

Figuraciones del yo en la era del individualismo autoritario

Notas sobre *El niño resentido*, de César González (2023)

Victoria García

Apenas estamos empezando a dimensionar los efectos de la pandemia de COVID-19 en la conformación de nuevas subjetividades sociales, políticas y culturales. Giorgio Agamben y Jacques Rancière plantearon perspectivas contrapuestas sobre el rol del Estado. Las discusiones sobre el tema en la Argentina reflejaron modificaciones en las formas de producción, circulación y consumo de la literatura que ya venían percibiéndose en las últimas décadas.

* * *

*En Marx [la clase oprimida] aparece como la última clase esclavizada, como la clase vengadora que lleva a su fin la obra de la liberación en nombre de tantas generaciones de vencidos. [...] De la socialdemocracia] la clase desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados.
(Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia")*

Hace ya años, en 2008, Alberto Giordano acuñó la fórmula "giro autobiográfico" para capturar lo que vislumbraba como una tendencia significativa de la literatura argentina del siglo XXI, de la que formaba parte tanto la proliferación de "escrituras del yo" como la configuración de nuevas condiciones de recepción y de legitimación para estas narrativas. El "giro" formulado por Giordano, sin pretenderse como una descripción objetiva de un estado de cosas literario, asumía un valor performativo, que se dejaba ver en la forma autobiográfica –y autoirónica– que el crítico adoptaba en su ensayo para pergeñar la fórmula. Desde entonces, y como si se hubiese tratado de una profecía

autocumplida, la autobiografía y sus variantes: autoficción, testimonio, confesión, diario, escritura íntima, no dejaron de expandirse en las modulaciones de la narrativa y en los objetos de la crítica local.

La escritura de César González puede entenderse como una inflexión singular de ese derrotero. Desde su primer libro, *La venganza del cordero atado*, poemario aparecido en 2010, González hace de su vida una materia programática de su obra, y de la construcción de su figura autorial una dimensión relevante de los modos en que su obra circula. *El niño resentido*, novela autobiográfica publicada en 2023, es el avatar más reciente de esa apuesta. La novela puede pensarse como el corolario de un proceso de producción de autorialidad que parece haber resultado exitoso, al menos si se considera el interés que ha suscitado la figura de González en los medios de comunicación, en la industria editorial y en la crítica académica. Como señala Mariano Véliz en relación con el cine, González, sin dejar de ocupar una posición periférica en el campo cultural, ha llegado a “adquirir niveles destacables de circulación y visibilización” (2019, p. 160).

No se trata, sin embargo, de un itinerario lineal, exento de problemas. González despliega su escritura auto(r)biográfica¹ atravesado, por un

¹ El neologismo es una adaptación del que utilizan Toro *et al* (2015) para la autoficción. En el contexto argentino, Jerónimo Ledesma lo emplea en relación con Borges (Ledesma 2015), no azarosamente, pues se trata de un caso paradigmático desde el punto de vista de la construcción de la autorialidad como dimensión constitutiva de un proyecto literario (Louis 2013). El desplazamiento de lo *auto-* a lo *autorial* que introduce el neologismo busca subrayar el vínculo entre la proliferación de escrituras autobiográficas en las últimas décadas y las transformaciones de la función autor en la cultura contemporánea. Como lo señala Topuzian, esta se define ahora “en el contexto ampliado de un mercado literario cada vez más global y generalizado, lo cual cambia de cabo a rabo el rol de la imagen de autor entre las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso literario” (2014, p. 27).

lado, por las tensiones que históricamente ha conllevado la construcción de una voz propia para los sectores subalternos –las que Gayatri Spivak abordaba en su muy citado ensayo (2011 [1988])–, pero también por otras más nuevas, derivadas de un *statu quo* que componen la hegemonía global del neoliberalismo y el dominio de Internet y de las redes sociales como espacios privilegiados de la producción de subjetividades.

