden el desarrollo o la presencia de las otras). A partir de aquí, pueden ya estudiarse fenómenos más complejos de secuencias entrelazadas, con funciones dobles o triples. (Gómez, 1999: 215-216).

---

<sup>19</sup> En un símil comparativo, la estructura del cuento maravilloso coincide con el modo de relato clásico de presentación, nudo, desenlace, que Propp califica como: formación de la parte preparatoria del cuento, la intriga, esta se reanuda en el momento de la fechoría y momento culminante del cuento.



## 9. ESTRUCTURALISMO FRANCÉS, LA NARRATOLOGÍA, GREIMAS

Desde el principio de nuestro trabajo, más allá de la creatividad de sus autores y la sucesión de acontecimientos propios de los relatos, lo que nos interesa analizar es que su construcción tiene una estructuración común a la de muchos discursos narrativos.

En un acotado resumen podemos reflejar que una de las líneas del formalismo ruso se había ocupado ya del análisis de los textos narrativos y de sus componentes que luego serán utilizados en el diseño de los modelos estructuralistas por su acercamiento a los conceptos básicos tratados en la narratología (trama, motivo, fábula). Pero serán dos elementos distintivos en los que se centrará la teoría de la narratología y que harán posible distinguir entre «Historia» (el material narrativo de carácter argumental, los acontecimientos, los hechos que se cuentan) y «Discurso» (los modos en que se organizan esos acontecimientos que conforman la Historia) en el plano lingüístico y comunicativo.

En relación con lo anterior podemos definir la narratología como la disciplina que se ocupa de los textos narrativo, a su vez el texto narrativo se define: “Concatenación de situaciones, donde tiene lugar acontecimientos y en las que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Chio, 1991: 172).

Lo que aplicamos como metodología para esta segunda parte del trabajo será el modelo actancial propuesto por Algirdas Julien Greimas.

Así, si para el estudio de las funciones recurrimos a V. Propp que concentra su línea metodológica en treinta y una funciones la totalidad del esqueleto argumental que se puede encontrar en una narración y que son encarnadas por siete clases de personajes e invariable en los cuentos folclóricos por él analizados, para el estudio de los roles atribuidos a los personajes usamos el modelo metodológico de J. Greimas, en relación a los actantes, por servir de aplicación a un mayor número de universos semánticos manifestados en toda clase de relatos.

Greimas asume el modelo de V. Propp, más la combinatoria de funciones dramáticas propuestas por el esteta Etienne Souriau<sup>20</sup>. Julien Greimas también adopta y desarrolla el cuadro de «actantes» que había determinado Lucien Tesnière<sup>21</sup> en el

---

<sup>20</sup> Etienne Souriau llega a proponer en *Flamarion* (1950), 210.141 situaciones dramáticas posibles, sobre una articulación de seis funciones esenciales, simbolizadas por los signos del Zodiaco.

<sup>21</sup> Lucien Tesnière profesor y autor de *Elementos de sintaxis estructural* en 1959.

ámbito oracional, definidos como los «seres y las cosas que participan en el proceso» (Gómez, 1999: 226).

El mismo Greimas en *Semántica estructural* estudiando a sus predecesores, expone: “La investigación sintáctica francesa, en la medida en que se atreve a atribuir un contenido semántico a los actantes (Tesnière, Martinet), sólo propone una solución empírica, en forma de un inventario de tres actantes: agente vs. paciente vs. beneficiario.” (Greimas, 1987:198).

Adentrándonos en la justificación de Greimas para nuestro método de análisis y en relación con la última cita del propio autor, este toma el término actante de la lingüística estructural, compara los personajes de Propp con las funciones del drama de Souriau y reduce los siete personajes de Propp a seis actantes. (Talens, Castillo, Tordera, Esteve, 1995:133)

Propone Greimas tres categorías actanciales: una primera formada por sujeto y objeto, en ella sujeto-objeto están vinculados por una relación de deseo. En la segunda constituida por el destinador-destinatario (procedente de la teoría de la comunicación de Jakobson<sup>22</sup>), la relación corresponde a la modalidad del saber, realización que se da en la comunicación. En la tercera auxiliar-oponente constituida por los circunstantes (circunstancias bajo las que se desarrolla el proceso del relato), la relación que puede darse es la de poder, participación. Todo esto fue desarrollado y ampliado por Greimas y vigente hasta la actualidad como modelo de análisis, que como expresa en su libro *Semántica estructural* parte del modelo actancial mítico:

Este modelo inducido a partir de los inventarios que permanecen a pesar de todo inseguros, y contruidos teniendo en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales parece poseer en razón de su simplicidad, y para el análisis de las manifestaciones míticas solamente, un cierto valor operativo. Su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de ayudante y oponente. (Greimas, 1987:276).

Esto se comprobará analíticamente en la narración de *Reina de las nieves* y *Frozen* en el apartado: Diferencias actanciales.

---

<sup>22</sup> Roman Jakobson plantea el modelo de la teoría de la comunicación. Según este modelo el proceso de la comunicación lingüística implica seis factores constitutivos que lo configuran o estructuran como tal.

## 10. PRINCIPALES DIFERENCIAS ENTRE EL CUENTO Y PELICULA

Quizás el enunciado tendría que ser otro: ¿hay algún parecido entre el cuento y la película?

No perdamos de vista que todo documento: escrito, auditivo o visual tiene su intencionalidad, socializar, transmitir unos valores, preservar las costumbres, diferenciar distintas culturas.

Tenemos también que todo documento, al margen de su autor, podemos considerarlo conservador o progresista, ¿podríamos comparar en este sentido un mismo documento con más de 169 años de diferencia? Que es lo que sucede con el cuento *La reina de las nieves* de Hans Christian Andersen, y la película *Frozen* de Walt Disney, evidentemente es algo impensable. Disney no guioniza un texto literario, lo que hace es coger la idea esencial del texto y usarla como argumento central para su película. Lo que sí es común en toda historia donde existe una confrontación es la lucha entre el bien y el mal, reflejada de innumerables maneras.

### 10.1 DIFERENCIAS ENTRE FUNCIONES

Empezando este análisis con el fin de transcribir las diferencias más notables entre el cuento y la película, desde una perspectiva del discurso narrativo empezamos por valorar las principales diferencias entre las funciones de los personajes de ambos relatos.

En primer lugar ya reflejamos en el gráfico I (Pág. 28), las funciones que se dan tanto en el cuento como en el film de una forma numérica. Las principales diferencias que encontramos entre el cuento y la película, son las detalladas a continuación:

En la función II (donde recae una prohibición sobre el protagonista) la prohibición en el film es sobre la víctima y en el cuento sobre el héroe.

En la IV función (interrogatorio) se dan distintas formas de obtener informaciones y para distintos fines; si en el cuento es mas bien en un plano emocional, una bruja quiere quedarse con Gerda como hija, en *Frozen* quiere conseguirse un reino, plano material.

La función VII, que no se cumple en la película, pero se da en el cuento. Tanto víctima como heroína ayudan a su enemigo (complicidad) al quedar hechizada e hipnotizado respectivamente.

Una diferencia notable es la que se da en la función XII, (donantes) mientras en el cuento, Gerda es ayudada mayormente por animales, en la película Anna es ayudada por un desconocido, Kristoff.

En la función XVI (combate) que en *La reina de las nieves* no existe rastro de violencia por esta cuestión, ni entre héroe y agresor, ni entre víctima y agresor, ni con ningún personaje del relato. Esta función si se da en la película y además entre héroe y la propia víctima, víctima y agresores o falsos héroes y entre héroe y estos últimos también. Esto pensamos que puede darse en el film por varias causas: dentro del discurso, como elementos variables de los personajes que dotan de acción al mismo y para conseguir un nivel comercial establecido mediante luchas, combates e incluso la violencia.

En un plano más simbólico podemos hallar diferencias entre las hermanas Anna y Elsa en cuestiones de ruptura con lo establecido y principios morales de cada una, lo que origina enfrentamientos (combates) entre ellas. Combates entre víctimas y agresor por cuestiones de lucha de poderes se dan también en el discurso filmico.

Finalmente y según lo expuesto en *Morfología del cuento maravilloso* a partir de la función XXII pueden acabar muchos cuentos, esto coincide cuando el héroe es rescatado de sus perseguidores, vuelve a su casa, etc. esto que ya citamos literalmente en la función XXII del cuento (Pág. 18), comprobamos que es, en el film, cuando más funciones continuadas se dan a partir en este momento, en contra de lo que ocurre en el texto. En el film al tratarse de una estructura dramática aunque ternaria como en el cuento, formada por planteamiento, desarrollo y resolución, se dan nuevos puntos de giros antes de alcanzar el desenlace final, propiciados estos por acciones tales como, el desenmascaramiento del falso héroe antes no descubierto, la lucha de este con nuestra heroína donde ella está dispuesta a entregar su propia vida y el castigo del falso héroe por la justicia.

## 10.2 DIFERENCIAS ACTANCIALES

Desde el punto de vista del comportamiento de los actores analizando sus funciones como actantes<sup>23</sup> y siguiendo el modelo actancial de Greimas por ser el más internacional y reconocido, tenemos tres parejas de actantes: Objeto/sujeto,

---

<sup>23</sup> Propp habla de siete esferas de acciones a la hora de estudiar el comportamiento de los personajes, el malo, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandante, el héroe y el falso héroe como modelo actancial, aquí utilizamos el modelo universal propuesto por Greimas reducido a seis funciones: Sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.

destinador/destinatario y ayudante/oponente, y a su vez, interrelacionados por tres ejes de acción: Eje del deseo, eje del saber y eje del poder (ver gráfico II).

