


La literatura sin edad. Del cuento tradicional a *El Principito* y la literatura crossover o transversal

Begoña Regueiro Salgado

Departamento de Didáctica de las Lenguas, Artes y Educación Física. Facultad de Educación. Universidad Complutense de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/diil.101109>

Recibido: 21 de febrero de 2025 • Revisado: 2 de julio de 2025 • Aceptado: 2 de julio de 2025

Resumen: En los últimos tiempos se ha acuñado el término de literatura crossover para referirse a una literatura que tiene la capacidad de dirigirse simultáneamente a lectores y lectoras de diferentes franjas de edad. A partir de las definiciones y rasgos que se le han aplicado, en este artículo se plantea la posibilidad de incluir en ella obras anteriores que, tradicionalmente, se han considerado aptas para varias edades. En concreto, en sendos apartados, este artículo analiza el cuento tradicional y la obra *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. En los dos casos, se trata de desvelar qué rasgos de estas obras las convierten en obras universales que hablan a distintas capas de la personalidad según la edad de los lectores, y de comprobar si las características de la literatura crossover serían aplicables a ellas. La conclusión a la que se llega es que todas estas obras condensan preocupaciones del ser humano desde su origen y se revelan simbólicamente para que cada cual acceda a aquello para lo que está preparado.

Palabras Clave: Literatura crossover; cuento tradicional; *El Principito*; Antoine de Saint-Exupéry; literatura comparada.

^{EN} Ageless literature. From the Traditional Fairy Tale to *The Little Prince* and Crossover Literature

Abstract: In recent times, the term crossover literature has been coined to refer to literature that has the capacity to simultaneously address readers of different ages. On the basis of the definitions and features that have been applied to this literature, this article considers the possibility of including in it previous works that have traditionally been considered suitable for several ages. Specifically, in two sections, this article analyses the fairy tale and the work *The Little Prince* by Antoine de Saint-Exupéry. In both cases, the aim is to reveal which features of these works make them universal works that speak to different layers of personality depending on the age of the readers, and to check whether the characteristics of crossover literature would be applicable to them. The conclusion reached is that all these works condense the concerns of human beings from their origins and reveal themselves symbolically so that everyone can access what they are ready for.

Keywords: Crossover Literature; Fairy Tale; *The Little Prince*; Antoine de Saint-Exupéry; Comparative Literature.

^{FR} Une littérature sans âge. Du conte de fées traditionnel au *Petit Prince* en passant par la littérature transversale

Résumé : écemment, le terme «littérature croisée» a été inventé pour désigner la littérature qui a la capacité de s'adresser simultanément à des lecteurs d'âges différents. Sur la base des définitions et des caractéristiques qui ont été appliquées à cette littérature, cet article examine la possibilité d'y inclure d'autres œuvres antérieures qui ont traditionnellement été considérées comme adaptées à plusieurs âges. Plus précisément, cet article analyse en deux sections le conte de fées et l'œuvre *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Dans les deux cas, l'objectif est de mettre en évidence les caractéristiques de ces œuvres qui en font des œuvres universelles s'adressant à différentes couches de la personnalité en fonction de l'âge des lecteurs, et de vérifier si les caractéristiques de la littérature transversale leur seraient applicables. La conclusion est que toutes ces œuvres condensent les préoccupations de l'être

humain depuis ses origines et se révèlent symboliquement pour que chacun puisse accéder à ce qu'il est prêt à recevoir.

Mots-clés : Littérature croisée ; conte de fées ; Le Petit Prince ; Antoine de Saint-Exupéry ; littérature comparée.

Sumario: 1. Introducción. 2. ¿Qué entendemos por literatura crossover? 3. El cuento tradicional como género crossover o literatura para todas las edades. 4. El principito, de Antoine Saint-Exupéry, como ejemplo de literatura crossover. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Regueiro Salgado, B. (2026). La literatura sin edad. Del cuento tradicional a El Principito y la literatura crossover o transversal. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 38, 101-109.

1. Introducción

Desde hace tiempo, persiste el debate de si existe o no la literatura infantil. Jaime García Padrino se lo cuestionaba en un artículo de 1998 y, aún en octubre de 2024, se celebraba un coloquio sobre el mismo tema en la Biblioteca Nacional de España.¹ Si incluimos la literatura juvenil, probablemente, es más difícil dilucidar la respuesta y, sobre todo, establecer los límites; ¿en qué momento se deja de ser adolescente? ¿cuándo se puede pasar a la literatura adulta? Según Beckett (2009), se trata de una división creada por el mercado editorial, pero puede resultar limitadora, por lo que acuña el término de literatura *crossover* para referirse a la literatura que salta fronteras y es adecuada para diferentes franjas de edad.

2. ¿Qué entendemos por literatura Crossover?

Ya en los primeros estudios sobre la literatura *crossover*, Beckett señalaba que el fenómeno no era nuevo, pero sí lo era su consideración dentro del mercado editorial, así como la constatación de su existencia y su denominación como un tipo de literatura que adquiere la entidad suficiente para ser objeto de estudio. Así, desde entonces, la crítica ha tratado de describir y caracterizar este tipo de literatura. Rachel Falconer la define como "Literatura de ficción que se dirige simultáneamente a jóvenes y adultos" o como "literatura escrita para niños" que "llega a un número sustancial de lectores adultos" (Falconer, 2007, p. 36); se trataría de una literatura "that focus on the edges of identity, the points of transition and rupture... and the places where we might ... assume new and hybrid identities" (Falconer, 2010, p. 89).

