

Frozen: la lectura de “La Reina de las Nieves” en el siglo XXI¹

Frozen: a Reading of “The Snow Queen” in the 21st Century

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO

Universidad de Extremadura

España

angmanso@unex.es

(Recibido: 27-02-2016;
aceptado: 15-11-2016)

Resumen. A partir del cuento de hadas “La Reina de las Nieves”, la factoría Disney ha creado la película de animación *Frozen*, el reino del hielo. El filme propone una reinterpretación del texto de Hans Christian Andersen desde una perspectiva absolutamente contemporánea: así, el tratamiento que recibe el llamado “género de princesas” subraya el papel cada vez más preponderante de la mujer en la sociedad, al tiempo que se aborda la cuestión del cambio climático. Asimismo, la película goza de importantes claves didácticas, al acercar a los niños aspectos culturales como la mitología nórdica, las típicas iglesias de madera de las latitudes escandinavas o lienzos célebres de la historia de la pintura, entre otros muchos.

Palabras clave: *lectura; cuento de hadas; Frozen; Reina de las Nieves; material didáctico.*

Abstract. From the fairy tale “The Snow Queen,” the Disney factory has created the animated film *Frozen*. The film offers a reinterpretation of Hans Christian Andersen’s text from an absolutely contemporary perspective: for example, the treatment received by the so-called “gender princesses” underlines the increasingly prevalent role of women in society, while also dealing with issues of climate change. The film includes as well several important educational tools, such as introducing children to cultural aspects of Nordic mythology, like the typical wooden churches found in Scandinavian latitudes, or famous paintings of the History of Art, among other aspects.

Keywords: *reading; fairy tale; Frozen; The Snow Queen; educational materials.*

¹ Para citar este artículo: García-Manso, Angélica (2017). Frozen: la lectura de “La Reina de las Nieves” en el siglo XXI. *Álabe* 15. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2017.15.7

1. El “género de princesas”: *Frozen* en el conjunto de las producciones Disney

La productora “The Walt Disney Company” y sus empresas satélites (caso de “Pixar Animation Studios”, adquirida en 2006) manejan unas cifras ingentes tanto en el plano económico como en el peso cultural que poseen sus realizaciones a escala planetaria. Y es que Disney no solo mantiene los estudios de animación más antiguos sino que, además, y gracias a Pixar, cuenta también con los más punteros en la actualidad. De resultas de ello, el cómputo vigente de largometrajes de animación se encuentra en torno al centenar de producciones –esta cifra incluye las “secuelas” y las denominadas “precuelas”, así como las producciones para televisión de más de una hora–, número al que hay que añadir la quincena larga de películas de Pixar. De alguna manera, enfrentarse al análisis de los largometrajes de Disney constituye una tarea de enorme envergadura, incluso cuando se estudia, como es nuestro propósito, un único filme: *Frozen, el reino del hielo* (*Frozen*, 2013, dirigido por Chris Buck y Jennifer Lee). En efecto, se trata de una película que, por un lado, se inscribe en un género de animación que ha dado en llamarse “género de princesas”, nacido hace casi ocho décadas, al tiempo que los largometrajes de Disney; por otro, comparte motivos con las producciones más recientes y formalmente innovadoras de Pixar, y ello a pesar de que el formato de *Frozen* difiere de los planteamientos creativos que son específicos de dichos estudios. Por consiguiente, el abanico de referencias que han de tenerse en cuenta puede resultar muy amplio.

Frozen comparte aspectos con filmes Pixar como *Enredados* (*Tangled*, 2010, de Nathan Greno y Byron Howard) y *Brave* (2012, de Mark Andrews, Brenda Chapman y Steve Purcell): al igual que *Enredados*, *Frozen* surge de la adaptación de un cuento –de los Hermanos Grimm en la película de 2010, y de Hans Christian Andersen en la de 2013; y remite a *Brave* en el recurso a tramas secundarias de carácter cómico, como son los “fuegos fatuos” en la película Pixar que se transforman en *trolls* en el filme Disney. Pero, sobre todo, comparte un tratamiento de la figura femenina que no es concomitante con el tradicional, sea el del cuento de Andersen, sea el de la trayectoria de la productora. El largometraje no animado *Maléfica* (*Maleficent*, 2014, de Robert Stromberg), y posterior a *Frozen*, supone otra variación significativa al respecto.