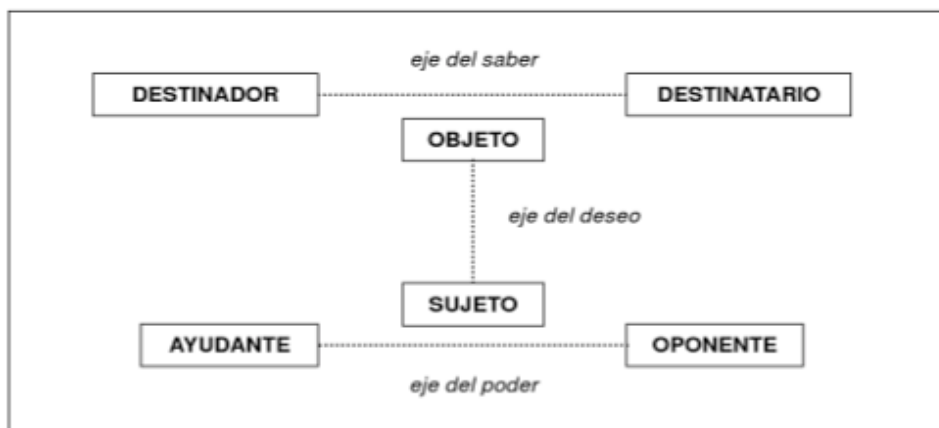


Gráfico II

En el cuento están claramente definidas estas acciones, salvo la hija del bandido, en cambio en la película los actores cumplen distintas funciones.

En el cuento tenemos el siguiente desarrollo:

Eje del deseo constituido por Gerda (sujeto) y Kay (objeto).

Gerda (sujeto) siente la necesidad de buscar a su amigo que ha desaparecido del pueblo sin dejar ninguna pista. Ella será la encargada de encontrar a Kay, para este fin tendrá que superar distintas adversidades y enfrentarse con los defensores del palacio de la reina de las nieves.

Kay (objeto) no es consciente de la maldición que padece, que hace que todo lo vea al contrario de cómo es en la realidad, secuestrado y engañado por la reina de las nieves y que lo tiene encerrado en su palacio bajo los efectos de un hechizo.

Eje del saber constituido por el amor de Gerda (destinador) y el cautiverio de Kay (destinatario).

El amor que Gerda siente por Kay, es el que hará que ésta emprenda un viaje en su búsqueda sin llegar siquiera a plantearse los peligros que puedan acecharle durante la misma. Kay será quien reciba el beneficio de esta acción sin oponerse a ella.

Eje del poder constituido por los príncipes, hija de bandido, mujer lapona, mujer finlandesa y algunos animales (ayudantes) y Reina de las nieves, vieja hechicera, la hija de los bandidos, copos de nieve y diversas flores (oponentes).

Los príncipes acogen a Gerda en su castillo, les proporcionan caballos y una carroza para que pueda seguir buscando a Kay.

La hija de los bandidos salva a Gerda de las garras de su madre y después le

ayuda a escapar proporcionándole un reno, aquí realiza la función de ayudante. Antes de conocer la historia completa de Gerda, su función es la de oponente, ya que quiere quedarse con Gerda como si fuese un juguete más.

La Mujer lapona le da señales a Gerda de una amiga suya finlandesa que a su vez le dará información de donde tiene su palacio La reina de las Nieves.

La mujer finlandesa le da explicaciones al reno para que lleve a Gerda hasta donde está Kay.

La reina de las nieves, quien con engaños ha raptado a Kay, quiere seguir reteniéndolo bajo su poder.

La vieja hechicera, por su propio interés, quiere retener a Gerda, con engaños y hechizos intenta que se olvide de Kay para que se quede a vivir con ella.

Los copos de nieve, defensores del palacio de La reina de las nieves, tratan de impedir a Gerda el acceso al palacio.

Las flores, con su información, no hacen más que enredar y aturdir a Gerda de sus propósitos.

En el cuento se comprueba que existe una única duplicidad actancial. La hija de los bandidos efectúa funciones actanciales propias de ayudante y oponente.

La duplicidad actancial se observa con frecuencia en las narraciones, como ha estudiado el propio Greimas:

Antes de desarrollar los comportamientos actanciales en la película, es interesante ver el siguiente comentario:

En 1973, Greimas escribe el ensayo “Los actantes, los actores y las figuras” en el que muestra su preocupación respecto a las numerosas dificultades a que da lugar la complejidad de la problemática narrativa. Da como ejemplo [...] la relación entre actor y actante, pues considera que un actante puede ser manifestado en el discurso por varios actores, e inversamente, un solo actor puede ser el sincretismo de varios actantes. El modelo actancial y su aplicación. (Román, 2007:56).

En la cinta, aparte de la multiplicidad de los personajes como actantes, también se dan interrelaciones entre ellos en cuanto a los ejes del deseo, saber y poder. Su desarrollo es el siguiente:

Eje del deseo constituido por Anna (sujeto), Elsa (objeto), Elsa (sujeto) y libertad (objeto).<sup>24</sup>

Anna (sujeto) quiere hacer recapacitar a su hermana de su actitud ante la huida,

<sup>24</sup> Hay que tener en cuenta la estructura narrativa de la película, donde tenemos una sola diégesis con varias historias atómicas.

quiere hacerle entender que es mejor vivir acompañada de los demás aprendiendo a controlar sus poderes, que devuelva el verano a su reino, que regrese al castillo y siga siendo la Reina de Arendelle. Por su parte Elsa (sujeto) quiere romper con la castración que le impusieron sus padres, quiere vivir su libertad, disfrutar de sus poderes y utilizarlos de la manera que ella decida sin imposiciones ni ataduras de nadie. La independencia (objeto) es lo que Elsa desea conseguir. Por contra Elsa (objeto) entrará en confrontación con su hermana, ya que ésta quiere conseguir que controle sus poderes, pero siendo reina de Arendelle.

Al tener dos ejes de deseo tendremos también dos ejes del saber y dos ejes del poder.

1º Eje del saber constituido por la necesidad de libertad e independencia de Elsa. Aquí Elsa es a la vez destinador y destinatario.

Elsa se ha pasado toda la vida aislada en su habitación, ni siquiera le han dejado volver a estar con su hermana desde que estaban jugando con la nieve, que ella misma crea y Anna sufriera una caída, no ha podido compartir con nadie el secreto de sus poderes, sus temores, sus inquietudes. Al llegar el día de la coronación y una vez que se descubre su secreto, presa del miedo al ver que no puede controlarlo, decide alejarse del castillo, cuando emprende la huida solo piensa en sí misma, no tiene otra intención que disfrutar de su independencia y poder. Sus deseos se verán frustrados por culpa de Hans y sus deseos de hacerse con el poder en Arendelle.

2º Eje del saber constituido por el amor de Anna (destinador) a su hermana y la huida y posterior apresamiento de Elsa (destinatario) por parte del príncipe Hans.

Se puede considerar como destinatario indirecto el reino de Arendelle, cuando se libre de la maldición del invierno.

Anna se ha pasado toda la vida sin entender la separación que han sufrido las dos hermanas (los Trolls se lo han borrado de su memoria), con motivo de la coronación de su hermana, cuando parece que todo va a volver a la normalidad, queda sorprendida al ver los poderes que tiene su hermana y que no pueda controlarlos, tampoco entiende que su hermana se niegue a recibir su ayuda y salga huyendo del castillo. Luego pondrá todo su empeño en encontrar a su hermana allí donde esté y convencerla de su error, haciéndole ver que su sitio y donde será feliz es como reina de Arendelle. En un primer encuentro con Elsa no consigue convencerla de su error, posteriormente cuando se interpone entre Hans y Elsa poniendo en juego su vida, sí consigue su propósito.

1º Eje de poder constituido Anna y Malvavisco (ayudantes) y Elsa, Príncipe

Hans y Duque de Weselton (oponentes).

Elsa cuenta con la ayuda de Anna y de su fiel guardián Malvasisco, defensor del palacio de hielo que Elsa se ha construido en la montaña del norte, ésta defensa será ineficaz cuando se enfrente al Príncipe Hans y los secuaces del Duque de Weselton que conseguirán derrotarlo, atrapar a Elsa y llevarla presa al castillo. Anna es a la vez ayudante y oponente, se opone a los deseos de Elsa de vivir sola aislada de los demás y es ayudante cuando se enfrenta a Hans.

2º Eje de poder constituido por Kristoff, Trolls, Hans, Oaken, Olaf y Sven (ayudantes) y Elsa y Hans (oponentes).

