

Pocholo, anexo ninfal.

Lectura warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933)

Didac Terre

Programa Universitario de Diversidad Sexual (PUDS)

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

didacterre@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0066>

Resumen

El presente trabajo busca apropiarse de la metodología warburguiana para realizar un análisis de personajes cinematográficos y al mismo tiempo *queerizar* su uso. Se apela a la ninfa como figura performática, en su devenir metáfora, en su repetición carente de original, para releer a Pocholo, personaje interpretado por Homero Cárpena en el film *Los tres berretines* de 1933. La atención se centra en la maleabilidad y movilidad que adquiere el cuerpo del personaje en cuestión, en contraposición a la fijeza y dureza de sus pares, que interpretan personajes que no se corren de la heteronorma.

A través de la matriz que construye Aby Warburg (1866-1929), se indagará tanto en la gestualidad de Pocholo como en su sonoridad, para dar cuenta del valor significativo que se les imprime en el film. Esa disposición del cuerpo en el espacio como referencia identitaria es lo que se busca vincular con la producción teórica de Aby Warburg. Interesa, principalmente, el recorrido por sus estudios iconográficos y el vínculo que se

Palabras clave:

ninfa, performatividad, queer, cine.

Pocholo, anexo ninfal.
Lectura warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933).
Didac Terre, Programa Universitario de Diversidad Sexual (PUDS), Universidad Nacional de Rosario (UNR)



establece entre las expresiones que dan forma a la imagen, el texto y la historia. Es importante mencionar que las investigaciones del historiador son contemporáneas al nacimiento del cine y, a primera vista, lo que ambas parecen tener en común es el problema de la representación del movimiento. En la dinámica del cuerpo de Pocholo se destaca la exacerbación del movimiento de sus extremidades, que acapara la atención del público y funciona como marca legible que sirve para catalogar aquello que elude el discurso heterocentrado. Como corolario, el concepto “ninfa” es atravesado por las teorías *queer*, ya que, en sus distintas vertientes, adquiere dimensión en relación con la performance de género.

Pocholo, anexo ninfal. Leitura warburguiana do primeiro queer do cinema nacional (1933)

Resumo

Este trabalho visa apropriar-se da metodologia de Warburg para realizar uma análise das personagens cinematográficas e ao mesmo tempo queerizar seu uso. A ninfa é usada como figura performática, ao se tornar uma metáfora, em sua repetição carente de originalidade, para reinterpretar Pocholo, personagem interpretado por Homero Cárpena no filme *Los tres berretines de 1933*. O foco está na maleabilidade e mobilidade adquiridas pelo corpo da personagem em questão, em contraste com a fixidez e dureza dos seus pares, que interpretam personagens que não fogem da heteronorma.

Por meio da matriz construída por Aby Warburg (1866-1929), tanto os gestos de Pocholo quanto sua sonoridade serão investigados para explicar o valor significativo que lhes é impresso no filme. Essa disposição do corpo no espaço como referência identitária é o que se busca vincular à produção teórica de Aby Warburg. De particular interesse é a revisão dos seus estudos iconográficos e o vínculo estabelecido entre as expressões que moldam a imagem, o texto e a história. É importante mencionar que a pesquisa do historiador é contemporânea ao nascimento do cinema e, à primeira vista, o que ambos parecem ter em

Palavras-chave:

ninfa, performatividade, queer, cinema.

comum é a problemática da representação do movimento. A dinâmica do corpo de Pocholo destaca a exacerbação do movimento de seus membros, que capta a atenção do público e funciona como uma marca legível que serve para catalogar aquilo que escapa ao discurso heterocêntrico. Como corolário, o conceito de “ninfá” está entrelaçado com a teoria queer, pois, em suas diversas formas, adquire uma dimensão em relação à performance de gênero.