Los cambios de tratamiento de la mujer afectan al citado “género de princesas” (Cantillo, 2011), inaugurado con *Blancanieves* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937, de David Hand, William Cottrell, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen), primer largometraje animado de la productora. *Blancanieves*, junto con *Cenicienta* (*Cinderella*, 1950, de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske) y *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959, de Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson y Wolfgang Reitherman) constituyen los tres referentes clásicos del género y definen sus pautas iniciales. Con posterioridad, Disney inició una primera transformación en la tríada fílmica formada por *Pocahontas* (1995, de Mike Gabriel y Eric Goldberg), *Mulan* (1998, de Barry Cook y Tony Bancroft) y *Tiana y el sapo* (*The Princess and the Frog*, 2009, de Ron Clements y John

Musker), con una camarera de color como protagonista en este último caso. La segunda metamorfosis es la que afecta a los filmes *Enredados* y *Brave*, ya citados, que aportan no solo un papel más activo, sino también reivindicativo y, por así decir, feminista (Míguez, 2015: 49-52).

Pues bien, todas estas variaciones confluyen en *Frozen*, la cual, además, ha aportado unos matices propios al género hasta el punto de merecer un análisis crítico singular (Aguado Peláez y Martínez García, 2015: 57-60). Y es que, para empezar, en *Frozen* no solo hay una, sino dos princesas (Nyh, 2015). El carácter dual de los personajes permite la posibilidad de combinar niveles diferentes, mediante la superposición de tiempos (legendarios, medievales o modernos), espacios (la imaginaria ciudad costera de Arendelle y el fantástico palacio de nieve) y tramas (la perspectiva del amor fraternal o la historia de los pretendientes, entre otras). Todo ello confiere una gran riqueza de tonalidades a la película, a partir de un guión que reelabora la lectura profunda del relato original de Hans Christian Andersen (Sánchez Hernández, 2014).

2. La doble figura femenina y la inspiración de *Frozen* en Andersen.

Como es obvio, la figura femenina se convierte en el *leit motiv* fundamental del género que se ha denominado “de princesas”, más allá de que se propongan tramas con un carácter intemporal y legendario u otras más verosímiles e históricas (Calero, 2004). El género impone no un tratamiento plano de la figura (que implica ser princesa por nacimiento y belleza), sino que sus tramas se basan en cómo las heroínas han de merecer esta condición. De tal manera, la belleza naturalmente asociada al personaje debe ser sometida a la prueba de la bondad, lo cual se lleva a cabo a través de una peripecia cuyo eje fundamental es el infortunio. Es entonces cuando el triunfo del tándem “belleza-bondad” –de índole platónica, por descontado– consagra a la figura con la marca indeleble de Alteza.

La prueba clásica del cuento es de sobra conocida: Blancanieves, la Bella Durmiente y Cenicienta han de arrostrar una prueba que las transforme de cara hacia fuera en lo que interiormente siempre habían sido; igual sucede con Pocahontas, Mulan o Tiana, quienes han de hacer frente a un reto que revele definitivamente su condición de heroínas; o, en fin, Mérida en *Brave* y Rapunzel en *Enredados* han de dignificarse en un entorno si no hostil a su condición femenina, al menos donde esta condición es puesta en entredicho. La protagonista de *La sirenita* resulta más ambigua a este respecto en virtud de sus pertenencia a dos medios diferentes, el terrestre y el acuático.

En este contexto se hace necesario reflexionar también, aunque sea brevemente, en torno al tratamiento de la figura femenina en el texto de Andersen que inspira *Frozen*. En “La Reina de las Nieves”, Gerda, la protagonista, no es sometida a prueba alguna; es ella la que decide partir y descubrir así la imperfección del mundo, algo que ignoraba. La niña inicia un viaje en busca de su amigo Kay, quien había sido arrastrado ciegamente por el trineo de la Reina de las Nieves tras haber llegado casualmente a su corazón una mota

del espejo de la maldad universal, maldad que es capaz de helar el interior de los seres humanos. El periplo de Gerda hasta Finlandia y Laponia se organiza en varias etapas en las que descubre formas de amor y unión entre príncipes y aldeanos, animales y otros entes, hasta llegar a un Kay casi congelado, al que rescata con ayuda de la magia. Se trata, pues, de un viaje iniciático, en el que la bondad predomina y es capaz de deshacer el hielo del corazón más endurecido, dado que el bien y el mal han de convivir necesariamente (Falcón, 2013).

