

ARTÍCULOS



Martín Schetti. *He-She Devil* (fotograma). 2023.

**HISTORIA DE
UNA MUJER SOLA:
SOBRE LA FIGURA DE LA
“POLACA” EN *EL CAMINO DEL SUR* (1988) DE
JUAN BAUTISTA STAGNARO
STORY OF A WOMAN
ALONE:
ON THE FIGURE OF THE
“POLACA” IN JUAN BAUTISTA STAGNARO’S *EL CAMINO DEL SUR* (1988)**

Débora Kantor

Escuela de Arte y Patrimonio – Universidad Nacional de San Martín

Realizó su doctorado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires con una beca del CONICET. Es docente en la carrera de Cine Documental de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM.

Ha sido investigadora visitante en la Biblioteca Pública de Nueva York-Universidad de Fordham y en la Universidad de Michigan.

Contacto: debora.kantor@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5913-5450>

DOI: 10.5281/zenodo.17631996

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Figura
Cine de postdictadura
Polaca
Inmigración

El camino del sur (1988) fue el primer largometraje en solitario de Juan Bautista Stagnaro y la única coproducción argentino-yugoslava. Este artículo estudia la mutación de la “polaca” como figura típica del imaginario argentino del siglo XX en este film. En dirección a ello, primero ubica la película dentro del amplio y heterogéneo corpus de films de la “post-dictadura”, del que forma parte como una obra tardía; allí destaca dentro de un repertorio de nuevas historias y nuevos personajes “judíos” en el cine nacional. Luego, recorre los pormenores de la concepción, producción y realización de la película, situándola a distancia del “origen” de esta figura en las crónicas periodísticas de la década de 1920 y 1930, y de su “regreso” en el ciclo del policial criollo en la década de 1970. Seguidamente analiza el modo en que, al mudar a la protagonista -Jana, interpretada por la actriz Mirjana Jokovic- de la esperable figura de la “polaca”, Stagnaro la reinscribe en la historia, reescribiendo su lugar en ella: en la historia de las migrantes, en la historia del mundo del trabajo y en la historia, por último, de las mujeres judías en la Argentina. Finalmente, se detiene en una “historia del pelo” como indicio de esa reinscripción, como forma plena de su mutación: de “polaca” a trabajadora fabril.

ABSTRACT

KEYWORDS

Figure
Post-dictatorship
cinema
Polaca
Immigration

El camino del sur (1988) was Juan Bautista Stagnaro's first feature film as a sole director and the only Argentine-Yugoslav co-production. This article examines the transformation of the “Polaca” as a typical figure of the Argentine imaginary in 20th-century culture within this feature. To this end, it first situates the film within the broad and heterogeneous corpus of “post-dictatorship” films, which it integrates as a late work; it highlights the film as part of a repertoire of new stories and new “Jewish” characters in national cinema. Next, it details the conception, production, and realization of the film, positioning it apart from the “origin” of this figure in journalistic chronicles of the 1920s and 1930s, and from its “return” in the cycle of local crime films of the 1970s. Subsequently, it analyzes how, by moving the protagonist —Jana, played by actress Mirjana Jokovic—away from the expected “Polish woman” figure, Stagnaro re-inscribes her into history, rewriting her place within it: in the history of migrants, in the history of the working world, and finally in the history of Jewish women in Argentina. Finally, it focuses on a “hair story” as an indice of this re-inscription, as the full expression of her transformation: from “Polish woman” to factory worker.

Llegan lotes de diez, once, por barco. Durante las primeras semanas, los polacos no las malcrían. Es lo contrario del método francés. A la espera del gran día del debut, las alojan en casas lamentables, ¡para que más tarde el prostíbulo les parezca un paraíso! Ese paraíso se encuentra a orillas del Río de la Plata. Se llama La Boca.

Albert Londres, *El camino de Buenos Aires* (1927).

Nuevo repertorio de personajes en el cine de la transición

La designación de Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía fue uno de los primeros actos de gobierno de Raúl Alfonsín tras asumir la presidencia de la nación el 10 de diciembre de 1983. Al mes siguiente, el 20 de enero de 1984, el crítico e historiador Jorge Miguel Couselo se convertiría en el último interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Couselo, que, como señala Paula Félix-Didier (2023), se definía como socialista y humanista, y cuya trayectoria ejemplar lo ubicaba en las antípodas del Ente, tuvo una intervención breve y ejecutiva: tan sólo un mes después, el 22 de febrero, el Senado sancionó la ley 23.052, que derogaba la legislación anterior y disolvía el Ente de Calificación Cinematográfica.

La disolución del Ente fue planteada como el símbolo de una nueva era en la política nacional, una demostración del clima de libertad “plena” que siguió al ejercicio del voto popular y que proyectó una imagen nítida de la conquista de la democracia. El fin de la dictadura y la eliminación de la censura permitieron, en palabras de Manuel Antín, “una apertura completa de la temática del cine argentino” que se efectuó con fuerte respaldo del Estado a través del Instituto Nacional de Cinematografía. Al gobierno, declaraba el futuro director del INC al poco tiempo de saberse su designación, le interesaba mucho apoyar al cine, porque lo consideraba no solamente un vehículo de cultura, “sino una comunicación con el mundo, una ventana abierta al exterior para dar fe de la democracia que hemos conquistado” (citado en España, 1994: 16).

Así, como escribió Claudio España, el cine nacional se convertiría en este periodo “en una herramienta de apoyo a la revisión del trágico pasado inmediato y en un difusor hacia el exterior del presente de los argentinos. Una vez más, el cine, convertido en verosímil de la historia de un país, como el Neorrealismo italiano de los años de 1940” (España, 1994: 17).

