

***El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo (1992)***  
**y la renovación de la literatura infantil colombiana**

Constanza Moya Álvarez

La producción de literatura infantil de Evelio Rosero participa de un proceso de renovación del género en Colombia. Junto a Triunfo Arciniegas, en la década del noventa, su obra representa una renovación del cuento de hadas tradicional<sup>1</sup>, puesto que exhibe una orientación formal y ética distinta para la literatura infantil que para entonces se practicaba en Colombia en la figura de Jairo Aníbal Niño. Su proyecto estético comprende la concepción de un nuevo sujeto y, por tanto, un nuevo lector. Sin dejar de dialogar con la tradición de los cuentos de hadas, considerados aquí como clásicos de la literatura infantil, Rosero toma posición frente a lo que se estaba produciendo en el género en dicho momento, y concibe una obra literaria particular que aún hoy resulta novedosa y actual.

A pesar de que el premio Enka de literatura infantil apareció a fines de la década del setenta y se constituyó en el punto de partida de nuestra literatura infantil, este momento fue pobre en la producción literaria para niños y es realmente hasta la década del noventa cuando aparecen con mayor resolución escritores de profesión dedicados exclusivamente a los niños<sup>2</sup>. Según Yolanda Reyes, estudiosa de este género, antes de este premio no había en Colombia un reconocimiento de la literatura infantil como tal y pocos autores habían incursionado en este campo (Reyes, 1994, 7). Autores y editoriales se sintieron estimulados con los efectos del premio en la producción literaria. A esta generación de nuevos escritores pertenece Evelio Rosero (1958).

La renovación del género es evidente a nivel compositivo y formal, pero sobre todo a nivel axiológico. Pese a que, en ocasiones, Rosero retoma temas, argumentos y

---

<sup>1</sup> Los cuentos de hadas deben comprenderse como estructuras que se transformaron precisamente por esa relación dialéctica intrínseca a la obra de arte que la vincula con el presente y con el pasado. Inicialmente, este tipo de cuentos no fueron escritos para niños, por eso, al transformarse pensando en un público infantil, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, fueron censurados desde distintas perspectivas, pues aquello que era permitido oralmente pareció inadecuado al pasar a la escritura. El contenido, que parecía indecente, escatológico o irreverente, muchas veces fue transformado para dar lugar a una versión de tipo moralizante. Es interesante notar, entonces, que las historias transmitidas por la tradición oral y aquellas que luego fueron impresas tenían dos públicos diferentes, aunque un mismo origen esencial (Llunch, 2006, 44).

<sup>2</sup> Según Luis Bernardo Yepes, el auge del género en el país se dio en los años ochenta y noventa, sin embargo, las 20 obras que el investigador señala como más significativas (mayores ventas, mayor acogida por el público) en el período 1977-1990 son publicadas, **todas**, en la década de los noventa (2009).

personajes tradicionales no lo hace con la intención de elaborar una nueva versión, sino con el propósito de cuestionar los arquetipos y replantear sus esquemas, fines y objetivos. En general, el autor cuestiona los personajes tipo del género, las intenciones moralizantes, el uso artificioso de la fantasía que desde su punto de vista alejaban a los niños de la realidad ocultándola o negándola. La crítica del momento observó que esta tendencia menoscababa la calidad de las obras. Al respecto, Rocío Vélez de Piedrahíta observó que:

Existe una marcada tendencia en dos vertientes. Una al estilo de García Márquez, que se apoya en la realidad de lo exuberante, al punto de parecer absurda, pero que es verdadera; y otra que no alza el vuelo pero tiene no pocos adictos; los autores en esta línea no se atreven a enfrentar los aspectos negativos de la tensa realidad que hoy viven los niños, y la desfiguran suavizándola hasta volverla mera fantasía falsa. [...] Pero de otro lado, la realidad diaria no gusta; se le teme. Si los grandes la esquivan, los menos afortunados la desfiguran. (1983, 16)

Como señala Bernardo Yepes (2009), Rosero “ha ganado en Colombia todos los premios literarios para autores que escriben para niños y jóvenes”. Sin embargo, desde sus primeros intentos se muestra como un escritor que se libera de las convenciones del género. En *Pelea en el parque*, por ejemplo, novela publicada en 1991 (Premio Nacional de Literatura Juvenil), Rosero concibe un final trágico para un relato infantil, lo cual era impensable para la época. En la primera versión de su libro, la protagonista muere pero, debido a la censura, se ve obligado a cambiar el final por uno menos dramático. Así mismo, en *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* (1992), el autor se permite ir en contra de lo establecido y concibe cuentos que resultan novedosos en el campo de la literatura infantil.

