

# *La vendedora de rosas:* entre un mortífero carnaval navideño y la violencia intrafamiliar

WILSON OROZCO  
Universidad de Antioquia

---

***The Rose Seller: between a deadly Christmas carnival and domestic violence***

---

## **Abstract**

*The Rose Seller* is one of the most paradigmatic films of the contemporary Colombian cinema. It touches everyone as it has been criticized by some for its portrayal of poverty and by its strong violent scenes, as well as praised and exploited by the popular culture. The film takes place between the 23rd and the 25th of December, key date for the Christmas festivities where the Jesus's birth is re-enacted. What seems paradoxical is that this re-enactment is surrounded by consumerism, death and violence directed to the children themselves. The religious celebration is nothing but another carnival, an empty gesture that cannot achieve to redeem nor to direct the prevailing chaos. This paper will focus on analysing the good and bad maternal and paternal figures, portrayed by its three main characters: Andrea, who does a kind of initiation trip to the rough street, running away from her violent mother; Monica, who dies tragically confounding her loving grandmother with a static plaster figure of the Virgin Mary; and Diana, who is rescued from the violent street thanks to the firm and convincing words of her father.

**Key words:** Violence. Christmas. Parents. *The Rose Seller*. Redemption.

---

## **Resumen**

*La vendedora de rosas* es una de las películas más paradigmáticas del cine colombiano contemporáneo. Criticada por algunos por sus fuertes escenas de violencia y de pobreza; alabada y explotada por la cultura popular, a nadie deja indiferente. La película tiene lugar entre el 23 y el 25 de diciembre fecha clave para la celebración navideña donde se escenifica y reactualiza el nacimiento de Jesús. Lo paradójico es que esa escenificación está rodeada de consumo, de muerte y de violencia hacia los mismos niños. La celebración religiosa solo es un carnaval más, un gesto vacío que no logra redimir ni encauzar el caos reinante. Esta propuesta se centrará en analizar las figuras maternas y paternas, tanto las negativas como las positivas, relacionadas con sus tres personajes principales: Andrea quien realiza una especie de viaje iniciático a la escabrosa calle, huyendo de su violenta madre; Mónica quien muere trágicamente confundiendo a su amorosa abuela con una estática figura de yeso de la Virgen María; y Diana, uno de los personajes que poco se han analizado en los actuales trabajos, y quien es salvada de la violenta calle gracias al firme actuar y a las palabras convincentes de su padre.

**Palabras clave:** Violencia. Navidad. Padres. *La vendedora de rosas*. Redención.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 35-47

---

## **Introducción**

Los niños de *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) son violentados por todo tipo de factores, aunque a decir verdad, en la vida real, han sufrido

otro tipo de violencia mayor, y es la de haber sido utilizados para una película con evidentes cuestionamientos éticos. Porque estos niños han terminado por ser casi que animales circenses ya que como expresó Orwell, si “se analiza la clase [baja] en la ficción, solo se ve un agujero [...]”. Cuando al fin logran colarse en las páginas de un libro, casi siempre es para dar lástima o un toque humorístico” (cit. en Jones 2012, 135). Las burlas hacia estos niños las hemos podido observar en todo tipo de parodias y en los memes de las redes sociales. Pareciera tener razón también Jones cuando afirma que la “demonización de la clase trabajadora es el conquistador que se burla del conquistado” (Ibid., 297). Además, en su estudio sobre la demonización de la clase obrera, Jones sostiene que el endiosamiento de la clase media lo que genera es el desprecio hacia las otras clases, como si las clases bajas quisieran quedarse allí estancadas, que la pobreza se debe realmente a ellas. (Ibid., 122)

Mónica (Lady Tabares, su nombre real) siempre se presenta como la niña más violentada y tal vez, por una especie de culpa, en la vida real se ha intentado redimirla cual cenicienta. La pudimos ver yendo a Cannes, como en un gran sueño, como si hubiera habido una obsesión con su redención. Pasando de la calle 70 en Medellín a Cannes, con papá Víctor como edecán; también con el Zarco, su pareja en la desgracia. Y Leidy sigue en su papel de heroína, siendo presentada como todo un ejemplo de vida. Tanto que una telenovela y un documental se han hecho sobre ella. En cuanto a la telenovela, todo rodeado de mucha farándula, en una evidente muestra de que la cultura popular es especialista en eso del reciclaje. Con una Mónica representada por otra actriz mucho más estilizada, que complace a diversas audiencias, *La vendedora de rosas* vuelta ya un producto cosmético.

