

**Diégesis, verosimilitud y el problema del *infierno* realista:  
la *Villa Miseria* y *El Cante***

Alejandro Torterolo Ferreira  
Educación Secundaria

“Cuando se encontró en el barrio de latas admitió que el mundo había sido degradado como lo fuera él mismo por las torturas [...] La infancia de los chicos que allí vivían era tan castigada como fuera castigado su propio cuerpo. Ya no quería salir de allí. Se tortura a hombres porque quieren elevar el destino de otros hombres, se condena a seres humanos a vivir en la inmundicia, y en medio de esta locura total, un hombre como él, que ha sido perseguido bárbaramente, cuya razón ha sido acorralada, cuyo sentido humano ha sido humillado no una sino muchas veces en el tormento, tiene el deber de conservar su razón, pues la poca que les dejan a él y a otros como él es la poca que le queda al mundo y la única que puede salvarlo. Pensaba en la gente entre los excrementos que la inundación lanza entre las casillas, en la falta de porvenir para estos chicos, en el destino de esas mujeres que deben ver a sus hijos donde están, y pensaba que la humillación que le habían causado a él aplicándole la picana a los genitales era la misma que soportaba esa gente diariamente” (Verbitsky: 2006, p. 96-97).

Es posible que entre todos los núcleos del relato que compone la novela *Villa Miseria también es América*, de Verbitsky, no encontremos siquiera uno que resulte asociado a la *Divina Comedia* de Dante. Más: también es posible afirmar que desde ese lugar, no existe ningún tipo de relación entre una y otra obra.

Sin embargo, el comportamiento de los *índices*, así también como la estructuración de la catálisis entre los núcleos, podrían ofrecer una mirada diferente. Me interesa, en consecuencia, no tanto la historia de fondo sino cómo la/las historias constituyen un *lugar infernal* para luego construir sobre a él sus respectivas nociones de espacio.

Igualmente, sobre los núcleos de predicación consolidados en torno a los lexemas de *castigo*, *dolor*, *pena*, *eternidad*, *llanto*, es posible también extraer una larga lista de coincidencias que van conformando una red final de analogías entre las obras que mencionamos.

Por otra parte, importa señalar en el orden extra-argumental, cómo las novelas en torno a *lo villero* han entrado en diálogo con el canon literario y el campo general de producciones narrativas.

En consecuencia, el objetivo de este trabajo será el de señalar las posibles analogías en la construcción de las nociones de *lugar* y *espacio* en las obras mencionadas, en relación con el *Infierno* dantesco.

Para ello, comenzaremos por definir el *espacio infernal* y caracterizarlo, luego entonces, nos ocuparemos de la “Villa Miseria” y, finalmente, de observar la construcción del espacio y las imágenes en tales novelas.

## **EL INFIERNO**

¿Qué es, después de todo, ese “Infierno” al que hacemos referencia? En los términos que me propongo, el Infierno es primeramente un lugar. Ahora bien, esta misma noción conceptual de “lugar” nos conduce directo a la noción de espacio. Llegados a este punto, es necesario ampliar algunas consideraciones.

Por “lugar” no me referiré a un determinado punto material-geográfico del espacio. No. Por “lugar” tomaré el concepto específico de “topos” (“τόπος”, Pabón de Urbina: 2009) desvinculándolo así de su eventual realización en la función de señalamiento del espacio. En este sentido, el Infierno al que me refiero es un lugar existente en la cultura occidental. Cuya presencia remite, de manera obligada, a la obra de Dante.<sup>1</sup>

De este modo, el Infierno existe, el Infierno deviene, *está siendo*. Lo interesante en este punto es que el Infierno dantesco no solamente constituye un lugar, sino que configura un espacio concreto. Es posible reponer un *mapa infernal*; está fuertemente estructurado y definido de acuerdo a la noción de espacio. En este sentido, el espacio infernal es el espacio del castigo eterno. Y este punto me parece particularmente importante. Según Foucault, en relación al espacio, “no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, *vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles*”<sup>2</sup> (Foucault: 1984).

