

# Dysinfancia: el precoz campo de batalla

ANTONIO DÍAZ LUCENA

Doctor en Comunicación

---

## Dyschildhood: The precocious battlefield

---

### Abstract

The idea of infancy developed in Modernism conceived the child as a central and untouchable figure in Western society. Today this idea could be changing due to multiple variables, taking principally the threatening increase of violence among children. In this paper we will go deeper in the topology of violence with the purpose of either refuting or confirming this hypothesis. Furthermore, we will deal with the possible compatibility, dichotomy or negation that could exist between the notions of infancy and violence. In order to tackle this, we will take a multidisciplinary theoretical approach using the methodology of textual analysis proposed and promoted by Professor González Requena for more than two decades. In order to delve into the issue, I will use Colombian cinematic works, principally, *The Rose Seller* (1998) by Víctor Gaviria.

**Key words:** Childhood. Violence. Dystopia. Víctor Gaviria. Tribal Goddess.

---

### Resumen

La idea de infancia gestada en la Modernidad concibió al niño como una figura central e intocable en la sociedad occidental. En la actualidad este proyecto está cambiando debido a múltiples variables, principalmente entre ellas, el amenazador incremento de la violencia. Profundizaremos en este artículo en la topología de la violencia con el propósito de refutar o confirmar esta hipótesis. Asimismo, trataremos la posible compatibilidad, disyuntiva o negación que pudiera existir entre las nociones de infancia y violencia. Abordaremos la cuestión desde una aproximación multidisciplinaria teórica que justificaremos con el análisis textual promovido desde hace más de dos décadas por el profesor González Requena. Nos pertracharemos de textos cinematográficos colombianos, principalmente, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, para profundizar en la cuestión.

**Palabras clave:** Infancia. Violencia. Distopía. Víctor Gaviria. La Diosa.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 63-77

---

## Introducción

La razón por la que he nombrado a este texto con el título de *dysinfancia*, agregando el prefijo negativo griego *dys*, –que denota dificultad o alteración<sup>1</sup>– a la palabra infancia, parte de la idea de querer enunciar aquello que encarna uno de nuestros mayores

<sup>1</sup> ESEVERRI HUALDE, Crisóstomo: *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Ed. Aldecoa, Burgos, 1988, p. 177.

miedos, o quizás, deberíamos decir, el mayor de todos: la pérdida de la esperanza en el futuro. El proyecto moderno de infancia, tal y como lo conocemos en la actualidad, se consolidó en la segunda mitad de siglo XIX<sup>2</sup>. La aspiración de encerrar al niño bajo los muros de la educación, creando para él su propio universo, separado del mundo adulto, deposita una gran dosis de esperanza en el porvenir. El mañana llegó a ser una certeza más, de aquello que Baumann definiría, como: *"el mundo de la modernidad sólida... donde los objetos son pesados, macizos, firmemente arraigados al suelo, inmovilizados"*<sup>3</sup>. El pensamiento utópico empezó a quebrarse en la primera mitad del siglo XX, y se precipitó al vacío con la crisis semántica que irrumpe con la posmodernidad. Aunque hoy en día continuamos creyendo, porque necesitamos creer, que podemos proteger a los niños de los peligros del mundo adulto o de una precoz madurez, cada vez está siendo más dificultoso llevar esta tarea a cabo. Nuestras sociedades están siendo desinfantilizadas permitiendo el acceso a los niños, cada vez más temprano, a una gran cantidad de contenido adulto o estímulos

2 BUCKINGHAM, David: *Crear en la era de los medios electrónicos*. Ed. Morata, Madrid, 2002, p. 20.

3 BAUMAN, Zygmunt: *La sociedad líquida*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 272.

4 ARIÈS, Philippe: *La infancia*. En *Revista de educación* 281: 1986, p. 17.

complejos. Este hecho principalmente conlleva una consecuencia: se está acortando la distancia entre niños y adultos. Sería lícito aceptar que estamos llegando a un posible agotamiento de una idea concebida con una estructura que se asienta sobre un pensamiento utópico: *"en la figura del niño se concita la inocencia, el amor y la esperanza del mundo"*<sup>4</sup>. Una creencia que se abastece de certezas que, actualmente, parecen empezar a diluirse.