En primera instancia, es preciso señalar entonces la manera como Rosero replantea los personajes de los cuentos tradicionales (el mago o el monstruo) y convierte a los héroes en antihéroes. En oposición a los cuentos de hadas tradicionales, cuyos personajes se alejan de las situaciones cotidianas y hacen referencia, como señala Bruno Bettelheim, a problemas humanos universales (Bettelheim, 1994,10), la obra literaria de Rosero presenta unos personajes que tienen sentimientos y emociones con los cuales el niño puede identificar sus experiencias de la vida cotidiana y sus propios afectos. Sus cuentos, además, cuestionan la típica visión maniquea de la realidad y, por ende, la dualidad entre el bien y el

mal; contrario a lo que sucede en los cuentos de hadas que, según Bettelheim, plantean problemas de tipo moral precisamente por su condición dualista<sup>3</sup>.

Ahora bien, es importante anotar que Rosero desidealiza la infancia. Ello le permite tejer relatos tristes, conmovedores, y también cargados de verdadera ternura, muy cerca de la melancolía. Más preocupado por su lector, distanciándose de las demandas del mercado, busca elaborar aquello que él llama una “literatura transparente”, libre de ataduras:

Me cuento esos cuentos, esas historias que yo hubiese querido soñar y leer cuando era niño. Yo creo que es ahí cuando aparece un cuento como “La Pulga Fiel”, “El Regreso del Mago”, la misma “Cuchilla”, que ya es una novela para preadolescentes, o “Pelea en el Parque”. Son recuerdos de infancia, una memoria de mi época de niño que yo he recreado a través de la Literatura y que yo no sé por qué mecanismos inconscientes, literarios, la escribo con esa ensoñación juvenil, infantil y por eso mismo se origina un lenguaje transparente que es lo que yo considero diferencia a la literatura para niños de la literatura para adultos: no hay compromisos ideológicos, no siento barreras académicas, de información, históricas, me libero de todas estas ataduras del mundo del adulto para acceder a una literatura plenamente veloz y transparente, liviana, que llega al corazón del hombre, a todos los públicos. (En entrevista con Gaviria Riaño, 2010)

Rosero, entonces, se libera de todo tipo de ataduras y paradigmas. En términos de Bourdieu, diríamos que el modo de comenzar a existir de Rosero dentro del campo literario infantil es “diferir”. Aunque “[carece] de capital” simbólico, en calidad de “recién llegado” busca generar un cambio para “ocupar una posición distintiva”, para existir sin tener necesidad de pretenderlo, para afirmar su identidad y su diferencia (Bourdieu, 355). Su propuesta, lejos de ser rechazada por el gesto subversivo que representa, es acogida por las diferentes instancias culturales: editores, académicos y, en últimas, por los mismos lectores<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> De acuerdo con este crítico, “Contrariamente a lo que sucede en las modernas historias infantiles, en los cuentos de hadas el mal está omnipresente, al igual que la bondad. Prácticamente en todos estos cuentos, tanto el bien como el mal toman cuerpo y vida en determinados personajes y en sus acciones, del mismo modo que están también omnipresentes en la vida real, y cuyas tendencias se manifiestan en cada persona. Esta dualidad plantea un problema moral y exige una dura batalla para lograr resolverlo” (Bettelheim, 13).

<sup>4</sup> Véase al respecto Rocío Vélez de Piedrahíta y Yolanda reyes. Ver referencia al final.