Pues bien, si aceptamos que el espacio se determina en función de la red de relaciones que los sujetos le imprimen, el infierno estaría determinado por su valor de castigo, marginación y, en suma, por su sentido de planificación en la condena a la desviación. Y al mismo tiempo, resulta importante observar la definición del espacio que ofrece Soja. En efecto, de acuerdo a Edward Soja y su *trialéctica de la espacialidad*, es posible distinguir entre el *espacio percibido*, el *espacio concebido*, y el *espacio vivido*:

“[El primer espacio, “perceived”] es el que ha constituido el objeto de los estudios

<sup>1</sup> No olvido, asimismo, que la noción misma de “Infierno” que aquí proponemos podría articularse diacrónica y sincrónicamente con un amplio espectro de obras literarias. No obstante, el objetivo de estas líneas obliga a resumirse a nuestra referencia a la “Commedia”.

<sup>2</sup> El subrayado es nuestro.

geográficos de los últimos 200 años, sobre todo dándole importancia al mundo físico [...] El segundo espacio es un espacio mental, el ‘espacio concebido’ en términos de Lefebvre: lo que él llamó las representaciones del espacio. Es un espacio que tiene que ver más con lo subjetivo, con la imaginación, con la idea de mapas mentales [...] esas dos maneras han puesto límites para la imaginación geográfica y lo que yo propongo es un tercer espacio. Otro espacio que incluya a los otros dos. Este tercer espacio es un espacio vivido (lived). Seguramente, deben haber oído muchas veces hablar del espacio vivido como el espacio experiencial, empírico, además del espacio imaginado. Pero el concepto es más amplio. Está relacionado con la historia. Entonces el espacio vivido es equivalente, en su alcance y complejidad, con el tiempo vivido” (Soja: 1997, pp. 74-75).

En consecuencia, el espacio infernal se define por una noción terrible de castigo asociada a la consolidación eterna del *tercer espacio* y al mismo tiempo ofrece como un mero accidente al espacio material. En otros términos: lo que cuenta en la definición del espacio infernal es el valor experiencial en el castigo, más aún cuando no está limitado en su duración temporal.

El espacio infernal, en consecuencia, se define en las redes sintácticas que constituyen la catálisis descriptiva de los castigos.

El Infierno es, así también, heterocrónico y heterotópico, “un espacio otro”, para decirlo en términos foucaultianos. Más singularmente, podríamos afirmar que el Infierno es una *heterotopía de desviación* (Foucault: 1984) a la cual arriban, trasladando la clasificación foucaultiana, “aquellos individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio o la norma social”. “Desviación” y “pecado” resulta una sinonimia evidente, para los términos de nuestro análisis.

Me interesa ahora señalar el valor de *realidad* de este espacio infernal a que hacíamos referencia, con énfasis en el Infierno dantesco. En efecto, a partir de la posibilidad de su enunciación y del reconocimiento general del Infierno como lugar, bien puede asumirse que el infierno siempre *está-ahí*. Le corresponde una existencia mediada por la palabra pero que operó (“opera”, debí decir, tal vez) sobre la conciencia de su tiempo. O mejor aún: a partir de la *Divina Comedia*, el Infierno (cristiano) cobra una nueva configuración y queda finalmente organizado como tal. Después de todo, la palabra no solamente media lo real, sino que también lo constituye (Lacán: 1977).

Posteriormente, esta configuración espacial del lugar infernal en tanto lugar real, habilitó cientos de referencias intertextuales posibles, multiplicando (casi) al infinito la potencia del dispositivo infernal dantesco. Hablamos ya de lo *infernal*, no del Infierno propiamente dicho.