El relajamiento de la censura cinematográfica, sin embargo, había comenzado con el fin de la gestión de Tato, en noviembre de 1978, mucho antes incluso de que un cambio de régimen estuviera dentro del horizonte de posibilidades. Desde 1979, y antes que otras esferas, el cine se convertiría en un espacio de cuestionamiento a la intervención de la censura estatal. Un actor clave en ello fueron las distribuidoras de películas internacionales que veían muy limitado su negocio en la Argentina a causa de las prohibiciones que el Ente imponía sobre gran parte de los films. A ese primer cuestionamiento se sumarían desde 1981, y como efecto de la distensión política propiciada por Viola, otras voces críticas como el Comité Permanente en Defensa y Promoción del Cine. El comité, que nucleaba asociaciones de productores, directores y actores de la industria cinematográfica, comenzó a reclamar tempranamente por la falta de libertad creativa y a pedir la supresión de las “listas negras” que habían empujado a numerosas figuras del cine nacional al exilio (Ekerman, 2022; Franco, 2024).

En el contexto de esa mayor apertura surgieron películas como *Tiempo de revancha* (1981), *Los últimos días de la víctima* (1982) -ambas de Adolfo Aristarain-, *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *El desquite* (Juan Carlos Densanzo, 1983), y *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), que, aunque no fueran abiertamente críticas del gobierno militar, daban cuenta de una transformación irreversible en el discurso cinematográfico que comenzaba a recuperar un rol crítico. El cine, como otras expresiones de la cultura (el rock, el teatro y las revistas) fue una de las primas zonas de cultura que comenzaron a perforar las prohibiciones autoritarias, alimentando el clima antidictatorial y prodemocrático que también se vivía en el espacio político (Franco, 2024). Esos “tábanos de oposición al

régimen”, en palabras de Oscar Terán (2019), aportaban metáforas críticas al público, abonando, como otras esferas, al comienzo de la llamada “transición”¹.

La república perdida de Miguel Pérez, escrita por el periodista Luis Gregorich, y estrenada en abril de 1983, meses antes de las elecciones que consagrarían el retorno al sistema democrático, se convirtió en el documental más taquillero de la historia del cine nacional (cerca de dos millones de espectadores acudieron a verla en salas). Con un racconto sencillo y directo, que leía la historia del país como una sucesión de atropellos desde el golpe del 6 de septiembre de 1930 en adelante y con impactantes imágenes de archivo (de noticiarios, fundamentalmente), la película encarnó los valores y anhelos de la época. Poco tiempo después llegarían las ficciones sobre las que se apoyó esa revisión crítica del pasado. Films que, como advierte Gustavo Aprea (2008), parecían definirse temáticamente por una insistente búsqueda en el plano de la identidad nacional, que contestara los interrogantes acerca de por qué nos había pasado lo que nos pasó y qué enseñanzas podrían sacarse de todo ese sufrimiento.

¹ Concepto clave para pensar este proceso que no tiene una fecha única ni precisa de inicio ni de conclusión. Como señalan Claudia Feld y Marina Franco en *Democracia hora cero* (2015), lejos de la memoria que recuerda “el gran paso del autoritarismo a la democracia” como una etapa de transformación casi inmediata de los valores y sentidos con respecto a la violencia represiva del pasado y los crímenes militares, los primeros tiempos de la de la “transición” constituyeron un momento abierto, incierto, ambiguo y lleno de continuidades y dilemas cuya resolución no era obvia ni evidente. Si el signo de los nuevos tiempos fue antidictatorial, eso no significó un cambio de percepción inmediato y masivo sobre cómo debía ser pensada esa dictadura y su violencia, cuáles habían sido las causas de ese proceso político y qué debía hacerse frente a ello. Aunque esas construcciones alternativas venían elaborándose desde hacía tiempo en el seno del movimiento de derechos humanos, de algunos actores políticos y de otros sectores sensibles al tema, ello no implicó que ese discurso tuviera un alcance o una aceptación general en 1984 (Feld y Franco, 2015: 11 y 12). Del mismo modo que, como hemos sugerido, las transformaciones de la esfera de la cultura que fueron minando el discurso represivo desde comienzos de la década de 1980, permiten pensar la transición como un proceso que implica temporalidades y sensibilidades alternativas a las implicadas en los cambios institucionales y del sistema político. Como también señala Marina Franco (2024), pensar la democratización más allá de los procedimientos del sistema político liberal nos permite preguntarnos cuándo se produce la transición en aspectos de la vida democrática como la inclusión y la participación social, los avances y el acceso a los derechos económicos sociales y culturales, y la democratización de la vida de las instituciones, entre otras cuestiones.

En los films históricos de María Luisa Bemberg, *Camila*² estrenada en mayo de 1984 y *Miss Mary*, en julio de 1986, o, mirando hacia el pasado inmediato, en *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, las respuestas ofrecidas a estos interrogantes estaban mediadas por una revaloración explícita de la democracia que se plasmaba en una toma de conciencia realizada por los personajes. Estas películas, como proponía Claudio España recuperando a la crítica norteamericana B. Ruby Rich en “An/Other View of New Latin American Cinema” (1997), contribuyeron a la monumental faena de “forjar una nueva colectividad subjetiva”, fundada sobre la consolidación de un sentido común antidictatorial como divisa de la nueva época.

En estos films, pero también como parte de una tendencia más general que B. Ruby Rich observa en el cine de América Latina desde comienzos de la década de 1980, se percibe un movimiento hacia la *interioridad*, una reivindicación del *individuo*. Pero no como un desplazamiento hacia el terreno de la vida privada o bien del *espacio biográfico*, sino como una forma de ruptura social, política y *pública* con los relatos del pasado. Ruptura en la que es posible leer las huellas del nuevo cine latinoamericano de la década de 1960 y que refleja las circunstancias de la región, signada decisivamente, a comienzos de la década de 1980, por la salida de los regímenes dictatoriales.

En este fervoroso clima de época, cuyas manifestaciones en la cinematografía nacional (una cinematografía, vale subrayarlo, en cuya orientación temática y política se había implicado, decididamente, la política de gobierno) se perciben claramente en ciertos rasgos, como la fuerte pulsión revisionista de la historia nacional, el esfuerzo de reconstrucción de la imaginación colectiva en clave antidictatorial y anticlerical, y de un movimiento hacia la “interioridad” en la concepción de los personajes, que da nuevos matices y nueva potencia a las vidas individuales como modo de ruptura con los relatos

² Para una lectura feminista de *Camila*, véase Kratje, J. (2017). *El circunloquio de la violencia: acerca del melodrama alegórico feminista en Camila (María Luisa Bemberg, 1984)*.

del pasado, es posible hallar inéditos y en no pocos casos protagónicos, personajes de origen judío.