## Cuentos para un nuevo lector

Como ya se insinuó, uno de los aspectos fundamentales de la renovación del género en Colombia, en la obra de Rosero en particular, es la configuración de los personajes. Veamos entonces cuatro de los cuentos más representativos, *El aprendiz de mago*, *El monstruo mentiroso*, *El esqueleto de visita* y *La bicicleta encantada*. En los tres primeros, Rosero, aunque no parte de cuentos populares reconocidos, se vale de personajes arquetípicos tradicionalmente utilizados para infundir temor y miedo en los niños, muchas veces con algún propósito didáctico o moralizante (“Si no comes viene el coco o el monstruo...”). En estos cuentos, el autor subvierte el arquetipo y lo humaniza para darle un nuevo sentido.

Ya en el título del volumen, “... y otros cuentos de miedo”, Rosero llama la atención del lector con un recurso que no utiliza en ninguno de los cuentos que lo componen, el “terror”<sup>5</sup>. Es obvio que el autor parte de la risa, de la ironía para construir su compilación de cuentos o para nominarlos. El miedo representa un atractivo para todo lector infantil por lo cual su mención también se vuelve una estrategia que le permite capturar la atención del receptor. Y en este caso se enfrenta con lo maravilloso, presente en la figura del mago. El personaje “aprendiz de mago” podemos relacionarlo con varias fuentes que pueden ser reconocidas por los lectores infantiles<sup>6</sup>.

Por su parte, al mago se le identifica comúnmente con un hechicero o astrólogo y se le relaciona con poderes oscuros y fuerzas ocultas, con poderes sobrenaturales y conocimientos de alquimia. Generalmente, como afirma Caterina Valriu en su artículo “Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas”, el mago es caracterizado según la iconografía convencional como: “un hombre viejo, generalmente alto y delgado, con barba larga y cabello blanco, nariz imponente, voz profunda y mirada penetrante. Suele andar vestido con una larga túnica y una caperuza agujoneada” (Valriu, 2006, 98).

---

<sup>5</sup> Los cuentos de terror o de miedo en su concepto más básico se comprenderán aquí como aquellos que buscan infundir miedo en el lector.

<sup>6</sup> El personaje creado por Walt Disney en su película *Fantasia* cuya primera versión salió en 1940 y la segunda en el año 2000. El aprendiz de mago, en este caso, se basa en la composición de Paul Dukas (1899), denominada así *El aprendiz de brujo*, y basada a su vez en un poema escrito por Goethe en 1797. Se puede también traer a colación a Merlín, el gran consejero del rey Arturo, según las leyendas medievales, por lo cual también se le relaciona con la sabiduría y el conocimiento.

El personaje elaborado por Rosero no obedece a este arquetipo. Todo lo contrario, el mago de Rosero ha sido humanizado y su apariencia es más bien ordinaria: “Es el más grande mago del mundo, aunque sea pequeño de estatura y tenga la nariz como una pera morada y una barriga de cincuentón” (Rosero, 144). Pese a que es capaz de “entrar sin necesidad de abrir la puerta” (145), es pobre, solitario, melancólico, borracho, pero, al fin y al cabo “grande”. Se trata de un gran mago en decadencia, pero generoso, desinteresado y leal. Su alcoholismo lo ha convertido en una carga para su amigo y aprendiz quien solo desea deshacerse de él (164). A diferencia de magos que habitan en castillos, grutas, bosques, etc., el de Rosero es urbano, vive en la habitación de un hotel modesto rodeado de objetos que significan su profesión.

El autor acerca al personaje aún más a nuestra vida cotidiana cuando, al referirse al universo de sus acciones, proporciona referentes topográficos como “una esquina del parque Nacional”; su espacio es la calle, el teatro, el viejo hotel donde reside, la panadería, es decir, lugares habituales que identifican el espacio de un bogotano promedio. Del mismo modo, el tiempo (“semanas después”, “muchas noches”, “cuatro semanas después”, “después de varios años”) es planteado de forma muy concreta, cercana a la realidad, como resultado de la vivencia del narrador, en este caso el aprendiz.