Anna cuenta en todo momento con la ayuda de Kristoff que le ayudará a llegar a la montaña del norte, irán a consultar a los Trolls para que curen a Anna y la llevará de vuelta al castillo para que Hans la sane con un acto de amor verdadero; Olaf acompañará a Anna siempre con un espíritu positivo, luego le ayudará a salir de la habitación donde la ha dejado encerrada Hans; los Trolls revelarán a Kristoff cómo poder curar a Anna del mal que le acontece; Sven trasladará a Anna sobre su lomo hasta el palacio de Elsa y de vuelta al castillo de Arendelle; Oaken venderá a Anna ropa y calzado de invierno, también le venderá artículos para Kristoff y zanahorias para Sven; Hans se quedará al mando del reino de Arendelle y cuidará de sus súbditos por petición de Elsa mientras ella va a buscar a su hermana. Hans desde el principio de la historia ha estado ejerciendo un papel de embaucador engañando a todo el mundo, siendo su papel el de ayudante, una vez que Anna llega al castillo buscando a Hans en busca de un acto de amor verdadero que la cure de su mal, éste se lo niega confesándole la verdad de sus propósitos: Acabar con ella y con su hermana y hacerse con el poder del reino de Arendelle. Desde este momento su papel pasa de ayudante a oponente; Elsa se niega en varios momentos a las peticiones de Anna, llegando incluso a atacarla incrustándole un trozo de hielo en su corazón que a punto está de costarle la vida.

Las diferencias actanciales entre el cuento y la película son sustanciales: Mientras en el cuento están claramente definidos las figuras de sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/opponente, en la película tenemos varios personaje con distintas funciones actanciales siendo a la vez ayudante y oponente, sujeto y destinatario o destinador y destinatario.

En *Frozen* partimos de una estructura narrativa formada por varias historias atómicas, los personajes se interrelacionan a través de los hechos que van sucediendo a lo largo de toda la trama. Anna es “Sujeto” su rol es el de una heroína que quiere salvar



a su hermana. Elsa aquí sería “Objeto” que quiere vivir sola e independiente (no quiere hacer daño). A la vez Anna es víctima del príncipe Hans, en su deseo de hacerse con el trono de Arendelle. Y es “destinador” el amor que siente por su hermana que la lleva a convencerla de su error, incluso poniendo en peligro su vida, esta acción la convierte en “destinataria”, pues con ella salvará su propia vida.

En menor medida, Elsa y Hans son partícipes en esta manera de contar la historia.

### 10.3 DIFERENCIAS ENTRE PERSONAJES

Dentro de los elementos de la Historia, además de los eventos y los ambientes, se encuentra la figura del “personaje”.

Desde tiempo de Aristóteles la acción era tomada como más importante que el personaje, en un principio los formalistas rusos, también parten de esta consideración pero reconsideran al personaje como conector de motivos (Tomachesvski), la evolución del concepto de personaje parte por tanto de los formalistas rusos.

La narratología ofrece un acercamiento a las teorías más contemporáneas sobre el personaje, así para Greimas el personaje tiene la misma importancia que la acción, el personaje es considerado como detonante de la acción.

Definiciones más contemporáneas aún, como la de Seymour Chatman<sup>25</sup>, consideran al personaje como un elemento autónomo más allá de su función en la trama. Para esta autor trama y personaje tienen la misma importancia, por lo que coincide con Greimas.

Tomando una cita de *Cómo analizar un film* de Casetti y Di Chio, en la que previamente comparan al personaje con una interfaz del espectador, se enuncia lo siguiente: “Las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas «de alguien», acontecimientos y acciones relativos a quien, como hemos visto, tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra, un «personaje»”. (Casetti, Di Chio, 1991:177).

Hasta ahora en nuestro análisis comparativo entre las dos narraciones, se encuentran muchas similitudes funcionales o de estructura, sin embargo podemos prever un mayor cambio en el ámbito de los personaje por su paso al discurso audiovisual.

---

<sup>25</sup> Seymour Chatman, teórico y crítico de cine y literatura, autor de publicaciones como “*Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*” (1990).

En primer lugar y siguiendo con Greimas como autor de referencia metodológica, distinguimos entre actores, sustantivo que designa al personaje oficial (explicitado por su nombre, peculiaridades físicas, etc. se les reconoce por su nombre específico con el que aparecen en el texto). Por actante, *dramatis personae*, que llama Propp, define la clase o grupo de actores a los que se les reconoce por su funcionalidad dentro del relato. “Los actantes poseen un estatuto metalingüístico por relación a los actores”. (Greimas, 1987: 267-268).

En cuanto a los personajes, en el cuento podemos empezar hablando de dos niños, Gerda y Kay.

Gerda: ¿es la protagonista principal o heroína? ella será la encargada de rescatar a su amigo Kay de las garras de La reina de las nieves y soporta todo el peso de la historia. Un planteamiento basado en catalogarla como personaje principal podría darse en una primera revisión, sin embargo habría que ahondar más y hacer distinciones entre las figuras de protagonista principal y héroe.

En muchas ocasiones se confunde al héroe o heroína con el personaje principal.<sup>26</sup> Encontraríamos una clara distinción al atribuirle a nuestro personaje una valoración moral y no una cualidad. Podemos reconocer nuestra influencia para esta calificación de héroe - heroína tras la lectura de la diversa literatura en la que se traspasa con frecuencia el connotado adjetivo entre las teorías estudiadas.

Kay, amigo de Gerda, el niño raptado e hipnotizado por La reina de las nieves se puede considerar un personaje secundario por su menor tiempo de acción en la historia, aunque de extrema importancia. Por él se define la importancia del héroe (la heroína parte en su busca), da coherencia y profundidad a la historia.

La reina de las nieves, secuestrará a Kay con engaños y anulará su voluntad con un hechizo llevándoselo a vivir a su palacio de hielo. A La reina de las nieves podemos definirla como otro personaje secundario, productora del detonante.

Claramente diferenciados de estos personajes, hallamos una constelación de personajes periféricos o terciarios, de los cuales en su mayoría, ni siquiera sabemos su nombre. Cuantificamos los actores o (personajes), Greimas prefiere llamar actores, que intervienen en el texto teniendo en cuenta que son tanto los seres animados como los que no lo son. Tenemos según su orden de aparición:

---

<sup>26</sup> Francis Vanote, teórico y narratólogo francés, plantea un sistema estructural de caracterizaciones diferenciales de personajes, en el se distinguen entre personaje principal (protagonista), personajes secundarios, personajes periféricos o terciarios

Diablo, abuela, vieja hechicera, príncipe y princesa, familia de bandidos, hija de bandido, mujer lapona y mujer finlandesa) una serie de animales (cuervos, reno, caballos y palomas) y flores (rosas, azucena, lirio, campanilla azul, jacintos, ranúnculo y narcisos) a los que se les han atribuido cualidades humanas (personificación) para poder comunicarse con Gerda.

En la película tenemos cierta dificultad en el protagonismo de los personajes, motivado por su dualidad: ¿Quién es el protagonista y quién el antagonista?, ¿se puede ser protagonista y antagonista al mismo tiempo? En *Frozen* se dan todas estas situaciones, sin recurrir a historias paralelas, todo ocurre dentro de la misma historia.

Podemos considerar un protagonismo múltiple en el discurso de *Frozen*.

A Elsa la podemos considerar un personaje protagonista, pues aunque no lleva el peso de la historia, es quien sufre el conflicto principal. Tiene el poder de crear hielo y nieve cuando lo desee, pero sin control con lo que hace daño a los demás. Vive atormentada por el daño que hizo a su hermana.

Impulsada por los acontecimientos, da un paso que podemos considerar heroico: desprenderse de las ataduras que le impusieron sus padres, quiere ser libre e independiente, una vez que los demás conocen su realidad, no va a salir corriendo en busca “del príncipe azul” que solucione sus problemas. Va a tomar las riendas de su vida.

Anna es otro personaje principal, junto con Elsa orientan el relato. Es antagonista principal y protagonista por tener la fuerza de voluntad y capacidades para conseguir el objeto de su deseo. Anna no entiende el comportamiento de su hermana, una vez que salen a relucir los poderes de Elsa y tras la huida de ésta, su papel también será el de heroína (antes vimos que la diferencia es una atribución moral, más que una virtud o cualidad), tiene una fe inquebrantable, no está dispuesta a que su hermana huya rompiendo los lazos familiares y deje Arendelle sumido en el caos, pondrá en peligro su vida por convencer a su hermana de que cambie de actitud. Por encima de todo tiene claro que tiene que salvar su reino y su familia.

Anna es también antagonista por provocar reacciones inesperadas en el intento de ayudar a su hermana que hacen dar un giro a la historia.

Para una mejor comprensión de por qué es antagonista recogemos una cita de Robert Mckee:

En las historias nos centramos en ese momento, y solo en ese momento, en el que el personaje hace algo esperando una reacción útil por parte de su mundo y sin

embargo consigue provocar el efecto contrario, provocar a las fuerzas antagonistas: El mundo del personaje reacciona de forma diferente a lo esperado, con más fuerza de la esperada o ambas cosas simultáneamente. (McKee, 2013: 182).

Tenemos otros tres personajes con bastante tiempo en la narración y protagonismo pero que no son parte fundamental en el peso de la historia, a los que consideramos secundarios:

Hans es el príncipe azul de todos los cuentos pero sin un final feliz, representa el mal y el bien que todo ser humano alberga en su interior, resalta más su parte mala, la que sale a relucir casi al final de la película y la que hará que no consiga sus propósitos. En él se representa la lucha entre el bien y el mal, como en todo cuento al final el bien es el triunfador.