La publicación de *El niño resentido* tuvo lugar en septiembre de 2023, poco después del primer triunfo electoral de Javier Milei –que motivó una intervención de González desde el cine, en el documental *Al borde*, realizado junto a Alejandro Bercovich (2023)–. Ezequiel Adamovsky ha caracterizado como “individualismo autoritario” el tipo de subjetividad que explicaría el crecimiento de ultraderechistas como la que encarna Milei en la Argentina. En la era del individualismo autoritario, “El orden se percibe como frágil. [...] Los recursos se acaban, la explotación se intensifica, no hay lugar para que cada cual circule sin molestarse”. El individuo, entonces, “se siente amenazado por la sociedad y enarbola su derecho a defender el ilusorio espacio vital que le habían prometido. Violentamente, si hace falta” (Adamovsky 2023, p. 113).²

González disputa un lugar para su obra y su figura de autor lidiando con los dilemas que plantea esta configuración cultural. Él mismo reconoce que la mediatización de su imagen en los últimos años, por un lado, ha

² La conceptualización de Adamovsky es una de las diversas aproximaciones a las transformaciones de las subjetividades en el marco de la revolución tecnológica y la crisis del capitalismo neoliberal posterior a 2008. Otros autores han propuesto formulaciones alternativas: “autoritarismo social” (Ipar), “subjetividad antidemocrática” (Ipar y Catanzaro), “era del individuo tirano” (Said), “época de las pasiones tristes” (Dubet), entre otras.

propiciado condiciones materiales –económicas y tecnológicas– para la inscripción social de su voz, y, por el otro, ha impuesto limitaciones diversas desde el punto de vista de las significaciones que se asigna a su vida y su obra en el contexto mediático.³

¿Cómo concebir en este marco, frente a la tiranía del yo mediatizado y a la hegemonía del individualismo neoliberal devenido autoritario, modulaciones contestatarias de la subjetividad, ancladas en la seducción que puede ejercer la primera persona? *El niño resentido* ofrece una posible respuesta a esa pregunta. Se trata del fruto –quizás el más acabado hasta ahora– de un proceso de autfiguración que González puso en marcha desde su misma irrupción en el campo cultural.

Hacerse un nombre

Este proceso ha consistido, en buena medida, en la edificación de un nombre de autor. Si en *El niño resentido* firma con el que había sido su nombre de nacimiento, no fue así en sus primeros libros. Como es sabido, *La venganza del cordero atado* y su segundo poemario, *Crónica de una libertad condicional* (2011), fueron publicados bajo el seudónimo de Camilo Blajaquis, inspirado en Camilo Cienfuegos y en Domingo

³ En el epílogo de *Crónica de una libertad condicional*, a cargo del colectivo ¿Todo piola?, del que participó González, señala: “Con los medios abrí otras puertas, que incluso pueden servir si un día me quedo sin laburo [...]. La exposición pública [...] es una forma de defenderme” (2011, p. 169). Pero, a la vez, reconoce el desgaste y la alienación que implica la demanda mediática: “Después me arrepiento, como me pasa ahora con todas las notas que di. ¿Para qué? [...] Es muy loco que tenga 50 solicitudes por día en el facebook” (p. 168). Advierte, además, la imagen estereotipada que tienden a reproducir los medios: “en todas las entrevistas salí con el gorrito. [...] Terminé siendo un estereotipo” (p. 168), “¡Todos me preguntaron lo mismo! Y en todos lados terminé diciendo lo mismo. [...] Porque funciona” (p. 171).

Blajaquis, militante peronista que retrató Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?*

Menos comentado ha sido el hecho de que el prologuista del primer libro de González, Luis Mattini, también firma con seudónimo o *nom de guerre*, uno que ha pasado a ocupar definitivamente el lugar de su nombre real. El paralelismo no es anodino: Mattini, dirigente histórico del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), nacido como Juan Arnol Kremer Balugano, es (fue) para el proletariado lo que César González personificaría para el “lumpenproletariado”. Así, entre comillas, porque parte del problema reside en que las conceptualizaciones clásicas del marxismo, tradición político-cultural con la que González dialoga, no resultan del todo satisfactorias para pensar la sociedad contemporánea y, sobre todo, para componer la autorrepresentación de sí que persigue.