De tal manera que desde siempre, Lady Tabares ha sido la escogida, sigue siendo la protagonista (ya hasta de telenovela), en promociones, afiches, veladas y premios en desmedro de otros personajes. Porque, si prestamos atención, se podría pensar que esta película gira también en torno a otros personajes, realmente incluso alrededor de Andrea, ya que esta se ve obligada a huir de la violencia de su madre para buscar cobijo (y trabajo) con Mónica, su ex vecina. Así, Andrea ha de conocer la violencia, la solidaridad, el afecto, la diversión en ese viaje iniciático que emprende. Y si bien escapa de su madre, vuelve a ella (aunque no muy convencida) en

ese viaje iniciático donde hemos asistido a lo peor de una ciudad que maltrata sin misericordia a sus niños pobres.

Y si bien esta película gira alrededor de Mónica, Andrea y también Diana, no menos cierto es que también hay figuras marginales positivas y negativas con respecto a madres y padres, bien sea de manera concreta, así como con sus representaciones y sucedáneos. Estatuas, jóvenes madres, figuras protectoras e incluso las rosas mismas ya que si “el lirio significa la virginidad, o sea, un aspecto de la singular posición de María en tanto que mujer, a él se opone en la rosa la maternidad” (Pozzi 2013, 49-50). Padres y sus representaciones también hay, aunque pocos. Y todo lo anterior no alcanza a calmar esa sed de carnaval violento que se padece en las calles de Medellín. De tal manera que este trabajo se centrará en develar esas figuras del padre y de la madre a través de sus hijas, es decir, tres personajes principales como son Andrea, Mónica y Diana.

### **Agua y fuego como destrucción y renovación**

Lo primero que hay que decir es que la película se abre y se cierra de una manera calcada, circular. Tanto el agua como el fuego estando presentes de principio a fin. Asisten allí como elementos sucios y mortíferos, pero a la vez como símbolos de la purificación y de la renovación. La película se abre y se cierra, pues, con la presencia del agua: amenazante, sucia, maloliente, una cloaca que es la metáfora de la situación que se vive en la ciudad. De hecho, es allí donde el Zarco encontrará la muerte, como si estuviera a punto de ser arrastrado por el agua, como tantas veces sucedió en la Violencia Bipartidista con miles de muertos río abajo, y como sigue sucediendo ahora, así muchos lo quieran obviar. Agua pues que abre y cierra el relato y que funciona como cloaca y muerte, pero a la vez como nacimiento y regeneración.





La quebrada La Iguaná como elemento sucio (metáfora de la suciedad de la sociedad), y como elemento purificador en su eterno discurrir y devenir, es también un elemento mortífero. Precisamente esa agua letal, tiene que ver también con el reloj –que funciona como actante dentro del relato– y que un animado borracho, en medio del jolgorio navideño, le regala a Mónica. El Zarco prácticamente luego se lo arrebatará y será estropeado por él cuando se bañe con este.

Así que aparte de funcionar como un actante fundamental, también sirve como puesta en abismo, reflejando especularmente ciertos elementos del relato. Ya que la primera vez que vemos el reloj de Mónica, en un *close-up* extremo, observaremos allí a una niña, a una especie de Mónica, y que parece feliz a punto tal vez de montarse en una bicicleta.