Por su parte, Sandra Beckett, que, según Ramos y Navas (2015, p. 234), vincula el fenómeno a la sociedad contemporánea y encuentra la causa de su aparición en una infantilización de la cultura o lo que las autoras traducen como *adultización* de la infancia, incide en la bidireccionalidad de la literatura *crossover*, que, en este caso:

Refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences [...]. In fact, crossover literature addresses as diverse, cross generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults. (Beckett, 2009, pp. 3-4)

Así, se vendría a dar un lugar específico a lo que López Tamés denominaba "literatura robada" a niños y adolescentes por adultos "necesitados o insuficientemente nutridos de fantasía" (López Tamés, 1990, p. 18), y a lo que Cervera, en 2003, llamaba literatura infantil "ganada", no escrita para la infancia, pero de la que esta se ha apropiado. La ocupación de un nuevo espacio por parte de este tipo de obras crearía una nueva clasificación para un fenómeno que, en palabras de Júlia Vieira, es "antiguo y natural" (2021, p.17): la literatura que, de forma intencionada o no, se dirige a un público heterogéneo.

Las características de esta literatura en los márgenes tienen mucho que ver con las diferentes capas de lectura que permiten los huecos interpretativos, ya que el lector o lectora los completa a partir de su propia experiencia y de las aportaciones del componente sociodiscursivo. Así, Beckett señala como características la existencia de estas múltiples capas de significación, y una alta calidad literaria capaz de atraer a personas con un largo recorrido lector. Esto implicaría un lenguaje cuidado; personajes dotados de cierta profundidad psicológica; y el uso de técnicas narrativas complejas y rasgos de la posmodernidad literaria. (Beckett, 2010, p. 67)

Por su parte, junto a la importancia de un registro del lenguaje elevado y de una estructura narrativa muchas veces no lineal, Margarida Ramos y Victoria Navas (2015) insisten en la relevancia de los temas que abordan este tipo de obras, y se centran en el estudio de novelas contemporáneas como ejemplo. Estos temas retomarían los grandes universales de la literatura, y, en otras ocasiones, se relacionarían con asuntos considerados tabú y con lo que denominan cuestiones *fracturantes*, como la muerte, el divorcio, las drogas, la violencia, la crisis económica, etc. Por último, las autoras llaman la atención sobre la presencia de referencias intertextuales dirigidas a lectores con un rico intertexto lector junto a referencias más generales al alcance de los lectores más jóvenes o noveles.

Ahora bien, si todo esto es aplicable a un tipo de literatura surgida en el siglo XXI y especialmente presente en novelas distópicas, como señala Falconer (2010, p. 89), no podemos obviar que se trata de un fenómeno que no es nuevo, lo cual debería llevarnos a ampliar los límites de estudio y el repertorio de obras

¹ https://www.bne.es/es/agenda/existe-literatura-infantil-juvenil?utm_campaign=escribir-y-sus-circunstancias-octubre&utm_medium=email&utm_source=acumbamail

susceptibles de entrar en esta denominación. Tendríamos que volver, entonces, a las definiciones o las tipologías a las que han recurrido los expertos para hablar de literatura infantil y juvenil, así como a las posiciones de los que siempre han hablado de “literatura para todas las edades”, “libros para todos” o de la disolución de las fronteras por franjas de edad para hablar de tipos de lectores, como sugiere Vieira (2021), siguiendo a Ramos. De acuerdo con esto, podríamos utilizar una misma etiqueta para todas estas obras literarias y, en el caso de elegir la de *crossover*, ampliar su definición para referirnos a una literatura que, gracias a su riqueza, a su calidad y a sus diferentes capas significativas, puede ser apreciada y disfrutada por lectores de diferentes edades y en diferentes puntos del desarrollo de su competencia literaria. Por otro lado, habría que señalar que el cruce puede producirse en ambas direcciones y no porque pase de un público a otro sino porque, como señala Vieira: “esa literatura é tan potente que, por si soa, atravesas as categorizacións, as idades, todo” (Vieira, 2021, p. 15).

3. El cuento tradicional como género *Crossover* o literatura para todas las edades

A la luz de todo esto, señala Vieira: “é posíbel (re)analizar producións pasadas, [...], e verificar que elas dialogan con distintas idades e diversos receptores/lectores” (2021, p.15). Esto es lo que me propongo hacer en este trabajo, comenzando por el que podría considerarse, junto al libro álbum, ya analizado por Vieira, uno de los géneros *crossover* por excelencia.

Dice Beckett:

Crossover fiction recognizes the continuity that connects readers of all ages and acknowledges that different generations share experiences, knowledge, desires, and concerns. It offers a shared reading experience for all ages that brings the generation a better understanding of our world (2010, p.75).

La idea de reconocer la continuidad que conecta a los distintos lectores y la transmisión de conocimientos, experiencias, deseos o preocupaciones entre diferentes generaciones no puede estar más cerca de la esencia del cuento tradicional. Si bien se tiende a asociarlo con la literatura infantil, no podemos olvidar que se incluyó dentro de este sistema en el siglo XIX, no sin ciertos cambios. Si nos remontamos al origen del cuento, está claro que en el Bajo Neolítico no estaban dirigidos a una infancia que no se consideraba como tal y tampoco lo estaban en el Antiguo Egipto, Mesopotamia, Grecia o Roma, donde encontramos los primeros testimonios escritos de los cuentos tradicionales. No será hasta el siglo XVIII cuando el cuento comience a destinarse a niños y niñas, al tomar conciencia de las diferencias que separan al niño del adolescente y a este del adulto (Ariés en Pisanty, 1995, p. 59). Esto implicará que los moralistas comiencen a preocuparse por lo concerniente a la educación de la infancia y por la transmisión de valores a los más pequeños, lo cual afectará al control sobre sus lecturas (Pisanty, 1995, p. 59). Dada la versatilidad del cuento de transmisión oral, este nuevo concepto de infancia y esta nueva preocupación trajeron consigo el que los cuentos tradicionales se fuesen modificando en aras de la moralidad y de los nuevos conceptos pedagógicos y que comenzase, así, el deslizamiento del cuento tradicional hacia el público infantil, según los ilustrados, equiparable al público popular en su credulidad, ignorancia y susceptibilidad de engaño “con estas consejas de hadas y varitas mágicas” (en García y Bravo, 2019, p. 172).