Pocholo, nymphal annex. Warburgian reading of the first queer in national cinema (1933)

Abstract

This paper seeks to appropriate Warburg's methodology to carry out an analysis of cinematic characters and, at the same time, queerize its use. The nymph is used as a performative figure, in her process of becoming a metaphor, in her repetitive acts lacking originality, and as a way to read Pocholo, a character played by Homero Cárpena in the film *Los tres berretines* (1933). The attention will focus on the malleability and mobility acquired by the body of the character in question, in contrast to the fixity and hardness of his peers, who play characters that do not stray from the heteronorm.

Through the matrix that Aby Warburg (1866-1929) constructs, both Pocholo's gestures and the way he sounds will be investigated to account for the significant value that is given to them by the film. This disposition of the body in space as an identity reference is what is sought to link with the theoretical production of Aby Warburg. The journey through his iconographic studies and the connection established between the expressions that shape the image, the text and the story are of great interest. It is important to mention that the historian's research is contemporary with the birth of cinema and, at first glance, both seem to share the problem of how to represent movement. In the dynamics of Pocholo's body, the exacerbation of limb's movement stands out, captures the public's attention and functions as a legible mark that serves to identify what

Key words:

nymph, performativity, queer, cinema.

eludes the heterocentric discourse. As a corollary, the concept of “nymph” will be related to queer theories, since, in its different aspects, it acquires dimension in relation to gender performance.

El camino al sonido del celuloide

Lo primero que se ven son cuerpos: cuerpos charolados por el revoleo de una mirada que los unta.

Néstor Perlongher, 1988

Los años treinta del siglo xx se imprimen en Argentina a base de un golpe militar y en combinación con una crisis económica de alcance mundial. Este contexto marcará la puerta de entrada a una década que cambió para siempre la forma de hacer y pensar el cine en nuestro país, con el sello sonoro como estandarte de la producción cinematográfica.

Para ese entonces, el cine ya contaba con algunas décadas de experiencia. Hacia fines de 1895, Louis y Auguste Lumière lograron proyectar las primeras imágenes en movimiento sobre una pantalla en el subsuelo del Grand Café en París. En Argentina, más específicamente en la ciudad de Buenos Aires, las proyecciones comienzan en julio de 1896, convirtiéndose en «la tercera ciudad latinoamericana en tener cine en una sala después de San Pablo y México» (Dugini, 2002:189).

Con el paso del tiempo, y al instalarse como un fenómeno de difusión masiva, el cine adquiere un lugar clave en la compleja e intensa industria cultural. Para la década de 1920, el negocio de la exhibición de películas prefería las ganancias seguras del cine extranjero a arriesgarse por las producciones nacionales, lo que llevó a que la cinematografía argentina entrara en un proceso de declive hasta la aparición del cine sonoro. Antes de la unificación de imagen y sonido, se trabajaba con la sincronización de las películas con discos o cantantes. Ya para 1929 ingresan al país los primeros largometrajes argumentales sonoros desde Estados Unidos, que fueron reproducidos mediante el sistema de sincronización de discos Vitaphone (Salvatori, 2001).

Con la llegada del sonido se erosiona la hegemonía internacional del cine producido en los continentes del norte. La llegada de películas en inglés sin ninguna traducción condenaba a la producción al fracaso; se bosquejaron posibles soluciones tales como los fallidos doblajes o el subtítulo, pero «este sistema todavía necesitaba desarrollo técnico y presentaba el problema de excluir al público analfabeto» (Peña, 2012:45).

