



El tratamiento del género
en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar.
El caso del *Amante menguante*

Eduardo Gregori
University of Nebraska-Lincoln

En este trabajo me propongo estudiar el uso, que podríamos denominar como *pastiche*, que Almodóvar hace de la película muda (*Amante menguante*) en *Hable con ella*. De igual modo me parece fascinante la reflexión sobre el rol de los géneros masculino y femenino que se observa en la película muda, de manera concreta, y en el resto de la película, de manera más amplia. Tanto el *pastiche* como la discusión sobre los nuevos tipos de roles genéricos son elementos claves para entender la postmodernidad y las películas de Almodóvar son ejemplos evidentes de films postmodernos. Sigo la distinción de Jameson entre *pastiche* y parodia y me centro en el *pastiche* del cine mudo que Almodóvar realiza en *Amante menguante*. Según Jameson, el *pastiche* es un elemento postmoderno que viene a ejemplificar la vacuidad del discurso; ante la imposibilidad de crear se opta por re-crear *ad infinitum*. El género ha estado tradicionalmente dividido en la dicotomía masculino-femenino; comparto la crítica feminista para abordar el tema de las relaciones de poder entre géneros y de la posible aparición de nuevos géneros; en concreto, me interesa mucho el concepto positivo que Warhol otorga al hombre afeminado: Benigno, Alfredo y, progresivamente, Marco encuadran perfectamente en esta definición, reitero, positiva.

Sigo a John Hill en “Film and postmodernism” cuando refiere las características principales de la sociedad postmoderna (97-98):

- 1.- Se pasa de una sociedad eminentemente industrial a una sociedad de servicios.
- 2.- Los medios de producción de masas (el modelo “Ford”) dan paso a nuevos modelos más flexibles y geográficamente movibles.
- 3.- Se produce un progresivo deterioro de la conciencia individual y grupal en términos de clase, mientras que otras formas de identidad social (edad, género, orientación sexual, etnicidad) cobran cada vez mayor importancia.
- 4.- Como consecuencia del último punto, la tecnología y los medios de comunicación de masas se erigen como los nuevos moldeadores de la subjetividad. Este punto será ampliamente debatido en trabajos como *Simulations* (1983) o *The Gulf War did not Take Place* (1991) de Jean Baudrillard, donde se habla de una *hiperrealidad* donde habitamos los hombres postmodernos y que viene definida por un conjunto de signos que no tienen referente real, sino referente semiótico; de nuevo el laberinto de la intertextualidad Barthesiana.

Ciertamente, asumir como dogma estas posiciones no parece lo más acertado. Comparto la idea de que las transformaciones sociales de las que habla Hill han determinado nuevas formas de ser y de hacer en el ámbito cultural; sin embargo está por ver si la división de clases es una etapa histórica superada, como sugieren los críticos postmodernos más acérrimos, o si es una categorización vigente, como argumentan muchos otros. En mi opinión, es exagerado llevar a los extremos estas características generales y, más aún, sacar conclusiones (efectistas y falaces) sobre las mismas. En este

sentido, la *hiperrealidad* que imagina Baudrillard me resulta interesante como marco de reflexión sobre la posmodernidad, pero totalmente inaceptable si la tomamos literalmente. La realidad se impone, tozuda, sobre todos los críticos culturales que, como él, se obstinan en imaginar la sociedad como una gran estructura de simulacros. La guerra del golfo, parafraseando el título de uno de sus mejores trabajos, sí sucedió. Las bombas cayeron sobre Bagdad y los muertos, tan prosaicos ellos, murieron con una falta de referentes semióticos verdaderamente alarmante.