“La figura del ‘pibe chorro’ vino a reemplazar al guerrillero como fantasma de la sociedad”, escribe en uno de los ensayos de *El fetichismo de la marginalidad* (2021, p. 42), libro central en la construcción de su figura de autor y de su programa estético. González-Blajaquis vino a reemplazar a Kremer-Mattini. La clandestinidad como condición de enunciación que motiva el seudónimo, impuesta en la época del ERP por el cercenamiento de los mecanismos de participación y representación ligados a la institucionalidad democrática, resurge ahora como modo de circulación socio-cultural de las voces de los “pibes chorros”. Para ellos la política contemporánea, aun bajo el régimen de la democracia formal, tampoco ofrece demasiadas alternativas de representación, porque si “la derecha [...] propone como solución asesinar a esos pibes o bajar la edad de imputabilidad”, la izquierda “los considera lumpen-proletarios en un

sentido despectivo, es decir, saboteadores de la conciencia de clase, traidores a la clase trabajadora, negándoles a esos pibes su fuerza subjetiva" (p. 64).

En la reedición de 2020 de *La venganza del cordero atado*, no será ya Mattini quien prologue el libro, sino el mismo González, quien ya ha dejado atrás su seudónimo, y Marcelo Figueras. La sustitución del prologuista alógrafa puede comprenderse, en parte, como corolario del malentendido que involucra el diálogo intergeneracional entre un representante del proletariado y uno del "lumpenproletariado" que no se deja encasillar bajo ese rótulo. Así, mientras Mattini vaticinaba para Blajaquis-González un camino de redención a través del arte, que implicaba "hacer del odio acumulado, amor a crear" (González 2010, p. 5), González se ocupará de distanciarse de esa concepción en el derrotero ulterior de su obra. En "La potencia del odio", otro de los ensayos de *El fetichismo de la marginalidad*, llama a "reivindicar un odio distinto al de la derecha, encausarlo hacia la destrucción de la desigualdad material en el mundo" (González 2021, p. 39).

Pero la sustitución de Mattini por Figueras deriva también del hecho de que, para 2020, el autor de *La venganza...* puede reivindicarse como escritor y artista, y ya no solo como legatario de una tradición de izquierdas que encarnaron, de distintas maneras, el ERP, Camilo Cienfuegos y Domingo Blajaquis. En efecto, para entonces ha publicado otros dos poemarios –*Crónica de una libertad condicional* y *Retórica al suspiro de queja* (2015)– y realizado varios largometrajes.⁴ Figueras emite,

⁴ *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), *Exomologesis* (2016), *Lluvia de jaulas* (2019) y *Atenas* (2019).

entonces, su acreditación de par y padrino literario para lo que puede admitir ya el estatuto de *obra*, e instala una posible imagen para el autor que la sostiene: “logró lo que pocos, reapropiarse de su destino aun jugando contra cartas marcadas [...]. César seguirá siendo siempre el tipo a quien la vida le hizo mil zancadillas y, aun así, consagró su vida a producir belleza” (González 2020, p. 20). El cambio en la figura del prologuista no altera en lo sustantivo la imagen de redención a través del arte que ya figuraba en Mattini. En esta nueva versión del prefacio, González queda colocado en el lugar paradójico de haber tomado a cargo su destino, para permanecer por siempre destinado a ser lo mismo: el “pibe chorro” que devino artista.

Pero, con su nombre de autor ahora asumido, González asume también el papel de autoridad sobre su propia obra, cuya validación ya no dependerá solo de gestos de pares o padres político-intelectuales o literarios. En el prefacio que él mismo escribe para la reedición del libro, formula un programa estético que no solo se proyecta hacia adelante, sino que procura legitimar y dar sentido retroactivamente a la obra de la que se erige como autor. La dimensión autobiográfica de su proyecto estético es aquí deliberada:

