



Un final discrepante: estudio comparado de los cuentos maravillosos en el folclore europeo y japonés*

A divergent ending: a comparative study of fairy tales in European and Japanese folklore

DANAE MORENO ESCRIBANO

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. C/ Francisco Tomás y Valiente, 1., 28049 Campus de Cantoblanco, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: me.danae2001@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9921-1605>.

Recibido/Received: 15-1-2025. Aceptado/Accepted: 20-3-2025.

Cómo citar/How to cite: Moreno Escribano, Danae (2025). “Un final discrepante: estudio comparado de los cuentos maravillosos en el folclore europeo y japonés”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 362-387. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.362-387>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente artículo explora las diferencias entre los cuentos maravillosos europeos y japoneses a través del motivo de la esposa animal. Tomando como punto de partida la teoría de Propp, se demuestra que, mientras dicho modelo encaja en el caso del cuento europeo, en el caso japonés muestra ciertas limitaciones debido a la sensibilidad cultural y estética propias del gusto nipón. Así, a través de un enfoque comparado se propone una nueva función para adaptar el esquema proppiano a la estructura narrativa popular japonesa, caracterizada por finales melancólicos y abiertos. Finalmente, esta investigación abre la puerta a estudios comparativos transculturales y amplía la aplicabilidad del modelo teórico.

Palabras clave: morfología del cuento; cuento maravilloso; literatura japonesa; literatura comparada; esposa animal.

Abstract: The present article explores the differences between European and Japanese fairy tales through the animal wife motif. Using Propp's theory as a starting point, it is demonstrated that while this model fits the European tale, it shows certain limitations in the Japanese context due

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+i de Generación de Conocimiento titulado “Transferencias en literatura y discurso: Poética, Retórica y perspectivas comparadas. Construcción y propuesta de una Teoría y Crítica Transferencial” (Acronimo: TRANSFERRE, Referencia: PID2023-148361NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y cofinanciado por la Unión Europea.

to cultural and aesthetic sensitivities unique to Japanese taste. Through a comparative approach, the article proposes a new function to adapt Propp's framework to the Japanese popular narrative structure, characterized by melancholic and open endings. Finally, this research opens the door to transcultural comparative studies and extends the applicability of the theoretical model.

Keywords: morphology of the folktale; fairy tale; Japanese literature; comparative literature; animal wife.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la tradición cuentística japonesa fuera de Japón y en lenguas diferentes a la nipona aún se encuentra en sus primeras etapas de desarrollo. Si bien es cierto que, en los últimos años, se ha avanzado mucho en materia de traducción e investigación, la literatura japonesa, especialmente la popular, sigue siendo una gran desconocida para Occidente. Ahora bien, más allá de las insalvables distancias culturales y sociales entre Japón y Europa, el marco de la literatura comparada hace posible la construcción de un puente entre ambas culturas. Sobre todo si, en el caso del cuento popular, cuento de hadas o maravilloso, apelamos a la obra de Propp de 1928, *La morfología del cuento*, en la que este establece un parentesco estructural entre cuentos maravillosos de diferentes tradiciones culturales (García Berrio, 1973, pp. 211-239; Albaladejo y Chico Rico, 1994, pp. 190-192). Así, en este estudio nos proponemos no solo comprobar la validez universal de la teoría del investigador ruso, sino también abrir la posibilidad de ampliar su esquema original con una función más. Esta nueva función nos permitiría adaptar dicho esquema a las exigencias del relato nipón, donde nos encontramos con un problema para el que Propp no propone una solución clara: la ausencia del final feliz. Es por ello por lo que hemos decidido analizar y comparar dos cuentos maravillosos, uno de la tradición japonesa, “La esposa grulla”, y otro perteneciente a la tradición europea, “La rana Zarevna”. Dada la evidente dificultad de trabajar con el grueso de todos los cuentos maravillosos, nos ocupamos de estos dos cuentos, relativos ambos a un único motivo, el de la esposa animal. Esta elección responde a que no solo es uno de los motivos más extendidos en la cultura asiática, sino que también posee una larga trayectoria en Europa.

En cuanto a la estructura, el presente trabajo consta de dos partes fundamentales: una teórica y otra práctica. En el primer punto, establecemos el marco teórico, explicando los conceptos y las teorías en las que nos basaremos. Esta parte inicial se divide, a su vez, en dos

apartados. En ellos hacemos un breve repaso por las ideas más importantes de la propuesta de Propp para, a continuación, centrarnos en las tradiciones cuentísticas europea y japonesa, poniendo el foco en el consabido final feliz. El segundo punto, por su parte, comprende la parte práctica. En ella, tras presentar el motivo de la esposa animal en ambas culturas, analizamos los dos cuentos que conforman nuestro corpus. Finalmente, presentamos las conclusiones y la bibliografía, así como un anexo con las funciones de Propp para que el lector pueda seguir más fácilmente nuestro estudio. Por último, es necesario realizar una observación respecto a las convenciones ortográficas de este trabajo: los nombres propios nipones, los títulos de obras en japonés y los términos especializados de los que nos hemos servido han sido transcritos según el sistema Hepburn, por ser este el más aceptado internacionalmente.

1. ESTRUCTURA Y CONTEXTO DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS: EL PARADIGMA EUROPEO FRENTE AL JAPONÉS

1. 1. Propp y el modelo morfológico del cuento

Un acercamiento a los cuentos maravillosos basta para detectar que, bajo la aparente variedad, subyace una serie de patrones regulares que se repiten. Vladimir Propp, en el marco del formalismo ruso, es el primero en llevar a cabo una descripción sistemática de la estructura del cuento en su obra de 1928, *La morfología del cuento*. En ella, se propone definir y clasificar el cuento según sus partes constitutivas y las relaciones que entre estas se dan (Prada Oropeza, 1976, p. 117). Es importante recalcar que Propp trabaja únicamente con el cuento maravilloso, aquellos relatos comprendidos entre los motivos 300 y 749 en la clasificación de Aarne-Thompson. Asimismo, sus conclusiones tampoco son aplicables a cuentos literarios o artificiales, es decir, cuentos de autor (Propp, 1976, pp. 280-281).

El modelo de Propp consiste esencialmente en la diferenciación entre constantes y variables dentro del relato. Atendiendo a esto, existen en los cuentos elementos formales-estructurales estables que organizan la obra y que reciben el nombre de funciones (Prada Oropeza, 1976, p. 116). Propp se refiere a ellas como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1977, p. 33). De este modo, la idea de las funciones parte de trasladar la atención del cómo al qué. Esto significa olvidarse de los nombres y los atributos de