De este modo, podría rastrearse la presencia del modelo infernal del espacio en la poética posterior a la *Divina Comedia*, avanzando sobre diversos géneros literarios y múltiples culturas. Pero esta tarea tan amplia e inabarcable no nos ocupa, de momento. Me interesa observar, más concretamente, cómo esa configuración infernal del espacio ha sido absorbida en la narrativa latinoamericana en un tipo de referente de enunciación específico: el cante, la villa, la favela.<sup>3</sup>

### ***EL CANTE, LA VILLA, LA FAVELA: EL ESPACIO INFERNAL***

“Si puede aplicarse la picana a una mujer en la vagina para hacerla abortar, entonces no hay alrededor ni felicidad ni belleza posibles.” (*Villa Miseria también es América*, p. 99)

Según María Eugenia Crovara (2004, p.35) “villa” es el mote que Argentina le ha dado a una solución habitacional singular, emergente en el siglo XX, que presenta sus réplicas en Uruguay (cantegril), Venezuela (ranchos), Brasil (favelas), Perú (barriadas) y Chile (callampas)<sup>4</sup>. Este emergente habría tenido su inicio (para el caso de Argentina) en la década del '30, luego de la crisis económica del '29. Inicialmente, estas “villas” se habrían configurado a partir de las olas migratorias internacionales (intra-Latinoamérica) y al mismo tiempo por una menor migración interna desde las provincias hacia el borde de Buenos Aires en búsqueda de mejores oportunidades laborales.

Recuerda Crovara que, de acuerdo a la definición oficial, las “villas” son “Asentamientos ilegales de familias en tierras fiscales y en algunos casos de terceros particulares, habitando en construcciones que no cumplen normas mínimas edilicias o de habitabilidad e higiene, compatible con la vida urbana, configurando un alto grado de hacinamiento poblacional y familiar” (ibíd., p.37).

En este sentido, es posible intuir en la presencia de la “villa” una forma denigrada/derivada del clásico “conventillo” rioplatense.

Pero, con todo, a pesar de su irrupción en el diseño del espacio social de la cultura

<sup>3</sup> Acaso sería posible también observar la incidencia de esta misma construcción en un género tan propiamente latinoamericano como la literatura “testimonial”, con especial consideración de los textos cuya base referencial se apoya sobre los eventos de las últimas dictaduras del continente.

<sup>4</sup> En adelante, se utilizará el término “villa” abarcando la sinonimia a que hacíamos referencia, por equivalencia de términos y economía del lenguaje.

latinoamericana, no fue sino hasta 1957 que la “villa” cobró visibilidad en el estatuto literario. En efecto, es a partir de *Villa miseria también es América*, de Bernardo Verbitsky, que se instaura un relato cuyo foco narratológico toma como escenario a la propia *villa*. De hecho, la crítica en general suele convenir que el primero en acuñar el concepto de “Villa Miseria” es Verbitsky, precisamente en la novela citada.

Si bien es cierto, como recuerda Saítta (2006, p.90), que la pobreza en tanto tema novelesco ha sido desarrollado con varios registros a lo largo del siglo XX, es a partir de Elías Castelnuovo (asociado al grupo de Boedo) que se consolida una literatura que toma a “los pobres” como tema. Pero hay, sin embargo, una diferencia sustantiva entre los narradores de la primera hora de la década del '30 y la obra de Verbitsky. Y es que recién desde la obra de éste último se consolida un espacio marginal conforme a la pobreza, una villa consolidada como una heterotopía de marginación.

Asimismo, Muniz (2008) observa que incluso más allá de Verbitsky habría que señalar una última periodización sobre el tópico de la villa a partir de la década del '90. Sobre este punto, observa que las novelas *La villa*, de Aira (2001) y *Puerto Apache*, de Juan Carlos Martini (2002), son un ejemplo concreto de reelaboración del material narrativo en aras de la consolidación de un nuevo perfil de la temática villera. En la misma línea argumental se ubica Saítta, agregando que el proceso se inicia plenamente en los noventa con la publicación de *El aire* de Sergio Chejfec (1992).

A partir del noventa, la pauperización y la crisis acentuaron la multiplicación vertiginosa de las villas y, al mismo tiempo, situaron una cierta reivindicación temática de lo villero como una nueva modalidad de resistencia cultural: “villero no se hace, se nace”, reza una canción de *Jackita la zorra*. Y en un mismo movimiento se consolida *un-modo-de-ser* villero.

Pero todas estas últimas configuraciones de “la villa” o “lo villero” son una reelaboración de un material con el cual guarda grandes distancias.