Actante también que se presentará como índice recurrente ya que es utilizada por los jóvenes para transportarse (incluso lúdicamente). La imagen de ese reloj estropeado por el agua funciona además como índice embrionario. Y es así, porque tristemente prefigura el destino de Mónica: la imagen del reloj estropeado por el agua, inservible, echado a perder, la figura de la niña desaparecida y anegada en agua, será metafóricamente el triste destino de Mónica. Pero igualmente, el agua mencionada al inicio, da paso al fuego que todo lo parece consumir. Aquí, por ejemplo, una imagen nítida de cuando un policía dice que prefiere que los niños consuman marihuana y no sacol. Así que prende el contenido de un frasco roto por él para demostrar su poder mortífero.



<sup>1</sup> El fuego y el agua como purificadores no son exclusivos de La vendedora de rosas, por supuesto. También en *Taxi Driver* (Scorsese 1976), un taxista, excombatiente de Vietnam, opta por hacer las veces de Ángel Exterminador, en esa icónica escena final, precedida ella por múltiples alusiones al agua (¿bendita?) como acceso a la puri-

Aunque realmente ese fuego consumidor está dado sobre todo en la forma de la pólvora. Otra presencia constante y mortífera, un ruido agobiante que se confundirá con aquel de las balas. Pólvora imprescindible para el carnaval, máximo exponente de vida y de felicidad, pero que también se convertirá en escenario para la muerte<sup>1</sup>.

Una vez transcurridas las imágenes del agua aunadas al ruido de la pólvora, veremos en toda su dimensión al barrio La

Iguaná como si fuera un enorme pesebre, lleno a su vez de pesebres, con muchos niños en la calle. Esa agua sucia junto con el estruendo de la pólvora se unirán a los gritos histéricos de una madre junto a los angustiados de Andrea. La niña a su vez responderá con la misma violencia verbal de su madre, algo ya de por sí desconcertante. Andrea escapa entonces de esa casa, acusada del daño de una grabadora, básica para el carnaval navideño que se avecina, y al que asistiremos, sobre todo a la celebración del fetichizado 24 de diciembre.

### Andrea: escapar de la madre violenta

Andrea iniciará así entonces un viaje, un periplo en el cual conocerá otros tipos de violencia: la sexual, la criminal, pero también a su vez, el cariño de sus amigas que han sufrido su misma suerte. Niñas ultrajadas, violentadas, agredidas física y verbalmente tanto por progenitores como por adultos en general. Ese territorio que dejará atrás Andrea, es decir La Iguaná, es el sitio del carnaval religioso, donde se le rinde tributo a un remedo de familia. Porque más adelante sabremos, por ejemplo, que Andrea y Mónica han sido violentadas por hombres quienes han intentado tocarlas con intenciones sexuales.

Pero una vez Andrea escapa, sufrirá un segundo tipo de violencia por parte de uno de los líderes de una banda criminal que azota a su barrio a través del robo, unos maleantes situados generalmente en el puente que separa dos territorios: La Iguaná (su barrio) y La Setenta, lugar donde se escenifica el comercio de rosas y de drogas. Porque esta película situada en Antioquia, dará muy buena cuenta de una tierra que sabe lo que es el comercio y el intercambio, incluso así sea a las malas. Como cuando Mónica recibe su reloj de parte del borracho (una de las pocas figuras amables) y le es arrebatado al siguiente día por el Zarco, e intercambiado a la fuerza. Reloj que finalmente la llevará a la muerte, posibilidad de poner fin a su vida que es en el fondo lo que pareciera desear Mónica para reencontrarse de nuevo con su amada abuela. El resto de los niños también querrán su aguinaldo, de tal manera que lo religioso aquí parece tornarse más bien en un carnaval pagano: no hay dios, no hay Virgen o solo en los delirios de Mónica, convirtiendo una figura de yeso en una

ficación. Y como todo buen salvador, debe encontrar una víctima por supuesto, etiquetando en sus delirios a otros personajes como malos, sucios, desviados e inmorales, acosando a su víctima, sometiéndola a un peligro real o imaginario. Y estos son los cariños que les prodiga a los supuestos malvados, habitantes que pueblan la noche de Nueva York: "All the animals come out at night: whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real ruin will come and wash all this scum off the streets [énfasis agregado]. No parece casual entonces que Scorsese, antes de ser director de cine, haya querido ser cura. Y de esa manera se entiende en parte esa visión maniquea de Travis, llevada hasta los límites de la venganza y de la "justicia" social.