los personajes, siempre cambiantes, y centrarse en las acciones que realizan dentro del relato (Taverson, 2013, p. 99-102). Como es bien sabido, el número de funciones es limitado. Propp establece treinta y una¹ y mantiene que el orden en que estas se organizan es siempre idéntico. Así, hallamos una secuencia fija gobernada por una serie de normas que, siguiendo una ley de aparición, determinan el conflicto y la intriga. Ahora bien, recuérdese que “this compositional scheme has no real existence [...] it is embodied in the narrative in many different forms” (Propp, 1976, p. 285). Dicho de otra manera, este esquema no existe en tanto que es una abstracción y es difícil encontrarlo inalterado en la realidad. Primeramente, porque no todas las funciones están presentes en todos los cuentos y lo normal es que se produzcan ausencias, sin que esto altere el orden del resto de funciones. Asimismo, puesto que cada función tiene diferentes realizaciones, la catalogación se basa en expresar la función a través de un sustantivo o locución equivalente que refleje la acción y la asignación de una letra, a la que acompaña un número en superíndice, dependiendo del subgrupo o realización (Prada Oropeza, 1976, p. 118). Además, pueden darse procesos de asimilación, en los que dos funciones se realizan de la misma manera, pero también bifurcaciones o alternancias (Meletinski, 1977, p. 185). Este último punto es importante, ya que hay elementos que se excluyen mutuamente. Tal es caso de las funciones *H-J* (combate contra el agresor y victoria) y *M-N* (tarea difícil y su realización), que no se encuentran casi nunca simultáneamente en el interior de un mismo cuento. Es más, las funciones pueden llevarse a cabo de forma positiva o bien de forma negativa. En el primer caso la acción se cumple satisfactoriamente, mientras que en el segundo la acción fracasa sin que ello cause una ruptura de la secuencia, pues Propp contempla la forma inversa de cada función. Así, por ejemplo, si el héroe no consigue ganar la batalla contra el agresor, la función *J* como tal no se cumple, pero sí su inverso *Jneg* (Aguirre, 2011, p. 6).

Propp concluye que todos los cuentos maravillosos tienen la misma estructura basada en una única sucesión de funciones y, por lo tanto, pertenecen al mismo tipo (Propp, 1976, p. 280). Para estos cuentos, establece cuatro finales posibles: *U castigo del agresor* y *W casamiento o recompensa*, así como sus opuestos *Uneg* y *Wneg*. Finalmente, existe una última posibilidad. Esta es la función *Y*, una especie de cajón de sastre que

¹ En “Anexo 1: Glosario de funciones de Propp” están recogidas todas las funciones de Propp con sus correspondientes nombres y símbolos.

establece para aquello que no encaja o es difícil de clasificar. Propp afirma lo siguiente:

Debemos señalar aún que determinadas acciones de los cuentos no se someten, en tal o cual caso aislado, a nuestra clasificación, y no se definen por ninguna de las funciones citadas. Pero estos casos son muy raros. Se trata en realidad o de formas incomprensibles debido a que carecemos de elementos de comparación o bien de formas tomadas de cuentos que pertenecen a otras categorías (anécdotas, leyendas, etc.). Los definiremos como elementos oscuros y los designaremos mediante Y (Propp, 1977, pp. 72-73).

Es precisamente sobre este último punto sobre el que trataremos de arrojar luz, proponiendo un modelo de final diferente que este autor no contempló originalmente en su análisis.

1. 2. Consideraciones estético-sociales de ambas tradiciones cuentísticas

Si bien es cierto que a nivel formal los cuentos maravillosos presentan unidad, cada cultura produce imaginarios diferentes, con personajes y escenarios dispares (Warner, 2014, p. 2). Así, al estudiar el cuento, es crucial no desatender el contexto histórico-social, pues, tal como explica Propp en *Las raíces históricas del cuento* (1998, p. 13), la naturaleza de los cuentos orales populares depende del grado de desarrollo de la comunidad o sociedad en la que se dan. De ahí que sean sensibles a los cambios de los medios de producción y la organización social de los pueblos (Martín Jiménez, 1996, pp. 358-359). De este modo, en este apartado trataremos de contextualizar ambas tradiciones cuentísticas, la europea y la japonesa. Sin embargo, nos centraremos en los finales, especialmente en la presencia o ausencia del final feliz, ya que esto será de vital importancia a la hora de plantear nuestra hipótesis en el siguiente apartado.

Los cuentos, más que un género literario, son una realidad cultural compleja que parece haber existido desde siempre (Zipes, 2012, p. 7). El cuento maravilloso, tal como lo conocemos hoy, es el resultado de historias que, al haber sido contadas millones de veces a lo largo de cientos de años, acaban por formar una amalgama en la que se mezclan las capas más antiguas con las más modernas. En el caso de Europa, dicha evolución

culmina con un modelo de cuento en el que predomina el final feliz. Sin embargo, para comprender esta condición es necesario atender a la interacción entre cuentos, valores sociales y valores estéticos (Zipes, 1988, pp. 2-3). El concepto de cuento literario empezó a forjarse en la Edad Media como relato corto de temática trivial y pagana que solía relatarse en voz alta entre el vulgo. Una gran parte era herencia de la tradición oral, especialmente de las narradoras femeninas de origen humilde, principales difusoras de estas historias. Mientras, otros muchos derivaban de cantares épicos u otras historias, legado de los juglares o los recitadores itinerantes. Todo esto comienza a cambiar cuando, alrededor del siglo XV, la élite letrada empieza a recopilar y apropiarse de los cuentos populares (Warner, 2014, p. 7). Su intención radicaba en transcribir y adaptar estas historias para hacerlas más cercanas al nuevo gusto cortesano. De esta manera, los motivos y las funciones de la tradición oral se alteran para entretener al público aristocrático y de clase media. Es en este contexto en el que autores como Straparola y Basile publican sus famosas colecciones de cuentos, *Las noches agradables* y el *Pentamerón*, respectivamente. Este interés por el cuento se extendió hasta la corte francesa de Luis XIV, en Versalles. Allí, destacaron sobre todo las obras de Perrault, como *Cuentos de antaño*, y los cuentos escritos por mujeres aristócratas como Madame d'Aulnoy. Estos autores también cambiaron el contenido y el estilo de los cuentos. De este modo, el contenido tradicional se mezcló con otros elementos literarios de la época y se trató de elevar el lenguaje al añadir sofisticación al estilo sencillo de los cuentos. Sin embargo, por lo que más sobresalieron fue por promover a través de estos relatos las normas y valores del mundo burgués y la ideología liberal. En consecuencia, en esta época tiene lugar la creación y la institucionalización de lo que se comienza a llamar *contes de fées* (cuento de hadas), pasando a formar parte de la cultura general europea (Zipes, 2012, pp. 15-17). Posteriormente, en el Romanticismo los alemanes tomaron el relevo, comenzando así el auge de las recopilaciones de cuentos populares entre las que destaca la de los hermanos Grimm, *Cuentos de la infancia y el hogar*. Durante este periodo, en muchos casos, estos literatos censuraban y retocaban los cuentos para que encajaran con sus objetivos vinculados a fines nacionalistas y puritanos. Como resultado, poco a poco, los cuentos adquirieron una finalidad moralizante con miras a promover los valores de la burguesía mercantil y el incipiente capitalismo (Steenbock, 2010, pp. 31-32).