Ahora bien, desde muy antiguo, el ser humano ha tratado de explicarse el mundo a través de su imaginación y ha inventado criaturas maravillosas como los monstruos<sup>7</sup>. Estas criaturas pasaron entonces de la tradición oral a la literatura infantil convertidos en personajes aterradores, aislados, habitantes de lugares recónditos y siempre relacionados con el miedo y la maldad. El monstruo de Rosero, en *El monstruo mentiroso*, nada tiene que ver con ese personaje estereotipado del cuento popular. Si bien en su aspecto físico

---

<sup>7</sup> Ya Herodoto en el siglo V a. C. habla de criaturas fantásticas, y textos como la *Iliada* y la *Odisea* hablan de seres extraordinarios y terroríficos. El imaginario medieval también dio lugar a muchas criaturas maravillosas como los monstruos. Estos constituían una manera de entender la realidad y, poco a poco, hicieron parte de la narración oral, hasta llegar a las historias escritas con las cuales los exploradores se explicaban lo desconocido o imaginaban a los habitantes de tierras inexploradas. Originariamente, el monstruo explicaba aquello desconocido, incomprensible y que causaba horror. En el siglo XVI, el doctor Ambroise Paré, médico cirujano francés, realizó una taxonomía de los monstruos para lo cual realizó bellas y sorprendentes ilustraciones que, algunas veces, parecían relacionadas más bien con problemas genéticos del ser humano (siameses) o de los animales (un ternero de dos cabezas) o con el resultado de enfermedades desconocidas. Sin embargo, para la época, había que mantenerse alejado de ellas o alejarlas y cuidarse de su presencia. El monstruo entonces se relacionó con lo grotesco, con lo feo, con lo que causa terror, con aquello que debe permanecer alejado del mundo de los seres humanos.

puede parecer una criatura espantosa, realmente es un personaje vulnerable, triste y melancólico:

El monstruo es verdoso y enorme; tiene tres colas, siete cabezas y un corazón grandísimo, pues lo oímos sonar como un tambor de fiesta las mañanas que llega a visitarnos. A veces, cuando el monstruo se pasea por las calles, alguno de nosotros pisa sin querer una de sus veinte patas, o tropieza con cualquiera de sus cuatrocientas orejas, o confunde sus escamas con granizo de páramo, pero él no se lamenta. Sólo dice con voz muy ronca: “Ojo soy el monstruo de la laguna”, y no hay problemas. (Rosero, 22)

El monstruo de la laguna ha llegado al pueblo a buscar un lugar donde descansar porque está cansado de asustar y le pide a los muchachos el favor de que lo dejen vivir con ellos pues se siente viejo y solo (Rosero, 21). Así, Rosero elabora un personaje cercano al lector, próximo al mundo de los niños, quienes pueden reconocer en él a un “otro” que experimenta emociones y sentimientos. En el cuento de Rosero, los niños del pueblo aceptan la existencia del monstruo como algo real, novedoso pero próximo a su realidad y, lejos de sentir espanto, entablan con él una estrecha amistad que les permite verlo de una forma muy humana:

–Pobre monstruo.

–Era tan tierno, su brújula, sus nardos, la carta de amor que tanto releía.

–Y su última canción de despedida, ¿recuerdan?, la que aprendió de las ballenas. Tenía muy buena voz. (Rosero, 1996, 33)

Se pueden hacer distintas lecturas del cuento: una desprevenida, la que cree en la existencia del monstruo y otra, más elaborada, la que percibe al monstruo inmerso en la fantasía del narrador, como una representación mental suya. Sin embargo, en cualquiera de las dos opciones el lector no se pregunta por la credibilidad del relato, sino que permite que éste lo atrape hasta hacerlo sonreír con su final: “... tuvimos la alegría de descubrirlo ahí, panza arriba, igual que siempre, junto a la gran fuente de agua, fumándose un cigarro y leyendo su carta de amor” (34). Al humanizarse, el monstruo de Rosero pierde las características extraordinarias que comúnmente se le adjudicaban en los relatos infantiles, sólo se conserva su físico, pero la maldad, el miedo que provoca, y hasta la fealdad desaparecen. Las características ontológicas se reelaboran, es decir, pierde su esencia monstruosa. Se tiene como resultado, entonces, un ser, que a pesar de su aspecto aterrador y extraordinario experimenta emociones y sentimientos humanos. El lector se ve obligado a

