

3-31-2013

La vida es silbar: Histeria masculina y alegoría nacional

Fernando Valerio-Holguín

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>

Recommended Citation

Valerio-Holguín, Fernando. 2013. La vida es silbar: Histeria masculina y alegoría nacional. *Revista Surco Sur*, Vol. 3: Iss. 5, 57-64.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.3.5.20>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol3/iss5/22>

This NUBES DE PLATA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

LA VIDA ES SILBAR: HISTERIA MASCULINA Y ALEGORÍA NACIONAL.

Fernando Valerio-Holguín

Esta Isla en que vivimos
es una enfermedad.
Esto no es una Isla...,
es un monstruo lleno de árboles.
Tuyo es El Reino, Abilio Estévez

Introducción: La vida es silbar, Renovación y experimentación

Desde su estreno, *La vida es silbar* (1998) de Fernando Pérez se convirtió inmediatamente en una película “amada por muchos y odiada por otros”. Y una de las razones por las que esta película despierta apasionadas polémicas la constituye el nuevo tratamiento cinematográfico de la “cuestión cubana”. Las películas más famosas, anteriores a *La vida es silbar*, fueron *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamo* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea. En contraste con el neorrealismo de Gutiérrez Alea, *La vida es silbar* se plantea como una película experimental que marca un hito en el cine cubano más reciente. Esta película, como ninguna otra, es atrevida, cómica, absurda, surrealista, y constituye un reto al ojo más avezado. Mi propósito en este artículo consistirá en analizar, en *La vida es silbar* de Fernando Pérez, por un lado, la histeria masculina como reacción a la represión, y por otro, la búsqueda de la identidad nacional y cultural a través de una alegoría nacional, enmarcada dentro de una renovación y experimentación formales.

Histeria de conversión: Desmayos, bostezos, silbidos

Si bien es cierto que la histeria fue considerada tradicionalmente como una enfermedad de la mujer —esto lo atestigua su etimología—,¹ Sigmund Freud no descartó la histeria masculina. La histeria como tal expresa simbólicamente un conflicto síquico como síntoma en el cuerpo (Laplanche 194). En los personajes, tanto masculinos como femeninos de *La vida es silbar*, se manifiestan diferentes tipos de histeria, que van desde la histeria de conversión hasta la histeria de angustia. Pero en todos los casos, esta enfermedad posee un componente paroxístico, es decir, que constituye “una crisis emocional acompañada por un dramatismo” (Laplanche 194, la traducción es mía). La primera manifestación de histeria en la película aparece muy pronto en la escena inicial cuando Bebé, una de las niñas llevadas al orfanato que dirige Cuba Valdés, no puede articular conceptos como “igualdad”, sino que silba las sílabas de las palabras. Bebé es, entonces, sacada del orfanato mientras le repiten compulsivamente, en un eco yuxtapuesto: “Bebé no puede silbar/tiene que hablar/Bebé no puede silbar/tiene que hablar”. En la escuela especial a la que es llevada, la instructora le trata de enseñar a pronunciar la palabra “caracol”, pero Bebé continúa silbando. El Silbar, histeria de conversión poco común, se propone como una solución al problema de la incapacidad de articular unos conceptos tabúes como “libertad” en el discurso oficial.

Desde el principio, Bebé da la pauta de la película al descubrir que la única forma de ser feliz es silbar, ya que este acto simbólico establece una suspensión de cualquier tipo de discurso (oficial, persuasivo, serio etc.) y lo sustituye por una expresión musical del cuerpo, producido por un neuma o espíritu, como condición para alcanzar la felicidad. Es decir, que frente a la incapacidad de expresar un discurso crítico que se oponga al discurso oficial del Estado, una de



las soluciones es la histeria colectiva de silbar, como única forma de participar en la “conversación” de los silbadores. En ese sentido, Laplanche expresa lo siguiente: “*This economic interpretation of conversion is inseparable for Freud from a symbolic conception: through bodily symptoms, repressed ideas ‘join in the conversation’*” (90). Entonces, en este acto simbólico de silbar, es la música, en última instancia, la que se propone como solución a los conflictos.

La propuesta de silbar hecha por Bebé, que abre la película, es acogida al final por la Diosa/narradora, quien decreta la felicidad y revela el secreto para obtenerla: silbar, “porque la vida es eso, silbar”, dice. En la secuencia final, todo el mundo silba: mientras se va al trabajo, mientras se pasea a pie o en patines, o mientras se espera el autobús. La música de Bola de Nieve se oye de fondo mientras la Diosa silba, paradójicamente triste, ella, que había “decretado” la felicidad a través del silbido. Y tal vez precisamente el problema estriba en que la felicidad no se “decreta”, porque el decreto constituye un mandato, como uno de los tantos emanados de las instancias oficiales.