Ahora bien, Europa como cultura, hasta cierto punto uniforme, plantea una visión del mundo centrada en el hombre y su razón como medidas de

todas las cosas. A esto se suman los ya mencionados valores burgueses, entre los que destacan la promoción del éxito social y material, es decir, un individualismo que se preocupa más por el triunfo del yo que del grupo. Estos ideales permean en los cuentos maravillosos, y, de hecho, una de sus materializaciones más evidentes es el clásico final feliz y el triunfo del héroe. Ambos son indispensables a la hora de difundir las connotaciones utópicas del liberalismo. Así, se intenta convencer de que existe una vida buena y gratificante y alcanzarla solo depende de nosotros mismos y del esfuerzo que estemos dispuestos a aguantar (Martín Jiménez, 1996, p. 361). Igualmente, el héroe siempre cuenta con la ayuda de fuerzas benévolas que le ayudan a cambio de su trabajo o de bienes materiales. Esto no solo proporciona una salida placentera de la dura realidad y el modo de vida automatizado del capitalismo, sino que también “da esperanzas respecto al futuro y mantiene la promesa de un final feliz” (Bettelheim, 1994, p. 31). Esta concepción de los cuentos se acentúa aún más tras su transformación en instrumentos educativos y su acercamiento al mundo de la literatura infantil. Asimismo, se comienzan a anexar moralejas y el cuento se convierte en una forma efectiva de *docere et delectare*, es decir, de enseñar al tiempo que entretener al niño. Esto no quiere decir que todos los relatos tuvieran finales felices, pero sí es cierto que la tendencia general será castigar al villano y recompensar al héroe por su dedicación y valentía. De este modo, se consigue satisfacer la sed de justicia del niño, al tiempo que se le instruye sobre cómo resolver las adversidades y alcanzar la propia identidad (Tolkien, 1983, pp. 117-119). Además, el apogeo de movimientos puritanos fomentó la limpieza y el saneamiento de las escenas escatológicas y violentas de los cuentos clásicos. Estos movimientos también promovían la idea de familia monógama, así como la necesidad de encontrar el amor verdadero para poder realizarse plenamente como persona (Bettelheim, 1994, pp. 15-16). En consecuencia, la unión final entre héroe y amada cobra aún más importancia y se convierte en la recompensa final de la mayoría de los cuentos. Por último, respecto a este punto, es importante tener en cuenta que la fuerte influencia que ejerce la religión cristiana sobre la sociedad occidental y con ella la concepción lineal del tiempo y la vida, resultan en la necesidad de esquematizar y crear patrones coherentes que puedan explicar nuestra existencia (Kermode, 1983, pp. 32-43). De esta manera, al no tolerar conceptos abstractos como el vacío, la nada o la eternidad, se necesita del patrón clásico principio, medio, final que proporciona la seguridad de un cierre, una conclusión. Así pues, un cuento sin final es casi

inconcebible y si, además, este final es desgraciado, se usurpa la posibilidad de dar sentido a una vida de esfuerzo y sufrimiento, de ahí la necesidad de un desenlace feliz.

Por otro lado, el folklore japonés ha sido un campo prácticamente desconocido para Occidente, debido en parte a los largos periodos de aislamiento autoimpuesto y a su insularidad geográfica, pero también por la falta de traducciones y estudios en lenguas distintas a la japonesa (Schnell y Hashimoto, 2021, p. 134). La cultura japonesa ha mostrado un gran interés por la literatura de cuentos populares desde tiempos muy antiguos. Sin embargo, a la hora de estudiarlos, nos encontramos con algunos inconvenientes. El principal problema reside en la variedad de terminología. Los géneros literarios, tal como se han planteado en Europa, no encajan con la realidad nipona en la que son frecuentes las mezclas (Keene, 1999, pp. 8-9). Dicha situación se acentúa aún más en el mundo de los cuentos, donde los motivos aparecen mezclados y se confunden cuentos de hadas, fábulas, anécdotas, leyendas y relatos cómicos (Seki, 1996, p. 2). Esas historias comenzaron a ponerse por escrito a partir de los siglos VII y VIII, en las dos primeras grandes obras de la literatura japonesa: el *Kojiki* (712 d.C.) y el *Nihon Shoki* (720 d.C.), crónicas mitológicas-históricas recopiladas por orden imperial que incluyen mitos sobre la teogonía y ascendencia divina del emperador. Otra fuente importante de este periodo son los llamados *fudoki*, crónicas provinciales que contenían información acerca de las costumbres populares en forma bien de leyenda (*densetsu*, 伝説) o de cuento (*mukashibanashi*, 昔話) (Lanzaco Salafranca, 2003, p. 23). Las primeras suelen estar vinculadas con el espacio del que dan una explicación toponímica fantástica, mientras que los segundos significan literalmente “relatos del pasado” y son, quizás, los más cercanos al cuento maravilloso europeo, al contar con las típicas fórmulas estereotipadas de inicio y final: *mukashi, mukashi* (cercano al prototípico érase una vez) y *medetashi, medetashi* (similar a colorín colorado) (Takagi, 2004, p. 110). A partir del siglo IX, periodo Heian (794-1192), y hasta el siglo XIV, periodo Kamakura (1192-1333), comienzan a surgir colecciones de estos cuentos tradicionales de contenido sobrenatural, mezclados con enseñanzas y moralejas budistas llamados *setsuwa* (説話). Se piensa que la finalidad de estas colecciones era proporcionar materiales a los monjes para sus sermones o para ser leídas al pueblo en voz alta. No obstante, en otras ocasiones eran narradores profesionales, llamados *biwa hoshii*, quienes representaban dichas

historias acompañadas de instrumentos musicales (Rubio, 2019, p. 157). Aunque en estos siglos se publicaron más de cincuenta colecciones, las recopilaciones más conocidas son el *Nihon Ryoiki* (787-824 d.C) y el *Kojidan* (1212-1215). El ya mencionado término *setsuwa*, a veces, también aparece como subgénero del *monogatari*, género más amplio y cuya traducción engloba diferentes términos como relato, cuento, cantar épico-lírico e, incluso, novela, romance o historia (Rubio, 2019, pp. 254-255). Básicamente, eran relatos entre la oralidad y la literatura escrita. Así lo atestigua también su nombre, formado por los ideogramas *kataru* 語 (contar) y *mono* 物 (cosas). Estos solían incorporar elementos de ficción y fantasía, a veces de origen folklórico, mezclados con hechos del pasado (Takagi, 2004, p. 87). A finales del siglo XIII, durante los periodos Muromachi (1336-1573) y Edo (1603- 1867), la alfabetización de las masas resulta en la difusión de la literatura. Surgen, así, los llamados *otogizoshi* (お伽草子) o *otogibanashi* (お伽話), términos que provienen de la costumbre de los criados de acompañar y contar cuentos a sus señores durante largas veladas nocturnas o durante las vigilias en los templos (Seki, 1996, p. 2). Con el tiempo evolucionaron a colecciones anónimas de cuentos de temática fantástica y sobrenatural, basados en los relatos tradicionales folklóricos, con construcciones sencillas, repetitivas y estereotipadas y cuya intención era el mero entretenimiento (Keene, 1999, p. 1903). En la actualidad se usan estos terminos para referirse a los típicos cuentos de niños que, a su vez, se distinguen de los *dowa* (どわ), cuentos de niños de procedencia occidental que, tras la apertura Meiji, comenzaron a traducirse al japonés. Por último, con el surgimiento de los estudios folklóricos y las labores de recopilación modernas, en las primeras décadas del siglo XX, aparece el concepto de *minwa* (民話), traducción japonesa de *folktale* (Takagi, 2004, p. 111).