En 1933, se estrenan las dos primeras producciones sonoras del cine nacional, utilizando el sistema de sonido óptico. El 27 de abril llega a las pantallas *Tango!*, de la productora Argentina Sono Film y dirigida por Luis José Moglia Barth, consagrándose como la primera película sonora. Se trató de una producción musical en lugares emblemáticos de la época, como el conventillo, el riachuelo, los bailes, que eran hilvanados por la sucesión de canciones interpretadas por lxs artistas del momento. Con tan solo unas semanas de diferencia, el 19 de mayo de 1933, de la mano de Lumiton y con dirección de Enrique Telémaco Susini, se estrena *Los tres berretines*. Esta última, a diferencia de *Tango!*, es una comedia adaptada de una obra teatral, cuyo origen le permite tener una trama más estable y homogénea, otorgando una fluidez en el transcurso de las escenas que se percibe, por ejemplo, en la manera en que los diálogos entre la familia porteña fluyen de forma natural, pasando sin rupturas abruptas entre las situaciones cotidianas y los momentos de tensión vinculados a las tres pasiones: el tango, el fútbol y el cine. La película mantiene un ritmo constante gracias a la cohesión entre las escenas familiares en el hogar, las interacciones en espacios públicos como el café y las escenas de partidos de fútbol, que se encadenan sin perder el foco narrativo, generando una sensación de continuidad y naturalidad que invita a lxs espectadorxs a sumergirse en el universo porteño retratado.

Ambas películas comparten no solo a Luis Sandrini como uno de sus protagonistas, sino también al tango como hilo conductor de sus relatos. En esas historias, el tango deja de estar en los márgenes, asociado al arrabal, lo popular o lo prohibido, para convertirse en un eje central de la identidad cultural argentina. El cine cumple aquí un papel crucial: no solo le da visibilidad a ese universo sonoro y emocional, sino que también lo transforma. Al integrarlo a la narrativa fílmica, lo legitima, lo embellece y, al mismo tiempo, lo adapta a las reglas del juego cultural de la época. De esta forma, el tango es llevado al centro, pero también es suavizado, domesticado, reconfigurado. Como bien señala Gil Mariño, «el cine asimiló las transgresiones y rupturas, al mismo tiempo que las contuvo» (2015:155). Esa tensión, entre mostrar y contener, entre dar espacio y marcar límites, atraviesa no solo estas películas, sino también el modo en que el cine argentino empezó a narrarse a sí mismo.

Pocholo en escena: ¡habla, marica!

En *Los tres berretines* se deja entrever una serie de puntos clave, como la inmigración, los despidos, las tensiones entre clases sociales y la diferencia entre alta y baja cultura; serán esas líneas argumentales las que construyan el andamiaje para las relaciones entre los diferentes personajes. En ese abanico de nombres se encuentra el de Pocholo, interpretado por Homero Cárpena, quien solo aparece unos minutos

y le bastará para imprimir una huella imagenológica a la hora de representar identidades no heteronormativas en la pantalla grande nacional. A través de la película solo conocemos su sobrenombre, pero, en el texto de la obra teatral, dicho personaje hace referencia a su alcurnia y su nombre completo. En el primer acto de la obra, al llegar a la casa de la familia Sequeira, protagonista del relato, una de las mujeres lo presenta como Ricardo Ruiz de Arizmendiberrieta y Astudillo Torres, y él la interrumpe diciendo: «los amigos me llaman Pocholo» (Malfatti, 1966:13).

En el film, Pocholo irrumpe con su movimiento de manos y su andar torcido, ondulado, quebrado, y sale del cine acompañado de las mujeres de la familia Sequeira. La marica nacional nace vistiendo un traje claro, blanquecino para los tonos de la gran pantalla, acompañado por la sospecha de un pañuelo de seda en el ojal; pero no se queda en la imagen, sino que infecta de mariconería el incipiente sonido nacional con el grito de «¡Qué maravilla de película! ¡Ah, y la que dan esta noche, es brutal, brutal!» (Susini, 1933, 00:09:01). Es así como Pocholo inaugura una genealogía de personajes maricas en la