reconsiderar las asociaciones que normalmente se hacen en los cuentos de hadas y en los cuentos populares, en los cuales, de manera maniquea, la fealdad se asocia con la maldad, el amor con la belleza, o la bondad con un rostro agradable o bello. Es decir, finalmente, Rosero habla de la belleza de lo feo y de la humanidad que se puede encontrar en cualquiera de esos personajes que tradicionalmente han hecho parte de un imaginario cuyo fin ha sido asustar.

En *La bicicleta encantada*, Rosero elabora un relato que permite repensar en el recurso de la fantasía: básicamente su función en la comprensión del mundo. El narrador, un niño, impone su singular percepción de la realidad y da vida a una historia inspirada en la cotidianidad. El pequeño explica el mundo que le rodea y lo que sucede en él a través de su propia fantasía. Así como el hombre primigenio, a través de relatos extraordinarios, explicó ciertos fenómenos de la realidad –que no comprendía o que le causaban temor–, el protagonista del cuento se sirve de su imaginación para interpretar hechos de la vida diaria o aquello que le afecta especialmente.

El protagonista, Saél Montes, ve pasar cada tarde, frente a su casa, a una niña, Tatiana, montada en su bicicleta. Obnubilado por aquella imagen que ha visto desaparecer tras una estela de humo, todas las tardes la espera ansiosamente en compañía de su perrita. Para Saél, la bicicleta de Tatiana está encantada pero el encantamiento se origina en él mismo, en su imaginación. Para él, ella vuela por los aires. Para la niña, por su parte, la perrita de Saél, que la chica decide llamar Celeste, no tiene igual. Los dos niños se hacen amigos. Él, un chico de pueblo que vive con sus abuelos, ella una niña pudiente que está de vacaciones y cuya única compañía es su bicicleta. Los nuevos amigos hacen un intercambio: Saél le dará a Tatiana su perrita y ella le entregará su bicicleta. Sin embargo, seguirán viéndose. Pero la madre de la niña, una mujer que el chico describe como una especie de “ogra”, una mujer gigantesca<sup>8</sup>, decide que los niños deben deshacer su pacto y la bicicleta y la perrita retornar a sus antiguos dueños. Así rompe con el sueño que ellos han construido con su fantasía: una bicicleta encantada y una perrita de verdad capaz de brindar compañía y afecto a una chica que lo tiene todo y se siente sola, un vínculo construido entre la realidad y la fantasía.

---

<sup>8</sup>“Una montaña enrojecida... no me la imagino sentada”. “Yo veo que su sombra oscurece toda la sala, su sombra es inmensa, es más gorda que la misma señora Pamela, más alta y más ancha que todos nosotros” (p. 61).

El mundo de Saél parece moverse en una realidad que él adapta a sus sueños, de manera que responda mejor a sus expectativas pues las posibilidades reales de existencia que le ofrecen los adultos están llenas de límites y condicionamientos:

Durante la comida no puedo más con la curiosidad y he preguntado a mis abuelos quién es la niña que todas estas últimas tardes pasa en bicicleta, frente a la casa.

–Es la hija de don Charlie –dice la abuela–. Está de vacaciones, ¿por qué nos preguntas de ella?

–No es tanto por ella –digo–. Es por su bicicleta. Me parece que es una bicicleta encantada...

[...]

–Mi abuela me enseña el plato de sopa:

–Más encantado quedarás tú, si no te acabas la sopa.