Sin lugar a dudas nos hallamos, más que nunca, ante lo amenazante. Aquello que, siguiendo la Teoría del profesor Jesús González Requena, identificamos con la idea de una Diosa devoradora. Es fácilmente reconocible, nuestra incertidumbre actual sobre un futuro esperanzador, en el incremento de trabajos audiovisuales que representan escenarios distópicos. Ya sean documentales, docudramas o realismo sucio donde se denuncian realidades actuales o, género de ciencia ficción, las localizaciones dibujadas, asumen que algo ha ido mal o está yendo mal. En estos trabajos asistimos al declive de la Ley simbólica creada por los hombres metaforizada mediante la destrucción, desaparición o secuestro de instituciones o Estados. Un espacio donde lo amenazante se cierne sobre la existencia del hombre en todo momento. Aunque la mayoría de estos escenarios responden al género de la ciencia ficción; otros, documentan realidades, como muchos de los films que pudiéramos

incluir en el género de realismo sucio<sup>5</sup>, formato muy popular en Latinoamérica desde los años noventa. En la marginalidad descrita en estos trabajos son siempre los más débiles, –los niños– los que más sufren. La supervivencia de éstos se antoja una verdadera hazaña. Una proeza que parece enunciar aquello que hemos denominado como *dysinfancia*: su campo de batalla precoz.

<sup>5</sup> LEÓN, Christian: *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Ed. Abya-Yala, Quito, 2005, p. 28.

A través del análisis textual de la brillante obra cinematográfica *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, ejemplificaremos con imágenes a qué nos referimos con la idea de la no-infancia o dysinfancia en el escenario hostil y violento que describe el director colombiano en la barriada elegida de Medellín. Su trabajo brindará algunos elementos que nos permitirán profundizar un poco más en el agotamiento de este proyecto infantil moderno que fenece en su encuentro con lo amenazante.

Con esta reflexión intentaremos demostrar cómo la violencia se convierte en el hiato de la infancia moderna: su fin.

#### **Análisis de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998)**

La trama toma lugar durante la noche previa a Nochebuena y termina el día de Navidad. La historia se condensa en pocas horas. Todo comienza con la escapada de Andrea (niña de diez años) por la ventana de su casa debido a que su madre la maltrataba. Busca refugio durante la noche en las calles de la barriada. La chiquilla se encuentra con Mónica, la vendedora de rosas y protagonista del relato. En la historia principal se narra los acontecimientos vividos por Mónica y su relación con otros niños de la calle, especialmente los *sacoleritos*: los niños que inhalan pegamento. Mónica es adicta al sacol y busca, mediante la droga, aquellas imágenes de abrigo que le permiten recordar a su familia, aquella que dejó atrás. A lo largo del largometraje, Mónica tiene un percance con un joven alocado llamado Norman y apodado el Zarco. El chico se obsesiona por ajustar cuentas con ella debido a un reloj que éste le sustrae a la joven. El artefacto deja de funcionar porque penetra agua en su mecanismo. Norman se ofusca e inicia una venganza personal para castigar a Mónica. Cuando la halla esnifando sacol en las ruinas de lo que fue su casa durante la noche de Nochebuena, le da muerte.

### El agua-conducto entre dos mundos: las puertas



El film se inicia con un barrido de cámara que sigue el discontinuo y poco profundo caudal de un riachuelo (F1, F2). Observamos desechos en el agua. Plásticos, telas o maleza comparten espacio con un líquido denso y oscuro. Da la impresión de haber poca flora y vida en su interior. Un arroyo que aparenta estar condenado a morir.