No obstante, tampoco en ese momento el cuento quedó restringido a los niños y niñas, pues, cuando los hermanos Grimm recogen los que formarían una de las recopilaciones de cuentos tradicionales más conocidas de la historia, lo hacen para que se conserven, inmersos en el espíritu del Romanticismo y en la recuperación del *Volksgeist* o alma del pueblo. A pesar de ello, el éxito de los cuentos entre los más pequeños (por características implícitas del género y por su poesía intrínseca), trajo como consecuencia que las ediciones de los hermanos, a partir de 1819, se dirigiesen específicamente a un público infantil y, por tanto, se produjese una especialización del lector implícito que se ha mantenido hasta hoy. Esto supondrá que los cuentos sufran una serie de modificaciones en las diferentes ediciones de los hermanos Grimm, especialmente en la de 1857, como señala Cortés Gabaudán (2019, p. 9). En ella, los relatos ganan en coherencia narrativa y en belleza, pero sufren modificaciones que afectan al contenido con la intención de convertir textos dirigidos a adultos en cuentos “más morales, más cristianos y más dulces e infantiles” (2019, p. 10). Los cuentos perdían así contenidos etnográficos y psicológicos, pero habían conseguido llegar a dos públicos distintos.

Por otro lado, si bien es cierto que parece haber una especialización del lector que incorpora el cuento tradicional al sistema de la literatura infantil y juvenil y propone “una recepción singular y una lectura canónica fuera del contexto originario” (Herrero, 2008, p. 110), es necesario hacer hincapié en que esto no afecta a todos los cuentos tradicionales. Así, si las versiones de Perrault o los Grimm, firmadas por sus recopiladores, inciden más en el didactismo y en la transmisión de unos valores que legitimen el género maravilloso en el mundo de la razón y la utilidad (caso de Perrault), o incluyan el cuento en las coordenadas morales de la clase dominante (caso de los Grimm), existen otras recopilaciones, realizadas desde mediados del siglo XIX, con especial interés en la parte cultural o etnográfica del cuento, que se dirigen menos a este público y conservan los contenidos que Pisanty o Gabaudán echaban de menos en las últimas ediciones de los Grimm. Ejemplos, dentro de España, serían, en el siglo XIX, las compilaciones de Augusto Ferrán, Antonio Trueba o Antonio Machado Núñez, y, en el S. XX, de Aurelio Espinosa o Antonio Rodríguez Almodóvar.

Por otro lado, más allá de la constatación de que el cuento tradicional nace como género para todos los públicos, es importante tener en cuenta que, por sus características y largo recorrido, ha llegado, como señala Bettelheim, “a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado”, “a transmitir al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos”, y a aportar “importantes mensajes al consciente, preconsciente

e inconsciente” (Bettelheim, 2010, p.12). Es verdad que algunas de las versiones que conocemos parecen más destinadas a un público infantil, pero también es cierto que tenemos acceso a versiones que no lo son y que el cuento, además, se ha convertido en uno de los hipotextos más presentes en la literatura, dando lugar a obras literarias dirigidas a diferentes edades y en las que el estilo literario puede elevarse todo lo que se quiera. Es decir, igual que lo hacía en la oralidad, el cuento apela a la autoría múltiple para adaptar el relato según el público al que se dirija. Como señala Pissanty: “Los cuentos son un género narrativo hecho a propósito para ser [...] sometidos a los fines específicos del usuario y adaptados a las situaciones particulares en que se encuentra en cada momento” (1995, p. 9), y eso incluye modificaciones en el tiempo, en el espacio, y en función de la edad de los receptores a los que se quiera dirigir.

Ante esto, cabe preguntarse qué convierte a los cuentos tradicionales en un género sin edad. Dice Birjhäuser-Oeri:

Los cuentos no son el fruto de elucubraciones conscientes, sino que surgen de un modo muy espontáneo y alcanzaron su forma definitiva gracias a los numerosos narradores que los volvieron a contar. Por ello representan problemas humanos colectivos [...], que se expresan en el lenguaje simbólico típico de lo inconsciente. (Birjhäuser-Oeri, 1976, p. 13)

Tal vez sea esa contribución de diversos narradores y narradoras la que ha propiciado que los cuentos tradicionales, por debajo de los marcadores culturales de cada época, sean portadores de verdades y sentimientos comunes al ser humano, lo que les otorga carácter universal y capacidad cohesiva. Señala López Valero que, en ellos, “el ser humano ha logrado condensar gran parte de su historia y de lo que contemporáneamente se ha considerado como valioso o ejemplar en el comportamiento de las personas” (López Valero et al., 2021, p.18), por lo que el cuento tradicional se asimila a los mitos y a las leyendas que explican el mundo.

Si esto hace del cuento un género de interés para todas las edades, sus características intrínsecas son las que han provocado que el público infantil se haya adueñado de ellos y los haya trasladado a su sistema literario. Afines a la mente en desarrollo de los más pequeños, los cuentos describen situaciones simples, distinguen claramente el bien de mal, presentan personajes tipificados y con pocos matices, y muestran sentimientos primarios reconocibles. Asimismo, el que los protagonistas, con frecuencia, sean niños o adolescentes favorece el que los receptores se identifiquen con ellos; y el que estos protagonistas, además de ser los más atractivos, siempre ganen otorga a los cuentos tradicionales una enseñanza moral indirecta que los niños y niñas no reciben como una moraleja que desvirtúa la gratuidad de la lectura y, por ello, el valor del disfrute, pero que sí los lleva a querer emular a quien hace el bien porque “la condición de héroe le atrae profunda y positivamente” (Bettelheim, 2020, p. 17). Igualmente, los habituales finales felices contribuyen al desarrollo psicológico infantil pues, como señala el psicoanalista:

Este es [...] el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños [...]: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable [...]; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. (Bettelheim, 2010. p. 15)

En otro orden de cosas, diversas corrientes psicológicas reconocen la vertiente terapéutica de los cuentos, ya que permiten proyectar los problemas internos en una narración externa en la que son más fáciles de reconocer y solventar. Este principio, en el que se basa la cuentoterapia de Ildikó Boldizsár (2009), funciona también en el caso de los niños, pues, como ya había señalado Bettelheim: “Los cuentos de hadas [...], les ayudan a luchar con los problemas psicológicos provocados por el crecimiento y a integrar su personalidad” (2010, p. 23).