Las figuras de Kay y la de la Reina de las Nieves procedentes de Andersen se funden en el personaje de Elsa en la adaptación que lleva a cabo Disney en *Frozen*. En el filme se muestra el mal, al igual que el frío, como un estado de la naturaleza: así, Elsa no es en absoluto malvada, sino que, incapaz de controlar su capacidad de congelar cuanto toca, corre el riesgo de hacer daño y de provocárselo de hecho a quien más ama, a su hermana pequeña. De ahí su encierro voluntario tras un accidente infantil y su huida una vez coronada como reina tras la trágica muerte de sus padres. Anna, la más joven de las dos princesas, encarna a la Gerda de Andersen y parte en busca de su hermana porque sabe que solamente ella puede devolver el calor a un verano transformado en imprevisto y crudo invierno. La variación que ofrece Disney hace también que, de forma paralela a la normalización de las estaciones, sea Elsa la que devuelva la vida al cuerpo congelado de Anna en el desenlace del relato, de forma que esta última se presenta también como una mezcla de los personajes andersenianos de Kay y Gerda.

3. *Frozen*, de “La Reina de las Nieves” a nuevo clásico

A la vista de los cambios operados en el original de Andersen (de ambientación y de diversidad de tramas primordialmente), desde el primer visionado que se efectúa de *Frozen* se descubre en el filme una doble voluntad: la de la renovación del “género de princesas” y la de elaboración de un filme con pretensiones –probablemente logradas– de nuevo clásico (Solomon, 2013). En efecto, se trata de una película rica, aunque no compleja, pues logra entretener de forma magistral contenidos de índole diferente:

- Un ambiente decimonónico (conforme a la época de Andersen), en una corte escandinava cultivada, tal y como refleja la cámara-museo de pinturas en la que juega Anna.



- Un entorno feudal, presente en ritos como el de la coronación (en una típica iglesia de madera, propia del entorno noruego) y en las vestimentas de las protagonistas.



- La mitología nórdica a través de la figura de los *trolls*-piedras, a los que se suma el mito literario de la propia Reina de las Nieves, origen del invierno.
- El tratamiento de Elsa cual *sui generis* Rey Midas, cuyas manos convierten en hielo todo cuanto tocan. Es un poder que ella concibe como maldición y que provoca su aislamiento para evitar dañar a su hermana menor por segunda vez. Probablemente, este poder constituye también el motivo de fondo por el que sus padres emprenden

un viaje en el que hallarán la muerte, debido a la tempestad que hace naufragar el barco que los transporta. En este sentido, la pérdida de los padres responde a la poética de Disney de recrear un mundo sin adultos, donde los niños están obligados a salir adelante por sí mismos (Giroux, 2010).

- La relación fraternal entre Elsa y Anna, así como el doble viaje, de ida y vuelta, que ambas efectúan.
- La relación de Anna con dos pretendientes, el príncipe Hans y el nevero Kristoff, si bien en el “acto de amor verdadero” estará ausente toda connotación sexual, dado que no será un hombre quien evite la congelación de la princesa, sino su propia hermana Elsa.
- Una lectura política, basada en intereses dinásticos (representados por el joven príncipe Hans en calidad de taimado pretendiente) y comerciales (encarnados por el ladino Duque de Weselton), y que, ante la ausencia de la reina, se ciernen de manera amenazante sobre la localidad de Arendelle.
- El cambio climático como maldición, pues involuntariamente Elsa provoca que su reino quede congelado en pleno verano.
- El dúo cómico encarnado por el muñeco de nieve Olaf, que sueña con el verano, y el reno Sven, cuya única preocupación es llevar zanahorias a su boca.
- La alusión metafílmica que convierte al castillo de cristales de nieve en una respuesta al icónico castillo de Disney.
- El marcado carácter musical del filme, en el que las canciones sirven como cauce del monólogo interior de las dos protagonistas.

En este contexto, el papel estelar de la “princesa” queda notablemente diluido, no sólo por contar con dos protagonistas en lugar de una, sino en virtud de un guión del que se podría decir que funciona a su vez de manera poliédrica en función de los aspectos previamente desglosados, lo cual aporta un intenso dinamismo al relato. De fondo se plantea el mito sobre la sucesión de las estaciones, a partir de una lectura contemporánea de “La Reina de las Nieves”: y es que, aun cuando se pone el dedo en la llaga de los problemas que provocarían tanto un verano como un invierno continuos debidos al cambio climático, se respeta la iconografía que, a partir del relato de Andersen, identifica el frío con la maldad.

4. Lecturas poliédricas de *Frozen*

La película de Disney alberga, por consiguiente, una serie de lecturas que aportan perspectivas diferentes, aunque complementarias, del filme. De hecho, *Frozen* se abre con un doble prólogo: uno de carácter fuertemente vinculado a la naturaleza, sobre la infancia del personaje de Kristoff aprendiendo a cortar y transportar sillares de hielo, y otro de carácter más cortesano, con los juegos palaciegos de Elsa y Anna, que acaban por lastimar a la segunda y dan origen al relato desde el momento en que a Anna se la protege con el olvido de lo sucedido, con la amnesia.