La primera imagen de este largometraje enuncia el elemento líquido. El agua es aquello que inaugura esta obra. Lo hídrico nos avisa de la disolución de las barreras y parece instituirse como el fin de la contención o la ruptura del contenedor. Una de las características de la Diosa primitiva y arcaica es la de contener, guardar; albergar algo en sus entrañas. Sin embargo, la quiebra del contenedor, nos lleva a pensar en la idea de una Diosa con una valencia negativa y contraria. Su efecto entonces sería el devorador y aniquilador.

Uno de los ejemplos en el film de esta evidencia lo hallamos en el desencadenante de la muerte de Mónica. El Zarco (Norman) se apropia del reloj de Mónica. Esa misma mañana en la ducha, el agua penetra en el objeto y disuelve su interior (F3, F4). Zarco inicia una vendetta personal contra la joven. El agua desencadena en este film la tragedia.



Si nos adentramos en la simbología del agua tropezamos con el significado de pathos del destino en tanto conducción o canalización; viaje de vida o muerte. Especialmente las aguas hondas u oscuras metaforizan la idea del inconsciente<sup>6</sup>, pues el agua, –aduce Gaston Bachelard– ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación en la unión continua de las imágenes, pudiendo llegar a ser una especie de mediador plástico entre la vida y la muerte: la vida muriente<sup>7</sup>. La definición de Bachelard es significativa porque nos

<sup>6</sup> JUNG, Carl G.: *Símbolos de transformación*. Ed. Herder, Barcelona, 1990, p. 23.

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston: *El Agua y los Sueños*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988, p. 25.

lleva a concebir el elemento hídrico como un canal de comunicación, un puente entre los dos mundos; las dos dimensiones: la vida y la muerte.

Un canal que separa la ciudad y la civilización de la distopía que se concita en el escenario marginal chabolista. Los niños han de pasarlo para cruzar al otro lado (F5): *allí donde están las luces bonitas* –le dice Mónica a Andrea.

Este plano de inicio (F6) se abre mediante una grúa. Observamos como la noche cae aunque todavía es posible visualizar, en parte gracias a un tenue alumbrado,



chabolas a los lados del riachuelo. El trazado que marca el hormigón lo convierte en una autopista visual (F6). Una gran carretera que separa dos escenarios: la ciudad al fondo de las chabolas situadas a la izquierda.

### La noche

La cámara se halla ahora dentro del asentamiento. Una grúa se mueve de arriba abajo virando a la derecha para meterse aún más en los hogares de sus habitantes. Somos testigos del crepúsculo (F7). Justo en ese momento de cambio en el que la noche, la sombra, la tiniebla, lo femenino<sup>8</sup>, hace su aparición. La representación de la noche es el escenario y el elemento más frecuente en los lienzos de los pintores románticos. Su deseo de mostrar lo desconocido mediante el manto oscuro nocturno abre las puertas de lo siniestro, como también observamos en este film.



<sup>8</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Barcelona, 1997, p. 332.

Una noche que cae desde el crepúsculo como un elemento denso y tenebroso. Su presencia es constante a lo largo del film. Parece constituir una metáfora sobre el confinamiento de las figuras que desfilan bajo su opacidad.

Se escuchan voces en voz en off desde una de las casas. Una voz femenina (Doña Magnolia) regaña y amenaza a una niña (Andrea) por haber



roto el aparato de música. La niña pide que no le maltrate. Detectamos la figura de la pequeña que se asoma a la ventana (F8) y salta a la calle iniciando una carrera (F9). Su cuerpo se confunde con la

<sup>9</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1995. "El Paisaje: entre la Figura y el Fondo". En *Eutopías* 91, 1995, p. 17.

noche. Un fondo negro y amenazante que absorbe su pequeña figura y parece magnetizar la mirada del que lo contempla<sup>9</sup>. Esta mancha negra en la imagen introduce la fuerza devoradora de la Diosa.