Julia, otro personaje importante en la película, es quien enmarca la histeria en un cuadro clínico, cuando una compañera de trabajo le aconseja que vaya al sicólogo a tratarse, no el problema de los bostezos, sino el de los desmayos. La compañera le informa que Sigmund Freud había tratado casos similares.² En un par de ocasiones, Julia repite el nombre de Freud y el número de teléfono del sicólogo hasta que se decide a hacerle una visita. Los bostezos y los desmayos son las dos expresiones histéricas de Julia. El bostezo surge como reacción a los discursos oficiales que le producen una especie de “asfixia”, si se

recuerda que el bostezo no es más que una hiperventilación. Con los bostezos y los desmayos, Julia siente la pauta de una “enfermedad” que se convertirá en una histeria colectiva. Los desmayos pueden ocurrir en cualquier momento y lugar al escuchar palabras tales como “libertad”, “doble moral”, “oportunismo”, y “miedo a la verdad”. Laplanche plantea que tanto la neurosis obsesiva como la histeria de conversión tienen como base “el trabajo de la represión”, que en ambos casos busca separar los afectos de las ideas (38, la traducción es mía).

Pero la histeria que me interesa no es la de Julia, por obvia, ni la colectiva, por episódica, sino la de Elpidio, que aunque individual, constituye el reflejo de una crisis social. La histeria de Elpidio se manifiesta a través de la angustia, provocada por el abandono de la madre, y de la obsesión por la música, que se plantea como solución a sus conflictos con la madre y con la cultura cubana.

El cuerpo materno como alegoría de la nación

En *La vida es silbar*, el cuerpo de la madre de Elpidio Valdés podría ser considerado como una “alegoría de la nación” en tanto “*the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*” (Jameson 69, énfasis en el original). Para Aijaz Ahmad, sin embargo, el proceso de alegorización no debe ser tomado en el sentido de “nación” sino en el de relación entre lo privado y lo público, y entre lo personal y lo colectivo (82). Pero lo colectivo -lo público- tiene que ver con la nación. La relación de Elpidio con su madre (privada) se convierte en una relación con la nación (pública), en tanto la madre participa de esa sustancia musical de

la que está hecha la nación (alegoría). Es por lo que Doris Sommer considera la alegoría como una estructura narrativa en la cual los dos sistemas de significación se encuentran entrelazados (42). Estos dos sistemas vendrían a ser, en este caso, el cuerpo materno y la nación.

La dimensión alegórica del cuerpo de la madre de Elpidio Valdés se manifiesta primero en el nombre de ésta: "Cuba". También su apellido, Valdés, remite a Cecilia Valdés, celebre personaje de la novela homónima, quien fuera criada en un orfanato para niños mulatos.³ No en vano, en la película, Cuba, la madre, mulata colosal de grandes senos, atiende un orfanato. Cuba nos hace pensar en la nodriza de Cecilia Valdés, María de Regla, quien amamantó a tres niñas durante la misma época: a una blanca, otra negra y otra mulata. Ese cuerpo que Elpidio reclama como suyo (privado) es también el cuerpo de todos los niños huérfanos (público) que van a parar al orfanato. De manera tal que lo público (político) se inscribe en lo privado (poético). Elpidio Valdés lleva inscrito en su propia piel un tatuaje: un corazón con la leyenda "No hay amor como el de madre".⁴ Como los esclavos en el siglo XIX, a quienes les marcaban con fuego las iniciales de sus amos en el hombro izquierdo, Elpidio es esclavo de su amor por Cuba.

Cuba, la madre/la nación, abandonó a Elpidio porque no era como ella quería, porque no era un hombre ejemplar; peor aún, distaba

mucho de alcanzar la "perfección" de un imaginario social que puede ser traducida en términos de "hombre nuevo".⁵ Fue precisamente Ernesto "Che" Guevara quien dijo: "Seamos realistas, hagamos lo imposible" (165). Juan Otero Garabís contrasta esta frase con otra de José Lezama Lima que dice: "Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un potens, que es lo posible en la infinitud" (165, énfasis en el original). Estas ideas subyacen en el imaginario epicista social de Cuba, que se traduce en una patología histórica: "la isla como enfermedad" en palabras de uno de los personajes de la novela *Tuyo es el Reino* de Abilio Estévez.

Pero como se puede apreciar en la película, Elpidio es vago, deshonesto y vicioso.⁶ Y el problema principal consiste en que Elpidio no hace nada para remediar su situación. Elpidio quería, en palabras de la narradora, que las cosas le cayeran del cielo: y efectivamente del cielo le "cayó", primero la cartera llena de dólares, y después le "cayó" bien la turista europea que llegó en el globo. Elpidio le pide a su madre que lo acepte tal como es: "Déjame ser y pensar como yo quiera". El dilema de Elpidio es que "No va a cambiar" pero tampoco puede "vivir sin Cuba". El babalao que le lee los caracoles le dice que Cuba necesita una ofrenda, y entonces, cuando ella quiera le enviará una señal. "Haz que tu música me lleve a ti", le ruega Elpidio en otra escena. La música se presenta aquí como el síntoma histérico del



abandono por parte de la madre. Al final, cuando recibe la señal, toca los bongós y baila.⁷ En este baile, Elpidio expresa toda una teatralidad histórica, es decir, una “crisis emocional acompañada por una teatralidad” (Laplanche 194).