La villa, o “Villa Miseria”, como señalara Verbitsky, resulta una heterotopía igualable en su consolidación espacial a la organización infernal. Los sujetos están allí lanzados a una batería de castigos que degradan su condición de humanidad y se los somete a múltiples registros de violencia: “Lo que aterraba a veces en ese lugar era la intuición de que allí no existía futuro, de que estaban en un inmóvil círculo del infierno”. (Verbitsky: 2006, p. 18). La heterocronía evidencia la sospecha de la condena infernal. La catálisis, a su tiempo, acompaña el tono descriptivo del pasaje y dispara contextualizaciones interpretativas en el lector.

Pero este lugar que hemos llamado villa también articula un mapa propio: ¿qué es, después de todo, una villa, un cante o una favela sino una determinada configuración de un lugar con características espaciales propias? Las casuchas de latas y cartón *adelgazado como cuero* dominan el paisaje. Los perros flacos y mal comidos, atados o sueltos por ahí, siempre sucios. Los grandes basurales y los escasos (cuando mucho) recursos de servicio social, son rasgos inequívocos de lo que hemos aquí subsumido como “villa”. Por lo demás, las muy pocas luces, el único baño (para todos) la única bomba manual dispensadora de agua (que finalmente en la novela de Verbitsky terminan siendo dos, producto del trabajo y la colaboración colectivas) culminan un oscuro cuadro. Y sin embargo, a pesar de todo ello, el temor más paralizante para los habitantes de la villa es el desalojo: sea forzado por la policía o estratégicamente planeado por los dueños del terreno:

“El recuerdo terrible de Villa Basura, deliberadamente incendiada para expulsar con el fuego a su indefenso vecindario, era un temor siempre agazapado en el corazón de los pobladores de Villa Miseria. La noticia de aquella gran operación ganada por la crueldad, no publicada por diario alguno, corrió no obstante como un buscapiés maligno. Y en todos los barrios de latas, que forman costras en la piel del Gran Buenos Aires, supieron desde entonces que en cualquier momento podían ser corridos de sus casuchas como ratas.” (*Ibid.* p. 11)

Y ese componente de “miedo” que ofrece el tono general de la novela es una variable que colabora fuertemente a la percepción de la atmósfera asfixiante que vivencian los personajes, sometidos a la certeza de que no son dueños de nada más que de un azar que no gobiernan. Otra vez, los centros de poder, en la novela, están fuera de la villa. En este sentido, para la novela de Verbitsky los centros de poder están claramente definidos: la política y la policía, acaso como dos brazos fuertes con los que opera el derecho de propiedad privada sobre los sujetos, su necesidad de tener y tener más.

Pero lo que termina por concretar el asalto de lo ominoso en la obra, es la certeza, por parte del lector, de que todo lo terrible que se constituye como relato literario tiene su referencialidad en el orden de lo real vívido, de su propia experiencia vital. En este sentido, consolida un infierno que no sólo es un lugar, sino que es también un lugar *visible*. En efecto, se trata justamente de la visibilidad que el estatuto literario le brinda a la temática villera, otorgándole a partir de allí una existencia completa y real.

En esta misma línea, podríamos presumir que ese sea el objetivo estético de las elecciones del dispositivo ficcional en la obra de Verbitsky. Justamente, su novela está montada sobre las

formas del realismo más clásico, apuntando sus baterías en la crítica social y la reivindicación de los valores “populares”, por decir así: la solidaridad, el trabajo colaborativo, lo puro y bien intencionado (elevado a la dimensión de arquetipo) del trabajador de la construcción, la metalurgia o el telar. El narrador extradiegético, en tercera persona del singular evidencia su pretensión de objetivación, aun cuando no declina la posibilidad de organizar las interpretaciones con arreglo a la subjetividad crítica a que hacíamos referencia. Organiza, dispone e intercala aquí y allá sus claves de lectura para conducir la interpretación del relato. En más de una manera, es nuestro guía infernal en el recorrido por la villa<sup>5</sup>. La voz que oficia de narrador, en suma, es también un guía que habilita una exploración por zonas desconocidas para el lector promedio, con sus avatares y colores propios.