### La calle: el escenario distópico y la muerte



Andrea llega a las calles centrales. Se toca el muslo con señal de dolor. Mira hacia atrás constantemente (F10). Se siente acechada y perseguida. Se pierde de nuevo en el fondo difuso producto de la pólvora quemada por las grandes bengalas.

Las calles centrales de la barriada durante la noche formulan una escena confusa y anárquica gobernada por el caos. Observamos hombres cocinando en la vía. Mujeres vendiendo sus productos en la puerta de sus casas. Niños jugando con bengalas. Otros bebiendo. Jóvenes montando en bici. Parejas paseando. No hay calzada. Muchas historias discurren sobre un mismo cauce desbordado sin aparente contención.



La niña se encuentra de cara con la banda de Don Héctor (F11). Uno de sus hombres, el Zarco, intenta zancadillear a Andrea, pero mantiene el equilibrio y continúa su camino. Él será el responsable de la muerte de Mónica, la vendedora de rosas.

Andrea no les quita el ojo de encima porque sabe que son peligrosos. En esta secuencia observamos en último término la figura de una virgen (F12). Cuando se da cuenta de su presencia, la chiquilla se persigna (F13). Se podría pensar que la joven lleva a cabo esta acción por la escultura de la Santa emplazada en un último término (F12), pero también, podría

haberlo hecho para protegerse de la cercanía de la muerte o el peligro que acecha a su alrededor debido al encontronazo con el Zarco. La Diosa gobierna este territorio desatando la locura y,



el Zarco, es su emisario en este film. En estas imágenes (F14, F15 y F16) observamos el rostro del joven cuando descubre que ha entrado agua en la esfera de su reloj dejando de ser útil. Su semblante se muestra desencajado, quebrado, sin contención. El joven se encuentra hablando solo y en su cara se puede leer su irracionalidad.



Gaviria había visto esta expresión mucho antes. Era familiar para él. Si volvemos la vista atrás y examinamos su film *Rodrigo "D" No futuro* (1990), en la secuencia en la que Rodrigo se halla en su habitación echado en la cama (F17A), habiendo intentado dormir sin éxito alguno esa noche, advertimos sobre la pared un dibujo a color (F17B): una cara desencajada por el vértigo que dura no más de dos segundos en pantalla.



¿En quién nos hace pensar esta imagen triforme? Ella ha sido venerada por todas las culturas desde los comienzos de nuestra existencia (F18).

Hécate es uno de los nombres más conocidos que se le atribuyen a la Madre Primigenia, pero también se la conoce en Egipto con el nombre de Heket y en Roma como Trivia.



Esta divinidad mantiene una simbología compleja. Su poder se extiende por todos los territorios: tierra, mar y cielo, aunque popularmente se la vincula con la oscuridad y sus terrores. Posee una valencia positiva de mujer sabia que ilumina la oscuridad, de ahí que se la dibuje con antorchas en sus manos, pero, pesan más sus connotaciones negativas en tanto que dispone de un carácter violento y cruel. En el Cristianismo se la afilia con lo infernal y el diablo. En el campo del arte se la configura a menudo con tres cuerpos o tres cabezas juntas que parecen compartir cráneo.



La imagen desencajada de Norman el Zarco, representa la locura que engendra la influencia y el deseo de la Madre Primigenia.

### Topología de la violencia

La Diosa gobierna en el espacio distópico marginal de *La vendedora de rosas*. Un territorio donde podemos categorizar la violencia en dos tipos de energías destructoras que siempre han existido a lo largo de la Historia: una de ellas, dirigida hacia uno mismo y, la otra, como no podía ser de otra manera, hacia los demás. El pensador coreano Byung-Chul Han las ha definido, como: *microfísica*<sup>10</sup> y *macrofísica*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> HAN, Byung-Chul: *Topología de la violencia*. Ed. Herder, Barcelona, 2016, p. 111.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 111.