En otro orden de cosas, resulta evidente la observación de Dick Hebdige de que la parodia, el pastiche y la alegoría son elementos destructores del concepto de autor, al que ya no se le pide “inventar” (sea cual sea el significado de esa palabra enigmática y contradictoria) sino re-estructurar lo ya dicho por otros (qtd. en Hill 100). Fredric Jameson, en su célebre “Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism” (1984) atribuye esta característica postmoderna de la recreación a la vacuidad (*depthlessness*) de la nueva cultura de la imagen o del simulacro. Jameson considera que la pérdida de la profundidad histórica se materializa en el uso del pastiche y de las referencias intertextuales y habla del concepto de nostalgia como elemento clave en el cine postmoderno (58-61). Más adelante, realiza una distinción entre parodia y pastiche que considero definitiva. Jameson entiende que en la cultura postmoderna es el pastiche, y no la parodia, el elemento dominante. Mientras la parodia incluye crítica y burla del texto parodiado, el pastiche es imitación neutral (64-65). La parodia precisa un autor consciente de su posición creadora, el pastiche es el producto de un autor que sabe que nada de lo que pueda decir será nuevo. Ya todo está dicho: universo auto referencial postmoderno.

El cine se produce a través de la negación, la contradicción y la ausencia (Brunette 93). De hecho la imagen que vemos en la pantalla no es más que un efecto óptico: los fotogramas (fotografías estáticas al fin y al cabo) se suceden y aproximadamente la mitad del tiempo que vemos una película observamos, paradójicamente, una pantalla vacía. El cine representa, tal vez mejor que ningún otro medio artístico, el juego de ausencia/presencia que es todo texto. Otro concepto clave para entender la posmodernidad fílmica es la intertextualidad de Roland Barthes. Todos los textos se construyen a partir de otros textos en una interminable e inaccesible sucesión de referencias (qtd. en Brunette 94). Los límites entre el trabajo original y la recreación artística se hacen cada vez más borrosos. En otro orden de cosas, hay que tener en cuenta también trabajos como *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* de Jean-François Lyotard (1979) donde se define la condición postmoderna como una creciente incredulidad hacia las grandes metanarrativas del pensamiento occidental (p.xxiv). Es decir, en palabras de Stuart Hall, el sujeto postmoderno no tiene “fixed, essential or permanent identity”, al contrario, adopta y asume “different identities at different times” (Hall 1992:277). Almodóvar, sin embargo, presenta una visión paradójica en su tratamiento de estas “grandes metanarrativas del pensamiento occidental; por una parte es obvio que sigue esta tendencia posmoderna y, buen ejemplo de ello, es su uso del pastiche y del género como detonadores de los modos narrativos tradicionales; ahora bien, en Almodóvar la influencia

melodramática es tal que, a pesar de sus elementos posmodernos, no logra escapar de la estructura narrativa convencional. Las películas de Almodóvar cuentan una historia, y la cuentan siguiendo los cánones; en una línea que va desde los melodramas americanos y el neorrealismo (especialmente visible en su *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) hasta las fuentes realistas literarias con Galdós como punto de arranque.

Partiendo de este marco crítico, deberíamos preguntarnos si el uso del cine mudo en este film es un ejemplo de pastiche. En mi opinión lo es. Almodóvar toma prestada una tradición cinematográfica y la incorpora en una película que nada tiene que ver con el cine mudo. Más específicamente, dentro de la propia película muda hay elementos que no corresponden con su tradición cinematográfica; así, por ejemplo, la banda sonora (completamente diferente de la de *Hable con ella*) es ejecutada por un cuarteto, cuando la norma era el uso de un piano en la sala de cine. Determinados planos, como Alfredo caminando por el cuerpo de Amparo o su incursión en su sexo tienen más que ver con imágenes surrealistas y la idea del hombre menguante viene directamente de películas de ciencia ficción de serie B como *The incredible shrinking man* (1957) o *The Attack of the 50 foot woman* (1958). En general, sin embargo, *Amante menguante* sigue la tradición del cine mudo, donde los actores (Fele Martínez y Paz Vega) caminan sobre esa delgada línea que separa la gestualidad expresionista de la parodia.