En cuanto al lector adolescente, varias razones hacen los cuentos recomendables para ellos. En primer lugar, según las teorías de Propp (en Rodari, 2020, p. 104), el núcleo más antiguo de los cuentos maravillosos derivaría de los rituales de iniciación de las sociedades primitivas y habría venido a sustituir la realización de este tipo de prácticas para trasladar la experiencia iniciática al plano simbólico del relato. De acuerdo con esto, muchos de los cuentos tradicionales estarían centrados en lo que se ha llamado viaje del héroe, es decir, viajes iniciáticos de autoconocimiento, desarrollo, descubrimiento del propio potencial, y procesos de muerte y renacimiento simbólicos, en concordancia con la temática de las llamadas *bildungsroman*, o novelas de crecimiento, propias de la literatura juvenil. Claudio Naranjo (2013) ha analizado este viaje en diversos cuentos de la tradición oriental, como “Simbad el marino” o “Aladino”, pero también aparece en cuentos de otras tradiciones, como “El oso de la luna creciente”, de la tradición japonesa. En concordancia con esto, muchas de las interpretaciones psicoanalíticas y junguianas de los cuentos hablan del paso de la niñez a la madurez, y, así, el sueño de algunos adolescentes, como la Bella durmiente o Blancanieves, o las conductas temerarias de otros, como Juan sin miedo, estarían simbolizando el aprendizaje del adolescente a la hora de lidiar con el mundo interno y externo.

En lo que respecta al lector adulto, ya hemos señalado que es el receptor inicial y que, más allá de los cuentos seleccionados para pasar al sistema literario infantil, muchos de los cuentos recogidos por los folcloristas contienen temas escatológicos o sexuales, o preocupaciones adultas como el dinero. Por otro lado, ya hemos hablado de corrientes psicológicas que valoran los cuentos por su valor terapéutico. En la misma línea, dentro de las corrientes junguianas, Clarisa Pinkola Estés señala que: “Los cuentos son una medicina. [...] Los cuentos contienen los remedios para reparar o recuperar cualquier pulsión perdida.” (Pinkola Estés, 2012, p. 29)

Por último, Pisanty (1995), que defiende la capacidad de adaptación del cuento tradicional, dedica una parte de su libro al análisis de las lecturas adultas de los cuentos, dando por hecho que:

La función desarrollada por el cuento en el contexto de la experiencia humana es quizá precisamente la de dejarse leer de manera distinta de vez en cuando y, por tanto, de ayudar al intérprete a ajustar cuentas con lo que más le urge en cada período concreto de su existencia. (Pisanty, 1995, p. 87)

Afirmación que enlaza con la de Bettelheim de que:

El significado del cuento es distinto para cada persona, y distinto para la misma persona en momentos diferentes de su vida. El niño extrae un significado distinto del mismo cuento según sus intereses y necesidades del momento. (Bettelheim, 2010, p. 20)

En conclusión, volviendo al tema de este estudio, parece que el cuento tradicional tiene todas las características necesarias para ser considerado género *crossover*, pues tal como señala Falconer “focus on the edges of identity, the points of transition and rupture” (Falconer, 2010, p. 89); y, como apuntan Navas y Ocaña, contiene temas *fracturantes*, como la muerte, la violencia o la pobreza, y revisa temas universales como la existencia humana, el amor, el paso del tiempo, etc. Por otro lado, no se puede dudar de su calidad literaria, capaz de atraer a lectores de distintas edades (Beckett, 2009, 2010), pues: “El placer que experimentamos [...] ante un cuento, el encanto que sentimos no procede del significado psicológico del mismo [...], sino de su calidad literaria” (Bettelheim, 2010, p. 20).

En cuanto a las distintas capas de significación que señala la misma Beckett, podría decirse que el cuento tradicional es un ejemplo claro de ello, como constatan estudios como los de Pisanty, o Colomer, que presentan las múltiples interpretaciones posibles de Caperucita Roja. En el caso de Pisanty, además de diferenciar las lecturas infantiles de las lecturas adultas, dentro de las últimas, diferencia lecturas psicoanalíticas, etnológicas, mitológicas, lunares, químico-metalúrgicas, femeninas e histórico-ideológicas (Pisanty, 1995). Por su parte, Colomer, acompañando la evolución del cuento, señala cómo las diferentes versiones de los recopiladores se han centrado en una de las capas de este: Perrault, al introducir una moraleja de la historia tan explícita dirigida a un receptor tan concreto (Colomer, 1996, p. 107), cambia el significado del cuento y, del miedo a ser devorado o al mal, pasa a referirse al miedo a la violación (Colomer, 1996, p. 108); igualmente, los Grimm, en la edición de 1819, al dirigir el cuento al público infantil, inciden en la advertencia explícita de la madre a la niña sobre los peligros del bosque, lo cual cambia el sentido de la moraleja y permite un propósito final de enmienda: “Caperucita Roja pensó: ‘Ya no te volverás a desviar del camino si tu madre te lo ha prohibido’, lo que lo convierte en un cuento definitivamente infantil, con un mensaje educativo sobre la obediencia debida” (Colomer, 1996, p. 109).

4. *El principito*, de Antoine Saint-Exupéry, como ejemplo de literatura *Crossover*

En su estudio, Júlia Vieira, al hablar de las distintas formas de acercarse a la literatura *crossover*, menciona como ejemplo *El Principito*, de Antoine Saint-Exupéry (Vieira, 2021, p. 15). A diferencia de lo que ha ocurrido con otras obras juveniles a las que la contextualización histórica ha convertido en obsoletas o necesitadas de una explicación contextual, *El Principito* mantiene la vigencia, generación tras generación, y atraviesa franjas de edad para acercarse a distintos tipos de lector. A las razones que justifiquen este hecho y a la posible relación con algunas de las características del cuento tradicional y la literatura *crossover* es a lo que dedicaré este apartado.