Un repertorio de nuevas historias y nuevos personajes. Historias de sobrevivientes del Holocausto, en *Espérame mucho*, de Juan José Jusid, o en *Debajo del mundo* (1986) de Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro. O, en una línea similar, la historia de la presentadora radial Clara Smoloff de Marino (Graciela Borges) en *Pobre Mariposa* (1986) de Raúl de la Torre, que redescubre sus raíces judías tras la muerte de su padre, un militante socialista de origen judío en cuyo asesinato estaría implicada una red secreta de militantes filo-nazis en la Argentina de 1945. Y otros personajes femeninos, como la actriz Raquel Landesman interpretada por Cipe Lincovsky en *La amiga* (1989) de Jeanine Meerapfel que, al exiliarse, toma conciencia de su propia pertenencia a una historia de los perseguidos y los marginados.

Dentro de esta serie en el llamado cine de “postdictadura”, galería de personajes³ que no ha tenido aún el detallado análisis que merece, y en la que destacan, por su novedad, una variedad de nuevas historias de mujeres, regresarán desde las primeras décadas del siglo XX también las “polacas” o las “rusitas”. En este artículo analizamos la *figura* de la “polaca” en *El camino del sur* de Juan Bautista Stagnaro (1988).

Lejos del policial

Luego del fenomenal éxito de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), los guionistas Juan Bautista Stagnaro y Beda Docampo Feijóo comenzaron trabajar en la escritura de *Debajo del mundo* (1987). La película, filmada en parte en el barrio porteño de Barracas y en parte en el pequeño pueblo de Hradek Kralovek (en la entonces Checoslovaquia), fue la

³ Entre otros, cabe señalar una nueva variedad de figuras de lo juvenil, como los estudiantes de secundaria judíos en *La historia oficial*, o en *La noche de los lápices*, o bien los adolescentes parricidas de clase media acomodada de *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984).

primera de una serie de films que Stagnaro y Docampo Feijóo realizarían en coproducción con países de Europa del Este. Además de *Debajo del mundo*⁴, la saga incluirá dos otros proyectos: *Los amores de Kafka* (1988), dirigida por Beda Docampo Feijóo y *El camino del sur*, dirigida por Stagnaro. Simultáneamente al inicio de sus trayectorias como realizadores, Beda Docampo y a Stagnaro fueron convocados por Lita Stantic⁵ para escribir el argumento de una nueva película de María Luisa Bemberg, que estaría ambientada en un prostíbulo en la Argentina de 1930, justo antes del golpe de Estado del 6 de septiembre.

Bemberg aportó *El camino de Buenos Aires* de Albert Londres para inspirar la escritura de esa historia. Pero el film nunca se realizó y, en cambio, escribieron el argumento de *Miss Mary* (1986), que además de estar ambientada en el contexto del golpe, conserva del proyecto original una escena protagonizada por una muchacha “polaca” que transcurre en un prostíbulo. En *El camino del sur*, su primer largometraje en solitario, Stagnaro, retomó elementos de ese proyecto originalmente pensado para Bemberg para reinterpretarlos a la luz de su propia biografía como hijo de inmigrantes, y de sus recuerdos del barrio de La Boca.

Para escribir el argumento, junto a Beda Docampo, Stagnaro puso el foco en dos capítulos de las crónicas de Albert Londres. El capítulo XVII, titulado “Polacos”, en el que Londres caracteriza a los rufianes y explica el contexto y las estrategias que usaban para captar a las “polacas”, y el capítulo que le sigue inmediatamente, titulado “La Boca”,

⁴ *Debajo del mundo* narra la historia real de los hermanos Mehl, que, tras sobrevivir al Holocausto migraron a la Argentina en 1952. La película se estrenó en abril de 1987, coincidiendo con el primer “levantamiento carapintada” en Campo de Mayo, conducido por Aldo Rico. Esa desafortunada coincidencia dificultó la afluencia de público en los primeros días de estreno. La película llegó al público, sin embargo, programada en el ciclo de TV “Función privada” y, según recuerda Stagnaro, tuvo fue exitosa en Estados Unidos. Esto animó al empresario petrolero Jorge Estada Mora, que produjo el film junto a los hermanos Mehl, a continuar produciendo películas con Stagnaro y Beda Docampo, y a permanecer en el negocio. Estrada Mora produciría películas de Juan José Campanella, (*El mismo amor, la misma lluvia*, 1999; *Metegol*, 2013), Jeanine Meerapfel (*La amiga*, 1988) y Edgardo Cozarinsky (*Guerreros y cautivas*, 1994).

⁵ Que produjo todos los largometrajes de María Luisa Bemberg, excepto *De eso no se habla* (1993).

en el que el cronista describe el barrio: “Buenos Aires es uno de los puertos más al sur de la tierra. Y hay que caminar tres kilómetros más para llegar a La Boca. Observen el mapa: verán que objetivamente las mujeres que viven allí no podrían haber caído más bajo (Londres, 2018: 114)”, dice allí Albert Londres. El barrio de La Boca, donde Stagnaro pasó buena parte de su infancia, es el espacio principal donde que transcurre el film. El contraste de colores, arquitectura e incluso formas geométricas entre La Boca y el pequeño pueblo de Solin, en Macedonia del Norte, donde comienza el film, fue pensado por Stagnaro para plantear la experiencia de la migración en clave melancólica, bajo el concepto de un “paraíso perdido”.

Así, en las primeras secuencias de la película, rodadas en la entonces Yugoslavia⁶, Stagnaro buscó construir un clima de ensoñación que, lejos de las condiciones adversas y precarias, de la pobreza extrema que describe Albert Londres al recordar su accidental visita a una pequeña aldea judía a cuarenta kilómetros de Varsovia, retrata al lugar de origen que la joven Jana (Mira Jokovic) va a abandonar, como una bella aldea de colinas “suaves” y líneas curvas. Lejos del gris y retrógrado *Shtetl*, Stagnaro se figura esa aldea, que vivirá por siempre en el recuerdo de Jana, como una “cosa blanda”. Esa “cosa blanda” inspiró además el tratamiento de color y el vestuario para esas primeras secuencias (diseñado por Evelyn Bendescov y Beatriz di Benedetto), en una gama tenue, con abundantes amarillos, rosas y celestes, que contrastarán, marcadamente, con los colores fríos del conventillo de La Boca y el hospital, donde transcurren buena parte de las escenas filmadas en Argentina.