La ecuación que hice fue simple: si hay tantos escritores que pueden aprovechar la experiencia vivida para producir sus obras, inspirándose en sus biografías y donde quizás la ausencia vivida, en muchos casos, es en términos sentimentales, ¿cómo no hacerlo quienes tuvieron todas las ausencias juntas, materiales e inmateriales, afectivas y alimentarias, decretadas por la sociedad antes de la concepción misma? Ausencias impuestas, no elegidas. Si una experiencia de leve adversidad motiva a tantos burgueses a dedicarse al arte, ¿cómo es, entonces, que aquellas personas que tuvieron una vida donde la adversidad es la norma, no se atreven no solo a dedicarse al arte sino siquiera a levantar la mirada? (González 2020, p. 8)

González defiende el uso de materiales de la propia vida para la creación literaria y denuncia un doble estándar que atraviesa las valoraciones sociales de la escritura autobiográfica. Sus consideraciones en torno a los escritores de extracción burguesa que exploran aspectos de su vida íntima en sus obras y, sobre todo, a la validez que se le adjudica a esa opción estética remiten, intencionadamente o no, al interés que concitaron textos como *Wasabi* de Alan Pauls (1994) o *Derrumbe* de Daniel Guebel (2007) en el contexto de la formulación inicial del “giro autobiográfico” (Giordano 2008, p. 8). La perspectiva que defiende González se aleja de las acepciones clásicas de la autobiografía para acercarse, más bien, a otra vertiente de las “escrituras del yo”: la de la narrativa testimonial. Pero si sus impulsores –una vez más: Walsh– se pretendían como depositarios y transmisores de experiencias de sujetos subalternos percibidos como *otros*, González, en cambio, se atribuye él mismo la posibilidad de tomar la palabra para contar su historia, en nombre propio.⁵

En “El combate por la representación”, incluido en *El fetichismo*, reafirma: “Mientras no se tomen las herramientas de la expresión para relatar la propia historia [...], los que tienen la palabra seguirán explicándonos el mundo, sus problemas y soluciones. Narrar la propia experiencia está claro que no alcanza, pero es un primer paso” (González 2021, p. 85).

Un cuarto propio

⁵ No es posible detenernos aquí en las prolíficas discusiones que suscitó la narrativa testimonial como modo de articular la voz de los sectores subalternos desde la perspectiva del “intelectual solidario”. Como ejemplo canónico de esta aproximación crítica, puede verse Beverley y Achugar (2002 [1992]).

Un autor necesita un nombre y también, como lo postuló Virginia Woolf, un cuarto propio. *El niño resentido* parece mostrar que ese espacio de autonomía puede surgir como efecto y carácter de la escritura: como posición subjetiva irreductible a –aunque atravesada por– una serie de condiciones materiales que preexisten. González, de hecho, sigue viviendo en el barrio Carlos Gardel, la villa del oeste del conurbano bonaerense en que transcurre la historia narrada en la novela. Aunque el narrador no tiene nombre, y la decisión de hacerlo permanecer anónimo parece haber sido deliberada, la conexión con el autor resulta manifiesta para cualquiera que conozca por otros medios su historia de vida, y se reafirma en diversos indicios textuales y paratextuales.

La villa, dice el narrador:

es un ambiente que conspira contra la escritura y toda forma de interioridad. *Acá adentro* es difícil encontrar el silencio adecuado para una mínima concentración. Es imposible abstraerse del ruido histérico que sucede alrededor. A metros de la puerta de mi casa han caído pibes baleados y apuñalados, chocan autos y patrulleros luego de severas persecuciones. La sangre, el caos la violencia policial y el aura de jóvenes destruidos respiran en mis ventanas mientras escribo esto. Me los cruzo todos los días a cualquier hora, haciendo sonar sus motos, paseándose brillantes y soberbios. Muchos de ellos van cayendo muertos; a otros, con suerte, se los llevan presos (González 2023, p. 12, nuestro subrayado).

El pasaje corresponde a “Una isla”, el segundo de los 71 capítulos que componen la novela. Por su ubicación inicial en el libro, el capítulo puede entenderse –en los términos clásicos de Genette (2001)– como un umbral entre el afuera y el adentro del texto, y entre el afuera y el adentro de la villa en que se desarrolla la historia. En el fragmento parece resonar, de hecho, otro umbral literario, un prólogo canónico de la literatura argentina, que González conoce bien: “La violencia me ha salpicado las

paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire”, escribía Walsh en el comienzo de *Operación masacre* (1964, p. 10). Otra violencia dibuja el contorno de escritura de González y otra es la mirada que despliega frente a ella, pues como autor no cuenta la vida y la muerte de otros, como hacía Walsh, sino su propia supervivencia a una violencia de la que fue parte.