En primer lugar, es importante preguntarnos a quién está dirigida esta obra, pues es, posiblemente, una de las cuestiones que han llevado a un mal entendimiento de ella. ¿Es *El Principito* una obra infantil? Dice Abellán: “*El Principito* no es un libro para niños, sino para el niño que fuimos y que corremos el riesgo de ahogar cuando nos hacemos adultos” (Abellán, 2022, p. 12) y añade: “*El Principito* es un cuento muy mal entendido. Se vende como un libro para niños-niños, pero no lo es” (Abellán, 2022, p. 13).

En efecto, el mal entendimiento de la obra ha llevado a ofrecerlo como literatura infantil, tal vez porque se dedica a un niño (aunque sea el niño que ya fue un adulto), o tal vez porque el protagonista es un niño y tendemos a identificar la edad del personaje principal con la edad de los lectores potenciales. También es posible que su estructura sencilla, asimilable al viaje del héroe propio de los cuentos, le haya condenado al mismo destino que a estos, o que los causantes de la confusión hayan sido su lenguaje y su estilo sencillos, que hablan desde el asombro emulando la mirada sorprendida de los niños. Sin embargo, respecto a esto último, hemos de recordar que se trata también de la mirada propia de los poetas y que, muchas veces, esta mirada de extrañeza se ha usado como recurso para mostrar el sinsentido de la sociedad desde los ojos del que es ajeno a ella (véanse, por ejemplo, las *Cartas marruecas* de Cadalso). En el caso de *El Principito*, revelaría el absurdo de la concepción adulta de la realidad desde una mirada externa y desde la sabiduría que otorga la no socialización o la no enculturación. En este sentido, señala Naranjo que el tema central sería “el choque de la sabiduría intrínseca de niño con la ignorancia prejuiciosa del mundo de los adultos (es decir, ‘la sociedad’)” (Naranjo, 2018, p. 40), puesto que, si “desde el punto de vista patriarcal, la sabiduría es producto de la experiencia y se asocia a la edad” (40), desde un punto de vista matriarcal, “la sabiduría es una cualidad innata antes que adquirida” y “nace con toda pureza en el niño, que luego la olvida” (Naranjo, 2018, p. 41).

En cualquier caso, como constata Abellán:

Sabemos por experiencia contrastada que el libro provoca aburrimiento en los niños, asombro y admiración en los jóvenes y honda emoción en la madurez. Esto se debe a que *El Principito* nos revela sus secretos gradualmente, según adquirimos experiencia de la vida. (Abellán, 2022, p. 12)

Por ello, al afirmar que *El Principito* podría considerarse literatura *crossover*, me refiero a su potencial para llegar a un público adolescente y a un público adulto, no a un público infantil. El libro estaría dirigido,

simultáneamente, al niño o la niña que fuimos todos los adultos y que debería permanecer en nuestra forma de mirar al mundo, y al niño o niña que los adolescentes están abandonando pero que no deberían abandonar del todo, pues “el niño representa algo que el hombre es en su origen, su raíz, su ser intrínseco, una esencia que la cultura disfraza, anula” (Naranjo, 2018, p. 45).

La cuestión, entonces, es qué es lo que hace que *El Principito* llegue simultáneamente a los jóvenes y a los adultos. La respuesta, que se atisbaba en algunas de las citas previas, podría tener que ver con la vinculación que toda la crítica ha señalado entre esta obra y los universos míticos, religiosos y cuentísticos, es decir, con todas las producciones en las que el ser humano ha condensado las preguntas y las respuestas a sus preocupaciones fundamentales.

En cuanto a su relación con el sentido mítico, tendríamos que entender con Naranjo que:

El sentido en las formulaciones míticas se obtiene del mismo modo que las abstracciones matemáticas, mediante un proceso de destilación de lo relevante e irrelevante, que pone de manifiesto una ley general o atributo de la realidad. [...] El gran poder de acción del héroe mítico es el resultado de la extrapolación de hechos reales a un mundo conceptual o ideal. (2018, p. 34)

Los mitos, entonces, nos presentarían:

Lo extraordinario en lo ordinario, lo sobrenatural encarnado en lo natural y lo divino hecho carne en el ser humano [...]. Nos encontramos con un ser humano dotado de cualidades que desde un punto de vista dualista podrían atribuirse a la divinidad (Naranjo, 2018, p. 40).

Y ese personaje ser humano con cualidades divinas es lo que sería el Principito: un “niño divino”, modelo de héroe mítico que, por tanto, “es el resultado de la extrapolación de hechos reales a un mundo conceptual o ideal” (Naranjo, 2018, p. 34).

La inclusión de la divinidad y la clara reminiscencia de la presencia de Jesucristo al hablar de “lo divino hecho carne en el ser humano” (Naranjo, 2018, p. 40) nos lleva directamente a hablar de la relación del libro con las religiones, presente de manera implícita en las palabras de Naranjo y muy estudiada por críticos como Bravo.

En cuanto al cristianismo, la Biblia y el Evangelio, hemos de partir de las similitudes entre la figura del pequeño príncipe y la de Cristo, ya que ambos descienden al mundo y transitan por él. *El Principito*, según Naranjo, “contiene la historia del paso por este mundo de un ser intrínsecamente perfecto, del mismo modo en que en la visión gnóstica, Cristo desciende a las tinieblas desprovistas de luz para resurgir nuevamente luego de su crucifixión” (Naranjo, 2018, p. 41).

Por su parte, Abellán establece la semejanza entre el Principito y Jesucristo en varios puntos de su estudio, al hablar del paso por el desierto de ambos personajes, de la sed y del agua como purificación (Abellán, 2022, p. 55).