Judith Butler argumenta que el género del individuo no es más que una *representación* que el individuo ha de poner en escena en cada momento dentro de un contexto social, cultural y político determinados (qtd. en Caro 258). Se pasa de la idea moderna de la bipolaridad genérica (masculino/femenino) a la noción del género como artefacto, como *atrezzo*, como *mise en scène*, como representación y, por lo tanto, como construcción intertextual. La representación genérica del individuo es un diálogo constante con la tradición, es decir, con las representaciones anteriores. La actualización constante de esta representación permite, obviamente, el cambio: la representación de nuevos géneros. Tres son las nuevas representaciones genéricas que me interesa destacar: el *transexual* de Jean Baudrillard, el *cyborg* de Donna Haraway y el *afeminado* de Robyn R. Warhol. En *The Transparency of Evil*, Jean Baudrillard escribe:

The sexual body has now been assigned an artificial fate. This fate is transsexuality -transsexual not in any anatomical sense but rather in the more general sense of transvestism, of playing with the commutability of the signs of sex...we are all transsexuals. (20-21)

El transexual es una representación postmoderna del género a través del pastiche y la nostalgia. La nostalgia es el síntoma evidente de la pérdida de la noción (protectora y maternal) de historia. El fin del sexo (de la bipolarización dicotómica del sexo) se equipara con el fin de la historia. El transexual, como un Frankenstein postmoderno, se construye con pedazos de las representaciones genéricas de hombres y mujeres a lo largo del tiempo. Donna Haraway, una de las pensadoras feministas más importantes de los últimos tiempos, introduce su idea de *cyborg* como un híbrido de hombre y

mujer y, a la vez, como un híbrido de organismo y máquina. El *cyborg* es un símbolo de la postmodernidad, en el sentido de que apela a la superación de los roles tradicionales masculino/femenino y se sirve de la nueva sociedad tecnológica para crearse a sí mismo (símbolo de símbolos, imagen de imágenes). El *afeminado* de Robyn R. Warhol es el tercer género en la dicotomía tradicional; es una categoría performativa con la que el individuo se auto representa y, fundamentalmente, siente; es decir, se deja llevar por las emociones que otras representaciones le provocan. El *afeminado* de Warhol viene a ser la contrario del macho-masculino de Caro, construido a partir del concepto de hiper-masculinidad de Connell. Caro señala a “la familia, el ejército, la iglesia, el deporte y el sistema educativo” como “las principales instituciones donde la macho-masculinidad se reproduce y se legitima.” (260) Con la representación genérica pasa lo mismo que con la división social en clases; es decir, obviamente la posmodernidad ha venido a trastocar los géneros tal y como se han venido entendiendo tradicionalmente, pero llegar a afirmaciones tales como que el género no es más que una representación merecen tomarse con precaución. Tengo dos dudas en este respecto; me pregunto, en primer lugar, si el género no ha sido siempre una representación. Es decir, la masculinidad y la feminidad han sido siempre construcciones culturales que se han usado como máscaras para acceder a ámbitos de poder y para interactuar socialmente. En este sentido, aspectos como el amor cortés, por poner solo un ejemplo, con su idealización de *lo femenino* y su definición del comportamiento *masculino* siguen la pauta del género como representación que estos críticos enclaustran en la posmodernidad. En segundo lugar, y a pesar de reconocer la importancia de la representación genérica, es evidente que el género, a pesar de todo, tiene una base real. El género se podrá utilizar como máscara, como salvoconducto o como artificio, pero en última instancia la identidad sexual siempre permanece. Por identidad sexual no me refiero a la asfixiante dicotomía masculino/femenino, sino a la amplia gama de matices que siempre ha sido la identidad sexual, ¿acaso la homosexualidad o el travestismo son propiedad exclusiva de la sociedad posmoderna?

En el caso de *Hable con ella*, Benigno recrea su identidad a través de su trabajo, que Almodóvar presenta detalladamente, con abundancia de primeros planos, dejándonos apreciar la meticulosidad y la precisión de sus cuidados a Alicia. La representación es, sin duda, un *leit motif* recurrente a lo largo de toda la película; la primera escena es un ballet (Café Müller, de Pina Bausch) donde Almodóvar muestra un rasgo femenino en dos rostros masculinos: la emoción. Marco, sentado al lado de Benigno, llora conmovido ante la belleza del espectáculo. El trabajo de Benigno ha sido tradicionalmente considerado “cosa de mujeres”, de hecho, la inmensa mayoría de sus colegas son mujeres y tanto sus cuidados exquisitos a la paciente, como su forma de andar, de mirar y de conversar con los demás muestran elementos típicamente femeninos, como la dulzura, la ternura o la afabilidad. Me gustaría estructurar de manera más detallada esta recurrencia de la representación a lo largo del film. Las representaciones que yo observo en *Hable con ella* son las siguientes:

a) Ballet “Café Müller”. En este espectáculo, que inaugura el film, observamos a dos mujeres vestidas de blanco y con los ojos cerrados que deambulan como sonámbulas por una habitación. Un hombre, vestido de negro y con expresión triste, les aparta del camino los posibles obstáculos, sillas y mesas, a manotazos. Suena la música sublime de *The Fairy Queen*, obra del compositor británico Henry Purcell. El ballet funciona a modo de presagio de lo que va a suceder a lo largo de la película; en efecto, dos mujeres van a habitar un ámbito de soledad e incomunicación (estado de coma) y un hombre va a cuidar de ellas, aunque la distancia entre los dos mundos es demasiado grande como para cualquier posible interacción, existe sin embargo ese deseo de crear puentes, de alcanzar al otro. Es esa fraternidad desesperada la que emociona a los dos hombres que, como espectadores, asisten a la obra.

b) Benigno cuidando de Alicia; el trabajo de enfermero como representación genérica. El hecho de que Benigno trabaje como enfermero no es anecdótico; Benigno representa su género a través de meticulosos cuidados a Alicia. Su obsesión por los detalles es también significativa. En ningún momento se nos presenta el cuerpo de Alicia como enfermo o moribundo, al contrario, Alicia luce siempre espléndida. Benigno la mimaba hasta en el último detalle, dando rienda suelta a su afeminación (según Warhol). Benigno cuida de Alicia con la dedicación que una niña utiliza con su muñeca favorita o con la ritualidad obsesiva de la beata que viste (y desviste) la imagen de una virgen.

c) Academia de danza, donde se nos presenta al personaje de Alicia. Alicia es bailarina, esto es importante por dos motivos; primero tiene una profesión típicamente femenina, donde la belleza y la elegancia juegan papeles fundamentales y segundo porque Alicia es, en el fondo, una representación de lo femenino para Benigno. Tengamos en cuenta que Benigno apenas conoce a Alicia; intercambiaron un par de frases banales en la calle. Sin embargo, Benigno observa desde su balcón la academia de ballet donde Alicia ensaya. Benigno es el espectador extático y subyugado de la representación de lo femenino. De ahí su fijación por Alicia. Ella es, de una manera contradictoria y enfermiza, todo lo que Benigno desea (con su yo masculino) y todo lo que admira (con su yo femenino).

d) La corrida de toros. Lidia y Alicia representan dos formas distintas de ser mujer. Alicia se encuadra en los cánones prototípicos de la feminidad, mientras que Lidia se niega a representar su género en esos cauces trillados. Muchas veces se ha dicho que el toreo es una danza entre el matador y el toro. En ese espectáculo Lidia representa su feminidad, tan distinta a la de Alicia, una feminidad marcada por elementos tradicionalmente masculinos: valor, riesgo, dominio. Hay un momento en el que Almodóvar juega con el sorprendente parecido físico entre Lidia (Rosario Flores) y el legendario torero Manolete, en una escena donde se muestra un primer plano del rostro de la torero y

posteriormente una foto del matador español. Ambas imágenes se cargan de significación referencial mediante el uso metonímico que el director manchego utiliza en ellas.

e) La canción de Caetano Veloso. En una casa de campo, en medio de una agradable reunión de amigos, Caetano Veloso interpreta la ranchera “Cucurrucucú paloma”. Esta escena es una muestra del gusto por *lo pastoril* en Almodóvar. En efecto, a lo largo de la obra del director manchego se observa una idealización del campo, una constante búsqueda del retorno a los orígenes que se encuadra en el evidente conflicto de tradición y postmodernidad, de narratividad y pastiche que define su filmografía. Lo pastoril es un elemento recurrente en la filmografía del director manchego. En todas sus películas, hasta en las más *underground*, se observa esta obsesión por la huida, este retorno a los orígenes como única terapia emocional para sus personajes. En *Hable con ella*, lo pastoril está presente en la huida de Marco a Jordania, en la lectura de las guías de viaje que Benigno realiza en la cárcel y en ese paisaje -hermosísimo- del campo castellano donde se encuadra el hospital. Personajes como la hermana de Lidia también funcionan como nexo entre el mundo de la representación (Madrid) y el mundo básico de la autenticidad (pueblo).