⁶ Stagnaro recordaba así las circunstancias que hicieron posible la coproducción con la entonces Yugoslavia: “Estrada Mora, era de esos tipos que están muy abiertos a lo que sucede y tomó contacto con un productor yugoslavo que era un productor de muchas películas del estudio más importante de Yugoslavia. Habían hecho *Papá salió en viaje de negocios* de Kusturica. Era una coproducción natural, en el primer cine después de la dictadura había muchas coproducciones un poco ficticias. El film fue la primera coproducción -y la única- argentino-yugoslava”. Entrevista a Juan Bautista Stagnaro, agosto de 2024.

Lejos de Rusia y de Polonia, en la aldea Yugoslava imaginada por Stagnaro no se percibe el asedio de los *pogroms* ni la ferocidad de los cosacos. No se habla en ídish, sino en macedonio o serbocroata. Tampoco hay hombres vestidos de negro con galera y levita, ni cabellos ensortijados a los costados del rostro. Aunque la historia de la joven Jana de dieciocho años es muy similar a la de las “polacas” y “rusas” que eran objeto de compra-venta (lo que no necesariamente significaba que iban engañadas) de las redes de tratantes “polacos”, en la decisión de ubicar su origen en una aldea de Macedonia, en esa variación, en esa licencia que sustrae al personaje y a la trama del estereotipo y del cliché desde el comienzo, se percibe una búsqueda distinta. Un trabajo sobre el personaje y su historia que la proyecta sobre una experiencia migratoria más amplia y un poco imprecisa.

El personaje de Jana no está basado en una historia real. No se trata de una mujer ejemplar, como Raquel Liberman, la mujer que denunció a sus tratantes y puso en jaque a la temible Zwi Migdal, ni de una villana, como la célebre madama Ester “la millonaria”, que fueron dadas a conocer, como los “rufianes”, a un ávido público lector en las crónicas policiales del diario *Crítica*. Tampoco de una víctima sometida a condiciones de servidumbre. Jana, en cambio, es una mujer cualquiera. Y también es un hombre cualquiera el “rufián”, Máximo Brockman (Adrián Ghío), que va a llevársela a Buenos Aires. En lugar de tratarse de un villano abyecto, Brockman es un hombre de oportunidad, condicionado por una estructura de poder (la de una organización criminal de la que, por supuesto, forma parte) que no tiene nombre propio. La aproximación de Stagnaro a la trata de mujeres y a la Zwi Migdal y sus integrantes toma así un camino distinto al enfoque del propio Albert Londres.

Y también al de los films imaginados por el argumentista José Dominiani que, en la década de 1970, narraron ese episodio de la historia social enfocándose en la cuestión del poder. En películas como *La malavida* (Hugo Fregonese, 1974), o *Proceso a la infamia* (Alejandro Doria, 1974/1978), donde el interés está puesto en el enfrentamiento entre bandas criminales y en la corrupción del sistema político, el enfoque de esa historia, para

decirlo con Stagnaro, está planteado desde “arriba”. En *El camino del sur*, en cambio, los acontecimientos son tomados “desde abajo”⁷, haciendo de la Zwi Migdal un elemento implícito en el desarrollo de la historia. En ello se percibe un desplazamiento en la concepción de los personajes y de la trama, hacia la *interioridad* con la que B. Ruby Rich caracterizaba al momento de las transiciones en el cine de América Latina. Aspecto que va a profundizarse sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1990 en el cine argentino.

Desplazamiento, además, del que la experiencia de escritura previa para María Luisa Bemberg de los guiones de *Camila* y *Miss Mary* resulta insoslayable. Lejos del texto del afiche, donde se lee: “Él engañó a muchas, una sola vengó a todas”, y de su imagen, en la que el actor Adrián Ghío está ubicado en el centro de la fotografía, el film no tendrá como objeto principal a la “venganza” de Jana, sino al drama de su experiencia. La experiencia de una joven migrante que, aunque haya sido víctima de un engaño, conminada al trabajo sexual por el caftán Máximo Brockman⁸, terminará por abrirse un camino propio en el “nuevo mundo”.

También el rufián, a quien el film no dispensa de culpas, es retratado como un personaje con “biografía”, con pasado, con frustraciones, víctima él mismo de la dura experiencia de migrar, y por eso corrido en cierto modo de la organización criminal. Stagnaro vuelve, entonces, sobre la cuestión de los rufianes “polacos” y de las “polacas” a partir de las crónicas de Albert Londres, pero tomando distancia del juicio moral y de los arquetipos, para revelar la singularidad de una historia de vida atravesada, como tantas otras en el continente americano, por la experiencia de migrar. Es por eso también que, aunque no se trate de una historia verídica, e incluso resulte a la luz de los grandes

⁷ Entrevista a Juan Bautista Stagnaro, agosto de 2024.

⁸ Cuyo nombre, según recuerda Stagnaro, fue tomado de una edición de *Los protocolos de los sabios de Sion*: “Yo utilicé un libro miserable que lo vendían en las estaciones de subte, hecho por nazis. *Los protocolos de los sabios de Sion*, lo que tenía eso es que tenía los nombres reales de cada uno de los que había sido implicado”.

números de la migración judía a la Argentina, improbable, Stagnaro ubicó el origen de *El camino del sur* en Macedonia.⁹

Inspirándose, además, en obras de Isaac Bashevis Singer, como *El esclavo* -de donde saldrá la escena en la que Jana se baña en el río antes de su boda- y en el cuento *Yentl, the yeshiva boy* (que el realizador tomó a través de su adaptación al cine, en *Yentl* (1983), de Barbra Streisand), Stagnaro dotó a la película de un enfoque de la condición necesariamente “transnacional” de esta figura, no como signo de lo “foráneo”, lo “extranjero” o lo “exótico”, sino como efecto de una historia de desplazamientos, tradiciones y lenguajes. En este enfoque, que toma distancia de las tipologías del cine nacional para aportar complejidad al personaje, se percibe a su vez la inconfundible marca del esquema de producción y creación de esta película, que ha pasado a la historia como la única coproducción argentino-yugoslava.