Asimismo, la forma de presentar la muerte sería semejante en ambos casos, pues como señala Naranjo, la cuestión de la muerte en *El Principito*:

Es la de una separación (más que una anulación) que da lugar a la tristeza; pero es también una invitación a descubrir que no hay una separación completa; que, como dijo el Principito: “Lo importante no se puede ver con los ojos, sino con el corazón, y lo que existió, nunca deja de existir”. (Naranjo, 2018, p. 73)

La muerte como separación, que no anulación, la muerte como apariencia, pero no como realidad, pues volvemos al lugar del que procedemos: “Parecerá que me he muerto y no será verdad”, dice el Principito (Saint-Exupéry, 2020, p. 89). Igual que en el caso de la figura de Cristo, la separación no es completa, pues esa presencia permanente que hace que lo que existió nunca deje de existir en *El Principito* podría asimilarse al Espíritu Santo que, según la tradición cristiana, viene a quedarse entre los hombres cuando Cristo asciende a los cielos.

Cuando mires al cielo, por la noche, como yo habitaré en una de ellas [estrella], como yo reiré en una de ellas, será para ti como si rieran todas las estrellas.

[...]

Y cuando te hayas consolado (siempre se encuentra consuelo) estarás contento de haberme conocido. Serás siempre mi amigo. Tendrás deseos de reír conmigo. Y abrirás a veces tu ventana, así...por placer...y tus amigos se asombrarán al verte reír mirando el cielo (Saint-Exupéry, 2020, p. 88-89).

En otro orden de cosas, Bravo establece una relación entre *El Principito* y los relatos evangélicos, pero no solo en la equiparación del protagonista con la figura de Jesús, sino en lo que se refiere al tema principal:

El tema central de *El Principito* es recoger ciertas actitudes presentes en los niños que nos ayudarán a humanizarnos [encuentro del ser humano consigo mismo y con los demás], a tener una existencia lograda. También en el Evangelio algunas actitudes de los niños son puestas como modelo del buen discípulo de Jesús (Bravo, 2005, p. 176).

En lo que respecta al budismo, Abellán se refiere al círculo vicioso del bebedor del tercer planeta al que viaja el Principito y lo relaciona con esta religión: “El budismo llama a este círculo vicioso la rueda del

sufrimiento, el *samsara*, que solo puede romperse cuando dejamos de pensar en nosotros mismos por amor a otro” (Abellán, 2022, p. 33).

Por otro lado, relacionado con la vinculación cuento-mitos-religión, podemos señalar la relación de *El Principito* con el cuento tradicional, que, en ciertos aspectos, confluye con la religión y con los mitos, hasta el punto de que, en la clasificación de Aarne-Thompson, dentro de la categoría II “Cuentos folclóricos ordinarios”, se encuentran los “cuentos religiosos” y en la clasificación de Wundt, recogida por Propp, aparecen como categoría los cuentos-fábulas mitológicos (Propp, 2018, p. 14). Tal vez, se deba a que los tres formatos recogen:

el saber depositado por las generaciones humanas o simplemente la moraleja o clave que nos ayude a comprender los enigmas puntuales de la vida.

[...] Por eso, cada cuento, narración, leyenda o mitología es una aproximación, casi siempre involuntaria, a esa verdad paradójica que exige cierto nivel de atención, es decir, que no es captado a la primera (Naranjo, 2014, p. 33).

Además de esto, el cuento tradicional subyace en *El Principito* en otros aspectos fundamentales como la estructura o el viaje del héroe.

Si partimos de las funciones de Propp, cuya presencia en la cuentística tradicional está más que aceptada, no es difícil apreciar su aparición en el libro objeto de nuestro estudio. La primera de las funciones hace alusión a cómo “uno de los miembros de la familia se aleja de casa” (Propp, 2018, p. 38), mientras que la XII señala que “el héroe es sometido a una prueba, un cuestionario, un ataque, que lo prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico” (Propp, 2018, p. 54). Visto así, la salida del hogar está clara en el momento en el que el Principito abandona su planeta. Por su parte, las pruebas, enlazando con el viaje, podrían relacionarse con su paso por los diferentes planetas y, ya en la Tierra, con cuestiones como la necesidad de agua para sobrevivir. Por otro lado, su llegada a la Tierra podría relacionarse con la función XV de Propp, en la que se habla de cómo “el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde encuentra el objeto de su búsqueda” (Propp, 2018, p. 67). El hecho de que, precisamente, La Tierra sea el final de su viaje parece probar que sus encuentros con el zorro, con el piloto o con la serpiente lo llevan al hallazgo que buscaba y cuya adquisición supondría que, tal como augura la función XIX, “el daño inicial es reparado y la carencia colmada” (Propp, 2018, p. 70).

Más clara aún es la relación con lo que se refiere al viaje del héroe, como lo presenta Campbell, dentro de la estructura separación-iniciación-retorno:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. (Campbell, 1959, p. 25)

Es decir, el recorrido del héroe sería un camino de ida y vuelta, en el que el transcurso de los acontecimientos le permitiría alcanzar un conocimiento que cambiaría su percepción del mundo y, al ser transmitida, la percepción del mundo de todos aquellos que le rodean.

Este viaje aparece en multitud de obras, pues, como señala Peñarrubia:

Veremos en innumerables relatos cómo el héroe es abandonado de pequeño (Moisés) o arrancado de su familia y su entorno (expulsión del Paraíso), o bien enviado por Dios a un lugar desconocido [...]. Vendrán luego las pruebas para templar el valor del héroe, su resistencia de espíritu y su confianza en el destino [...]. El establecimiento final en la tierra prometida es una vuelta a casa [...] (Peñarrubia, 2021, p. 47).

Se trata de un viaje, que tiene más que ver con el crecimiento personal y la iniciación que con lo físico, puesto que:

Su valor se hace más patente como metáfora del desarrollo interior: abandonar el espacio cómodo de los valores incuestionables heredados abrirse a y educarse con nuevas alternativas que conllevan crisis internas, tanteos, caídas y descubrimientos del potencial ignorado hasta conquistar estados interiores de plenitud (Peñarrubia, 2021, p. 48).