figura humana y amorosa. Una figura de yeso que Mónica encontrará como el sustituto del amor maternal porque siempre deberá haber una reemplazo maternal simbólico a falta de una madre real (Muraro 1994, 57). Una figura inerte que solo servirá como excusa para sus alucinaciones o “isilusiones” como mal –aunque bien– señale Andrea. Representando una abuela tan muda como la escultura con la que es confundida. Por-

que el triste final es que su abuela en sus alucinaciones será solo eso, un yeso encerrado en una reja.

Así que después de la patada que El Zarco le ha

propinado a Andrea al salir de su barrio, justo en el puente y justo al lado de esa virgen, Andrea le rinde tributo a esta, persignándose. Este acto resultará en un vacío *leit motiv*, ya que la presencia de esa virgen en mitad del puente que separa esos dos territorios igual de violentos, figura estática que une dos infiernos, no será suficiente para calmar las ansias de muerte y de violencia de sus habitantes: una vez más, escultura de yeso, material inerte que no servirá de nada<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> Llama la atención igualmente la cantidad de referencias a lo mariano en el cine de las últimas dos décadas en Colombia como en *María llena eres de gracia* (Marston 2004) y *La virgen de los sicarios* (Schroeder 2000).

Una vez Andrea atraviesa el puente, observaremos que igualmente en *La Setenta* dominarán los vendedores de drogas –bandas de casi niños que no parecen tener ninguna otra opción–, vendiendo drogas que es el reverso de la venta de rosas, formas adicionales en el intercambio económico que se manifiesta en la película. Y particularmente esas rosas vendrán a reforzar la iconografía mariana tan presente en la película porque estas son el símbolo de la virgen María:

Del prerrafaelismo se acogió la tradición cristiana que compara a María con una rosa sin espinas y su lugar entre las mujeres como la rosa entre las flores, y del legado medieval llegó su simbolismo relacionado con el amor. Son numerosas las comparaciones de la mujer con esta flor, de sus labios con pétalos rojos, de su sexo con la corola abierta. (Litvak 2013, 142-143)

Las rosas también acercarán a los enamorados, Mónica en algún momento dice –como recurso retórico para vender su mercancía– que estas son “las rosas del amor” (Gaviria 1998). Igualmente las drogas tam-



bién serán un pasaje a los afectos como se señala en el guion de la película. Así *La Setenta* es, pues, el espacio de la fiesta pagana, del baile y del amor. Allí los hombres buscan a las mujeres, en algunas ocasiones hasta violentarlas: Andrea es perseguida por un habitante de la calle que la quiere violar o “robar” (Gaviria 1998) como dice Mónica. Allí experimenta los avances y las caricias de Anderson. Allí Yudy trabaja como prostituta, con hombres en carro que la abusan por dinero. Los hombres aparecen así como voraces sexualmente: Anderson es mujeriego, como si desde ya se preparará para el más salvaje machismo. Porque a propósito, y en esa obsesión por ese machismo, el Zarco al sentirse engañado por Mónica con el intercambio del reloj, dice de sí mismo que es una “loca” (Gaviria 1998). Palabra que, junto con *marica* y *maricona*, son una constante en la película, y ambas relacionadas con María en la forma de diminutivo y utilizadas por supuesto de una manera peyorativa: *marica* fue utilizada en un principio tanto para mujeres como para hombres; para las primeras en relación a libertina, para los segundos como hombre afeminado y luego homosexual (Pimentel, s.f.).