Historia de una mujer sola

Aunque *El camino del sur* narra principalmente la historia de Jana, el film comienza con una escena en la que su hermano mayor, el joven Moritz (Zarco Lausevic), le corta la garganta a un ganso en un establo y luego reza. Moritz, que terminará cortándole la garganta también al “hombre rico” de Buenos Aires que se llevó engañada a su hermana, es el matarife¹⁰ (*shojet*) del pueblo. Inmediatamente después de esa escena, que da comienzo al film y que prefigura el final, comienza la historia de Jana. Un grupo de jóvenes mujeres vestidas de campesinas, caminan por un monte. A lo lejos ven acercarse

⁹ Hice antes una investigación y de los libros a los que accedí descubrí que se le decía “polacos” a toda la inmigración, incluidos turcos o búlgaros o serbios, en ese sentido me pareció natural hacerlo dentro de los países de la entonces Yugoslavia. Si bien no era Polonia, y lo que está narrado en el libro de Albert Londres habla de las “polacas”, es como hablar del “tano” o del “gallego” o de ese conglomerado con el cual se definía en estos casos a estos países (De Vita, 2021: 36).

¹⁰ Como recuerda Stagnaro, el actor, que tuvo que simular el asesinato a cuchillo, pero al modo no de un matón, sino de un matarife judío, fue asesorado por el gran rabino de Belgrado, que lo instruyó en el ritual.

un hombre en un automóvil que les pide indicaciones para llegar a Solin (el hombre, a quién perciben como un extranjero, les habla, sin embargo, en su lengua), el pequeño pueblo donde una casamentera lo espera con una familia que tiene varias candidatas en edad de contraer matrimonio. El hombre enciende el auto y sigue camino a la aldea. Y Jana, en lugar de acompañar a sus amigas, que van en dirección a otra parte, se descubre la cabellera rubia y decide regresar, siguiendo la pista del forastero. Con ese gesto: sacarse el pañuelo, descubrirse el pelo, darle la espalda al destino de las otras jóvenes, correr en dirección a lo desconocido, comienza la historia de Jana, la primera protagonista de la larga saga de “polacas” del cine argentino.



En el año de 1920, en el que están fechados los acontecimientos de film, la población judía de Skopje era predominantemente sefaradí y, por eso, su lengua habría sido probablemente el ladino (lengua que, para 1988, había caído en desuso). Pese a no reparar en ello, el film busca reconstruir la forma de vida de esa población y crear una atmósfera de aldea judía -de *Shtetl*-, con tono marcadamente realista. Uno de los principales instrumentos empleados para lograrlo radicó en un trabajo minucioso con el lenguaje que requirió del actor Adrián Ghío (Maximiliano Brockman) y la actriz Mirjana Jokovic (Jana) un entrenamiento intensivo de fonética serbo-croata y español rioplatense, respectivamente. El realismo que infunde este aspecto en el film fue muy importante para Stagnaro, especialmente después de experiencia que había tenido con *Debajo del mundo* (1987), un film que encontraba su principal deficiencia en este aspecto. El modo de habla de los migrantes, de quienes adquieren una nueva lengua y en ese proceso

pierden también algo de la lengua propia, era esencial también como marca de la universalidad que Stagnaro quiso imprimir en esta historia.

Durante los primeros cuarenta minutos del film Jana va a contraer matrimonio y zarpar, desde el puerto de Pula, hacia Buenos Aires. En el barco conocerá a otras mujeres que, como ella, deben viajar -de forma ilegal- en la bodega. Y con ellas va a comprender el destino que le espera en Buenos Aires. Pero también, a través del personaje de Bessy (interpretado por Mira Furlan), una joven que habiendo podido escapar de la red de tratantes para ingresar en el mercado del trabajo fabril, decide ahora transitar el “camino de Buenos Aires” por su propia voluntad, intuirá también que este es uno entre otros destinos posibles.

Una elipsis nos ubica en el barrio porteño de La Boca en el año 1927, año en el que Albert Londres viajó de incógnito a Buenos Aires para realizar la investigación de *El camino de Buenos Aires*. Una casa de madera y chapa pintada de verde en una esquina, tomada desde un plano picado que funciona como plano de establecimiento, contrasta en todo aspecto con el pueblo de Solin, donde las casas de piedra, tomadas en contrapicado desde las calles de tierra en desnivel y las ovejas y gansos que circulan libremente para ser eventualmente sacrificados, dan forma, como en *Yentl* (1983), a un “mundo anterior”, que ya no promete nada.

Ese mundo, un mundo “nuevo” al que ingresamos con la secuencia del cumpleaños de un niño, el pequeño Monsi, hijo de Jana y el “rufián” Máximo Brockman, es un mundo festivo, incluso alegre, donde además de recibir clientes, se celebran cumpleaños, se organizan fiestas de disfraces en carnaval y, como sucede con Ramón (Mauricio Dayub), el único cliente al que Jana recibirá en toda la película, hasta surgen historias de amor. Ese mundo, el mundo del conventillo (más una “comunidad” que una “casa de citas” o un burdel) donde transcurre la vida de Jana es, además, un lugar predominantemente femenino. Un mundo organizado al ritmo de las mujeres y sus niños

(más que el de los clientes y los “rufianes”), que, con ayuda de un buen hombre llamado Rufino (Osvaldo Santoro), llevan el día a día del lugar.