De este modo, si volvemos a nuestra obra, veremos que no aparecen un héroe y un viaje, sino que se nos presentan dos. Si hemos asumido el papel principal del que Naranjo denomina “niño divino”, podemos añadir ahora al otro héroe de la obra: el aviador. En este caso, la separación de su lugar de origen (o de destino) viene dado por el accidente que lo deja en mitad del desierto, en una situación de vida o muerte que fácilmente podría asimilarse a las pruebas de las que hablan Campbell, Naranjo o Propp. Desde esta perspectiva, el Principito se convertiría en el “ayudante mágico” que le proporciona el aprendizaje que le permitirá llegar a sus grandes hallazgos. El primero de ellos será la importancia del dibujo, ese dibujo que abandonó de niño, no tanto referido a la habilidad de dibujar en sí misma sino a la capacidad de imaginar y de volver a la pureza infantil. En segundo lugar, la fe y la confianza en la vida más allá de tus fuerzas. Este mensaje casi evangélico y bíblico (recordemos los casos de Moisés o Judas), aparece de manera clara en *El Principito* en el momento en el que, tras varios días preocupado por arreglar su avión y confiando solo en sus propias fuerzas, la resolución del mayor problema (la carencia de agua que lo avocaría a una muerte segura) se soluciona cuando abandona el voluntarismo que lo mantenía pegado a su avión, para seguir al “niño divino”. Es en el momento en el que confía cuando encuentra el agua, y es cuando ha aprendido el verdadero valor de la

vida, cuando halla la forma de volver a casa. Esto nos remite también a un modelo de héroe un tanto distinto, más propio de los cuentos orientales y chinos o de los cuentos que Naranjo califica como matriarcales. Se trata de un héroe cuya “actitud de confianza, sin esfuerzos” muestra “un contraste directo con la modalidad esforzada del héroe” (Naranjo, 2018, p. 47) de los cuentos patriarcales. Un héroe cuya característica fundamental o cuyo aprendizaje principal se basa en “ser permeable al plan divino mediador en la naturaleza” (Naranjo, 2018, p. 51) y que nos remite de nuevo al tándem cuento-religión- *Principito*, pues es lo mismo que apunta Pinkola Estés en los protagonistas de “La mujer esqueleto”: la confianza en que “todo lo que nosotros estamos buscando también nos busca a nosotros y que, si nos quedamos quietos, nos encontrará” (Pinkola Estés, 2012, p. 214).

Por último, Peñarrubia señala con relación al viaje del héroe:

Este tipo de hazaña es espiritual porque evoluciona desde una posición de inmadurez psicológica hacia los valores de la seguridad en uno mismo y de la responsabilidad, lo cual exige un proceso de muerte y resurrección: salir del condicionamiento de lo aprendido (morir a lo aprendido) y encontrar la fuente de la vida para regresar maduro y enriquecido. (Peñarrubia, 2021, p. 48)

En *El Principito*, asistimos a dos muertes y dos resurrecciones. En primer lugar, la muerte simbólica del aviador, que había dejado de ver corderos en las cajas y era “quizá un poco como las personas grandes” (Saint Exupéry, 2020, p. 21), pero vuelve sabiendo que lo que es importante no se puede ver (Saint Exupéry, 2020, p. 21). En segundo lugar, la muerte y resurrección del pequeño príncipe, al que vemos abandonar su cuerpo, tras anunciar su resurrección, es decir, la vuelta a su lugar de procedencia.

En otro orden de cosas, atendiendo al estudio de Naranjo que relaciona *El Principito* con las narraciones de tipo matriarcal, hay otros elementos que la obra compartiría con los cuentos tradicionales, como el triunfo de lo pequeño y la reivindicación de aquellos que, a priori, parecen más ingenuos o *tontos*; el protagonismo de “el héroe simple de espíritu” que sería uno de los temas que Volkov señala en el cuento maravilloso (en Propp, 2018, p. 16), con ejemplos como “La reina de las abejas”, “La flor de Liliá”, “La princesa que nunca se reía” etc. Estos cuentos en los que el hermano pequeño, del que menos se espera, consigue realizar las más difíciles hazañas gracias a la ayuda de animales convertidos en donantes o auxiliares del héroe, remiten a la relación con la naturaleza del pequeño príncipe, como queda claro en sus conversaciones con el zorro o la serpiente. Para Naranjo, esa capacidad de entender a los animales es una de las características del ‘niño divino’, pues “El niño de nuestros cuentos entiende a los animales porque se siente como hermano de ellos [...]. El niño, como animal, es una criatura de la naturaleza, es la naturaleza misma” (Naranjo, 2018, p. 45).

A la vista de todo esto, parece que lo que convierte a *El Principito* en una obra universal tan potente que salta todas las barreras es, en gran medida, lo que comparte con los cuentos tradicionales, los mitos, las leyendas, la religión, y, en general, todas las historias en las que, en palabras de López Valero: “el ser humano ha logrado condensar gran parte de su historia y de lo que contemporáneamente se ha considerado como valioso” (López Valero et al., 2021, p. 18).

Volviendo a la definición y características de la literatura *crossover*, encontramos en esta obra el doble nivel de significado conseguido a través de un lenguaje simbólico que podría transmitir la sencilla historia de un niño que debe aprender para volver a su planeta, pero también habla a los adultos del absurdo de su concepción del mundo e incorpora temas como la preocupación por el dinero, el ansia por el poder y el control, las adicciones, etc. Todos estos dentro de lo que Navas define como temas *fracturantes*. Asimismo, se revisan temas universales como la muerte, la existencia humana, el amor o el paso del tiempo. Se podría decir que *El Principito* presenta los temas *fracturantes* en un plano alegórico presente en los viajes a través de los planetas, mientras que los temas que tienen que ver con lo metafísico aparecen en un plano simbólico, en la historia del Principito ya en la Tierra, donde se relaciona con animales que le revelan grandes verdades, como ocurre en el universo simbólico de los cuentos.