### Violencia microfísica: los estupefacientes conducen a casa

La adicción a los estupefacientes podría entrar en la categoría de violencia microfísica. Esta acción metafórica una búsqueda de la autodestrucción personal en tanto que *desinterioriza y dispersa al sujeto que termina implosionando*.

<sup>12</sup> RUFFINELLI, Jorge: *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. Ed. Casa América/Turner, Madrid, 2004, p. 82.

Víctor Gaviria ha apuntado que la droga para los niños de la calle es el medio para regresar a su casa<sup>12</sup>. Esta adicción implica la búsqueda de lo que abraza: la sustitución de la realidad por un



ideal autodestructivo. En el film, la adicción a los estupefacientes está representada a través de muchos tipos de consumidores. Asimismo, la aspiración de cola, es la más destructiva y accesible para



los niños de la calle. En Colombia son apodados *sacoleritos* (F19 y F20): chavales que aspiran *sacol*<sup>13</sup>. No vamos a entrar en los efectos negativos o trastornos a largo plazo por la inhalación del pegamento, pero sí deberíamos mencionar que los síntomas provocan: alucinaciones, mareos, falta de equilibrio, temblores, incoherencia en el habla y posibles cambios violentos de la personalidad, entre otros.

<sup>13</sup> Ibid., p. 82.

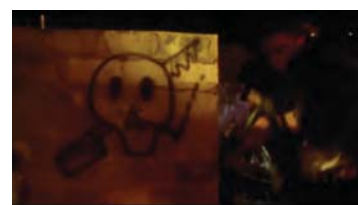
Gaviria lo ha reflejado con gran plasticidad en sus imágenes, aunque lo que más nos interesa en este análisis, son algunos de los efectos que produce el *sacol*. Las alucinaciones que provoca con ciertas cantidades permite vivir sueños muy reales. El deseo de tener otro tipo de vida provista con aquello que más anhelan les mantiene enganchados. La droga es el canto de la Diosa que les lleva hacia la locura: su autodestrucción. Enunciando las palabras de Gaviria: *la cultura de la muerte se convierte en religión*<sup>14</sup>, que no es otra cosa que la locura que ordena el caos.

<sup>14</sup> Ibid., p. 69.

### Violencia macrofísica: venganza y asesinatos

La venganza formaría parte de una violencia macrofísica. Esta energía es una expresión hacia afuera, si miramos a su naturaleza, *expresiva, explosiva, explícita e impulsiva*, siguiendo a Han.

Todos los asesinatos de este film esconden un ajuste de cuentas donde se asienta la sinrazón de la locura. El primero lo inaugura el Zarco, desobedeciendo la Ley de Don Héctor. Un ejemplo más de la impotencia de las leyes patriarcales en este escenario (F21). Observamos a Norman disparando a un joven con el fondo de una calavera que nos avisa de la muerte.



### La casa, la madre, el regreso y la muerte

Mónica, la vendedora de rosas, sueña mediante el pegamento con aquello que perdió: su familia, especialmente su abuela (F22, F27, F31 y F32). Las escenas oníricas proyectadas describen detalles del día a día. Acciones tan sencillas, como: caminar cogiendo la mano de tu ser querido, cocinar, verter



chocolate en una taza, observar a los tuyos sintiendo el calor de la familia y el hogar.

La simbología de la casa nos conduce a la figura maternal; al origen de todo. Mónica lucha por alcanzar, a lo largo del largometraje, los umbrales de su existencia cruzando el marco de una misma puerta (F24). Una puerta que conecta con el otro lado, con el pasado: la muerte.

Originalmente, tras la puerta se halla la distopía, la realidad: las ruinas de aquello que un día poseyó. Sin embargo, cuando llega la noche, en manos de la locura adictiva, ella ve otra cosa.

Detrás de la puerta se esconde su pasado (F25 y F26). Detectamos que se trata de una puerta nueva, suave y lisa. Pulida y llena de belleza como todas aquellas imágenes que desea revivir.