Aunque el rufián Máximo Brockman -como aclara en más de una oportunidad-, no puede “sacarla” de allí, el oficio de la prostitución no está exclusivamente asociado al sometimiento, no es una forma de esclavitud. Tomado “desde abajo”, lejos de los tentáculos de la red de tratantes, como proponía Stagnaro, el ejercicio de la prostitución está caracterizado aquí más bien como *trabajo* sexual. Y surge, así, como condición para migrar y, como un modo de ganarse la vida, si bien no “deseable”, sí comparable con otro tipo de actividad laboral (como, por ejemplo, el trabajo en el mundo fabril, principal salida laboral para una mujer migrante en la Argentina de comienzos del siglo XX). Aunque la Zwi Migdal (que jamás será nombrada) coarte, por supuesto, su libertad -y también, como se dijo, la del rufián Máximo Brockman-, no condicionará decisiva ni trágicamente su destino. Porque el elemento, la materia sobre la que Stagnaro trabaja, no sólo es la individualidad, la intimidad, el “mundo interior”, como perspectiva desde la que narrar un fragmento de la historia nacional, sino también, y como condición de aquella en este caso, bajo el supuesto de que ese momento, esa escena de descomunal transformación social, debe narrarse como potencia.

Una y otra vez ese camino alternativo, ese desvío del destino al que, en tanto “polaca”, parece conminada, se va manifestar en su aparición como portadora de un nombre singular y de una procedencia particular. El equívoco permanente, producto del cliché que insiste nombra como “polaca” o “rusa”, va a ser uno de los modos de mostrar esa torsión del destino. Torsión que podría formularse como una “dilución” la figura de la “polaca”. Lo vemos desde el comienzo de su periplo hacia Buenos Aires, cuando un marinero italiano, que intentará violarla, le dice: “¿De dónde sos? ¿rusa, polaca? ¿cómo vas a hacer para dedicarte a la prostitución?”. Estar en ese barco, bajo esas circunstancias, migrar hacia Buenos Aires, ser una mujer joven de largos cabellos, ondulados y rubios y

tez blanca (es decir, ser una *mujer judía* en ese barco, en esas circunstancias, migrando hacia Buenos Aires), todo ello equivale a ser “rusa” o “polaca”.

El equívoco, el cliché, volverá a aparecer más adelante, tras la escena de una sudestada (filmada en una gran pileta en el barrio de Núñez, sobre la que se montó una réplica de las construcciones de La Boca), que funciona como punto de giro al introducir la enfermedad y su espacio (el hospital público), como instancias de crisis que transformarán el estado de cosas.

En la sala de espera del hospital, donde Jana espera que atiendan a su hijo afiebrado, ocurre el siguiente diálogo,

Jana: *Por favor señor, por lo que más quiera, era mi turno y el chico no puede esperar*

Administrativo: *El médico está ocupado, señora*

Jana: *Acabo de verlo, está conversando por allá*

Administrativo: *Escuche, paisana, si no le gusta se vuelve a Polonia a ver si la tratan mejor allá, eh*

Jana: *No soy polaca, señor*

Administrativo: *Lo que sea, va a tener que esperar...*

Gringos de mierda, se vienen a matar el hambre y encima con pretensiones

El diálogo subraya el prejuicio y el desinterés por la vida de esa migrante en particular, como efecto de un desinterés y un desdén por los *gringos* o los *paisanos* en general. Pero, sobre todo, permite leer ese equívoco, al marcarlo, como suposición y como atropello, y, por eso, también, como espacio para la aparición del dato “biográfico” que singulariza al personaje, liberándolo de su anclaje en la *figura* de la “polaca”. Todo su trayecto, en el que va a separarse tanto de la tradición de la que proviene, como de la captura de los tratantes, está edificado en la falta de correspondencia, y sobre todo en su marcación exterior, entre la joven rubia, exótica, *judía* y el gentilicio -“polaca”- sustantivado, hecho nombre.

En relación a ello cabría detenerse brevemente en la cuestión del estereotipo. A propósito de la cuestión de la *legibilidad de las imágenes*, en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*,

Georges Didi-Huberman evoca las palabras Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*: “cuando los clichés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación otros clichés lingüísticos en quien los mira, es porque la partida ya se ha perdido, tanto en el plano de la imagen como del lenguaje y el pensamiento”. En otras palabras, cuando no se dota a ese ir y venir entre palabra e imagen de una “relación crítica”, cuando no se propicia una “perturbación mutua”, cuando las imágenes “convocan naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas “o bien cuando las palabras convocan espontáneamente imágenes que les correspondan”, escribe Didi-Huberman, “podemos decir que han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos (Didi-Huberman, 2014)”.

Planteada de este modo, la formulación de Didi-Huberman resulta sorprendentemente simplista y categórica. Los estereotipos, “esquemas culturales preexistentes”, empleados para filtrar la realidad del entorno, para comprender lo real y categorizarlo, como han señalado Amossy y Pierrot (2010) no tienen como único destino la propagación de abyecciones y desigualdades. Y su interés heurístico está no sólo en lo que revelan, en lo que permiten conocer, sino también en lo que canalizan, y por lo tanto en lo que permiten *hacer*: en su plasticidad, en las formas inéditas en que pueden ser redirigidos en sentidos alternativos, en las formas inéditas en que pueden adoptar y han adoptado, nuevos propósitos. Se trata, entonces, de pensar el trabajo crítico *con* esos estereotipos; es decir, a la luz de esos estereotipos, de su forma, de su proximidad o distancia con una época, de los motivos de su necesidad o prescindencia.

La relación de “perturbación mutua”, de puesta en crisis de la correspondencia entre las palabras y las imágenes que recupera Didi-Huberman con Benjamin, es, sin embargo, una clave precisa para desentrañar procedimiento con el que Stagnaro construye a Jana. Una combinación de *proximidad*, que consigue apelando al realismo, y *distancia*, que conquista en la ruptura con el *tipo*. El *malentendido*, la falta de correspondencia con la que Stagnaro insiste, y que hace avanzar subterráneamente la trama transformando

la interioridad del personaje, puede pensarse como un desplazamiento de la *figura*¹¹ de la “polaca”, para dar lugar al surgimiento de otro tipo de inscripción del personaje en la “historia”, a través, como veremos, de otra *figura* y, por eso, el desplazamiento hacia otro lugar en un “imaginario” nacional.