Kristoff es un secundario pero con mucho tiempo en la historia, ha sido un protagonista accidental de un hecho relevante en la historia, de pequeño fue testigo del encuentro entre los reyes y los Trolls, aporta dinamismo y un contrapunto a la ingenuidad de Anna, estará a su lado ayudándola en todo momento.

Olaf es un muñeco de nieve creado por Elsa es el contrapunto a tanta desgracia, siempre de buen humor y un pensamiento positivo, representa los anhelos contradictorios de lo que no podemos conseguir; su sueño es poder broncearse en verano tomando el sol en la playa. Tiene madera de héroe, está a punto de derretirse por salvar la vida de Anna.

Los Trolls son conocedores de un saber negado a los humanos, tanto sus padres como Kristoff acuden a ellos cuando necesitan socorrer a Anna. Con poco tiempo en la historia, forman parte del hilo conductor que relaciona a Anna con la maldición que recae sobre ella debido a las incrustaciones de hielo que accidentalmente le acarrea Elsa.

Por último están los personajes periféricos o terciarios con escasa relevancia en la estructura de la película son:

Los Reyes de Arendelle, padres de Elsa y Anna, acudirán a los Trolls en busca de ayuda para curar a Anna, mueren en un naufragio, son los responsables de la separación de Elsa y Anna, son culpables de la represión de Elsa.

El Duque de Weselton comercia con el reino de Arendelle, acude a la coronación de la reina, cuando se conoce la realidad de Anna no duda en poner al pueblo en contra de ésta, pensando que de ese modo puede salir beneficiado en sus negocios.

Oaken, es un comerciante, le indica a Anna por donde puede llegar al castillo de la Reina de las Nieves.

Sven, es el reno que ayuda a Kristoff en su trabajo y luego transportara a Anna y Kristoff hasta las cercanías del castillo.

Malvavisco, es el monstruo vigilante y defensor del palacio de la Reina de las Nieves.

#### 10.4 DIFERENCIAS ENTRE TIEMPOS DE LA HISTORIA

El tiempo es considerado una categoría estructural dentro de la morfosintáctica por establecer nexos de unión entre los diferentes núcleos narrativos de una obra literaria o audiovisual pero también es parte importante dentro de la retórica o pragmática narrativa por la estrecha relación entre el texto y el receptor del mismo (signo-sujeto).

En *Elementos para una semiótica del texto artístico* (poesía, narrativa, teatro, cine) sus autores citan a los *formalista rusos*, como los que de alguna manera introdujeron en el ámbito de la teoría literaria el concepto de tiempo, al considerar en sus fundamentos las conexiones, oposiciones, paralelismos o divergencias entre el orden de los hechos que suceden en la realidad (la fábula) y el orden de los mismos expuestos en la creación textual (el tema), según testimoniaron reiteradamente. (Talens, Castillo, Tordera, Esteve, 1995:144).

Será Gérard Genette quien, valorando las ideas de los formalistas rusos y el planteamiento de Todorov que analiza el discurso narrativo (hasta entonces estructurado en tiempo, aspecto, modo), propone una nueva combinación más cercana al estructuralismo, formada por tiempo, modo y voz.

En el nivel del significado se encuentra el tiempo de la historia que equivale a la realidad narrada y en el nivel de significante el tiempo del relato que equivale al discurso narrativo. Los tres factores que, según Gérard Genette, determinan las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato son: Orden, duración y frecuencia.

Según estas últimas consideraciones podemos pasar a contemplar que tipos de tiempos se dan en *La reina de las nieves* y en *Frozen*.

Aunque todavía no hayamos hablado de un tiempo externo, este se correspondería a un tiempo que no corresponde al tiempo del argumento, puede referirse a la época y al sistema político, social y cultural fuera del relato, sin embargo

comenzando con el cuento, está publicado por primera vez en el año 1845 y por la narración del mismo podemos suponer que está ambientado en esa misma época.

La película, por sus personajes, ropa, arquitectura, medios de transporte, industria, bien podría reconocerse en esa misma época, Siglo XIX, sin embargo los diálogos y las interrelaciones personales no están en consonancia con la misma.

El cuento sitúa la historia en la isla llamada Spitzberg, alusión a ello aparece en el siguiente fragmento: “Pero su palacio permanente está allá, hacia el cabo Norte, en la isla llamada Spitzberg”<sup>27</sup> (Andersen, 1989:38), mientras en la película se sitúa en: “Bienvenidos al reino de Arendelle”<sup>28</sup> (Chris Buck y Jennifer Lee, 2014; 00:11:55).

En cuanto al tiempo de la historia tenemos:

El tiempo de duración de la historia en el cuento, se puede deducir por las distintas referencias que encontramos a lo largo del texto. Prueba de ellas son dadas si nos fijamos en la aparición de los niños en el relato y los comentarios acerca de sus comportamientos, estos bien podrían ser niños de unos seis años.

Cuando Gerda comienza la búsqueda de su amigo Kay, encontramos alusiones al paso de las estaciones. Otros indicios son la llegada del invierno, el tiempo que Gerda ha perdido en casa de la anciana hechicera, la sucesión de las estaciones en un bucle temporal que son contabilizadas hasta en tres ocasiones. Tenemos luego todo un transcurrir de Gerda emprendiendo un viaje por Laponia y Finlandia hasta encontrar a Kay, una vez encontrado a Kay hacen el mismo viaje de vuelta, suponiendo que todo esto es un *continuum* en el tiempo seguirían siendo unos niños. Así pues estaríamos hablando de tres o cuatro años, máximo cinco años, Gerda y Kay tendrían entre diez u once años.

En el tiempo de la película la primera referencia que nos puede valer para calcular el mismo es el momento en el que vemos a un niño (Kristoff) que va con unos mayores a extraer hielo de los lagos helados. La primera vez que aparecen Elsa y Anna, ésta se sube ágilmente a la cama donde duerme Elsa. La edad de Anna quizás pueda causar confusión pero la de Kristoff perfectamente podrían ser unos cuatro años, vemos como van pasando los años a través de la evolución de Elsa y Anna hasta llegar al día de la coronación, teniendo en cuenta que en el siglo XIX la mayoría de edad en Europa se alcanzaba al cumplir los 23 años, y que luego a partir de la coronación todo

<sup>27</sup> Isla de Spitzberg está situada en la confluencia entre el océano Ártico, el mar de Barents y el mar de Groenlandia.  
<sup>28</sup>(Arendal. Noruega) es una ciudad y municipio en la provincia de Aust-Agder, pertenece a la zona geográfica de Sørlandet, en el suroeste de Noruega.

transcurre en un corto plazo de tiempo, estaríamos hablando de, más o menos de 19 años del tiempo de la historia, para nada comparable con el tiempo de la historia del cuento.

### 10.5 ASPECTOS Y SIMBOLISMOS RELIGIOSOS

El mito del bien y del mal está presente en mucho de los cuentos maravillosos, populares y fantásticos. Este universal será el que tendrán que superar sus personajes. En *La reina de las nieves*, Gerda nuestra heroína tiene que enfrentarse a distintos peligros para salir airosa de la batalla, las únicas armas que tiene Gerda son su amor, su inocencia y su fe en Dios, un Dios claramente cristiano al que acude con frecuencia:

Entonces la pequeña Gerda dijo el Padrenuestro, y el frío era tan intenso que podía ver su propio aliento, como una columna de vaho que saliese de su boca; el aliento fue haciéndose cada vez más espeso, y se convirtió en pequeños ángeles brillantes, que crecieron más y más, así que tocaban la tierra; y todos tenían casco en la cabeza y lanza y escudo en las manos; cada vez fueron apareciendo más y más, y cuando Gerda había acabado su Padrenuestro, había toda una legión en torno de ella; golpearon a los horribles copos con sus lanzas, de modo que se deshicieron en cientos de trozos, y la pequeña Gerda marchó mucho más segura y en paz. Los ángeles le dieron palmadas en los pies y en las manos, de forma que sintió menos el frío y marchó resueltamente al palacio de la reina de las nieves (Andersen, 1989:43).

A lo largo del cuento aparecen otras muchas referencias a las creencias en Dios como: Nuestro Señor, Niño Jesús, Padrenuestro, ángeles y salmo.

Claramente se ve que el cuento va dirigido a una población mayormente europea y católica, culturalmente dominante en los años de los que estamos hablando.

En la película nuestra heroína no tiene armas para derrotar a su enemigo: ¿dónde se ha quedado Dios?, ¿con qué rito se celebra la muerte de los padres o la coronación como reina? Ante los percances que sufre Anna, sus familiares recurren al conocimiento de los Trolls, esto nos recuerda a prácticas procedentes de la corriente New Age,<sup>29</sup> (hablaremos más extensamente de este concepto en otro apartado de este trabajo).

Estamos en otros tiempos en los que movimientos como el feminismo y el ecologismo están asentados con fuerza en la sociedad, en un mundo globalizado en el que ya no está tan claro que la cultura dominante sea la cristiana.

Disney como industria no puede pensar solo en una cultura occidentalizada. Pareciera que Disney en vez de mantener una postura conservadora que es la que siempre le ha

---

<sup>29</sup> Movimiento aparecido a mediados del siglo XX y que influyó en todos los movimientos culturales occidentales.

caracterizado, se esté adaptando a los nuevos tiempos. Adopta la religiosidad dominante en Occidente (New Age) que, por su eclecticismo, es bastante útil para llegar a todo tipo de sociedades.