Estéticamente, el país nipón se ha desarrollado de forma totalmente diferente, e incluso podríamos decir opuesta, a la europea. Mientras esta última plantea una visión del mundo en la que el hombre sobresale por encima de todas las cosas, Japón “se abandona al curso de la naturaleza, de energía incontrolable por el hombre” (Lanzaco Salafranca, 2003, p. 6). Así, surge una cultura que valora mucho más la emoción y la sinceridad del sentimiento que el intelecto (Rubio, 2019, p. 184). De ahí que su característica más destacada sea una sensibilidad por lo bello, especialmente por los elementos del entorno natural. En consecuencia, mientras el racionalismo europeo y la fuerte tendencia monoteísta del

cristianismo rechazan la existencia de lo sobrenatural (Eder, 1969, p. 18), la cultura japonesa de tendencia animista otorga a todos los elementos naturales la misma fuerza vital, una suerte de alma de la que todos participan. Este culto a la belleza de la naturaleza está íntimamente ligado a las religiones sintoísta y budista, puesto que, al contrario de lo que pasa en Europa, la cultura japonesa no separa estética, ética y religión. De este modo, *pulchrum* y *sacrum* conviven en una visión estético-sacra del mundo en la que el hombre es uno más de los elementos que componen el universo. Porque, en efecto, otro de los rasgos destacables de la cultura japonesa es su capacidad integrativa. Es decir, esta no rompe con las formas y pensamientos anteriores, sino que los incorpora y acumula en una convivencia armoniosa (Lanzaco Salafranca, 2003, p. 78). De la mezcla entre budismo y sintoísmo surge una estética única que, como mantiene Keene (2018, p. 16), se basa en cuatro principios. En primer lugar, la irregularidad: los japoneses sienten un gran aprecio por las formas imperfectas. De hecho, se prefiere lo incompleto e irregular frente al perfeccionismo occidental. Esta tendencia se ve reflejada en los cuentos en los que la pasividad del héroe conduce a un final que puede parecerse incompleto. Es un desenlace en el que nada parece haber sucedido, puesto que no hay triunfo del héroe y se retorna a la situación inicial. Sin embargo, la atmósfera melancólica y conmovedora que resulta de ello es suficiente para satisfacer al público nipón (Keene, 1999, p. 570). Este primer principio se vincula, a su vez, con el segundo elemento: la sencillez. El rechazo del lujo y el alejamiento de los objetos materiales terrenales son la base de la doctrina budista. Así, la clásica recompensa de los cuentos occidentales está prácticamente ausente en los cuentos japoneses, en los que se prefiere evocar una sensación profunda de serena desolación, abandono, renuncia y soledad características de la estética *wabi-sabi* (侘寂) (Rubio, 2019, p. 208). De nuevo, entrelazado con las ideas budistas, se encuentra el tercer rasgo: la admiración por lo efímero. La palabra budista *mujōkan* (無常感) hace referencia al sentimiento profundo de impermanencia de todos los seres, al hecho de que todas las cosas son evanescentes y nada dura para siempre, porque todo tiene un final, especialmente la belleza (Lanzaco Salafranca, 2003, pp. 63-66). Así, “las cosas son bellas precisamente porque son frágiles e inconsistentes” (Keene, 2018, p. 32). Es decir, la belleza se encuentra en lo destinado a perecer, en lo caduco y en la esencia cambiante de la naturaleza. Si, una vez más, nos servimos del cuento para ejemplificar esta tendencia, en él la

ausencia de casamiento y la separación final de los amantes, aunque triste, se percibe como algo natural y mucho más satisfactorio que un final feliz, pues, además, hace partícipe al lector a través del sentimiento de una tristeza conmovedora. Por último, tenemos el arte de la sugerencia. Mientras que los cuentos europeos se caracterizan por ser directos, la cuentística japonesa opta por las alusiones encubiertas, las ambigüedades y las indirectas, evitando las conclusiones demasiado evidentes (Keene, 2018, pp. 18-19). De esta forma, el énfasis no se encuentra en el clímax, como en los cuentos europeos, sino en el inicio y el final, pues estos permiten el juego de la imaginación: el principio de algo sugiere aquello en lo que se convertirá, mientras que el final recuerda aquello que fue y ya no es (Rubio, 2019, p. 200).

Una vez introducidos los valores generales de la estética japonesa, nos centraremos en uno de sus conceptos estelares, el *mono no aware*, concepto clave en nuestro análisis. Este término surge entre la elegancia y el refinamiento de la corte Heian y se convierte en el *leit motiv* de obras literarias tan importantes como el *Genji monogatari*. Sin embargo, el *aware* es un sentimiento estético intrínseco a la cultura japonesa que se venía dando desde tiempos antiguos y que, hoy en día, en Japón está “más arraigado en el corazón humano que cualquier enseñanza social o religiosa” (Rubio, 2019, p. 196). El término se compone de dos interjecciones, *ah* y *hare*, usadas cuando nos asaltan sentimientos intensos o emociones fuertes, reacción similar al suspiro mezclado con la exclamación (Rubio, 2019, p. 206). En líneas generales, podemos definir el *aware* como la capacidad de conmoverse ante la belleza preterida de las cosas. Es un sentimiento de delicada tristeza, de melancolía y resignación al comprender y aceptar el destino inevitable que espera a todos los seres de la naturaleza condenados a perecer. Esta sensibilidad hacia la belleza caduca implica una profunda comprensión ante las flaquezas e imperfecciones de todos los seres vivientes. Así, podemos llegar a entender la razón por la que, en Japón, el héroe favorito no es aquel que vence, sino aquellos personajes ilustres que fracasan y caen en desgracia (*hōgan biiki*), del mismo modo que se prefiere ese final triste que permite al lector empatizar y conmoverse, antes que el final feliz europeo (Lanzaco Salafranca, 2003, p. 59).

2. ANÁLISIS FORMAL DE LOS CUENTOS: “LA ESPOSA GRULLA” Y “LA RANA ZAREVNA”

2. 1. Introducción al motivo de la esposa animal

Dada la imposibilidad de abarcar la totalidad de los cuentos maravillosos, en este estudio hemos decidido centrarnos únicamente en los cuentos adscritos al motivo de la esposa animal. Es por ello por lo que, antes de proceder al análisis funcional, creemos conveniente hacer una breve introducción. Así pues, el casamiento entre un ser humano y un ser sobrenatural, ya sea en forma de animal u otro ser fantástico, es un motivo universal y bastante recurrente en los cuentos de hadas. Aunque es más representativo del folklore de Asia oriental y la India, zona en la que se cree que se originó, también podemos encontrar abundantes ejemplos en Europa, especialmente en el folklore escandinavo y alemán. En el índice de Aarne-Thompson (2004), el motivo de *Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado* comprende los cuentos que van del 400 al 459 dentro de la categoría *A. Cuentos de magia*. Puesto que también trabajamos con cuentos japoneses, hay que advertir que dicho motivo se encuentra recogido asimismo en el índice de Keigo Seki, *Nihon mukashibanashi shūsei (Collection of Japanese Folktales, 1966)*. Seki parte del ya mencionado modelo de Aarne-Thompson, pero lo reelabora a partir de patrones propios y característicos del folklore japonés (Dorson, 1975, pp. 242-243). En dicho texto, los cuentos sobre esposas sobrenaturales —*irui nyōbō (異類女房)*—, numerados del 141 al 150, aparecen incluidos en el punto *IV. Supernatural Wives and Husbands*. Ahora bien, en líneas generales, estos cuentos narran el encuentro entre un hombre y una mujer con atributos sobrenaturales y la posterior unión en matrimonio. Dentro de este motivo más amplio, podemos diferenciar dos líneas diferentes. Tenemos, por un lado, los cuentos sobre doncellas con forma animal y, por otro, los cuentos que siguen el modelo de la doncella cisne (*swan maiden*). La primera línea está íntimamente ligada a una prohibición, implícita o explícita, que el marido termina por transgredir, tras lo cual la mujer cambia de forma y huye. La segunda, en cambio, posee unas características más concretas que se repiten invariablemente en la mayoría de las versiones. Se trata de historias protagonizadas por mujeres celestiales —en japonés *tennyō (天女)*— en las que, mientras estas se bañan, un hombre les roba una prenda de ropa sin la cual no pueden regresar a su mundo, por lo que son forzadas a casarse con él y vivir como humanas. Sin embargo, en algún punto del relato, descubren dónde el hombre escondía su manto y escapan.