En el plano formal, también se cumplen las características señaladas por Becket, y Ramos y Navas, pues la calidad literaria es innegable y podríamos atisbar una estructura no lineal que respondería al mismo tipo de doble plano temporal en la vida de un personaje que analizan Ramos y Navas en *Irmão Lobo*. En este caso, asistimos a dos momentos en la vida del Principito: el pasado en su planeta, cuidando de su flor, y el presente, en su aventura en La Tierra.

5. Conclusiones

Muchos críticos dudan de la existencia de literatura para distintas edades. Para ellos, la literatura es literatura y solo hay una división: la buena literatura y la mala literatura. Otros, como Vieira, defienden una división por tipos de lector, más cercana a la realidad y menos al mercado editorial.

Frente a estas disquisiciones, la literatura sigue su camino y, sin preocuparse demasiado por las etiquetas, habla a quien quiera escucharla y salta las barreras que sea necesario. De ahí ha surgido la necesidad de una nueva denominación para designar un fenómeno que ha existido desde siempre: la literatura sin edad, la que llega a todos los lectores; la literatura que habla de los temas que nos preocupan desde que nacemos y adquirimos conciencia del tiempo: la separación, la muerte, los obstáculos. La literatura con varias capas de significación que habla para que cada cual entienda lo que pueda según su desarrollo cognitivo, su experiencia vital y su bagaje literario y cultural; la que nos recuerda que la calidad literaria nos seduce siempre. Y, entonces, mientras parte de la crítica apunta qué libros cumplen estas características dentro de la literatura contemporánea, parece importante recordar esas otras historias, que nos han acompañado desde hace mucho tiempo, y que también nos han hablado de diferentes maneras cuando éramos niños, adolescentes, o adultos: los cuentos tradicionales y *El Principito*.

Tras analizar ambas obras a la luz de las características de la literatura *crossover* parece posible concluir que las dos podrían estar incluidas en esta categoría y que es posiblemente la utilización del lenguaje simbólico para referirse a las grandes preocupaciones de la humanidad la que hace que estas obras salten barreras para hablarnos en cada etapa de la vida.

6. Bibliografía

- Aarne, Antii; y Thompson, Stith (1995). *Los tipos de cuento folclórico. Una clasificación*. Suomalainen Tiedeakatemia.
- Abellán-García Barrio, Álvaro (2022). *Yo siempre vi un sombrero. Encuentros con el Principito*. Editorial UFV.
- Beckett, Sandra (2009). *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. Routledge.
- Beckett, Sandra (2010). Crossover Fiction: creating readers with stories that address the big questions. En António Novóia (Ed.) *Formar Leitores para Ler o Mundo* (pp. 65-76). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle (2010). *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Turner Publicaciones.
- Boldizsár, Ildikó (2009). *Cuentos de vida, muerte y renacimiento*. Magvetö.
- Bravo, Arturo (2004). Quien no sea como un principito, no entrará... Reflexiones sobre *El Principito* y la Biblia. *ATUCSC*, 6(2), 173-182.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Ceballos, Ignacio (2016). *Iniciación literaria en Educación infantil*. Universidad de La Rioja.
- Cervera, Juan (2003). *Teoría de la literatura infantil*. Mensajero.
- Colomer, Teresa (1996). Eterna Caperucita. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 87, 7-19.
- Cortés Gabaudán, Helena (2019). Introducción. En Helena Cortés Gabaudán (Ed.), *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca fueron contados. Primera edición de 1812. La versión de los cuentos antes de su reelaboración literaria y moralizante* (pp. 9-42). Oficina de Arte y Ediciones.
- Falconer, Rachel (2007). Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean's *The White Darkness*. *Children's Literature in Education*, 38, 35-44.
- Falconer, Rachel (2010). Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. En David Rudd (Ed.), *The Routledge Companion to Children's Literature* (pp. 87-99). Routledge.
- García Padrino, Jaime (1998). Vuelve la polémica: ¿Existe la literatura... juvenil?. *RIFOP: Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado: Continuación de la Antigua Revista de Escuelas Normales*, 31, 101-110.
- García Rivera, Gloria; y Bravo Gaviro, Ana (2019). Narrativa transmedia y textos tradicionales para la educación literaria. *Contextos Educativos. Revista de Educación*, 23, 161-178. <https://dehesa.unex.es/handle/10662/23197>; <https://doi.org/10.18172/con.3388>.
- Herrero Figueroa, M. Araceli (2008). La literaturización del cuento de tradición oral en el sistema LIJ: parámetros para su estudio crítico. *Tabanque: Revista Pedagógica*, 21, 101-119.
- López Tamés, Román (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia.
- López Valero, Amando; Encabo, Enrique; Jerez Martínez, Irene; y Hernández Delgado, Lourdes (2021). *Literatura infantil y lectura dialógica: la formación de educadores desde la investigación*. Octaedro.
- Naranjo, Claudio (2013). *El viaje interior en los clásicos de Oriente*. Ediciones La Llave.
- Naranjo, Claudio (2018). *El niño divino y el héroe*. Desclée De Brouwer.
- Peñarrubia, Francisco (2021). *Las cuatro caras del héroe. Creatividad y simbología para viajeros del conocimiento*. Arzalia Ediciones.
- Pinkola Estés, Clarissa (2012). *Mujeres que corren con lobos*. B de bolsillo.
- Pisanty, Valentina (1985). *Cómo se lee un cuento popular*. Paidós.
- Propp, Vladimir (2018). *Morfología del cuento*. Akal.
- Ramos, Ana Margarida; y Navas, Diana (2015). Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 2, 233-256. <https://doi.org/10.15304/elos.2.2745>; <https://revistas.usc.gal/index.php/elos/article/view/2745>
- Rodari, Gianni (2020). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Planeta.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (2015). *Cuentos alrededor de la lumbre*. Alianza Editorial.
- Saint-Exupéry, Antoine (2020). *El Principito*. Salamandra.
- Vieira Correia, Júlia (2021). Un paralelo entre a teoria semiolingüística de análise do discurso e a literatura crossover. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 9, 1-20. <https://doi.org/10.15304/elos.9.7892>