Para los astrólogos el devenir del hombre siempre ha estado influenciado por la confluencia de los planetas, esta confluencia se corresponde siempre con algún signo del zodiaco, estaríamos ahora transitando bajo la influencia de Acuario, de ahí el término de nueva era.

Esta nueva era se caracteriza por un resurgir espiritual a nivel individual. Se ha intensificado el deseo de volver la mirada hacia oriente y aprender de toda su filosofía. En occidente se cuestiona la existencia de un Dios omnipotente, la sociedad y los estados se consideran laicos, esto ha traído una división de poderes entre iglesia y estado que nunca antes se había dado. La Iglesia ha perdido su influencia tanto a nivel moral como legislativo que antes tenía.

Esta introducción y lo que sigue es una forma de reflejar que en *Frozen* no hay una relación directa con las creencias procedentes del catolicismo, para incidir en esta cuestión podemos dirigirnos a un texto de Gilles Kepel:

Los años setenta fueron una década bisagra para las relaciones entre religión y política, que en el último cuarto de nuestro siglo están sufriendo una transformación inesperada. Daba la impresión de que a partir de la Segunda Guerra mundial el dominio público había conquistado una autonomía definitiva respecto de la religión, resultado éste de un proceso cuyos propulsores fueron, suele considerarse, los filósofos de la Ilustración. La religión veía restringirse su influencia a la esfera privada o familiar, y ya no parecía inspirar el orden de la sociedad sino de modo indirecto, como un vestigio del pasado. Esta tendencia general [...] cobraba una infinidad de formas e intensidades, variables según los lugares y las culturas. Puede que en ocasiones sólo fuera patrimonio de las elites culturales y participara de su especial visión del mundo; pero esa visión, dominante, disimulaba procesos de cambio más complejos que aún no se habían impuesto en la escena pública. (Kepel, 1991:09).

Occidente ha vuelto la mirada hacia la cultura oriental, se ha empezado a estudiar a los grandes gurús de la India, esto ha traído otra forma de entender el comportamiento humano, y a la vez ha influido en todo los ámbitos de la sociedad, la medicina, (homeopatía, flores de Bach, acupuntura) la ciencia (física cuántica) experiencias con drogas, principalmente LSD, el ecologismo como fin de la supremacía del hombre sobre la naturaleza, la astrología, fortalecimiento del movimiento feminista...

Estos cambios en nuestra forma de pensar y actuar, de alguna manera, podemos



verlos reflejados en *Frozen*, alguno de los personajes tiene su particularidad desde el punto de vista de la nueva era.

Elsa y Anna representan el cambio drástico en cuanto a la forma de tratar el género en el cine de Disney. Hay un claro dominio del papel de la mujer, ha dejado de ser comparsa del personaje masculino. Se ha roto con los dos grandes estereotipos de mujer en el cine, “la mala o la tonta”, en el plano actancial pocas veces el papel de la mujer es el de sujeto. El protagonismo durante toda la película está centrado en las dos hermanas desde su más tierna infancia. Todo esto tiene una clara connotación feminista.

Elsa y Anna representan dos perfiles distintos de mujer pero con un rasgo en común, quieren ser independientes y tener los mismos derechos que el hombre.

Elsa desempeña el papel de la nueva mujer que quiere romper con el papel que hasta ahora se le ha asignado por una sociedad mayormente dominada por hombres. Quiere ser independiente y libre, no necesita tener nadie a su lado para sentirse realizada, lo importante es sentirse bien con uno mismo, tomar tus propias decisiones sin un padre o un marido que te condicionen.

Anna por el contrario tiene una enorme necesidad de afecto, necesita compartir su vida con alguien, eso sí, de igual a igual, piensa que una mujer es tan válida como un hombre y capaz de conquistar las mismas metas.

Los reyes, padres de Elsa y Anna, tienen un corto papel, pero muy significativo en cuanto a lo que representan, no solo se les asigna el papel de conservadores, también son unos padres castrantes, ante el temor de lo que pueda ocurrir si Elsa aprende a controlar sus poderes, actúan con la represión y la prohibición. Son fiel reflejo de las formas de poder establecidas por una sociedad claramente machista. Que mejor forma de acabar con esto en la Nueva Era sino romper con todo lo que te amordaza. La película lo simboliza de una forma clara, hace que perezcan en un naufragio en alta mar.

Kristoff es el nuevo hombre de nuestro tiempo, un hombre perdido en cuanto al papel que representa en su relación con la nueva mujer, que quiere tener los mismos derechos que el hombre, no sabe cómo comportarse, ¿de igual a igual?, ¿realzar su masculinidad?, ¿cómo declararle su amor con esa inseguridad que le acongoja?, tiene dudas de todo lo que es y representa Anna, ejemplo de la nueva mujer de hoy en día.

La relación de Kristoff con su reno Sven, al que trata de igual a igual, tiene un claro mensaje ecologista.

El movimiento ecologista considera la tierra como un ser vivo con el que tenemos que vivir en armonía y respeto, practicando un modelo de desarrollo sostenible,

preservando los espacios naturales y sin prevalecer los derechos humanos por encima de los demás.

Oaken, igual que los reyes, con poco protagonismo en cuanto a tiempo, también es un tanto significativo, su apariencia cuando está sentado, con su voz aflautada, nos hace creer que sea un hombre afeminado y débil, la película nos hace ver que las apariencias engañan y nuestros prejuicios quedan en entredicho una vez que Oaken se pone de pie. Es también una alegación a la reclamación del colectivo homosexual en cuanto a sus derechos de poder formar una familia. Oaken comenta a Anna y Kristoff que pueden usar la sauna donde está su familia (Frozen 00:37:45), donde se ve un hombre y cuatro niños.

Los Trolls son poseedores de un conocimiento superior negado a los humanos y al que recurren, una primera vez los reyes y otra Kristoff para ayudar a Anna. Esto tiene una clara semejanza con lo que significa y ha significado el esoterismo a lo largo de la historia.

Olaf es un guiño a las nuevas corrientes de pensamiento positivo tan de moda hoy en día.

## 11. SIMBOLISMO

Hemos traspasado la frontera del texto escrito al texto filmico (considerado heredero de la narrativa literaria) en las sucesivas comparaciones en búsqueda de identificaciones y datos entre ambos relatos.

Si bien en nuestro análisis anterior se han identificado cuantificado e interrelacionado elementos estructurales, conexionándolos con algunos aspectos pragmáticos por su relación con el receptor, toca ahora identificar la simbología acercándonos a la propuesta de Gaston Bachelard.

Pensando en Nietzsche, Jung, Freud, Frye, el primero postulaba que no hay más mundo que aquel que podemos representar mediante palabras. Carl Jung considera el inconsciente colectivo como el espacio en el que residen los símbolos y arquetipos. A Freud debemos los innumerables análisis entre sueños, literatura y cine y a Norton Frye<sup>30</sup> la apertura de significados que la textualidad encierra. No obstante a Bachelard le interesa la influencia de la simbología en el plano de la conciencia humana.

---

<sup>30</sup> Para este crítico canadiense, mitos, géneros, símbolos y muchos de los patrones centrales de la literatura de occidente se encuentran en la Biblia cristiana.

Luis Puelles Romero trata en *La estética Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, las denuncias y posiciones que Bachelard adopta frente al reduccionismo de las imágenes por parte del psicoanálisis, el análisis sociocultural y las diversas conceptualizaciones que el término símbolo adquiere respecto al ámbito de su contextualización social, huyendo también de cualquier parecido entre símbolo y metáfora. (Puelles, 2002: 96)

Una de las ideas más categóricas de este autor sobre la tesis prioritaria de Bachelard viene recogida en esta cita:

“Bachelard va a tender a afirmar el acasualismo, la afirmación de la ontología de la imagen como realidad absoluta”. (2002: 99).

Estableciendo unos límites acudimos a *Poética del espacio*, *El agua y los sueños* y *Psicoanálisis del fuego* para dar nuestra propia interpretación de los símbolos más relevantes de nuestro análisis. No obstante seríamos injustos si no citáramos la importancia del *Diccionario de símbolos* (1968) de Juan Eduardo Cirlot a la que acudimos en busca de significados.

En *El agua y los sueños* (1957), Bachelard en términos filosóficos distingue entre dos “imaginaciones”, la imaginación formal, la imaginación material y sus relaciones.

En *Manual de Teoría Crítica Literaria* se definen estos dos ejes de la imaginación de la siguiente manera:

Bachelard habla de dos ejes en la determinación del control de la imaginación:

- a) el de la inspiración formal, al que se deben los hallazgos novedosos que la obra puede plantear, y b) el de la imaginación material, cauce que penetra en el interior del individuo en busca del fondo de imágenes y de ideas con que materializar el texto. (Gómez, 2008: 382).

Nos permitimos esta licencia para acabar con nuestras referencias teóricas a Bachelard con este párrafo de enorme belleza poética: “Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Solo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños”. (Bachelard, 2003: 12).

Ya citamos anteriormente cuando se hacía referencia a Andersen, la importancia de universales como el agua, el fuego, la tierra o el aire en su obra literaria. En el reino

de la imaginación dice Bachelard: “es posible fijar una ley de los cuatro elementos<sup>31</sup> que clasifiquen las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra”. (Bachelard, 2003:10).