En la tradición japonesa podemos encontrar una gran cantidad de cuentos sobre casamientos sobrenaturales en los que “la naturaleza suele aparecer encarnada en formas femeninas [...] misteriosas e inalcanzables como las esencias de las realidades que personifican” (Caeiro 1993, p. 55). Esto es consecuencia del carácter animista ya mencionado y, aunque lo más común es que estas mujeres adquieran formas animales como peces, grullas, serpientes o dragones, también es frecuente su transformación en plantas o fenómenos atmosféricos. Esta tendencia no está presente en los cuentos europeos en los que las novias suelen tener solo forma animal. Además, es importante mencionar que, en los cuentos japoneses, la mujer es un animal que adquiere facciones humanas. Su transformación ocurre de forma natural, sin mediación mágica (Petkova, 2009, pp. 602-603), y suele ser voluntaria, con la finalidad de agradecer al hombre el haberla salvado de algún peligro durante su etapa en forma animal. Así, estos animales en la tradición japonesa son símbolo de fidelidad, y proporcionan felicidad y riqueza al hombre durante el tiempo que dura el matrimonio. Por su parte, en los cuentos europeos, la mujer posee forma animal por un encantamiento o maldición que al final del relato se rompe (Eder, 1969, p. 23). En consecuencia, normalmente en estos relatos se da el proceso inverso al presente en los japoneses: en vez de ser una doncella que acaba transformándose en animal, se trata de un animal encantado que mágicamente recupera su forma humana. Además, en consonancia con la fauna europea, los animales más comunes suelen ser ranas, osos, gatos, palomas, peces o focas.

En lo que se refiere al desenlace, como ya hemos mencionado, es la transgresión de la prohibición por parte del marido la que desencadena la acción. En la tradición japonesa, este casi siempre desconoce la naturaleza híbrida de su esposa, una naturaleza que ella se cuida mucho de no desvelar. De este modo, el descubrimiento de la forma animal es visto como la ruptura de un tabú (Miller, 1987, p. 318). Es por esto por lo que en Japón dicho motivo va de la mano del motivo de la habitación prohibida. En estos cuentos, el hombre incumple su promesa y entra en la habitación a la que no debía asomarse, donde ve a su esposa en su forma original de animal. Esta historia tiene su origen en el mito cosmológico de Izanami e Izanagi presente en el *Kojiki*. Aquí se cuenta cómo Izanagi, incapaz de soportar la muerte de su esposa Izanami, baja a los infiernos (*Yomi no kuni*) a buscarla. Una vez allí, su esposa le pide que espere fuera y que no intente mirarla. Pero Izanagi, incapaz de contenerse, se asoma al palacio donde ve el cadáver putrefacto de Izanami. Esta enloquece por la

vergüenza y la ira. Aunque con algunos cambios, este es el prototipo de cuento japonés. En primer lugar, cabe destacar que, a diferencia de lo que pasa en las versiones occidentales, es la mujer quien impone el tabú. Asimismo, mientras que en los cuentos europeos aquel que incumple el tabú es castigado, en los japoneses no hay castigo. De hecho, es la mujer la que sufre las consecuencias de la transgresión (Kawai, 1991, p. 165). Así pues, a pesar de la felicidad y la prosperidad que traen a la vida del hombre, son víctimas de su torpeza cuando este incumple la prohibición y, avergonzadas de ser descubiertas en su forma original, se ven forzadas a huir (Takagi, 2009, pp. 16-17). En consecuencia, el matrimonio no es duradero y la pareja acaba separada. Este final, aunque triste, no es trágico ni negativo. Si bien es cierto que el hombre pierde las riquezas que le proporcionaba la mujer, esta situación no es más que una vuelta a la situación inicial que provoca esa sensación de profunda melancolía, de *aware*. Para el público europeo un desenlace con estas características resulta extraño porque parece que el cuento no tiene final, que está incompleto. De este modo, los cuentos europeos suelen ser mucho más largos y enrevesados. En estos la huida de la mujer no es más que la situación inicial, la introducción a la verdadera historia en la que el marido va en busca de la esposa (Miller, 1987, pp. 314-317). Durante esta búsqueda, el hombre vive una serie de aventuras y supera diferentes pruebas hasta reencontrarse felizmente con su esposa.

2. 2. Aplicación del modelo de Propp y proposición de una nueva función

En este apartado aplicaremos las funciones de Propp a dos cuentos maravillosos pertenecientes al tópico de la esposa animal, uno japonés y otro europeo. Esto no solo nos permitirá corroborar las diferencias entre ambos modelos, sino que nos servirá para proponer un nuevo recurso con el que poder analizar los finales discrepantes típicos del cuento japonés. Es necesario aclarar que ambos cuentos pertenecen a la tradición oral y originalmente no estaban compuestos en lengua castellana, por lo que, para facilitar su estudio, nos valdremos de las versiones traducidas.

Comenzaremos con el cuento europeo. Para este estudio hemos elegido el cuento de “La princesa rana” por ser el más representativo del tópico de la esposa animal en Europa. Se cree que su origen se encuentra en el folklore eslavo, pero existen múltiples variaciones dependiendo de la región y el país. Por ejemplo, Italo Calvino recoge una versión italiana de

este mismo cuento en su obra *Cuentos populares italianos* (1956). También los hermanos Grimm publican un relato similar, “Las tres plumas”, y, además, en el folklore español y portugués existe la misma historia, pero protagonizada por una paloma. Sea como fuere, en este caso utilizaremos la versión de Alexander Afanasyev, “La Rana Zarevna”, incluido en su recopilación *Cuentos populares rusos* de 1855 que comprende cuentos de la tradición rusa, bielorrusa y ucraniana. En este relato se cuenta la historia de los tres hijos de un zar, concretamente del hijo menor, Iván. Un día su padre les pide que lancen una flecha y allá donde caiga busquen a su esposa, con tan mala suerte que la flecha del menor cae en un pantano. Así, acaba por casarse con una rana. Sin embargo, esta demuestra su valía cuando el zar les ordena a sus hijos dos tareas difíciles: hacer un pan y tejer una alfombra en una sola noche. Para ello, cada noche, cuando su marido duerme, la rana se transforma en una bella dama, Basilisa la Sabia, y realiza las tareas a la perfección. El tercer día, el zar pide a sus hijos que acudan a palacio con sus esposas. La rana le asegura a Iván que no debe preocuparse y que le espere en palacio. Entonces, Basilisa la Sabia aparece en su forma humana revelando a todos su belleza, buenos modales e inteligencia. A pesar de todo, Iván desobedece las ordenes de Basilisa y en su ausencia roba su piel de rana y la quema. Cuando Basilisa se da cuenta, se siente decepcionada y huye, no sin antes decirle a Iván donde puede encontrarla. A continuación, Iván decide ir en su busca para reparar su error. En primer lugar se encuentra con un anciano que le cuenta que Basilisa estaba obligada mantener su forma de rana a causa de un hechizo, y le regala una pelota a la cual debe seguir para encontrar el camino. Siguiendo la pelota, llega hasta la cabaña con patas de Baba Yaga. La bruja le dice que Basilisa se encuentra en casa de una de sus hermanas. Tres veces repite este proceso hasta que, al llegar a la tercera cabaña, lucha con la Baba Yaga mayor y libera a su esposa. Ambos regresan a palacio y, pasados unos años, heredan el reino. Como hemos podido ver, se trata de un cuento extenso y enrevesado, en el que son frecuentes las repeticiones triples. Además, tal como ocurre con la mayoría de los cuentos, termina con la pareja felizmente casada y la herencia del reino.