González está *acá adentro*, en la villa, y sin embargo escribe, mira hacia su interior. Si en las escrituras íntimas que pululan en el siglo XXI, mucho más allá del marco libresco, la mirada hacia puede derivar en banalidad y narcisismo improductivo, en *El niño resentido* quedarse adentro, en la villa y en la escritura, aparece como un acto disruptivo, de afirmación subjetiva. La historia de vida del niño que protagoniza la novela se encuentra atravesada por un clivaje entre el interior y el exterior de la villa que es, también, una disyunción identitaria entre *nosotros* y *los otros*. El sentido de los deícticos: *acá/allá, nosotros/los otros*, invierte el punto de vista clásico que coloca al villero en el lugar del *otro*, y se relaciona con él oscilando entre la fascinación y el rechazo: “Los de afuera quedan obnubilados ante lo que ven y lo que escuchan. Lo que al extranjero le fascina al nativo le resulta rutinario” (González 2023, p. 12).

El resentimiento en disputa

El mismo año en que se publicó *La venganza del cordero atado*, González fue entrevistado por Ana Cacopardo en el programa televisivo *Historias debidas*, de la emisora estatal Encuentro. La entrevista, todavía accesible en el sitio web del canal, tiende a fijar, en el flujo ahistórico de la discursividad virtual, una representación canónica de su vida y obra.

González afirma allí, sobre su propio derrotero: “En la cárcel entró un pibe chorro y tendría que haber salido un pibe chorro, porque eso necesita la sociedad. Y en cambio salió un poeta, alguien que no está resentido, alguien que no tiene odio y que quiere generar algo para las generaciones que se vienen”.⁶ En esta autofiguración mediática, ratifica el itinerario biográfico lineal y un poco simplificado que se reitera en diversas miradas de su producción artística: del “pibe chorro” al artista, del resentimiento a la sublimación creadora a través del arte.

El niño resentido introduce, sin embargo, un posible desvío de esa imagen cristalizada. No se trata solo, así, de construir un “cuarto propio” para la escritura, que permita superar, en el plano simbólico, la violencia y la precariedad de la vida del “pibe chorro”. No se trata, tampoco, de que la escritura y el arte pacifiquen el resentimiento al que esa precarización de la vida puede engendrar. Allí radica la operación que González, apoyado en una figura autorial que ha forjado desde la publicación de su primer libro, realiza sobre su autobiografía, la que no ha dejado de evocar en diversas intervenciones en el entorno mediático. La operación reside en reapropiarse de su historia para narrarla ahora bajo una nueva impronta que, en lo literario, remite a la tradición del malditismo –como lo indican dos de las inspiraciones evidentes del libro: *El niño criminal* de Jean Genet y *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini– y, en lo político-ideológico, conecta con la perspectiva del odio plebeyo y de clase, pregnante en ciertas vertientes del marxismo –como lo sugiere la cita benjaminiana que funge de epígrafe de este ensayo–. Como lo señalamos más arriba, esta perspectiva se retoma, antes que en la novela, en *El fetichismo de la*

⁶ <https://encuentro.gob.ar/programas/serie/8062/1005?temporada=3>

marginalidad. “El odio le da sentido a muchas vidas, organiza agendas, rutinas, existencias enteras”, afirma en el ya citado “La potencia del odio” (González 2021, p. 35). La vida de *El niño resentido*, en efecto, está organizada por el odio. Un odio a la vez difuso y preciso, dirigido hacia sus condiciones de existencia, hacia quienes ocupan una posición superior en la pirámide social, hacia la desigualdad estructural que lo coloca en el estrato más bajo de la pirámide.⁷