f) La película muda: *Amante menguante*. Este es el aspecto que más me interesa destacar. Entiendo que el uso que Almodóvar realiza de este breve film mudo encierra muchos modos de representación postmodernos. *Amante menguante* funciona como plasmación narrativa de las paradojas genéricas que se desarrollan en la película y, a la vez, como metáfora de la relación entre Benigno y Alicia. Hablaré de todos estos aspectos con más detalle en la siguiente sección. g) La cárcel: Benigno y la macho-masculinidad. Entiendo que Benigno se ve forzado a representar su masculinidad de una forma completamente diferente en la cárcel. Se observa claramente el cambio en su tono de voz; mucho más arisca, en sus gestos, en su vocabulario; cuajado de modismos y jergas, en su modo de relacionarse y de (re)presentarse en ese ámbito. La cárcel es la antítesis de su trabajo. Su trabajo de enfermero es pura libertad; contacto físico, roce, caricia, comunicación en un sentido muy básico, pero a la vez, muy necesario. La cárcel es el aislamiento, la soledad, la imposibilidad de tocarse, de conocerse y reconocerse en los demás.

h) Ballet “Masurca Fogo”. La película empieza y termina con un ballet. Estructura circular, tan recurrente en Almodóvar. Esta vez, el espectáculo es mucho más luminoso; una serie de parejas bailan ritmos caribeños. Al fondo, agua y vegetación: vida. Es un final feliz, un final que es, verdaderamente, un principio; el principio de la historia de Marco y Alicia; dos personajes que han estado separados durante toda la película, habitando mundos diferentes y que al final, gracias a Benigno; que funciona como nexo entre los dos, logran reconocerse como espectadores de un ballet que habla con ellos y habla de ellos.

El caso del *Amante menguante*.

Durante la breve y banal conversación entre Benigno y Alicia, ella le refirió su gusto por el cine mudo. Benigno, en su obsesión por agradar a Alicia, por comunicarse con ella y formar parte de su vida, se convierte en un cinéfilo y asiste regularmente a la filmoteca para ver películas del cine mudo. Una de estas películas será *Amante menguante*. El film narra la fantástica historia de amor entre Amparo, una científica que ha descubierto un elixir dietético y Alfredo, su novio, que ejemplifica los elementos estructurales hegemónicos de la masculinidad tradicional; le vemos más alto que Amparo, varonil, dominante, fumando un puro, mirando con desdén el trabajo de Amparo, asiéndola de los hombros. Cuando Amparo descubre este elixir, Alfredo se lo arrebató y juguetea con la idea de probarlo. Amparo le previene de hacerlo: el elixir nunca ha sido testado y puede tener inesperados efectos secundarios. Alfredo, para demostrar su valentía, se bebe el elixir. El efecto es inmediato; Alfredo comienza a menguar. Almodóvar rueda este fenómeno de una manera muy elegante: hay una superposición de planos, elemento típico del cine mudo para mostrar la continuidad temporal, donde los dos amantes se besan. Al término de esta secuencia, vemos cómo ambos personajes han cambiado; Amparo se carga de elementos masculinos: determinación, fortaleza, decisión; mientras que Alfredo ya está muy lejos del Alfredo del principio del film: se carga de elementos tradicional y estereotípicamente femeninos como la debilidad, la inseguridad, la emotividad. Amparo intentará, en vano, encontrar un antídoto mientras Alfredo sigue menguando inexorablemente. El tomará la decisión de abandonar Madrid y regresar a la casa de su madre. Tiempo después vemos cómo Amparo rescata a Alfredo de la casa de su madre, que aparece representada como la típica madre castradora de Almodóvar, y se lo lleva en su bolso al hotel donde se aloja. Alfredo habita entre los objetos íntimos y cotidianos de Amparo; el bolso es un pequeño universo de feminidad, un conjunto de fetiches genéricos que definen al nuevo Alfredo. En una escena, Amparo abre el bolso y le manda, tierna e infantil, un beso. Alfredo, para corresponder ese cariño, se abalanza contra una carta que le escribió tiempo atrás y que Amparo guarda ahora en su bolso, y repasa obsesivamente las letras con sus manos. Es un intento de fusionarse con esa carta, de ser esa carta; no en vano Alfredo presta especial importancia a una palabra en concreto, que repasa insistentemente: “amor”. Una vez en la habitación del hotel, mientras Amparo lucha contra un sueño pertinaz, Alfredo habla con ella. Me resulta interesante que, a pesar de su diminuto tamaño, Alfredo sigue actuando de un modo ciertamente paternal con Amparo; le incita a dormir con el gesto de inclinar la cabeza sobre las manos juntas, y Alicia -obediente y sumisa- repite ese mismo gesto para quedarse profundamente dormida. Alfredo retira, con ambas manos, la sábana que cubría el cuerpo de Amparo y trepa a sus pechos. Recorre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje hasta que descubre, fascinado, su sexo. Hipnotizado, casi como las sonámbulas del Café Müller, viaja a su sexo como quien viaja a su inexorable destino. Al llegar allí se introduce, como un explorador onírico, en la gruta. Sale de nuevo, extasiado y conmovido. Reflexiona un instante. Se desnuda. Regresa. Se introduce