En cuanto a la asignación de funciones, hasta la desaparición de Basilisa tenemos la sección preparatoria. La presentación de los hijos del zar y la escena de las plumas representan la situación inicial, α . Posteriormente, tiene lugar la prohibición, γ , y su transgresión, δ . Es importante recalcar que, en esta ocasión, la prohibición es implícita, pues,

aunque Basilisa no exponga textualmente una condición, está claro, por la naturaleza clandestina de sus actos, que quiere mantener su doble apariencia en secreto. Una vez se incumple la prohibición y Basilisa huye, comienza la intriga. Iván se encuentra ante la carencia de su esposa (*a Carencia*), y decide ir a buscarla (*C Principio de la acción contraria y ↑Partida*). Si bien Iván recibe la bola como objeto mágico (*F Recepción del objeto mágico*), el donante no le exige pasar por ninguna prueba, por lo que *D* y *E* no están presentes. La bola le lleva hasta la casa de Baba Yaga (*G Desplazamiento*), y, tras equivocarse tres veces de cabaña, llega a la correcta, lucha con la hermana mayor (*H Combate*), y vence (*J Victoria*), reparando así la carencia (*K Reparación*). La pareja reunida regresa a palacio (*↓La vuelta*), Iván es reconocido por su padre sin necesidad de realizar ninguna tarea difícil (*Q Reconocimiento*), y finalmente pueden vivir como un matrimonio feliz (*W Matrimonio*). Por lo tanto, el esquema del cuento sería el siguiente: $\alpha\gamma\delta a C \uparrow FGHJK \downarrow QW$.

Para el caso japonés el relato que aquí analizaremos se titula “La esposa grulla” (*Tsuru no ongaeshi*, 鶴の恩返し, 2009). Un gran número de autores, entre los que se encuentran los ya mencionados Keigo Seki y Hayao Kawai, coinciden en que “La esposa grulla” es el prototipo de cuento japonés y, probablemente, uno de los más antiguos y conocidos (Miller, 1987, pp. 311-312). Este cuento relata la historia de un leñador pobre que, un día, al salir al campo, se encuentra con una grulla atrapada. Decide liberarla y esta se va volando. Sin embargo, esa misma noche, una mujer muy bella aparece en su casa, pidiendo asilo. Pasan los días y la mujer le propone al muchacho casarse con él y, con la venta de las prendas que ella misma teje, ayudarle a ganar dinero. A cambio, el hombre solo tenía que prometer que no entraría en la habitación mientras ella tejía. Pronto la mujer comienza a producir prendas de una tela magnífica. Un día el hombre, sin poder contener más la curiosidad, entra en la habitación y descubre a su esposa que, convertida en grulla, teje las telas con sus propias plumas. Ante este suceso, la mujer en forma de grulla sale volando y nada se vuelve a saber de ella.

Como se ha podido comprobar, el cuento japonés es mucho más corto y sencillo, en concordancia con los valores estéticos ya mencionados en el apartado anterior, además de que no posee un final feliz al uso. Esto se verá reflejado a la hora de asignar las funciones. Así pues, el relato comienza con un hombre pobre y soltero. Por lo tanto, se parte de una carencia (función *a*), derivada de la falta de esposa y riquezas. A

continuación, el hombre es sometido a una prueba por parte del donante (*D Primera función del donante*), que, en esta ocasión, consiste en salvar a un animal en apuros. Es importante mencionar que, en este cuento, donante y objeto mágico coinciden, es decir, el objeto mágico es la propia mujer con sus características de ser sobrenatural. Entonces, una vez el hombre supera la prueba (*E Reacción del héroe*), recibe el objeto mágico que le proporciona amor y riqueza (*F Recepción del objeto mágico*). Hasta aquí tenemos la siguiente secuencia de funciones que componen la intriga: *aDEF*. De este modo, mientras en el cuento europeo toda esta trama apenas conforma la situación inicial, en el modelo japonés estas cuatro funciones componen prácticamente toda la intriga. Esto sucede así porque, en el cuento europeo, se coloca el foco sobre la búsqueda y recuperación de la esposa. Este episodio es el clímax del relato, donde el héroe puede demostrar su valía y probar que es merecedor de la dama. Sin embargo, estos acontecimientos están totalmente ausentes en el cuento japonés, que instala el foco sobre el final y la desaparición de la esposa. El héroe japonés en ningún momento trata de ir tras ella, pues de algún modo entiende que así es como deben permanecer las cosas, dado que la doble naturaleza de la mujer impediría su plena unión. Es esta resignación ante la naturaleza cambiante de cosas, junto con la capacidad de experimentar en estos casos una sensación de placentera tristeza, lo que hace al cuento japonés tan distinto de los cuentos occidentales.

Entonces, el verdadero reto consiste en analizar el desenlace del cuento japonés. Si siguiéramos la propuesta de Propp, simplemente asignaríamos a este final la función *Y*. Sin embargo, nuestro objetivo es ir más allá y explicar estos elementos. Por eso, a continuación, proponemos tres diferentes posibilidades de análisis para el final anómalo de estos cuentos. La primera posibilidad se basa en las hipótesis de Toshio Ozawa, tal y como la recoge Petkova (2009, pp. 606-608) en su estudio. Según Ozawa, los cuentos europeos tienen un desarrollo lineal (*kanketsusei*, 完結性), en contraposición a los japoneses, que tienden a un desarrollo circular en el que el final supone un regreso al inicio (*kaikisei*, 回帰性). Esto lleva a Ozawa a proponer un esquema circular (Petkova, 2009, p. 600). Si reanudamos el análisis desde donde lo dejamos, después de recibir el objeto mágico, las necesidades del personaje se han cubierto y se ha resuelto la carencia (*K Reparación*). A continuación, se crea una nueva situación inicial con *γ Prohibición* y *δ Transgresión*, que enlazan de nuevo

con *a Carencia*, momento en que el hombre pierde a la esposa y regresa a un estado de pobreza. El esquema resultante sería el siguiente:



Sin embargo, esta teoría incumple una de las reglas más importantes del esquema proppiano, pues el orden de las funciones no se mantiene. Siguiendo la propuesta original de Propp, tras *K Reparación* se puede dar otro tipo de funciones hasta llegar a *W Matrimonio*, pero nunca *y Prohibición* y *δ Transgresión*, que forman parte de la situación inicial, ya que supondría volver hacia atrás en el esquema. Además, aunque esta teoría es válida para esta versión, no encaja con todas aquellas variaciones en las que de la pareja nacen niños que después son abandonados por sus madres, pues ya no nos encontraríamos exactamente ante la misma situación que al inicio. La segunda posibilidad, recogida una vez más en Petkova (2009, pp. 609), está basada en las ideas de Hayao Kawai acerca del concepto de la nada (*nothingness*). Como ya hemos mencionado, mientras que el público europeo suele quedarse satisfecho con un final cerrado, tal y como puede ser una boda, el japonés prefiere finales abiertos que dan la sensación de inacabados. Para Kawai, esto ocurre porque, en los cuentos japoneses, está implícitamente representado el concepto de la nada (*mu*, 無) (Kawai, 1991, p. 175). De este modo, propone un modelo lineal, cuya única diferencia es la negación de las dos últimas funciones. Si lo retomamos desde la resolución de la carencia, a la función *K Reparación* sigue *M Tarea difícil*, que en este caso equivale a la prohibición de la esposa. Esta tarea no se cumple de forma satisfactoria, por lo que *N Tarea cumplida* aparecería negada: *Nneg*. Como resultado de este fracaso, la mujer huye y no hay boda, de forma que *W Matrimonio* tampoco se lleva a cabo. Así, el esquema final sería el siguiente: *aDEFKMNnegWneg*.