pantalla argentina, generalmente relegados a roles secundarios, efímeros o cargados de estereotipos, que luego se replicarán en personajes como vestuaristas, modistos, peluqueros, mayordomos o bailarines dentro del cine popular. Estos personajes, aunque presentes, aparecían casi siempre como alivio cómico o como guiños implícitos que el público «entendido» podía leer, pero que rara vez eran desarrollados en términos narrativos o emocionales. Este modelo de representación comienza a resquebrajarse en 1985 con *Adiós, Roberto*, dirigida por Enrique Dawi, que marca un quiebre significativo: por primera vez, la homosexualidad masculina no es solo visible, sino que ocupa el centro de la historia. La película de Dawi propone un relato íntimo, realista y sin caricaturas, que problematiza la identidad sexual, las relaciones afectivas y las tensiones sociales. De este modo, se rompe con la lógica de lo accesorio y lo sugerido, para dar paso a una representación más compleja y protagónica de las identidades no heteronormativas en el cine argentino.

El personaje de Pocholo funciona así como contrapunto, ya que activa por contraste el *pathosformel*¹ del varón viril

1. *Pathosformel*, «fórmula expresiva», es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo *pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria. (Burucúa, 2001:11).

argentino. Vemos al inicio del film que tiene códigos comunes y cómplices con las mujeres de la familia, grupo que coordina estrategias para explotar las líneas de fuga del espacio privado que representa la cocina, con el fin de ocupar un nuevo espacio público que representa la antesala del cine. El director pone a la marica en asociación con aquellas mujeres, gestando alianzas y guiños con las feminidades que disputan porosidades del espacio privado asignado. Luego del recorrido por la ciudad, ingresa con ellas a la casa de la familia Sequeira como apoyo de la resistencia femenina, pero al mismo tiempo, como chiste de los varones de turno. El personaje de Eusebio, interpretado por Sandrini, será el encargado de burlarse del andar y de los gestos de Pocholo, y el abuelo, un personaje que resuelve sus dilemas a través de la violencia, interpretado por Héctor Quintanilla, es quien subraya que «es un tío lila» o que «habla francés» (Susini, 1933). En sintonía con Sedgwick (1998), podemos reconocer que el afeminamiento y el desafío a la conducta masculina convierten a Pocholo —o bien a aquellas masculinidades no hegemónicas— en

objeto de energías jocosas, punitivas, de amenaza y de violencia homofóbica.

Ahora bien, esta estructura imagenológica de la gestualidad marica es citada una y otra vez en la filmografía nacional, por lo que es interesante hilvanar estas ideas con las relaciones entre imagen e historia que se iniciaron con Aby Warburg. Los postulados de este investigador de la cultura son contemporáneos al nacimiento del cine, compartiendo (se podría decir de manera simplista) el dilema por la representación del movimiento. En Pocholo será esa exacerbación del movimiento de sus extremidades lo que acaparará la atención del público y funcionará como marca para catalogar aquello que se corre del discurso heterocentrado, siendo a su vez esta movilidad la que se clava en la retina de «los entendidos»² y en la memoria de directorxs y actores a la hora de interpretar personajes no heterosexuales.

Es así como la pregnancia de la gestualidad de Pocholo se relaciona con las líneas teóricas que trabaja Warburg, dirigidas a la elaboración de una memoria de las imágenes, ya que es «un método que apunta a argumentar mediante una lógica casi

2. Categoría tomada de la etnografía nocturna de Horacio Sívori (2005) por la Rosario de la década de 1990. El autor utiliza la categoría de «entendidos» para referirse a quienes, dentro del ambiente homosexual —en espacios de sociabilidad como boliches, bares o pubs—, reconocen y aprecian las identidades *queer* a través de códigos específicos: gestos, formas de hablar, atuendos, roles de género no normativos. Es decir, son quienes «leen» las identidades usando signos compartidos dentro de ese entorno LGBTQ+. No se trata de experticia académica, sino de una sensibilidad práctica: saber quién es chongo, loca o gay según el uso del lenguaje, la performatividad corporal y las pautas de interacción propias del grupo.