Ahora bien ¿en qué consiste esta condena que padecen los sujetos habitantes de la villa? En primer término, en el sometimiento físico a la adversidad. Algunos, asociados al frío o las condiciones laborales adversas; otros, a la tortura explícita por motivos políticos oscuros; todos, el hambre, la vida degradada a condiciones de animalidad entre la basura. De hecho, así como el suministro de agua es un foco temático recurrente en la obra (que por otra parte organiza el espacio ficcional en tanto que las casuchas se acomodan a su alrededor) también lo es “el asunto de la basura”, de cómo des-hacerse de los desperdicios que generan.

Por lo demás, hay que decir que todos los que ocupan el espacio en Villa Miseria son presentados como sujetos sometidos a condiciones de vida adversas. La única excepción (por razones que veremos más adelante) es el personaje de Fabián, el líder natural del grupo, quien tiene a cargo la organización de algunas tareas generales (como la instalación de una segunda bomba de agua o la nivelación del terreno). Y, en cierto momento, ante la alternativa de mudarse con su pareja o quedarse a vivir allí, en Villa Miseria, elige este último camino como un modo de resistencia y lucha colectiva, a la vez que sostiene una fuerte identificación con el proyecto de superación comunitaria. Después de todo, Fabián estaba convencido de que “el trabajo en común, en equipo y con conciencia de que formaban una comunidad era lo único que podía salvarlos.” (Verbitsky: 2006, p. 17).

Del mismo modo, es interesante observar cómo los términos realistas en que se plantea la obra, abren amplias zonas de figuración para incorporar elementos simbólicos diversos como *el monstruo*: “La fábrica dormitaba a la distancia como un gigante cansado que atenuara su vigilancia y su apremio implacable, como un guardián que simulase dormir, hasta que el lunes dejaría de fingir

---

<sup>5</sup> Mientras escribo estas notas, tomo conocimiento de artículos periodísticos que hablan de la nueva explotación del denominado “turismo villero”. Se trataría, según parece, de conducir “con medidas de seguridad apropiadas” a la incorporación de un cierto circuito turístico “under” que ofrezca a los visitantes una visión de primera mano de los paisajes tan típicamente latinos.



y les golpearía en el hombro sacudiéndolos con la mano dura de los despertadores, y les chiflaría como el dueño a su perro, con la sirena, hasta que ellos llegasen mansitos y apurados” (íbid., p. 73). En la villa y fuera de ella, los cuerpos están dominados de manera aplastante por un poder invisible pero notable (“como el dueño a un perro”), por estas figuras tan propias de la posmodernidad, una especie de gigante omnipotente que regula y somete las actividades de los hombres, invirtiendo los términos lógicos de organización de funciones. Las máquinas, las fábricas no están dominadas por los hombres sino viceversa.

No obstante, quisiera destacar un elemento que me parece de capital importancia para discriminar a las novelas que toman por temática la villa en la primera hora sobre las de la década del '90. Y es que en las novelas como la de Verbitsky todavía tiene lugar la esperanza, hay espacio suficiente para el amor (así en *Isolina y sus sentimientos por Fabián*, por ejemplo). A pesar de lo aplastante de los castigos, los habitantes de la villa encuentran aún cierta forma de resistencia a partir de la organización de la vida colectiva, en el apoyo y la ayuda mutuos, en la esperanza de un futuro mejor asociado al trabajo. En este sentido, es significativo que las figuras masculinas destacadas en la obra son trabajadores que, aunque con escasa o nula especialización, logran destacarse como sujetos competentes y responsables. Es únicamente el *espantapájaros* quien encarna la desesperanza más atroz y la visión más cruel del mundo. En tanto sujeto condenado y torturado, el personaje del *espantapájaros* se ofrece como un vacío sobre el cual no es posible ya construir ningún ideal de superación, más allá de la resignada aceptación de que el lugar del mundo que le corresponde es el de la villa, o mejor “las villas”, en virtud de que *siente* que las colecciona en su memoria, como quien atesora un descubrimiento singular que no quiere compartir ni en la más remota visión con absolutamente nadie.