Jana transita por los lugares, porta los rasgos y moviliza una memoria social alojada, en palabras del propio Stagnaro “debajo de los adoquines del barrio de La Boca”, o bien, en el plano de los grandes procesos de transformación del mundo social y de la cultura, en el deslumbrante mundo de la crónica. Y, sin embargo, al poner el foco en ella, al hacer de *su* periplo el centro de la narración, Stagnaro la reinscribe en la historia, la ficciona otra vez, a contracorriente del lugar que desde Albert Londres en adelante le había sido dado, como figura *de la historia*, para decirlo con Rancière. La hace pertenecer de otro modo a ese tiempo que llamamos historia, “un tiempo calificado y orientado, que es portador de promesas y amenazas; un tiempo que equipara a todos los que le pertenecen: a los que pertenecen al orden de la memoria y a los que no pertenecen a él” (Rancière, 2013: 20).

A medida que avanza la trama, lo que de ella –“la polaca”- queda en Jana es su larga cabellera rubia, su condición de *gringa*, el punto de articulación del imaginario (específicamente argentino, cabe precisar) en torno a la mujer judía como objeto de deseo. Dejar atrás a la “polaca”, mudar al personaje de *figura*. Y para ello, además, sustituir su función “sacrificial” en la cultura, es decir, el “sacrificio” requerido de esas mujeres, las “polacas” empíricas, que remitían sus dineros a los familiares y que en un sentido más general, pueden ser pensadas también como la primera ofrenda a la nación de una larga y exitosa integración de los judíos de Europa y Rusia al país. Sustituir su función sacrificial entonces, por otro sacrificio, en el film, sacrificio de su “marido” y “cafiolo”, que va a liberarla de la “organización criminal” y sacrificio de su hermano Moritz, es decir, del

¹¹ En su relación con la *figura*, dirá Barthes (2010), el personaje es sólo un lugar de paso y de retorno.

pasado, que viaja a la Argentina, decidido “rescatarla” y devolverla a la inocente vida de pueblo.

En una larga escena, que ocurre inmediatamente después de los festejos de carnaval -tiempo destructor, mundo “patas para arriba”, como escribiera Bajtín (1994)-, el joven matarife y el “rufián” revisan el pasado y ajustan cuentas. Moritz, decidido a sacar a su hermana del bajo mundo, espera con su cuchillo ritual al rufián Máximo Brockman. En una especie de danza de la muerte, que Stagnaro pensó en clave “casi” homoerótica (sic), Moritz ultima al caftán, cortándole la garganta, como lo hiciera al comienzo del film con los gansos en el establo.¹² Y él mismo va a morir también, ultimado por los hombres del rufián, seguidamente. Así, una vez más, con este “primer final” -como lo entendió Stagnaro- la trama va a torcer el curso esperado de las cosas. Despejando a Máximo, el rufián, y a Moritz, el hermano, liberando, por lo tanto, a Jana del dominio de la “organización” y de las ataduras de la tradición, este “sacrificio”, este primer final, es condición necesaria para que el verdadero final le pertenezca a la protagonista.



¹² Stagnaro, que pensó a esa escena precisamente como uno de los dos finales del film, señalaba: “Una cosa que habíamos trabajado y que está en la película es que hay una cosa casi homosexual entre los personajes. El ritual, la danza entre ellos. Lo podría haber acuchillado de entrada, pero hay una especie de danza entre ellos en la que uno acepta la muerte.” Entrevista a Juan Bautista Stagnaro, agosto de 2024.

Trabajadora saliendo de la fábrica

Un diálogo con Bessy, que en el barco hacia el puerto de Buenos Aires ya había expresado su preferencia por la prostitución antes que el extenuante trabajo fabril, abre un interrogante en Jana, respecto de ese mundo y de las personas que lo habitan: *¿Cómo será la vida de esta gente?*. La muerte de su amiga, que contrajo una enfermedad venérea transmitida por un cliente, y la liberación de su marido y su hermano la acercarán a ese mundo y a Soriano, precisamente, un “hombre de trabajo”. Una escena inmediatamente previa a la muerte de Bessy y también al asesinato de Máximo y Moritz, preanuncia ese giro. La secuencia comienza con una revisión médica. Jana acude al hospital para obtener su certificación para el “registro de higiene especial”, requerida para ejercer el trabajo sexual. Un plano secuencia la sigue por el pasillo mientras se retira del consultorio ginecológico: una multitud de mujeres se aproximan con sus libretas de higiene, pero Jana avanza, dándole la espalda a la cámara. Su cabello recogido, que vemos en el centro del plano, se contrapone al gesto que daba inicio a su historia, cuando en las colinas de Solín, eligiendo su destino, se suelta la cabellera y sigue al forastero y “rufián” que va a llevársela a Buenos Aires. El cabello recogido podría pensarse así, como un distanciamiento respecto de la *figura* de la “polaca”, por vías de su cabellera rubia, punto de articulación como mujer deseada. Y, simultáneamente, como prefiguración, por vías de ese cambio de estilo, de su devenir trabajadora fabril, como veremos en la secuencia final.



El cabello recogido funciona, así como el dato más significativo de la transformación de Jana, de la mudanza del personaje -zona de pasaje- de la *figura* de la “polaca” a la de una trabajadora de fábrica. Pasaje de una “historia del pelo”, tomando en préstamo el título de la obra de Alan Pauls, a otra. Es decir, de las cabelleras rubias como huellas de una procedencia geográfica, como marca de un pasado y como índice de una belleza ligeramente “exótica”, como “modo de visibilidad” para decirlo con Ana Amado (2010) “de los cuerpos a los que estaban adheridas” las pelambres rubias de las “polacas”, al icónico rodete “moño” evitista. En ese desplazamiento, del trabajo sexual, al trabajo fabril, el film la inscribe en una historia de las trabajadoras, a contracorriente de lo esperado.