A su vez, y aunque cómplices, Elsa y Anna encarnan dos actitudes femeninas contrapuestas: Elsa, con la canción central del filme como momento culminante, asume su personalidad singular y la acepta con todas sus consecuencias (diseñando incluso para sí misma una indumentaria propia, con el fin de encarnar a la nueva Elsa), en tanto que Anna resulta más convencional a la hora de cumplir su cometido, el propio de una princesa según el canon antiguo: encontrar un pretendiente de alcurnia, ámbito al que no pertenece un nevero como Kristoff. De alguna manera, el hecho de que la historia sentimental entre este y Anna no culmine es una forma de marcar distancias con el “género de princesas” (más si cabe cuando la historia de amor entre el interesado príncipe Hans y la inocente Anna había fracasado previamente), volcándose más el guion en el amor fraternal.

Una y otra representan, pues, dos personalidades que confluyen a pesar de su divergencia, al igual que sucede con el tándem invierno/verano y el contraste entre el tiempo histórico y el tiempo legendario, entre el espacio real y el imaginario. A este último respecto, Arendelle se muestra como un puerto comercial estratégicamente situado en un pequeño golfo, en cuya arquitectura sobresale el palacio real y una gran plaza pública junto al puerto, ambos de factura decimonónica. Allí acuden políticos y comerciantes que aspiran a compartir sus negocios: adquisición de linaje y beneficios económicos se encarnan respectivamente en el príncipe Hans (último en una larga lista de hermanos mejor posicionados en la sucesión al trono) y en el Duque de Weselton, según se ha apuntado ya, únicos personajes castigados al final del relato.

En cuanto al ámbito legendario, este se deposita en el bosque y las montañas, sede de los *trolls* y lugar donde se erigirá el castillo de hielo, respectivamente. El palacio, a su vez, cuenta con una pinacoteca en la que Anna baila remedando las figuras representadas en los cuadros, pinturas inspiradas en movimientos y creadores eclécticos (anacrónicos en algún caso respecto al momento en que se ambienta el relato) entre los que se cuentan Fragonard, Serrure, Gerard Ter Borch, Lucas van Leyden, Brueghel o Sargent.

Finalmente, existe cierta correspondencia estética entre el palacio a orillas del mar y el castillo de la montaña: y es que con la coronación de Elsa como reina el palacio deja de estar cerrado y abre sus puertas, haciéndose de alguna manera transparente, como lo será el castillo de cristales de nieve. Asimismo, este último no deja de tener cierta reminiscencia con el propio logotipo de Disney, una ciudadela imaginaria inspirada, sin embargo, en la arquitectura onírica que Luis II de Baviera dispuso construir en castillos como el de Neuschwanstein. Ese entorno abierto se aprecia de manera particular en la parte final del filme, con la fiesta al aire libre en la explanada frente al palacio como síntesis de los entornos considerados.



5. El personaje de Olaf como referente climático

Al margen de las lecturas hasta aquí señaladas, que afectan fundamentalmente a las princesas protagonistas, una de las interpretaciones más novedosas tiene como elemento central al muñeco de nieve Olaf.

Este, en principio, encarna a la figura que se conoce en la comedia tradicional como el “gracioso”, cuya peripecia se desarrolla en una trama paralela a la principal. Además, se trata de un muñeco miedoso, lenguaraz y, al tiempo, desmontable. Pues bien, la trama paralela del muñeco Olaf guarda íntima relación con la lectura que acerca del cambio climático se aborda subliminalmente en el filme: los anhelos del personaje por conocer el fuego y disfrutar del verano resultan totalmente inapropiados para su naturaleza, pues se derretiría y supondría su desaparición (solamente la magia de la protagonista podrá concederle sus deseos bajo una nube proveedora de copos de nieve que únicamente lo cubre a él). La idea de cambio climático en *Frozen* es abordada, por consiguiente, con un doble matiz: el deseo

de controlar la naturaleza meteorológica y la disonancia que se produce entre la naturaleza y la civilización.

En otro orden de cosas, la cultura del agua se hace presente en el filme desde su prólogo, con los neveros cortando sillares de hielo que transportan a la civilización para conservar los alimentos, en unos momentos en los que tecnológicamente el conocimiento humano no permitía la creación de hielo (de ahí la ambientación del filme en un tiempo indeterminado aunque predominantemente decimonónico). Aparte de la protagonista, que encarna el invierno en fase de civilización, es el muñeco Olaf el que mejor representa la discordancia entre el clima natural y el clima dominado. Ahora bien, el cambio climático, con el calentamiento global del planeta y su posterior glaciación, no supone que el hombre controle las estaciones del año, sino que refleja más bien cómo al ser humano se le puede “ir de las manos” (por utilizar una imagen literal de la expresión en el decurso del relato, dado que son las manos de Elsa las que destilan el frío congelador) la secuencia ordenada de las estaciones. De igual manera, el muñeco ignora que el calor puede destruirle cuando él está hecho de nieve.