### 11.1 ELEMENTOS UNIVERSALES

El agua es uno de esos universales que presentan un gran poder de simbolismo. En el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot se recogen las siguientes muestras: “para la psicología es símbolo del inconsciente, de la parte femenina, informal, causante, dinámica del espíritu, de las aguas y del inconsciente universal de ella surge todo lo viviente como la madre”. (Cirlot, 1992: 28).

Segundas ampliaciones nos acercan a la sabiduría, fertilidad, elemento transitorio entre la vida y la muerte y transitorio entre el resto de elementos universales. “El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra”. (Bachelard, 2003: 15).

Bachelard distingue entre diferentes tipos de aguas en su imaginación material, aguas claras, aguas primaverales, aguas profundas, aguas durmientes, aguas muertas y aguas pesadas: “el agua es el objeto de una de las mayores valorizaciones del pensamiento humano”. (Bachelard, 2003:28).

En los relatos que comparamos aparecen también distintos tipos de aguas, las dulces, como es la del río que atraviesa Gerda donde se rumoreaba que había muerto ahogado su inseparable amigo Kay. El agua como símbolo del camino que recorre Gerda en su búsqueda.

En *Frozen* discurren sus personajes por aguas profundas, en un mar enfurecido, (al volverse perversa, se hace masculina). En ella pierden la vida los padres de Elsa y Anna. Podemos hablar del agua como un mediador entre la vida y la muerte, como elemento de transición entre lo terrenal y lo celestial y como parte del camino que hay que recorrer en nuestra propia búsqueda interior.

Otra modalidad del agua en su estado más sólido es el hielo, variación del elemento agua y de la solidificación de la nieve (esta cae del cielo, dos alturas diferentes, cielo y tierra). El hielo es algo muy presente en la película y en el cuento que lo podemos extrapolar como simbolismo de dureza, frialdad espiritual, de un corazón herido.

---

<sup>31</sup> Gastón Bachelard en su libro *Psicoanálisis del fuego* (1938) marca los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos naturales que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas.

Un trozo de cristal que más tarde se convertiría en un bloque de hielo, es lo que se clava en el corazón de Kay. (Andersen, 1989:19). La dureza del corazón, infranqueable, como el castillo de hielo que construye Elsa con sus poderes incontrolados, de difícil acceso, y al igual que el castillo de La reina de las nieves, es otro símbolo de esta “agua” convertida en hielo.

Lo que más llama la atención del elemento agua como simbología recurrente en ambos relatos es su estrecha relación con lo femenino. Demasiados personajes femeninos son los que pueblan nuestras historias, por lo que cabría preguntarse: ¿hubiese existido otro elemento diferente el que predominara, si sus personajes mayormente hubiesen sido masculinos?

Dialogamos por tanto con una relación agua-mujer muy constante en ambos contenidos. Por otro lado el hielo es un obstáculo, infranqueable, dureza del espíritu, recurso simbólico anexionado a las pruebas que el bien ha de superar para vencer a el mal.

Aunque de nutrida aparición en *Frozen* y en *La reina de las nieves*, el resto de elementos como el fuego, la tierra y el aire, por extensión no podremos desglosarlos tanto como el agua.

En el caso concreto del elemento fuego en *Psicoanálisis del fuego* (1938) Bachelard todavía acerca posturas con el psicoanálisis y escribe sobre el elemento fuego lo siguiente:

Si todo aquello que cambia lentamente se explica por la vida, lo que cambia velozmente se explica por el fuego. El fuego es lo ultra-vivo. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor. Desciende en la materia y se oculta, latente, contenido como el odio y la venganza. Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. (Bachelard, 1966:5).

Es muy amplia la simbología que sobre el fuego indica Bachelard por lo que nos quedamos con la referente a lo íntimo. En *Diccionario de símbolos* de Cirlot, hallamos que “es victoria sobre el poder del mal”. En nuestros relatos, el fuego se da en dos situaciones claves de la historia que definen un momento trascendental de cambios importantes en la trama. Cuando las heroínas Gerda y Anna siguen buscando a su objeto de deseo, encuentran la intimidad, el refugio y el confort bajo el fuego que proviene de una chimenea. Si en *La reina de las nieves*, con el fuego y el calor proporcionado por la mujer finlandesa, es el empuje final hacia su meta, en *Frozen*, Olaf le proporciona el

calor necesario a Anna que está a punto de morir congelada para también conseguir su objetivo, figurativamente vencer el mal.

Para Bachelard las combinaciones imaginarias sólo se reúnen en dos elementos, nunca en tres. La imaginación material une el agua con la tierra en numerosas ocasiones. La tierra es otro elemento femenino. En nuestro estudio el elemento tierra suele estar muy unida al agua, ésta última en una de sus variantes como es la nieve. Si el cielo es abstracción la tierra puede relacionarse con el consciente. Como antiguo imaginario colectivo, la tierra se une al acto de callar. En nuestro relato la tierra puede tomar un simbolismo relacionado con el camino, el camino que han de recorrer sus personajes, bien para encontrarse a sí mismos, bien para encontrar a Key o Elsa. En *Frozen* y *La reina de las nieves* aparecen montañas, éstas nacen de la tierra, existen encuentros de las heroínas de nuestros relatos con otros personajes que tienen lugar en la montaña, siempre relacionadas con la experiencia de lo divino.

El último elemento, el aire, es masculino y activo como el fuego. Para Bachelard es una gran sustancia de la naturaleza, pues a través de él en nuestros cuentos los animales vuelan y alimenta la vida de seres, plantas y animales. Canal del lenguaje oral, para los alquimistas se relaciona con la psique y las emociones. En nuestro relato *La reina de las nieves*, el aire, es el medio para abandonar la verticalidad que une a la tierra a sus personajes, esto lo hacen a través de animales que vuelan. Observamos que el acto del vuelo no se produce en *Frozen*.

## 11.2. Simbología de animales y plantas

Los animales desempeñan una función muy importante en nuestros relatos, en los que realizan funciones de ayudantes.

La teología cristiana occidental por temor al panteísmo ha olvidado la relación entre Dios y naturaleza, creando grandes diferencias entre los animales y el ser humano. Humanos y animales están esencialmente unidos, pues han sido creados juntos, dice la Biblia.

La doctora Ana María Schlüter Rodés, en *Camino de la liberación en los cuentos* acude con frecuencia al sacerdote y zoólogo alemán Rainer Hagencord quien contempla un estrecho simbolismo entre Dios y los animales. Una cita que nos lleva a esta idea es la recogida en su libro en el siguiente párrafo: “Como criaturas que nunca han tenido que abandonar el paraíso, encarnan para el ser humano un modo de existencia en la inmediatez de Dios, que puede llegar a experimentarse aquí y ahora, no

tanto por medio de elevados pensamientos cuanto por una vida sencilla, vigilante y desprendida de sí misma”. (Schlüter, 2010: 24).

Animales como el reno, palomas, gallinas, lobos, caballos, cuervos son portadores de información y ayudantes en el camino de Gerda en *La reina de las nieves*. En *Frozen* caballos y renos son los que más contribuyen a la consecución de la meta de Anna. En ambos sobresalen por capacidades extraordinarias y a veces como seres agradecidos y fieles.

Las aves están relacionadas con lo transcendental, pues sus alas hacen que se eleven rápidamente. Kay es transportado por una gallina que vuela (capacidad extraordinaria) hasta el castillo de La reina de las nieves.

Caballos y renos son comunes en ambos textos y ayudan a las heroínas. Otros animales son personificaciones del mal como el lobo. En el caso de *Frozen* quieren atacar a Anna y Kristoff.

Los animales buenos en ambos casos hacen posible el reencuentro con su hermana y amigo. Concluyendo, el simbolismo principal que podemos atribuirle a los animales es que comparten el destino de los personajes y que tienen una lectura simbólica y espiritual, comparables a la de situaciones humanas delicadas.

En el caso de las flores en el cuento *La reina de las nieves*, normalmente juegan un papel de opositoras, confunden y atrasan el objetivo. Toman un papel negativo y no es común, lo innato es deberle una ensoñación positiva, pero no siempre es así, esto quizás se explique con lo que a continuación se recoge de Bachelard: “El complejo de cultura continúa esta transformación. La sublimación cultural prolonga la sublimación natural”. (Bachelard, 2003: 34).

Para el psicoanalista austriaco Bettelheim las flores pueden aparecer en los cuentos como un conflicto entre la obligación y el placer. Simbolicemos desde nuestra percepción este caso atípico de las flores, como una incertidumbre, entre los caminos que ha de seguir Gerda nuestra heroína.

### 11.3 SIMBOLOGÍA DE LOS ESPACIOS - LUGARES

Casas, castillos y palacios, son los espacios cerrados en los que habitan nuestros personajes del cuento y película.

Bachelard toma la casa como instrumento de análisis para el alma humana. Los psicoanalistas reconocen una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos. En este ambiente viven los seres protectores como la abuela de Gerda. En las

casas del bosque también recibe protección. En *Frozen*, Anna recibe la protección de un comerciante bajo el techo de su hogar.

En los castillos y palacios, sin embargo, parece habitar el mal. El mal convive junto con los poderes incontrolados de Elsa en un palacio y el mal convive con Kay en el palacio de La reina de las nieves.