Ahora, por otra parte, me interesaría retomar el concepto de lo ominoso en estos textos. Se trata, justamente, de su capacidad para des-automatizar la visión sobre el entorno social haciendo foco sobre *aquello familiar que, sin embargo, no logramos ver*. En otros términos: hasta la irrupción de la literatura “villera” (*sin mote denigrante*) todo lo relativo o perteneciente a la villa había permanecido oculto a los ojos de cualquier lector medio. A la marginación social explícita se le había adherido, como una condena más, el silenciamiento de su enunciación literaria. Acaso también habría que analizar, en otro trabajo, cómo es posible que la selección temática en el orden narrativo habitualmente reproduzca –sin más– un sistema de valores hegemónicos, extendiendo así también las relaciones de poder del orden social en el orden de la reproducción cultural. Pero tan sólo eso llevaría mucho tiempo de observación y análisis que aquí no es posible abordar.



Como sea, a partir de la “evidenciación” de la villa en el campo literario, se incorpora al espectro temático una nueva imagen: el mundo villero. De este modo, esa misma imagen *aparece* ante el lector reconfigurando su percepción de lo real. En términos de Didi-Huberman, entre la oscuridad y la sobreexposición, entre la ceguera y la luminosidad absoluta, es posible reponer una imagen que se resista a la asimilación automática y me obligue a reconfigurar el lenguaje que haga posible su enunciación. Creo que en buena medida esto ha sucedido a partir de la novela de Verbitsky.

Por lo demás, el infierno que propone en su espacio la literatura villera de la primera hora resulta siempre la instauración de un elemento perturbador: es un infierno próximo, con condenados reconocibles en una zona definida, acechante. Si el infierno dantesco terminó de configurar un espacio para el lugar infernal, la Villa Miseria tomó aquella configuración espacial y la materializó peligrosamente en una zona entre lo ficcional y lo vívido, expandiendo la zona del tercer espacio hasta tocar el jardín del lector. Quizás por eso, volviendo a Didi-Huberman, sus imágenes pueden *tocar lo real* (2010) iniciando un camino narrativo que consolide una vez más una literatura latinoamericana capaz de encendernos.-

### **Bibliografía**

AIRA, César (2001) *La Villa*. Buenos Aires: Emecé.

BARTHES, Roland (1966) “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communications* 8, pp. 1-27.

BONAVITTA, Paola; SERVIN VALENCIA, Marcos (2012) “Las ciudades de los excluidos en una Latinoamérica posmoderna”, en *Kairos*, año 16, N° 29. Argentina: Universidad de San Luis.

CHEJFEC, Sergio (1992) *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

CROVARA, María Eugenia (2004) “Pobreza y estigma en una villa miseria argentina”. *Política y Cultura*, N° 22, pp. 29-45. México. Versión en línea. Consulta: noviembre 2013. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702203>

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010) *Las imágenes son un espacio de lucha*. En línea. Consulta: diciembre, 2013. En: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>

FOUCAULT, Michel (1984) “Des espaces autres”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, pág. 46-49 (con apoyo de versión castellana por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en

revista *Astrágalo*, N° 7, 1997).

- LACAN, Jacques (1977) “Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real”. Conferencia original: 1953, Sociedad Francesa de Psicoanálisis. Versión impresa consultada: *Revista Argentina de Psicología*, año VII, N° 22, pp. 11/27. Buenos Aires.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Bertrand (2005) *Diccionario de Psicoanálisis*. Argentina: Paidós.
- MARTINI, Juan Carlos (2002) *Puerto Apache*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MUNIZ, María Gabriela (2008) “Villas de emergencia: lugares generadores de utopías urbanas”, *CiberLetras, Journal of literary criticism an culture*. En línea. Consulta: noviembre, 2013. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/muniz.html>
- PABÓN DE URBINA, José M. (2009) *Diccionario Manual Griego Clásico-Español*. España: Vox.
- SAÍTTA, Sylvia, (2006) “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte”, en *Revista Nuestra América*, N° 2, agosto-diciembre. Porto. Versión en línea. Consulta: diciembre, 2013. En: <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>
- SOJA, Edward (1997) “El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica”. *Geographikós* N° 8, 2º semestre de 1997.
- VERBITSKY, Bernardo (2006) *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires: Sudamericana.