En definitiva, cuando Elsa se aparta de la civilización el clima queda descontrolado, de tal forma que el invierno ocupa el verano y congela el puerto en los momentos de mayor actividad comercial y de celebración festiva, que se corresponden con las buenas temperaturas. Cuando Elsa retorna hace posible la conciliación entre el momento y las necesidades, hasta el punto de ser capaz de construir espacios helados para la fiesta y para Olaf. De esta manera, con Elsa no retorna el frío, sino una relación civilizada y natural con este: en ello radica fundamentalmente el cambio de perspectiva frente a lo expuesto en el cuento de Andersen.

6. Conclusión: el sentido de los tiempos legendarios e históricos en *Frozen*

En cierta medida, pues, las contraposiciones “frío/calor”, “agua (helada o en forma de cristales de nieve)/fuego” y “naturaleza/civilización” ofrecen una lectura de *Frozen* que refleja cómo el conflicto de los personajes responde a un imaginario contemporáneo de índole climática. En dicho conflicto, Elsa, como protagonista predominante del relato, es presentada como icono de una glaciación dominada por el ser humano. De esta manera, su figura adquiere un aura positiva frente a la maldad que rezuma en la trama del cuento de hadas.

Teniendo en cuenta estas premisas, se puede afirmar que Anna responde a un tiempo histórico (incluso ha olvidado aspectos misteriosos de un pasado fantástico) mientras que Elsa encarna un tiempo legendario, pues posee, además, un poder mágico. En esta síntesis entre ambas opciones reside una de las claves del éxito del filme, dado que al igual que en el relato de Andersen el bien y el mal han de convivir necesariamente. La invitación a la fantasía, lógica por otra parte en Disney, se ve reforzada por la magia que desprende la geometría de los fractales. El invierno, considerado como resultado de un espíritu maligno

no, pasa a ser concebido como portador de una arquitectura sorprendente, se labre esta de forma manual o artesanal, como hace el nevero Kristoff, o se presente como espectáculo de fuegos artificiales, como muestra Elsa.

Con Mérida, Rapunzel y el tándem Elsa/Anna, la productora Disney recupera el poder de la fábula de Cenicienta, Aurora y Blancanieves, al tiempo que añade la fuerza del relato de Pocahontas, Mulan y el más deconstructivo de Tiana (Maeda, 2011). En *Frozen* se hace de forma más elocuente al tratarse de dos princesas, una de ellas directamente inspirada en el cuento clásico de “La Reina de las Nieves”, pero con una vuelta de tuerca desde la perspectiva del siglo veintiuno.

Referencias bibliográficas

- Aguado Peláez, D. y Martínez García, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área abierta*, 15, 49-61.
- Calero Ruiz, C. (2004). La mujer dibujada. Arquetipos y modelos femeninos en el cine de animación de Disney. *Revista Latente: revista de historia y estética del audiovisual*, 2, 17-36.
- Cantillo, C. (2011). Análisis de la representación femenina en los Medios. El caso de las Princesas Disney. *Making of: Cuadernos de cine y educación*, 78, 51-61.
- Falcón, L. (2013). ¿Y si los narradores se equivocaron? Metamorfosis de las adaptaciones audiovisuales de relatos tradicionales orientados al público adolescente. *Revista de Estudios de Juventud*, 3, 35-53.
- Giroux, H. (2010). Lo que los niños aprenden de Disney. En R. Aparici (Ed.). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación* (pp. 65-79). Madrid: Uned.
- Maeda, C. (2011). Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y las antagonistas presentes en las películas de Walt Disney. En C. Mateos Martín, J. Herrero, S. Toledano Buendía, A. Ardèvol Abreu y C. Hernández (Eds.), *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-17). La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Míguez, M. (2015). De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, 41-58.
- Nyh, J. (2015). From Snow White to Frozen. *Digitala Vetenskapliga Arkivet*. Obtenido el 11 de diciembre de 2015 desde <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:827331/FULLTEXT01.pdf>
- Sánchez Hernández, T. (2014). De los Grimm a Disney. Un estudio narratológico de Blancanieves. *Con A de animación*, 4, 110-125.
- Solomon, Charles (2013). *The Art of Frozen*. San Francisco: Chronicle Books.