Ahora bien, en *El esqueleto de visita*, el narrador, un hombre que trabaja de cartero, entabla amistad con un esqueleto que encuentra sentado en un banco del parque. El esqueleto siente frío y le propone al cartero ir a tomar una taza de chocolate, pero todos en el restaurante se aterrorizan al verlo y no sólo le temen, sino que lo rechazan. Como su presencia provoca un caos, el cartero decide invitarlo a su propia casa. Allí, su esposa, tras desmayarse dos veces, termina comprendiendo al pobre esqueleto solitario y lo acepta con alegría en su casa, aunque con algo de nerviosismo. La invitación a tomar chocolate es un fracaso pues no hay chocolate y el esqueleto debe partir para hacer un viaje con un circo a la Argentina. Así, después de una interesante velada, el cartero y su esposa conocen a un esqueleto maravilloso que ha recorrido el mundo y que sólo quería tomar algo para ahuyentar el frío.

En este caso, Rosero se aparta de lo maravilloso y se aproxima a lo fantástico. Como señala Roger Caillois, en el cuento de hadas lo maravilloso se da por descontado y la magia es la regla (cit. por Teresa Zapata Ruiz, 68). Es decir, la irrupción de lo maravilloso en la realidad no produce ninguna resquebrajadura porque hace parte de su lógica natural. El caso contrario sucede en la literatura fantástica, donde la ruptura de las leyes naturales del mundo real se percibe como escandalosa. En *El esqueleto de visita*, un personaje extraordinario, sacado de un mundo trascendente, es situado en un café de la ciudad, se incorpora a la cotidianidad de un hombre corriente, pero su presencia causa desazón, sorpresa, extrañeza en el mundo circundante. El esqueleto es un ser raro y no tiene cabida natural en un mundo cotidiano como el de un hombre asalariado, que vive en un modesto

apartamento con su mujer. Su irrupción en la realidad causa desconcierto y asombro en aquellos que no son capaces de incorporar a su ordinario acontecer un hecho fantástico sin sufrir un quebrantamiento en su estabilidad habitual.

En este caso, y en otros cuentos de este volumen, Rosero sorprende al lector introduciendo un personaje extraordinario en una realidad cotidiana, pero eliminando la perspectiva del temor o del terror y privilegiando más bien el humor, el asombro y la conmoción. El escritor apela a los sentimientos y a la simpatía del lector para que acepte como parte de su realidad a un ser normalmente rechazado. Pasajes como el siguiente mueven a la risa y a la compasión: “Bueno, lo cierto es que yo me preguntaba cómo haría el esqueleto para beber su tacita de chocolate. ¿Acaso el chocolate no se escurriría entre sus costillas desnudas? Pero preferí guardar ese misterio: me parecía indiscreto, fuera de tono, preguntar a mi amigo sobre eso” (8).

Al plantear la posibilidad de incorporar el extrañamiento dentro de la realidad cotidiana, el autor provoca una participación activa por parte del lector. El mensaje no está completamente dado o construido, es decir, el lector tiene que cuestionarse. La risa, la compasión y el elemento de sorpresa le permiten elaborar una conclusión propia acerca del relato. No sucede en los cuentos de Rosero, como en los cuentos de hadas, donde los caminos del bien y del mal están totalmente determinados, de forma que el héroe los identifica y se encamina por el del bien para salvarse. Entonces, el lector al que apela su obra literaria es un lector que puede comprender y encontrar significado en una nueva manera de relato que, a pesar del elemento fantástico que subyace en él, está mejor relacionado con su vida diaria: su manera de sentir, de comunicarse y de vivir. El esqueleto sufre de frío, toma chocolate, se siente solo:

–Notará usted que nos señalan, dijo, no sé por qué les causo pavor si, en definitiva, cuando desaparecen las caras todos los esqueletos son iguales. (10)

El lector ideal de Rosero debería en principio ser capaz de incorporar a su realidad un mundo fantástico cuyas reglas no son coherentes con las del mundo ordinario. La utilización del elemento fantástico le permite al escritor replantear y cuestionar ciertos arquetipos y transmitir este cuestionamiento al lector. Rosero busca un lector que no “[coma] entero”, que encare el discurso tradicional al que se había acostumbrado a través de los cuentos maravillosos: en el universo fantástico-maravilloso de Rosero, los fantasmas,

los esqueletos, los monstruos ya no asustan. Del texto se deduce un sistema ético que invita a cuestionar los paradigmas imperantes según los cuales lo extraño, lo diferente y lo feo provocan el miedo y el rechazo por un consenso social. El lector de Rosero participa del sufrimiento del que es diferente y se ríe también del escándalo que provoca su singularidad.