Si bien esta teoría no incumple ninguna de las reglas de Propp y ofrece un análisis totalmente válido, creemos que no termina de comprender la naturaleza del cuento japonés. En primer lugar, con relación al concepto de nada, aunque este posee un valor muy negativo en las culturas occidentales, en las asiáticas tiene una consideración totalmente diferente. Por influencia del budismo zen, la nada es una idea que sobrepasa las fronteras del bien y el mal y, por lo tanto, no se puede calificar como positiva o negativa (Takagi, 2004, p. 116). La asignación de un polo negativo implica la negación de otro positivo, mientras que el concepto de nada no pertenece a ninguno de estos dos extremos, sino que está por encima, los engloba. Por esta razón, si se quiere plasmar este valor en el esquema de Propp, no es suficiente con negar una función. Además, carece de sentido establecer el final de los cuentos japoneses en *W Matrimonio*. Porque, en efecto, el casamiento es un elemento tan vacío que se produce mucho antes del desenlace, entre las funciones *F* y *K*, y pasa totalmente desapercibido.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, proponemos una tercera posibilidad. Esta consiste en considerar el concepto de *mono no aware* como un elemento estructural y añadirlo a la lista como una función más, *Aw*. Siguiendo a Propp (1977), existen varias evidencias que nos permiten hablar del *aware* como elemento estructural. Por un lado, Propp define las funciones como acciones. Si bien es cierto que el *aware* no implica un desplazamiento o un movimiento, como por ejemplo *H Combate*, sí supone un cambio de estado, como a *Carencia*. Este cambio se aplica sobre alguien y conlleva un resultado. Es más, no solo afecta a los personajes, sino que trasciende la barrera del relato, implicando también al público que sufre del mismo modo estos cambios. Si a esto le sumamos que es independiente del personaje ejecutante y que no forma parte del ámbito temático, no hay ninguna razón para no considerar el *aware* una acción. Por otro lado, posee una función dentro del relato y esta está sujeta a un orden fijo. El *aware* es una parte fundamental del desarrollo de la narración, en tanto que es el elemento encargado de cerrar el relato. Sin este, el cuento queda incompleto. De modo que no solo es constante, sino que no puede colocarse en otro punto de la secuencia. En resumen, el *aware* cumple cada una de las exigencias de Propp para convertirse en una función. Es más, considerar el *aware* como un elemento estructural posee diferentes beneficios para el análisis de los cuentos japoneses. En primer lugar, nos permite realizar un análisis lineal que se adapta perfectamente a la teoría de Propp y que no requiere romper con el orden estricto de las

funciones. Por otra parte, se trata de un modelo que respeta los matices propios del cuento japonés: el concepto de la nada y la falta de un final feliz tradicional, así como la sensibilidad y la capacidad de conmoverse ante la belleza perecedera de la naturaleza.

A pesar de todo lo dicho, es necesario puntualizar que el *mono no aware* es un sentimiento estético muy concreto y característico de la cultura japonesa, por lo que extraerlo de esta supondría sacarlo de contexto y malinterpretarlo. En consecuencia, si quisiéramos utilizar esta función para analizar cuentos de otras culturas, como la europea, sería necesario realizar algunos cambios en la terminología. En este caso, proponemos cambiar el término *aware* por otro menos concreto y de significado más amplio que permita abarcar otras situaciones. La palabra que aquí hemos elegido es *desunión*. De este modo, la función podría definirse de la siguiente manera: *Z Desunión*: alejamiento de la esposa y separación del matrimonio o núcleo familiar construido por el héroe. Como toda función, no es obligatoria su presencia en todos los cuentos y se puede omitir en caso de no ser necesaria. Asimismo, y dependiendo del cuento, podrá tener diferentes realizaciones que se indicarán con un superíndice, por ejemplo, *Z¹*.

CONCLUSIONES

En *La morfología del cuento*, Propp propone que la estructura de todos los cuentos maravillosos puede adaptarse a un esquema de treinta y una funciones. En cuanto a los finales posibles, el ruso establece cuatro y englobaba cualquier otra desviación en una función que actúa a modo de cajón de sastre, la llamada función *Y*. Como hemos visto, este modelo funciona para la tradición europea, en la que el desarrollo de los valores burgueses y puritanos ha suavizado el contenido de los cuentos. Así, la mayoría termina con el típico final feliz en el que se premia al héroe o se castiga al villano. Sin embargo, los cuentos japoneses parecen no responder a este arquetipo. Esto se debe en parte a que la sensibilidad japonesa se basa en la sugerencia, la admiración por las formas imperfectas y la fascinación por la transitoriedad de las cosas. En consecuencia, se prefieren finales en los que la historia queda en suspenso. El motivo en el que mejor se puede apreciar este contraste es el de la esposa animal. En la versión japonesa de este relato, la ausencia de casamiento y la separación final de los amantes es casi obligada y provoca en el lector una sensación de conmovedora tristeza llamada *aware*.

Nuestra propuesta podría resumirse en la transformación del concepto de *aware* en una función más de la lista de Propp. Para comprobar su viabilidad hemos analizado estructuralmente dos cuentos, uno europeo y otro japonés, con un planteamiento y unas perspectivas comparatistas. Los resultados nos muestran que, mientras el cuento europeo, “La rana Zarevna”, se adapta adecuadamente al modelo de Propp, la versión japonesa, “La esposa grulla”, no lo hace, debido a esa ausencia de final feliz. Tras explorar diferentes alternativas de análisis, hemos demostrado que nuestra proposición aporta diferentes ventajas. De hecho, no solo respeta las reglas más importantes del esquema de Propp, sino que capta también los matices de la cultura japonesa. Sin embargo, para evitar malentendidos culturales, hemos decidido cambiar dicho término por otro con un significado más amplio y sin matices culturales específicos y, por tanto, con validez intercultural y transcultural. De esta forma, llamamos a nuestra función *Z Desunión*, reuniendo bajo este membrete el motivo del alejamiento de la esposa y separación del matrimonio o núcleo familiar construido por el héroe.