Se simbolizan por tanto los lugares humildes con lugares seguros y de protección, maternidad, mientras que en los lugares lujosos existen confrontaciones, acecha la muerte y vive el mal.

Desde nuestro punto de vista, lo que hace apreciar aun más el simbolismo presente de estos lugares es la relación que tienen con sus personajes, ya que el acto de regreso a los mismos facilita apreciar el contraste de las dificultades y pruebas que tienen que atravesar (abandonar sus familias, vagar por el bosque de la vida, sucumbir a hechizos) encontrando finalmente el camino a casa, nuestro palacio, el palacio que somos nosotros mismos. Para cerrar con los espacios, una referencia Bíblica que podría ejemplificar todo este simbolismo: “Y cualquiera que haya dejado casas, o hermanos, o hermanas, o padre, o madre, o mujer, o hijos, o tierras, por mi nombre, recibirá cien veces más, y heredará la vida eterna”. (Mateo 19,29).

De los lugares más significativos que encontramos en *Frozen* y en *La reina de las nieves*, es el bosque. En ambos relatos, adquiere un protagonismo especial. En él atraviesan nuestras heroínas las principales dificultades, son sometidas a las pruebas más severas y en él es donde encuentran su camino. Es un espacio que representa el inconsciente. El lector o el espectador puede identificarse con cierto aislamiento y soledad. El bosque es también considerado un símbolo de peligro, la casa de la bruja siempre puede estar en el bosque (esto ocurre en *La reina de las nieves*) al igual que en muchos cuentos maravillosos.

Al igual que en descripciones anteriores donde se ha reflexionado sobre lo espiritual, el bosque podemos considerarlo como un camino de ida y vuelta que hay que recorrer, a través del cual puede encontrarse el verdadero ser, esta búsqueda interior se ve fortalecida si ese viaje se realiza para ayudar altruistamente a los demás.

#### 11.4 SIMBOLOGÍA DE LOS OBJETOS

Algunos de los objetos más significativos por su carga simbólica que encontramos en el cuento y la película son los detallados a continuación.

Nos llama la atención que Gerda calza unos zapatos rojos para buscar a Kay, si



desde épocas arcaicas el negro se relaciona con la muerte y el mal, Heller menciona lo siguiente para este color: “El rojo es el color de la vida y está relacionado con lo sagrado y propio de un rey. El rojo es el color de la sangre palpitante y del fuego”. (Heller, 2004: 51).

Para Eva Heller, autora de *Psicología del color*, existe una relación de los colores con nuestros sentimientos y define cómo ambos no se combinan de manera accidental, ya que sus asociaciones no son meras cuestiones de gusto, sino experiencias universales que están profundamente enraizadas en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento.

La escalera de caracol, elemento que para el psicoanálisis tiene muchos significados, normalmente en su versión ascendente, en *Frozen* Anna baja este tipo de escalera, con esta consideración espacial, puede acercarse al mundo de los infiernos, pero sería más preciso relacionarse con algún tipo de virtud, pasividad o pecado. Simbolizaría por ello, el acercamiento a situaciones dislocadas de una mente juvenil.

La espada es objeto de veneración entre pueblos primitivos, en *Frozen* Hanns golpea la mano de Anna y la espada se parte en dos. La espada de hoja recta es por simbolismo considerada masculina, en este sentido podemos encontrar una lucha entre lo masculino y lo femenino. En *Diccionario De Símbolos* de Cirlot, una espada rota según una leyenda Arturiana es símbolo de que no podrá acometer su empresa, cometido que tampoco podrá gestar el personaje Hanns.

## **12. DISNEY, ROLES, TRANSFORMACIONES INTENCIONADAS Y GÉNERO.**

Un día cualquiera por una calle cualquiera vemos una camiseta estampada con la siguiente leyenda: “Disney tiene la culpa de que siga esperando a mi príncipe azul”.

El cine y posteriormente la televisión siempre han tenido, y tienen, una gran influencia como agente socializador, gobierno e industria norteamericana, conocedores de la gran importancia del cine y la televisión para llevar a cabo tal fin, han sabido utilizar estos medios para expandir su política, cultura e intereses comerciales por todo el mundo.

Disney no iba a ser menos. Muchas han sido las teorías conspiratorias y críticas contra esta gran factoría de sueños. Podemos recordar la del periodista norteamericano Fritz Springmeier, en su ensayo *El linaje Disney. Las habilidades de mentir, el arte del*

engaño. *Uno de Los Mayores Engaños de Todos los Tiempos* (2003), atribuye a los “Illuminati” el control de Disney desde sus inicios.

Aquí no vamos a entrar a analizar esos intereses y polémicas, nos centraremos, sin extendernos demasiado, en la evolución que han tenido sus películas en cuanto al tratamiento de género hasta llegar a *Frozen*, donde se han dado cambios bastante significativos en la historia de Disney. No obstante nos ha parecido interesante someter a *Frozen* al test de Bechdel<sup>32</sup>, un test que bien puede evaluar la posición de la mujer en el cine. Su resultado ha sido positivo, no es un relato machista y avanza hacia la igualdad de género.

Voces se alzan a favor y en contra de las adaptaciones de la literatura llevadas al cine por Disney. Numerosas adaptaciones son las realizadas tomando como referentes a los cuentos y tampoco es la primera vez que se lleva una obra literaria de Andersen. Cuentos como *La sirenita* con *Úrsula, la malvada bruja del mar*, ya tuvieron un tratamiento diferente en su relación con la visión de la mujer.

Remontándonos en el tiempo, en la narrativa de Andersen se aprecia que la mujer es tratada de forma singular. Las princesas en su obra poseen características alejadas de la pasividad y las imposiciones arquetípicas tradicionales de su época y de la actual (por qué no decirlo), no respondiendo al estereotipo propio de su temporalidad.

Un pensamiento común y mayoritario con el que coincidimos plenamente, parte del hecho que los personajes de Disney, tanto masculinos como femeninos, están claramente estereotipados. En el libro *Desmontando a Disney*, su autor, en relación a los estereotipos masculinos escribe lo siguiente:

El príncipe o el guerrero siempre ha de ser valiente y fuerte, nunca tener miedo y está obligado a triunfar para cumplir otra obligación: el matrimonio. Aún con sus personajes auxiliares, el protagonista masculino da escasas muestras de interés por las relaciones interpersonales y rara vez cede ante la ternura alardeando de agresividad, arrojo, arrogancia, valentía y poder nunca cuestionado. (Ramos, 2009:29).

Sobre los estereotipos femeninos, en la misma obra, tenemos lo siguiente:

Por regla general, el elemento femenino de los clásicos Disney, —sea la protagonista o no—, casi siempre está subordinado al masculino. En la mayor parte de los guiones la protagonista femenina se encuentra en una situación de riesgo que necesita del protagonista masculino para ser salvada y salir impune. [...] las Princesas (o las protagonistas femeninas) no son capaces de cuidar de sí misma y necesitan de la ayuda de

<sup>32</sup> La dibujante de Cómics Alison Bechdel creó esta prueba en 1986 para detectar el machismo en el cine. Basado en tres sencillas preguntas como: A) En la película tienen que salir dos mujeres, como mínimo. B) Esas mujeres tienen que hablar entre ellas. C) El tema del diálogo no debe de ser un personaje masculino.

un hombre (Príncipe) para estar a salvo. Las protagonistas femeninas de Disney han sido condenadas a renunciar a su autosuficiencia; o lo que es más grave: a sufrir dolor o muerte, salvo que ande cerca un Príncipe valiente, fuerte y guapo que las rescate a tiempo. (2009: 24)

Disney en sus últimas películas está cambiando su mensaje tan encorsetado. Si, a groso modo, *En la princesa y el sapo* se atrevió a incluir una princesa negra, en *Enredados* la princesa no es salvada por un príncipe, sino que huye con un malhechor, en *Brave* hay una princesa que lucha por no casarse, en *Frozen* aún vemos cambios más significativos.

Su director Chris Buck en entrevistas a diferentes medios de comunicación ya advertía lo siguiente: “Aunque *Frozen, El reino de hielo* está inspirado en el cuento clásico de Andersen, *La Reina de las nieves*, es una historia muy nuestra por su estilo y su espíritu fresco y moderno”. (Vega, 2013)

Pasando a una descripción analítica sobre lo anterior, en *Frozen* partimos de dos princesas, las cuales, no están esperando que ningún príncipe las rescate. El que en una primera instancia parece un príncipe encantador, cuando conocemos sus verdaderas intenciones, vemos que es un embaucador cuyos objetivos no son rescatar a ninguna princesa, todo lo contrario, asesinarlas y coronarse rey.

Unos reyes temerosos y coercitivos. Un joven apuesto introvertido y solitario cuya mayor preocupación es hacer prosperar su negocio. Unos seres del bosque conocedores de una sabiduría oculta a los hombres. Un comerciante amable y servicial, si no se le hace enfadar y un muñeco de nieve ingenioso y dicharachero. Con toda esta amalgama de personajes se rompen los estereotipos de los que venimos hablando anteriormente.

No tenemos ninguna madrastra que quiera beneficiar a sus hijas en detrimento de su hijastra, ni princesa en estado de shock esperando un beso salvador o encerrada en una torre a que un príncipe venga a salvarla, ni tampoco una feliz boda.