Andrea entonces al salir de su barrio, toma un camino no menos desesperado pero también encuentra amigas que le sirven de madres sustitutas: primero Diana, luego Mónica, también Yudi. Y llama la atención que la primera alternativa de Andrea sea la de buscar a Mónica (ex vecina de su barrio) y que las amigas de esta la involucren de inmediato en la venta de rosas, actividad constante en la película como ya se señaló. Así que Andrea, aunque verá con ojos inocentes la crueldad del mundo de la calle, igualmente conocerá en ese mismo espacio la solidaridad de sus amigas, hasta que decide volver adonde su madre. Aclarándole, eso sí, que la debe querer (en igualdad de condiciones a su hermana) dándole tal vez una lección a su progenitora en el sentido de que la violencia física ni psicológica deberían estar en su repertorio.

### **Mónica: adorar una madre de yeso**

Si hay algo que define a Mónica es la alucinación y la muerte, escenificadas durante la noche, con una presencia constante y amenazante de la luna, como si esto fuera un cuento de terror gótico. Cada que hay una muerte, aparece la luna anunciando un desequilibrio escabroso, pero a la



vez también una renovación. La primera muerte que observamos en la película (la de Mónica será la última) se da cuando de la nada y porque sí, matan a un habitante de La Iguaná, y El Zarco roba su reloj. Una muerte gratuita que solo es una molestia y que impide que el carnaval navideño siga teniendo lugar. Ello es claramente expresado por Don Héctor, el líder de la banda: "Esta gonorrea nos dañó el 24 hom'e, gonorrea hom'e" (Gaviria 1998)



A la vez el niño habrá hecho un aprendizaje terrible, observando claramente la presencia de esa muerte.



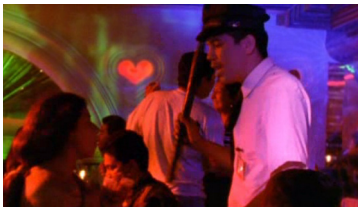
Hacia el final de la película, este mismo niño intentará dar muerte al Zarco, habiendo aprendido muy bien esa lección, en un asfixiante eterno retorno.

Y todo ello se da en un clima donde no parece haber un Estado, a no ser en su pírrica representación con unos policías que solo requisan a transeúntes pero sin ofrecer una presencia

real de autoridad.



Esa autoridad inútil, también toma la forma de la vigilancia privada, pero esta vez en la forma más autoritaria posible.



Mónica, pues, debe sobrevivir en este duro mundo. Y si a través de Andrea se nos ha ofrecido una mala imagen de la madre, con Mónica esta será incluso inexistente. Lo único que puede hacer es reemplazar esa ausencia con el recuerdo de su abuela ya fallecida, reemplazándola en sus alucinaciones con una figura de yeso. En este mundo salvaje, Mónica también conocerá el amor por primera vez, acogerá a Andrea solidariamente, así que se puede decir que la historia gira en torno a las dos. Mónica recurrirá a las drogas para escapar de este mundo y tal vez para, inconscientemente, encontrarse de nuevo con su amada abuela. Mónica



será la que tenga la mala suerte de caer en las garras de la delincuencia. Muere, eso sí, feliz buscando con anhelo los brazos de su recordada abuela. Pero Mónica solo tendrá ese reencuentro con el ansiado amor de familia en la forma de la alucinación. Tal vez lo único que pueda estar disponible para ella en ese momento.