finalmente en el sexo de Amparo, como en un parto inverso. Decide regresar allí, al inicio de la vida, a la profunda matriz de lo femenino, decide vivir allí para siempre. Primer plano de la cara de Amparo: orgasmo. Inmediatamente después, Almodóvar realiza un primer plano de la cara de Alicia: inmóvilidad. Volvemos a la habitación del hospital donde Benigno sigue cuidando de Alicia; su voz entrecortada, sus masajes demasiado atrevidos, su narración en *off* de la película, todo es concluyente a este instante final que viene definido por ese primerísimo plano de la lámpara de Alicia, donde dos fluidos se unen y que es una hermosa metáfora visual del contacto sexual entre Benigno y Alicia.

Alfredo se introduce en Amparo, es decir, se convierte en Amparo. Benigno penetra a Alicia para convertirse en Alicia, para ser parte integral de su ser. De una manera evidente, *Amante minguante* simboliza lo que es, en el fondo, todo contacto sexual. Una comunicación radical. Un dejar-de-ser uno mismo para ser en el otro. Una negación de los límites de nuestra individualidad para alcanzar una afirmación de identidad en el otro. Alfredo es Alfredo en la medida en que se convierte en Amparo. Benigno es Benigno porque ama a Alicia; una vez roto ese vínculo, esa comunicación por causa de su encarcelamiento, la vida deja de tener sentido alguno para él. Su suicidio no es más que un intento desesperado por entrar en un estado comatoso y habitar el mismo mundo que Alicia. Hablar con ella.

Bibliografía citada

Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.

The Transparency of Evil. New York: Verso, 1993.

The Gulf War did not Take Place. Sydney: Power, 1995.

Brunette, Peter. "Post-estructuralism and deconstruction". *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Butler, Judith. "Performative acts and gender constructions: an essay in phenomenology and feminist theory", *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.

Caro, Manuel Jesús. "El papel del teatro en la diversificación de la masculinidad". *Las miradas de la crítica. Los discursos de la cultura hoy*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Felski, Rita. *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York, New York U.P., 2000.

Haraway, Donna. "A manifesto for cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s". *Feminism/Postmodernism*. London: Routledge, 1990.

Hall, Stuart. "The question of cultural identity". *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Hebdige, Dick. *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge, 1998.

Hill, John. "Film and postmodernism". *The Oxford Guide to film Studies*. Oxford: Oxford U.P., 1998.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logia of late Capitalism*. Durham: Duke U.P., 1991.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Sánchez, Jesús. "Cine postmoderno y parodia: historia, subjetividad e ideología". *Las miradas de la crítica. Los discursos de la cultura hoy*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

Warhol, Robyn R. *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Columbus, The Ohio State University Press, 2003.

© Eduardo Gregori 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