Detrás de esa puerta nos topamos con su abuela (F27).

El día de Nochebuena, Mónica se dirige a las ruinas de la casa de su abuela para aspirar sacol (F28).



Concentra su mirada sobre la puerta esperando a que se abra (F29).

Bombea la bolsa con pegamento como si le fuera la vida en ello (F30).



Mónica es asesinada por la locura de el Zarco como venganza por el problema causado por el reloj. La niña es sorprendida soñando que su abuela la llamaba desde la puerta de su casa con los brazos abiertos la noche de Nochebuena (F31).



Podemos afirmar que la joven nunca ha deseado desprenderse de esas imágenes *identitarias* de abrigo en el escenario hostil que tuvo la mala fortuna de caer. La búsqueda utópica, –mediante la droga– del camino de regreso hacia aquello que un día fue, reviviendo una y otra vez las mismas escenas, le condujeron al final que ella buscaba: la reunión con su abuela (F32 y F33).



El cuerpo de Mónica es encontrado por otros niños en las ruinas de su casa, allí donde quería regresar; a su hogar (F34).



Asimismo, el cadáver de Norman el Zarco, muerto por la banda de Don Héctor, también esa misma noche, es descubierto al final del film. Sin embargo, percibimos una diferencia capital: el cuerpo de Norman es hallado en el riachuelo que abre el comienzo del relato.



Justo sobre aquel elemento que hemos relacionado con la disolución de los diques que contienen la locura: el agua. Su cuerpo con los hombros y brazos elevados parece componer la imagen de un crucificado de manera invertida (F35). Un carácter que bien pudiera encarnar la figura misma del anti-cristo, el hijo de la Diosa.

Los dos protagonistas de la vendedora de rosas, Norman el Zarco y Mónica, fenecen, siendo su muerte una crónica anunciada si atendemos a la lectura de sus actos a lo largo del film. Una muerte que nos conduce a pensar en un regreso. Mónica muere en las ruinas de su hogar donde un día vivió con su abuela. Igualmente, Norman, fallece cerca del agua, uno de los símbolos de la Diosa y elemento que hemos enunciado como una de las pulsiones desencadenantes del delirio en el relato.

Quizás, la imagen que consolida nuestro análisis se descubra en el final. Fijémonos en el último plano con el que termina el film donde se inscriben los títulos de crédito segundos más tarde (F36).



Pasamos de exterior día (F37) con el plano del cadáver de Mónica a exterior noche con la luna llena (F38) mediante un encadenado. En este territorio descrito, gobierna la Diosa, –Hécate– divinidad de la oscuridad y sus terrores.

Resumiendo, el film reúne plásticamente las dos fuerzas destructivas más poderosas que pueden concitarse en un escenario marginal –sin Estado y sin leyes aparentes– pero que son cada vez, más visibles fuera de un territorio distópico. La adicción a los estupefacientes, la llamada autodestructiva de la evasión de la realidad en todos sus formatos, ofrece al igual que el sentimiento de venganza, un horizonte aniquilador de esperanza para el propietario. Las dos son fórmulas violentas de expresión que campean allí donde las leyes o el Estado son impotentes. Estas dos manifestaciones de la violencia, en manos de los niños, proyectan un

territorio salvaje y descarnado potenciado por su temprana edad. Factor, éste, que disminuye sus posibilidades de autocontrol sobre las conductas de riesgo. Como apunta Gaviria, los niños en exclusión social no tienen normas<sup>15</sup>, porque disponen de menos recursos para ponerlas o para seguirlas. En el film *La virgen de los sicarios* del director Barbet Schroeder basado en la novela de Fernando Vallejo, escuchamos una frase que constata esta idea. Fernando le dice a Alexis: “Niño, no distingues entre el pensamiento y la acción. Lo que va de lo uno a la otra es aquello que se llama civilización”. Los niños expuestos a la violencia que utilizan la violencia para conseguir sus deseos, sin duda, son niños que luchan por sobrevivir en un precoz campo de batalla, aquel que les está robando su infancia.