exclusivamente visual» (Burucúa, 2003:34). En esta práctica de interpretación que propone la potencia de la mirada, se trastoca la linealidad de la lectura del tiempo, lugar donde la investigación de Warburg nos permite indagar los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa, ya sea de manera sutil o evidente. Esto, en clave de género, desde un ojo bizco *queer* descatado que interrumpe la mirada estandarizada, permite leer al personaje que interpreta Cárpena en la cartografía visual marica argentina. Ejemplo similar vemos en el documental *The Celluloid Closet* (Epstein y Friedman, 1995), donde una gran acumulación imagenológica de historias sirvió de pedagogía visual, ya que enseñó a lxs heterosexuales qué pensar de la otredad sexogenérica y a las identidades *queer* qué pensar de ellxs mismxs, fijando de esta manera estereotipos y roles sociales y sexuales asociados al género, repetidos a fuerza de performance en clave bucle hasta nuestros días.

El anexo que inaugura Pocholo a la lectura de las maricas e identidades no heteronormadas es abierto, inacabado, incompleto, en sintonía con el procedimiento ideado por Warburg de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes entre textos e imágenes. El historiador alemán «bautizó *Mnemosyne* a su proyecto de construir ese atlas iconográfico de las *Pathosformeln* de la civilización, y a él consagró los últimos seis años de su vida» (Burucúa, 2003:29).

El atlas se muestra, entonces, como una máquina de activación de ideas, focos y tramas de transformaciones constantes y nómades; «despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura» (Didi-Huberman, 2010:20), montaje que se encuentra unido intrínsecamente con las tecnologías del cine, donde la edición y lx montajista es igualmente importante que la dirección a la hora de construir el relato fílmico.

Al apelar a la metodología warburguiana y analizar al personaje que interpreta Cárpena en estos registros temporoespaciales y sonoros, es posible alinearlos al concepto de ninfa. En el ejercicio de traer a escena a esa figura feminizada de movimiento sutil y tenue de sus miembros, cabelleras y vestimenta, a decir de Didi-Huberman, «la ninfa se encarna» (2009:232) en dichos atributos. Encarnación que es viable fusionar a la performance de ocupación de la pantalla grande que hace Pocholo, en su vagabundeo del deber ser varón para la sociedad de la época, en su idílica ensoñación por el cine mudo y en las poses que pareciera vivir imitando de las divas del celuloide.

La fórmula de expresión que encarna la idea de ninfa, a la que Warburg le dedica la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*, da cuenta de «híbridos de materia y de forma, de creación y performance, de primeridad y repetición» (Agamben, 2010:18). El atlas no busca vislumbrar una génesis o idea

original de la cual el resto toma referencia, al contrario, barre con esa hipótesis y plantea que la ninfa es «indiscernible de originalidad y repetición, de forma y de materia [...], cuyo origen es indispensable de su devenir» (Agamben, 2010:18). Esta idea reverbera una fuga a la noción de género leída en clave *queer*, donde el género es una representación, pero no representa a un individuo, sino que se construye en la relación social con otros. Pocholo como personaje se inscribe en la pantalla y estas tecnologías de género constituyen procesos simbólicos, mecanismos de la representación, al tener la prioridad de inscribir su performance en clave sexogénica otorgándole un lugar en la escala de valores sociales. Esta relevancia reside en el hecho de que «la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación» (de Lauretis, 1989:11).

Con la ninfa, todo un nuevo sistema visual entra en escena; el atlas pone el foco en el fluir de los cabellos, la volatilidad de los trajes, el movimiento, la armonía de sus extremidades con el espacio, las flores, las ondas, entre otras tantas formas que dan cuenta las veintiséis fotografías de la plancha de Warburg. El lenguaje de los gestos utilizado para delimitar a la ninfa es al que apela Pocholo en *Los tres berretines* para cartografiar una forma de habitar la mariconería, que será citada y repetida hasta el hartazgo durante todo el siglo xx. Es en esa metáfora que se gesta el vínculo entre la estética cinéfila y la

cita del *pathosformel* ninfal warburguiano. En Pocholo, la performance reiterativa y referencial produce los efectos en la industria filmica nacional materializados por el imperativo heterocentrado.