Si, en la novela, el delito se presenta como la puesta en acto de ese resentimiento, y si, hacia el final del relato, el protagonista abandona su vida delictiva: ¿implica esto que también dejará de lado su *ethos* resentido, como lo sugieren, fuera del libro, los comentaristas de González y hasta él mismo, al definirse como “un poeta [...] que no tiene odio”? La novela no ofrece una respuesta lineal a esa pregunta. Elude la reducción moralizante, que llevaría a resignificar la figura del niño resentido bajo el prisma narrativo e ideológico del joven o adulto arrepentido. No hay, de hecho, mayor distancia entre el *yo* narrador y el *yo* narrado en el relato que compone González –a contrapelo de las narraciones distanciadas, autoparódicas y/o metaficcionales, frecuentes en las escrituras autobiográficas contemporáneas–.⁸ El resentimiento

⁷ Citamos solo algunos pasajes en los que el odio aparece como estructura de sentimiento del narrador de la novela: “Odiábamos la lluvia. Y odiábamos la obligatoria vida pública de la isla, donde no existía la intimidad, la calma contemplativa; un espacio común de privaciones y conexiones clandestinas a todo tipo de servicios” (González 2023, p. 11); “Odiaba mi pobreza, odiaba nuestra casa tan miserable, odiaba a Culacha, odiaba la pasividad de mi madre, pero ante todo odiaba la cocaína” (p. 50); “Lentamente, en mi interior crecía el odio hacia todo ser humano que no compartiera nuestras paupérrimas condiciones de vida. No tenían que ser millonarios como el patrón de mi abuela, que tuvieran una casa de material, un auto y una familia normal alcanzaba para provocarme una envidia lasciva. ¿Y yo cuándo tendré algo?” (p. 55).

⁸ En la narratología clásica y, en particular, en la propuesta de Dorrit Cohn (1978), se distingue entre narraciones en primera persona *consonantes* y *disonantes*, según el

permanece ahí, latente; un odio en potencia cuyos corolarios estéticos y políticos correrán, en lo que siga, por cuenta de las y los lectores del libro.

El efecto puede resultar interesante, si se considera que González despliega la voz del niño resentido en un contexto en que la canalización del rencor social parece ser potestad exclusiva de las derechas autoritarias. González no lo da por sentado y asume el riesgo de la disputa. Como decía Mark Fisher (2021), el desafío reside en reconducir hacia una “ira politizante” las afecciones y desafecciones privatizadas de las subjetividades configuradas sobre las ruinas del capitalismo neoliberal. Tal parece ser la apuesta de González, la singular vuelta que propone al giro auto(r)biográfico de la literatura argentina actual.

Referencias bibliográficas

Adamovsky, E. (2023). *Del antiperonismo al individualismo autoritario. Ensayos e intervenciones (2015-2023)*. San Martín: UNSAM Edita.

Beverley, J. y H. Achugar (2002 [1992]). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Revista Abrapalabra, Universidad Rafael Landívar.

Blajaquis, C. (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente.

----- (2011). *Crónica de una libertad condicional*. Buenos Aires:

mayor o menor grado de distancia que la enunciación narrativa establece entre el yo narrado -i.e. el protagonista-, y el yo narrador. La de González corresponde más bien al primer modelo.

Tinta Limón, Colectivo ¿Todo piola?

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Fisher, M. (2021). *K-Punk. Volumen 3. Escritos reunidos e inéditos (Reflexiones, Comunismo ácido y entrevistas)*. Buenos Aires: Caja Negra.

Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.

González, G. (2020). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente.

----- (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Sudestada.

Ledesma, J. (2015). "Droga, legitimación, literatura. Borges y el opio de Thomas de Quincey". *Letral* 14, 33-52.

Louis, A. (2013). Monumento Borges o, ¿Qué es hoy un autor? *INTI, Revista de literatura hispánica*, 77/78, 237-247.

Spivak, G. (2011 [1988]). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: UNL.

Toro, V., S. Schlickers y A. Luengo (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

Véliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'atalante*, 28, 157-170.

Walsh, R. (1964 [1957]). *Operación masacre*. Buenos Aires: Continental Service.