El mensaje es claro, Disney ha roto su conservadurismo para abrazar los nuevos cambios que se están produciendo en la sociedad, donde la mujer cada vez está adquiriendo un mayor protagonismo.

Elsa no necesita de un esposo al que acudir para llorar en su hombro ni que le solucione sus problemas, superados sus miedos, se siente segura de sí misma, desde la muerte de sus padres es consciente de su responsabilidad y está preparada para asumirla.

Anna sueña con una pareja, un joven apuesto en una relación de igual a igual, tener iniciativa propia y valentía para enfrentarse a situaciones de riesgo. Ya en “Let it Go” no se habla del amor de un príncipe.

Es muy común que Disney facture películas para ser vistas por toda la familia en un acto de comunión. *Frozen* es un film animado para ver en familia. Lo que no ha cambiado en esta cinta es algo que Disney con soltura lanza en sus mensajes. El valor e importancia que se da a la familia. El valor de la familia está por encima de todo y los lazos de amor entre sus miembros pueden sortear el mayor de los conflictos.

Más allá de este mensaje, en *Frozen* se contemplan nuevas formas de amor, relaciones o estructuras familiares, inclusive parejas del mismo sexo.

Pero más significativo si cabe, es lo que podemos deducir a través de nuestra búsqueda constante y comparativa entre *Frozen* y *La reina de las nieves* o viceversa. El tema central es el amor. El tipo de amor que encontramos en ambos medios es un amor incondicional, altruista que no espera nada a cambio, no es un amor romántico. El amor de sus heroínas rompe algunos condicionantes culturales. *Frozen* es un film comercial, pero no por ello menos profundo en la temática, siendo el amor, ese tipo de amor concreto, el motor de la intertextualidad estudiada.

“El amor sincero hace vivir, pero este incluso se pone a prueba. Y de nuevo aparecen el bosque y las tinieblas, pero al fin, el amor todo lo cura y todo pone en su sitio. Finalmente será posible llegar de verdad a casa, “volver a la morada primera”, como dice la pastora Marcela”. (Schlüter, 2010:77).

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión general, recordamos que la respuesta a nuestra hipótesis se desarrolla mediante un estudio morfológico aplicado al cuento de Andersen *La reina de las nieves* y a su adaptación cinematográfica *Frozen, el reino del hielo*, con el objetivo de comprobar la vigencia de las funciones de Vladimir Propp en *Morfología Del Cuento*.

Las diferencias históricas, sociales, cronológicas y del contexto de producción de *La reina de las nieves*, *Frozen, el reino del hielo* y *Morfología Del Cuento* no han presentados especiales dificultades para el estudio de las funciones, incluso sabiendo enfrentarnos a un *corpus* distinto como es el de los cuentos maravillosos con los que se confrontaba.

La hipótesis ha sido contestada afirmativamente y no sólo por cumplirse un gran número de funciones en los dos relatos, también por seguir un orden y coincidir con algunas de las variaciones que determina Propp.

La segunda parte del estudio ha sido una constante interconexión entre el texto filmico y literario, que con la narratología y el análisis semiótico como método operacional nos ha llevado a determinar las principales convergencias y divergencias entre la obra literaria y cinematográfica. A veces por compresión otras por extensión, pruebas, personajes y tramas varían de un medio a otro en consonancia con el lenguaje y códigos de cada uno.

No obstante se comprueba que la temática central se mantiene y el esqueleto estructural se desarrolla de forma muy similar entre ambos textos narrativos.

Por último, las transformaciones de Disney en sus nuevas producciones parecen adoptar un papel menos clasista en términos de géneros y estereotipos, girando hacia una visión más acorde con los nuevos modelos sociales.

Terminando este apartado de conclusiones, presuponemos que todo estudio similar a estas características deja una puerta abierta a seguir ampliándose. Por ello nos gustaría terminar emulando a Metz Christian en *El significante imaginario* que bien simbolizaría todo lo estudiado y quien se pregunta si la narración y la ficción son propias de una era, de una civilización, son occidentales ¿O bien como considera la etnología, no son sino grandes esquemas, propios del espíritu humano presentes en todas partes bajo formas diversas?

**BIBLIOGRAFÍA**

- ANDERSEN, Hans Christian (1989) “La Reina de las Nieves”. *La Reina de las Nieves y otros cuentos*. Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- BACHELARD, Gastón (1966) “Fuego y respeto. El complejo de Prometeo”. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza editorial, S. A.
- BACHELARD, Gastón (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BACHELARD, Gastón (2003) *El agua y los sueños*. México D. F., Fondo de Cultura Económica de México.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2001) “Y va de cuentos”, *Letras libres*. México D. F. Editorial Vuelta, S. A. pp. 12
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991) “El análisis de la narración”. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- C. PEÑUELAS, Marcelino (1965) “Mitos, literatura y el proceso creativo”. *Mito, literatura y realidad*. Madrid, Editorial Gredos, S. A.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERMAN, Julián (2005) “Trama y argumento”, *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- DURAND, Gilbert (1968) “Las hermenéuticas reductivas”. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu editores, S. C. A.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008) *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid, Editorial Castalia.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987) *Semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos.
- HELLER, Eva (2008) “Todo lo que necesitamos saber sobre los colores”. *Psicología del color*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. S.L.
- KEPEL, Gilles (1995) “Introducción”. *La revancha de Dios*. Madrid, Grupo Anaya, S.A.
- LÉVIS-STRAUSS, Claude (1974) “Historia y etnología”. *Antropología estructural*. Barcelona, Editorial Paidós, S. A.
- MCKEE, Robert (2002) “Los principios del diseño narrativo”. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba Editorial.
- MERLO, Vicente (2007) *La llamada (de la) Nueva Era*. Barcelona, Editorial Kairós.

- METZ, Christian (2001) "Prefacio". *El significante imaginario*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- PROPP, Vladimir (2008) *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (2011) *Morfología del cuento*. Madrid, Ediciones Akal, S. A.
- PUELLES ROMERO, Luis (2002) "Entre el psicoanálisis y la fenomenología". *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid, Editorial Verbum, S. L.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael (2009) *Desmontando a Disney*. Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Educación.
- ROMÁN CALVO, Norma (2007) "La acción dramática y los personajes". *El modelo actancial y su aplicación*. México D. F., Editorial Pax México.
- SCHLÜTER, Ana María (2010) *Camino de liberación en los cuentos*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, S. A.
- TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, TORDERA, Antonio y HERNANDEZ ESTEVE, Vicente (1995) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.
- VILLAYANDRES LLAMAZARES, Milka (2011) "Tipos de corpus", *Lingüística Computacional I*. León. Universidad de León. pp. 25
- ZAVALA, Lauro, (1995) "Del cine a la literatura y de la literatura al cine", *Tiempo laberinto*. México D. F. Universidad Autónoma Metropolitana de México. pp. 10-13

## FILMOGRAFÍA

- BUCK, Chris y LEE, Jennifer (2014) *Frozen, el reino del hielo*. Madrid, Walt Disney Animation Studios España

## DOCUMENTOS DE INTERNET

- CENTRO DE ARTIGOS (2012). *Sistema de clasificación de Aarne-Thompson, uso en folkloristic*. Disponible en internet (20. 07.2014): <http://centrodeartigos.com/articulos-revista-digital/contenido-revista-47438.html>
- DISNEY (2013) *Frozen, El reino del hielo* Disponible en internet (15. 11. 2013) <http://www.disney.es/peliculas/frozen-el-reino-del-hielo>

- F. GALÁN, Carmen (2012). *Ficcionario de teoría literaria*. Disponible en internet (27. 01. 2014) <http://hiperficcionario.blogspot.com.es/>
- GARCÍA, Yago (2012) *El test de Bechdel: cómo saber si una película es machista*. Disponible en internet (28. 08.2014) <http://cinemania.es/noticias/el-test-de-bechdel-como-saber-si-una-pelicula-es-machista/>
- KUEHNEL Richard (2005) *Introduction – What is a Folklore Motif?* Disponible en internet (19. 07. 2014) <http://www.aktuellum.com/slavic/folklore-motif/>
- MENDÉZ Antonio (2011). *Andersen, Hans Christian*. Disponible en internet (18. 07. 2014) <http://www.alohacriticon.com/viajeliterario/article602.html>
- SOURIAU, Étienne (1998) *Andersen*. Disponible en internet (26. 07. 2014) [http://books.google.es/books/about/Diccionario\\_Akal\\_de\\_Estética.html?id=Z9rH7cPw-yoC&redir\\_esc=y](http://books.google.es/books/about/Diccionario_Akal_de_Estética.html?id=Z9rH7cPw-yoC&redir_esc=y)
- SPRINGMEIER, Fritz (2003) *El linaje Disney – La habilidad de mentir – El arte del engaño*. Disponible en internet (20.06.2014) [http://www.bibliotecapleyades.net/bloodlines/disney\\_sp.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/bloodlines/disney_sp.htm)
- VEGA, Fernando (2014) *Frozen: el reino del hielo*. Disponible en internet (01. 09. 2014) <http://www.imagorama.eu/index.php/cine/5708-frozen-el-reino-del-hielo>.
- WORDPRESS.COM weblog (2007). *La simbiología no es semiótica*. Disponible en internet (01. 04. 2014) <http://simbiologista.wordpress.com/>