### **Diana: salvada por el padre**

Primero, se podría decir que Víctor Gaviria actúa como *papá Víctor*: en diversas entrevistas habla pausada y calmadamente. Con sus actores naturales es paternal, cercano y compinche. Su cine, además de paternal, es también un cine que tiende a la normalización y a la redención (Jáuregui & Suárez 2002, 369). Porque Gaviria funciona aquí como el antropólogo que quiere mostrar cómo viven los seres más desprotegidos. Visibiliza al otro, lo presenta como un ser exótico, los alienta a que sean ellos mismos aunque paradójicamente con base en un guion ideado por él y sus otros ilustrados colaboradores. Es el poeta de clase media que viaja al fango, recorta las flores del mal y las muestra a los suyos. Visibiliza lo invisible, lo que la gente sabe que existe, o cree que existe, pero que nadie quiere ni se atreve a visitar. En últimas, “el trabajo de Gaviria apunta a otorgar visibilidad a lo que tiende a hacerse invisible, ignorado y en ocasiones borrado” (Jáuregui y Suárez 2002, 372). El acercamiento de Gaviria es entonces el del padre horizontal, tranquilo, que se muestra como amigo pero que sigue observando a sus actores con condescendencia y superioridad. El título del documental que habla sobre la producción de la película da cuenta de ello: *Cómo poner a actuar pájaros* (Goggel 1998), así se titula. Y allí “Gaviria declara que el proceso de ‘educación’ es un proceso mutuo –tanto para el grupo de jóvenes que participa en la película como para él mismo y su equipo de trabajo– y que se da a partir de *la amistad* [énfasis agregado]” (Jáuregui & Suárez 2002, 385).

En cuanto a *La vendedora de rosas*, aparentemente no hay padres, pero sí los hay. O por lo menos sus sustitutos. El primero es Papá Giovanni quien aparece en su viejo carro que sirve de transporte a sus amigos, los niños de la calle, carro que sirve también de ambulancia y, por qué no, de hogar.





En adelante, Papá Giovanni se convertirá en la dulce compañía de las niñas.



También Don Héctor funciona como padre de la horda criminal: él manda y cuida; a él lo cuidan también y empujan en su silla de ruedas.



Pero la única salvación real en la película es la de un padre real. El papá de Diana hace presencia en la pensión y está decidido a rescatar a su hija. De hecho, como veremos más adelante, su intento de separarla de su "madre" Claudia, porque separar al hijo de la madre, esa bien es la función del padre (Schneider 1997, 106).

Así que el padre llega a la pensión donde cree estar su hija.



Diana observa la televisión, tal vez la sección frívola de las noticias que da cuenta de alguna telenovela.



Y al Mónica informarle de que su padre está allí para llevársela a vivir consigo, la reacción de Diana es la de una niña temerosa, tal vez por la enojada reacción de su padre. Y por primera vez vemos que Diana se ha convertido en una débil niña, porque antes ha estado ocupada en ejercer el papel de adulta, al trabajar y fumar.



La actuación del padre es firme y decidida. Está dispuesto a sacar de su hija de una anónima pensión. El



contrapicado así lo indica. Las expresiones de las niñas son entre agresivo-nerviosa (Diana), agresivo-grosera (Claudia) y angustiada (Mónica).

El padre explica las razones, está decidido, es tal vez una de las figuras más positivas y serenas del relato.

El padre explica las razones por las cuales Diana se debería ir con él. Su integridad lo llevan incluso a pedir disculpas por el abandono en el cual tenía a su hija. “Discúlpeme hija, ese fue mi error” (Gaviria 1998), le dice.

Así que Diana parte con él, con seguridad para hallar un mejor futuro, en un ambiente que con seguridad va a ser mejor que el que deja atrás.

Al partir, las amigas de Diana los ven a ambos, y entre felices y nostálgicas por no tener la misma suerte, una de ellas afirma: “qué chimba de papá, yo con un papá así sí me voy” (Gaviria 1998). Porque además, bien lo afirma Lisandro Duque con respecto a esta paradigmática escena, exenta de esa agobiante violencia que se vive en toda la película:

La escena en que la Cachetona, casi contra su propio deseo y sentido de la “libertad”, es recuperada por su padre del inquilinato lumpen en el que habita con sus compañeras, es de los escasos momentos en que ese “camino de los afectos” se ofrece viable y no constituye una alucinación. Es una secuencia emotiva, en la que el reintegro a la formalidad familiar es de todas maneras “negociado” entre padre e hija, salvándose esta de la fatalidad de la calle que para sus amigas seguirá siendo inexorable. (en Gaviria, Henao, y Ospina 2012, 8)



## Conclusiones

En *La vendedora de rosas* podemos encontrar tres tipos de violencia, principalmente así:

1. Insultos y golpes por parte de madres y padrastros.
2. Abuso sexual por parte de estos últimos, así como de hombres que prostituyen a niñas.
3. Violencia delictiva.