Pedagogías ninfáticas y constelaciones maricas

A través de este bombardeo visual en blanco y negro, se intentó cruzar la narrativa cinematográfica con la metodología warburguiana y así trastocar las tramas de inteligibilidad en la pantalla. Una lectura torcida a la manera de Pocholo, un decir situado que se anexa a la construcción planteada por Warburg. Una lectura díscola atravesada por las pedagogías de frontera, feministas, *queer* de los inicios de la gran pantalla argentina, que invita a pensar nuestro devenir en las pantallas portátiles en las que construimos narrativas identitarias a diario.

Si bien el atlas se nos presenta como una red abierta de relaciones cruzadas, el ejercicio de adosar a Pocholo en el anexo responde a una subversión en clave estético-política de una imagenología marica, de arrebatar el relato cisheterocentrado, salir de ese fuera de escena y brillar con los focos de la gran pantalla pero sin perder la marca de la borradura. La ninfa, que Warburg imagina como «una esclava tártara liberada, [...] un espíritu elemental, una diosa pagana en el exilio» (Agamben, 2010:39), funciona como una madre *drag* para el personaje de Cárpena. Esta operatoria se da al replicar

las gestualidades de las deidades del celuloide y se potencia al invertir la carga del exilio, ya que en el film se lo ubica en la antesala del cine y en clara alianza con otras feminidades. La supervivencia de las imágenes, pero sobre todo de la cita, da forma a fragmentos de purpurina portadores de memoria en la constelación marica.

Las líneas de fuga que salen de este cruce pretenden releer al cine como un lugar privilegiado, como fuente y agente

de la historia cultural, al mismo tiempo que funciona como transmisor y creador de imaginarios sociales hegemónicos y contrahegemónicos, que van desde los grandes escenarios de la sociedad hasta los microespacios de la vida cotidiana. Es que el discurso fílmico no deja de absorber los imaginarios, enunciados, sentimientos y saberes que en la sociedad circulan sobre los modos de habitar y vivenciar los géneros y las sexualidades.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Burucúa, J. E. (2001). Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de *Pathosformel* y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah. *Ramona*, 24, 3-14.
- Burucúa, J. E. (2003). Aby Warburg (1866-1929): La civilización del Renacimiento, la magia, el método. En *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- de Lauretis, T. (1996, noviembre). La tecnología del género. *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dugini, M. I. (2002). Información histórica del cine argentino: El cine argentino desde sus comienzos hasta 1970. *Revista de Historia Americana y Argentina*, (39), 187-210. Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Jauregui, C. (1987). *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Tarso.

- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Melo, A. (2008). *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Perlongher, N. (1988, octubre). Matan a una marica. *Fin de Siglo*, (16), 20–22.
- Preciado, P. B. (2019). Cine y sexualidad. En *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Rich, A. (1996 [1980]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudios de la diferencia sexual*, (11), 13–38. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62023>
- Rodríguez Pereyra, R. (2011). *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: Una aproximación a los estereotipos gay en el cine argentino, 1933–2000*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Salvatori, S. M. (2001). *Sociedad, sectores populares y cine: Los años 30 en la Argentina* [en línea]. Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.648/te.648.pdf>
- Sívori, H. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Tartás Ruiz, C. y Guridi García, R. (2013). Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226–235.
- Wittig, M. (2017 [1992]). *El pensamiento heterocentrado y otros ensayos*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.

Fuentes

- Epstein, R. y Friedman, J. (Dir.) (1995). *The Celluloid Closet* [Documental]. Sony Pictures Television Canada.
- Malfatti, A. (1966 [1932]). *Los tres berretines*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Susini, E. (Dir.) (1933). *Los tres berretines* [Película]. Lumiton.