15 Ibid., pp. 88-89.

### Conclusión

Esta reflexión permite un recorrido hacia el corazón de la violencia y el desarraigo en escenarios marginales o distópicos donde los niños son los protagonistas. Debemos de aceptar que estamos experimentando un cambio de sensibilidad en la concepción de la figura del niño, motivada por múltiples variables, como: el acortamiento de distancias entre niños y adultos por el consumo temprano de contenido emancipador, cambios en la concepción de la familia tradicional, mayor esperanza de vida de nuestros abuelos, descenso demográfico, consumo y hedonismo voraz, pero especialmente, una variable nos amedraña y nos inquieta más que el resto: la violencia. Tenemos que admitir que la violencia se puede manifestar en nuestras sociedades occidentales en todo tipo de perfiles, localizaciones y clases sociales. Y, lo más amenazante y siniestro, actualmente yace en su impredecibilidad. Además, no siempre es posible preverlo y, en consecuencia, debemos admitir que jamás volveremos a disponer de certezas tan sólidas que permitan contener lo amenazante como antaño. El peligro que nos acecha no sólo impacta sobre el mundo adulto, sino que devora el universo del niño quebrando su infancia por completo. La desmiembra y la engulle disolviendo sus frágiles diques de contención. Los jóvenes administrando violencia representan la imagen misma de la distopía.

El futuro más desolador que nos podemos imaginar es siempre aquel en el que la infancia de los niños, nuestro porvenir, se torna pasado, se torna muerte. Cuando son capaces de transformarse en seres baldíos y

yermos sin capacidad para engendrar un mañana, porque: “sólo buscan una puerta hacia otro lugar. Y esa puerta es la muerte”<sup>16</sup> –afirma Gaviria. La misma puerta que Mónica en *La vendedora de rosas* ansía insaciablemente abrir cada noche inhalando sacol.

16 Ibid., p. 96.

Podemos concluir esta reflexión afirmando que la violencia, especialmente en la marginalidad, en la distopía, se traga la infancia dejándonos sin futuro y sin esperanza, escenificando un escenario, tan lejos pero tan cerca y familiar, como es el de la dysinfancia. Infancia y violencia no pueden caminar juntos, nunca.

### Bibliografía

- ARIÈS, Philippe (1986): «La infancia». En *Revista de educación* n° 281.
- BACHELARD, Gaston (1988): *El Agua y los Sueños*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- BAUMAN, Zygmunt (2008): *La sociedad sitiada*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BUCHINGHAM, David (2002): *Creecer en la era de los medios electrónicos*. Ed. Morata, Madrid.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Barcelona, 1997.
- ESEVERRI HUALDE, Crisóstomo: *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Ed. Aldecoa, Burgos.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): «El Paisaje: entre la Figura y el Fondo». En *Eutopías* N° 91, p. 1-19.
- HAN, Byung-Chul (2016): *Topología de la violencia*. Ed. Herder, Barcelona.
- JUNG, Carl G. (19901): *Símbolos de transformación*. Ed. Herder, Barcelona.
- LEÓN, Christian (2005): *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Ed. Abya-Yala, Quito.
- RUFFINELLI, Jorge (2004): *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. Ed. CasaAmérica/Turner, Madrid.

### Filmografía

*La vendedora de rosas*, 1998. Director: Víctor Gaviria, Colombia: Producciones Filmamento LTA.

*La virgen de los sicarios*, 1999. Director: Barbet Schroeder, Colombia: Coproducción Colombia-Francia; Canal+ / Les Films du Losange / Proyecto Tucan / Tornasol Films / Vértigo Films.

*Rodrigo D: no futuro*, 1990. Director: Víctor Gaviria, Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico / FOCINE / Fotoclub-76 / Producciones Tiempos Modernos.