En conclusión, en este artículo hemos visto que, más allá de la vigente validez del modelo de Propp, aún existe un amplio margen para continuar investigando. Los cuentos maravillosos han demostrado tener una estructura mucho más compleja de lo que aparentan y todavía existen muchas tradiciones, como la japonesa, que apenas han sido investigadas desde una perspectiva formalista. En este estudio, nuestra tarea se ha centrado en proponer esta nueva función partiendo del cuento japonés y dentro del motivo de la esposa animal. Creemos que, a partir de estas conclusiones, se abre todo un abanico de posibles estudios, desde la aplicación de esta función en otras tradiciones y motivos, hasta el desglose de sus diferentes realizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Manuel (2011). “An Outline of Propp’s Model for the Study of Fairytales”. En *The Northanger Library Project*, pp. 1-15, <https://northangerlibrary.com/documentos/AN%20OUTLINE%20OF%20PROPP%27S%20MODEL%20FOR%20THE%20STUDY%20OF%20FAIRYTALES.pdf> [07/01/2025].

- Albaladejo, Tomás y Chico Rico, Francisco (1994). “La Teoría de la Crítica lingüística y formal”. En Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Teoría de la Crítica literaria*. Madrid: Trotta, pp. 175-293.
- Bettelheim, Bruno (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción de Silvia Furió. Barcelona: Crítica.
- Caeiro, Luis (1993). *Cuentos y tradiciones japoneses. 1. El mundo sobrenatural*. Madrid: Hiperión.
- Dorson, Richard M. (1975). “National Characteristics of Japanese Folktales”. *Journal of the Folklore Institute*, 12. 2/3, pp. 241-256.
- Eder, Matthias (1969). “Reality in Japanese Folktales”. *Asian Folklore Studies*, 28. 1, pp. 17-25, <https://asianethnology.org/downloads/ae/pdf/a212.pdf> [07/01/2025].
- García Berrio, Antonio (1973). *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*. Barcelona: Planeta.
- Kawai, Hayao (1991). “The “Forbidden Chamber” Motif in a Japanese Fairy Tale”. En Yoshihiko, Ikegami (ed.) (1991) *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 157-181.
- Keene, Donald (1999). *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Columbia University Press.
- Keene, Donald (2018). *Los placeres de la literatura japonesa*. Traducción de Julio Baquero Cruz. Madrid: Siruela.
- “La esposa grulla” (2009). En Takagi, Kayoko, *El espíritu del agua. Cuentos tradicionales japoneses*. Madrid: Alianza, pp. 143-149.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.

- “La Rana Zarevna” (1940). En Afanasiev, Aleksandr, *Cuentos populares rusos*. Traducción de Tatiana Enco de Valera. Madrid: Calpe, [https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-populares-rusos--0/\[07/01/2025\]](https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-populares-rusos--0/[07/01/2025]).
- Martín Jiménez, Alfonso (1996). “Universalidad y singularidad de los cuentos maravillosos. Análisis comparado de un cuento ruso y de un cuento gallego”. *Moenia*, 2, pp. 351-371. Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/2087>.
- Meletinski, Eleazar (1977). *El estudio estructural y tipológico del cuento*. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- Miller, Alan L. (1987). “Of Weavers and Birds: Structure and Symbol in Japanese Myth and Folktale”. *History of Religions*, 26. 3, pp. 309-327.
- Petkova, Gergana (2009). “Propp and the Japanese Folklore: Applying Morphological Parsing to Answer Questions Concerning the Specifics of the Japanese Fairy Tale”. *Asiatische Studien / Études Asiatiques*, 3. 63, pp. 597-618, https://www.researchgate.net/publication/281792013_Propp_and_the_Japanese_folklore_applying_morphological_parsing_to_answer_questions_concerning_the_specifics_of_the_Japanese_fairy_tale [07/01/2025].
- Prada Oropeza, Renato (1976). “Propp y el modelo morfológico”. *Texto Crítico*, 3, pp. 113-127.
- Propp, Vladimir (1998). *Las raíces históricas del cuento*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- Propp, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- Propp, Vladimir (1976). “Study of the Folktale: Structure and History”. *Dispositio*, 1. 3, pp. 277-292.
- Rubio, Carlos (2019). *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid: Cátedra.

- Seki, Keigo (1996). "Types of Japanese Folktale". *Asian Folklore Studies*, 25, pp. 1-220, <https://asianethnology.org/downloads/ae/pdf/a177.pdf> [07/01/2025].
- Schnell, Scott y Hashimoto, Hiroyuki (2021). "Revitalizing Japanese Folklore". En Morse, Ronald A. y Goehlert, Christian (ed.) *Yanagita Kunio and Japanese Folklore Studies in the 21st Century*. Kawaguchi: Japanime, pp. 133-145.
- Steenbock, Mónica (2010). "...de mitos y cuentos de hadas". *Anuario de Letras Modernas*, 15, pp. 23-35, <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas/article/view/642> [07/01/2025].
- Takagi, Kayoko (2004). "Introducción". En Anónimo, *El cuento del cortador de bambú*. Edición y traducción de Kayoko Takagi, Madrid: Cátedra, pp. 15-189.
- Takagi, Kayoko (2009). "Introducción". En Takagi, Kayoko *El espíritu del agua. Cuentos tradicionales japoneses*. Madrid: Alianza, pp. 11-21.
- Taverson, Andrew (2013). *Fairy Tale*. Nueva York: Routledge.
- Tolkien, John R.R. (1983). "Sobre los cuentos de hadas". En Tolkien, Christopher (ed.) *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Traducción de Eduardo Segura. Editor digital Rusli, pp. 87-122.
- Warner, Marina (2014). *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*. Nueva York: Oxford University Press.
- Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.
- Zipes, Jack (1988). "The Changing Function of the Fairy Tale". *The Lion and the Unicorn*, 12, 2, pp. 7-31, https://www.researchgate.net/publication/236706381_The_Changing_Function_of_the_Fairy_Tale [07/01/2025].

ANEXO 1

GLOSARIO DE FUNCIONES DE PROPP

Sección preparatoria

α Situación inicial

β Alejamiento: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.

γ Prohibición: recae sobre el protagonista una prohibición.

δ Transgresión: se transgrede la prohibición.

ϵ Interrogatorio: el agresor intenta obtener noticias.

ζ Información: agresor recibe informaciones sobre su víctima.

η Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ello o de sus bienes.

θ Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.

Intriga

A Fechoría: el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

a Carencia: algo le falta a uno de los miembros de la familia o tiene ganas de poseer algo.

B Mediación: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se llama o se hace partir al héroe.

C Principio de la acción contraria: el héroe-buscador acepta o decide actuar.

\uparrow Partida: el héroe se va de su casa.

D Primera función del donante: el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

E Reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.

F Recepción del objeto mágico: objeto mágico pasa a disposición del héroe

G Desplazamiento: el héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.

H Combate: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.

I Marca: el héroe recibe una marca.

J Victoria: el agresor es vencido.

K Reparación: la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.

\downarrow La vuelta: el héroe regresa

Pr Persecución: el héroe es perseguido.

Rs Socorro: el héroe es auxiliado.

O Llegada de incógnito: el héroe llega de incógnito.

L Pretensiones engañosas: un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas.

M Tarea difícil: se propone al héroe una tarea difícil.

N Tarea cumplida: la tarea es realizada.

Q Reconocimiento: el héroe es reconocido.

Ex Descubrimiento: el falso héroe o el agresor es desenmascarado.

T Transfiguración: el héroe recibe una nueva apariencia.

U Castigo: el falso héroe o el agresor es castigado.

W Matrimonio: el héroe se casa y asciende al trono.