A pesar de este panorama, podríamos decir que hay una suerte de final feliz para las niñas: Diana es rescatada por su padre, Yudy regresa adonde su madre, Andrea se reconcilia con la suya, Mónica muere en bra-

zos de quien cree que es su abuela. Y todo ello en ese 24 de diciembre, como si hubiera una masiva reconciliación religioso-familiar. Todo lo observamos a través de estas sufrientes pero aguerridas niñas. Porque bien ha afirmado Víctor Gaviria que

La ficción no está, como el periodismo, detrás de los hechos. La ficción nos pone delante, primero que todo, a los personajes: Leidy, Marta, Mónica, Andrea... Su singularidad y su particularísimo punto de vista. La ficción quiere saber lo que ellos piensan cuando hacen lo que hacen, lo que piensan y lo que sienten los personajes cuando están en escena. (Gaviria, Henao & Ospina 2012, 234)

Y no habría mejor forma de entender la violencia hacia la infancia que hacer un recorrido junto a estos personajes. Realmente siguiéndolos en sus penas y en sus pocos momentos de jolgorio. Ya antes lo había hecho Gaviria con jóvenes punkeros en *Rodrigo D: No futuro* (1990). Porque bien vale la pena –por fin– saber cuál es la situación de estos niños que sufren y sobreviven, mientras la sociedad bienpensante duerme plácidamente en altos edificios, ajenos a la suerte de aquellos de quienes luego se burla en las redes sociales.

### Filmografía

*Cómo Poner a Actuar Pájaros* (Erwin Goggel). Colombia: Erwin Goggel Producciones, 1998.

*María Llena Eres de Gracia* (Joshua Marston). Colombia: HBO Films, 2004.

*Rodrigo D: No Futuro* (Víctor Gaviria). Colombia: FOCINE, 1990.

*Taxi Driver* (Martin Scorsese). Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1976.

*La Vendedora de Rosas* (Víctor Gaviria). Colombia: Producciones firmamento, 1998.

*La Virgen de Los Sicarios* (Barbet Schroeder). Colombia: Canal +, 2000

## Bibliografía

GAVIRIA, V., HENAO, C. & OSPINA, D. (2012). *La Vendedora de Rosas: Guión Cinematográfico*. Medellín: Eafit.

JÁUREGUI, C., & SUÁREZ, J. (2002). "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D, No Futuro, La Vendedora de Rosas* y *La Virgen de Los Sicarios*." *Revista Iberoamericana* 68 (199): 367–92.

JONES, O. (2012). *Chavs: La Demonización de La Clase Obrera*. Madrid: Capitán Swing.

LITVAK, L. (2013). "Las Flores En El Modernismo Hispanoamericano." *Creneida*, 1: 134–59.

MURARO, L. (1994). *El Orden Simbólico de La Madre*. Madrid: Horas y Horas.

PIMENTEL, A. (s.f.). "Sodomitas, Maricas y Bujarrones: Una Aproximación Léxico-Semántica a Los Términos de Caracterización Homosexual Masculina En Español." Recuperado de [https://www.academia.edu/3534714/Sodomitas\\_maricas\\_y\\_bujarrones.\\_Una\\_aproximaci3n\\_l3xico-sem3ntica\\_a\\_los\\_t3rminos\\_de\\_homosexualidad\\_masculina.\\_2013](https://www.academia.edu/3534714/Sodomitas_maricas_y_bujarrones._Una_aproximaci3n_l3xico-sem3ntica_a_los_t3rminos_de_homosexualidad_masculina._2013).

POZZI, G. (2013). "Rosas y Lirios Para María. Una Antífona Pintada." *Creneida*, 1, 47–80.

SCHNEIDER, M. (1997). "La Paternidad Como Encrucijada." En *Figuras Del Padre*, 95–114. Madrid: Ediciones Cátedra.