La ubica entre esas otras mujeres, reales y ficcionales, con las que comparte un mismo tiempo. Entre ellas encontraríamos contemporáneamente, por ejemplo, a Emma Zunz -otra joven judía, que Torre Nilsson, sin embargo, caracterizó como protestante en *Días de odio*¹³ (1954). “En Emma Zunz” (1948), observó Josefina Ludmer, “Borges pone en los años veinte los enigmas de los cuarenta en la Argentina: el peronismo y el antisemitismo. Los lleva al antes, como memoria (como breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde) (Ludmer, 2017: 432)”. Inversamente, podríamos pensar, Stagnaro lleva la historia de Jana al después, en los cuarenta, o más bien en el peronismo. En una Argentina en la que el problema de la integración, del ingreso de lxs inmigrantes en la imaginación nacional, se resolverá con el modelado de un nuevo sujeto político y social: el pueblo trabajador. Lejos de la “década infame”, de donde procede el ingreso del “rufián” y su víctima –“la polaca”- a la crónica policial, y por eso, a la imaginación colectiva, este mundo narrado -esta versión de la Argentina-, se aproxima más al país del sufragio femenino que al de la “importación de mujeres”.

¹³ Para un estudio de la adaptación de Emma Zunz al cine, véase *Borges va al cine* (2016) de Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié.



La secuencia final de la película comienza con un plano de Jana saliendo de una fábrica. La cámara la toma desde el portón, donde se confunde con otros trabajadores y trabajadoras y la acompaña hasta que va quedándose sola. El plano siguiente, como vemos en las *stills*, la toma de espaldas -su cabello ahora está recogido en un sencillo rodete, marca de una identidad de clase que tiene a su inconfundible referente en Eva Perón-. Frente a ella, el pequeño Monsi con Rufino -el “hombre *bueno*”- que ha elegido, quizás claudicando del amor, el plano final, que los presenta tomados de los brazos y al niño fugándose por el margen inferior derecho, captura más bien una alianza que un romance o un matrimonio. Y una mirada puesta en el futuro, marcada por la línea que va en el margen superior izquierdo (desde donde Jana mira), hacia la fuga abajo y a la derecha por la que escapa el niño.

Ese final, en el que resulta imposible no reconocer el origen del cinematógrafo, la secuencia de cuarenta y cinco segundos registrada por los hermanos Louis y Auguste Lumière, titulada *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), admite dos posibles lecturas que Harun Farocki sintetizó de este modo,

Las puertas de la fábrica estructuran la formación de los obreros y las obreras reunidos por el orden del trabajo y esta comprensión produce la imagen de un proletariado. Es evidente (es una conclusión que se obtiene a partir de la mirada) que los individuos tienen en común algo fundamental. La imagen se aproxima mucho al concepto y por eso esta imagen se ha convertido en una figura retórica. [...] Sin embargo, la apariencia colectiva no dura mucho. Los obreros se transforman en

individuos ni bien cruzan el portón: esa es la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción (Farocki, 2013: 197).

Por un lado, entonces, la imagen del proletariado al que ahora pertenece. Por otro, la transformación de la obrera de fábrica en persona individual, cuya vida transcurrirá, desde este momento libre también de nuestra mirada. Entre esas dos dimensiones, el comienzo de otra historia, una historia abierta. Ni “rusa”, “ni polaca” -ni necesariamente “judía”-, liberada de su hermano y de su marido, liberada, también, de su origen en las crónicas de Albert Londres, o del comisario Alsogaray y de la sección policial de los periódicos, emancipada, por eso, de su función indicial en el ciclo del policial criollo o en el cine alegórico de la postdictadura, la “polaca”, que por eso ya no lo es, se libera de su misión en un imaginario como “pupila” o *cautiva*. De su lugar transaccional o sacrificial, por eso, en la historia de la integración de lxs inmigrantes judíos en la Argentina.

La imagen no podría estar más lejos de la que reconstruye Albert Londres en las líneas finales que le dedica al barrio de La Boca,

La joven judía abría la puerta en ese preciso momento. Parecía recién salida del gueto. Se la veía muy fresca y muy conmovida.

Esos *quince* hombres, con los brazos así levantados, parecían estar balanceando palmas en su honor.

¡Hosanna! (Londres, 2008: 218).

Bibliografía:

- AGUILAR, GONZALO. y JELICIÉ, EMILIANO. (2010). *Borges va al cine*. CABA: Librería.
- AMOSSY, RUTH. y HERSCHBERG PIERROT, ANNE. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANTÍN, MANUEL. (2023). “No hay democracia con censura”. *Fundido a negro: cine y censura a 40 años del retorno de la democracia*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- APREA, GUSTAVO. (2008). *Cine y políticas en Argentina: Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Ediciones UNGS y Biblioteca Nacional.
- BAJTÍN, MIJAIL. (1994). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BARTHES, ROLLAND. (2010). *S/Z*. CABA: Siglo XXI Editores Argentina.
- DE VITA, PABLO. (2021). *Eslavia al sur: Historia y crónicas de un rodaje. La filmación de “El camino del sur” de Juan Bautista Stagnaro*. Buenos Aires: Embajada de la República Serbia.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. CABA: Manantial.
- EKERMAN, MAXIMILIANO. (2022). *La “transición democrática” en 35 milímetros: cine, cultura y política en la Argentina de los años ochenta (1981-1989)*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín.
- ESPAÑA, CLAUDIO. (1994). “Introducción: diez años de cine en democracia”. Claudio España (Dir.) *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: FNA.
- FAROCKI, HARUN. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. CABA: Caja Negra.

-
- FÉLIX-DIDIER, PAULA. (2023). “Cuando las imágenes son peligrosas”. *Fundido a negro: cine y censura a 40 años del retorno de la democracia*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- FELD, CLAUDIA. y FRANCO, MARINA. (Dirs.) (2005). *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. CABA: Fondo de Cultura Económica.
- FRANCO, MARINA. (2024). *1983*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- LONDRES, ALBERT. (2008). *El camino de Buenos Aires: La trata de blancas*. CABA: Libros del Zorzal.
- LUDMER, JOSEFINA. (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. CABA: Eterna Cadencia Editora.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2012b). *Figuras de la historia*. CABA: Eterna Cadencia.
- RICH, B. RUBY. (1997). “An/other View of New Latin American Cinema”. *New Latin American Cinema* Vol. 1, Martin. M.T. (ed). Wayne State University.
- TERÁN, OSCAR. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.