Los cuentos de Rosero cumplen, en este caso, con la función de hacer que el lector vea su propio mundo desde otras perspectivas haciendo posibles otros encuentros con su diario acontecer. Al distanciarse de la concepción idealizada o romántica de la infancia, Rosero muestra que no le interesa darle al lector infantil mensajes concretos y determinados, de tipo moral que, además, lo protejan de ver o percibir realidades que no se consideran aptas para los niños como la crueldad, la tristeza o el dolor, como si esto no hiciera parte de su vida cotidiana.

Rocío Vélez de Piedrahíta señaló, respecto a los libros escritos para niños en la década del noventa en Colombia: “la realidad diaria no gusta, se le teme” (Vélez de Piedrahíta, 17). En nuestra literatura infantil se solía proteger al lector de su realidad, es decir, a los pequeños se les encerraba en un corral para que no sufrieran daño alguno, pero como señala Graciela Montes, el corral protege del lobo pero también encierra<sup>9</sup>.

Sin embargo, Rosero, a través de su obra, propone una lectura despojada de certidumbres, que saque al lector de su casa y lo lleve a asumir riesgos y a contemplar posibilidades distintas a las que le ofrecía la literatura tradicional. Claramente, el escritor construye un universo complejo en el cual el sujeto debe luchar para hacerse un lugar. No hay buenos y malos como en los relatos tradicionales. El autor, a través de su obra, interpela al lector y lo desafía a un cambio: echar abajo los paradigmas y voltearlos. Su lector ideal es un lector conocedor –de los personajes y de los relatos tradicionales–, que piensa y cuestiona –si recibe bien los textos es porque está en capacidad de replantear lo instituido por la escuela y la literatura tradicional<sup>10</sup>.

Rosero, conocedor de su lector, se muestra, entonces, como un escritor capaz de innovar y de arriesgarse. Su creación literaria ha pasado por el tamiz de su propia disciplina

---

<sup>9</sup> MONTES, Graciela (2001). *El corral de la infancia*, México D.F: FCE, p. 21.

<sup>10</sup> Vale decir que para la deducción del lector apelo más a la estructura del texto, a lo que ésta misma proyecta y no a lectores realmente existentes (Iser, 57), dado que los niños, a quienes están dirigidas las obras en primera instancia, no son quienes escriben las reseñas críticas.

y exigencia, por lo cual se muestra como un escritor independiente, autónomo cuya producción estética no está mediada por las demandas ni del público ni la crítica.

## Bibliografía

- BETTELHEIM, Bruno (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BOURDIEU, Pierre (2004). *Campo de poder, campo intelectual*. Quadrata.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GAVIRIA RIAÑO, Juan Guillermo (2010). “Hay que desmitificar a los niños”. Artículo recuperado de: <http://notasdejuan7.blogspot.com/2010/09/hay-que-desmitificar-los-ninos.html>
- ISER, Wolfgang (1989). “La estructura apelativa de los textos y El proceso de lectura”. En: *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. pp. 133-164.
- LLUNCH, G.; COLOMER, T.; RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.; VALRIU, C.; DURÁN, T. (2006). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma.
- MONTES, Graciela (2001). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES, Yolanda (1994). “La literatura infantil en Colombia”. En: *Hojas de Lectura*, n. 29. Bogotá: Fundalectura.
- VALRIU, Caterina (2006). “Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas”. En: LLUNCH, G.; COLOMER, T.; RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.; VALRIU, C.; DURÁN, T. (2006). *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma. pp. 91-123.
- VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, Rocío (1983). *Guía de literatura infantil*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- YEPES OSORIO, Luis Bernardo (2009). “Los escritores de LIJ colombiana de los ochenta y los noventa hoy”. En: *Hojas de Lectura*, enero-agosto de 2009.
- ZAPATA RUIZ, Teresa (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento: un recorrido teórico sobre sus características literarias*. Universidad de Castilla- La Mancha.