La recuperación de lo materno (la nación) a través de la música

Para Elpidio Valdés, la recuperación de lo materno - no así de la madre- es una condición sine qua non para la reconciliación con la nación.⁸ La recuperación de lo materno está ligada a lo musical, ya que cuando el protagonista era pequeño, la madre colosal, que atendía el orfanatorio, le dedicaba días específicos a diferentes músicos cubanos: Benny Moré, Bola de Nieve, entre otros.⁹ La nación cubana, tal y como sugiere Juan Otero Garabís, es una nación rítmica, a causa de la cantidad de ritmos y bailes que tuvieron su origen en Cuba. De ahí que la reconciliación/aceptación con/de la nación tiene que



ser a través de “su” música. Se podría decir que la música constituye la obsesión histórica de Elpidio, si como entiende Freud, la histeria es una “enfermedad a través de la representación” (Laplanche 195, la traducción es mía).

Cada vez que se le presenta una situación a Elpidio, éste tiene que pensar a través de Bola de Nieve y/o Benny Moré, como si, según Rosenbaum, hubiera alguna relación entre ciertas ideas reprimidas y la música: “[A] relationship between repressed ideas and lyrics on the one hand and repressed affect (sexual or aggressive) and melody on the other. That is, an obsessional melody may be the derivative of repressed feelings” (Citado por Díaz de Chumaceiro 319). Pienso, por ejemplo, en la propia “teatralidad” de Bola de Nieve: su alegría en la sonrisa amplia, su tristeza en la mirada, su rictus en los labios. En ese sentido, Deny Extremera define su estilo de la siguiente manera:

Cantó vestido de frac, a risa suelta. Cantaba a su antojo, moldeaba la canción entre las ventanas de su diálogo, sus inflexiones y su voz ronca (de “vendedor de duraznos y ciruelas”, como solía decir), y siempre dejaba una nota irónica y humana. Cantó sin voz, arrancando aplausos, en idiomas de cuatro continentes. Con su desmesurada sonrisa, rompió el empaque de la gala **teatral**. Impuso una expresión que envolvía hiriente sátira, inocente bonhomía...La amabilidad del gesto y la sonrisa, la elegancia impecable, la media voz y las melódicas armonizaciones sobre la tosca figura, el timbre áspero y la vitalidad agreste de los ritmos criollos fascinaron a todos aquellos quienes apreciaron su arte.¹⁰ (El énfasis es mío)

A pesar de su color, de su clase social y de su homosexualidad, Bola de Nieve se convirtió en un icono de la música cubana del siglo XX. Bola de Nieve se convirtió sencillamente en la *música*. Al decir de Pablo Neruda, “Bola de Nieve se casó con la música y vive con ella en esa intimidad llena de pianos y cascabeles, tirándose por la cabeza los teclados del cielo. ¡Viva su alegría terrestre! ¡Salud a su corazón sonoro!” (Citado por Extremera).

Bola de Nieve aparece cuatro veces en la película. La primera, en la secuencia del orfanato, cuando la madre declara el Día de Bola de Nieve y éste canta con su amplia sonrisa “Ay, Changó, que ete negro no puede vivir sin su tambó”. La alegría de Bola es la alegría de la infancia, de la proximidad de la madre y de la identidad entre la vi--da y la música. Todos los niños bailan bajo la mirada protectora de Cuba, la madre colosal. La segunda vez que aparece Bola de Nieve es cuando Chrissy y Elpidio se conocen personalmente en el malecón. En un diálogo de doble sentido, comienzan a hablar del pescado:

- ¡Qué pescado bonito!,
- ¿Te gusta mi pescado?
- ¿Has probado pescado cubano?
- ¿Te gustaría?

Aparece la imagen de un Bola de Nieve pícaro, gozoso, riendo y cantando al mismo tiempo. En la secuencia siguiente, Elpidio y Chrissy están haciendo el amor y Chrissy le va a besar el tatuaje de la madre y él se lo prohíbe. Entonces Elpidio le cuenta cómo Cuba lo abandonó. Aparece entonces Bola de Nieve con la tristeza en la mirada y en los labios.

En la secuencia de la despedida de Elpidio y Chrissy, el primero le confiesa que le había robado el dinero y ella le dice que lo sabía y que lo perdonaba y entonces lo abraza. Vemos a Elpidio de espaldas a la cámara, el rostro de Chrissy por encima del hombro de Elpidio y la mano de Chrissy en la espalda de Elpidio, cubriendo parcialmente el tatuaje del corazón de “amor de madre”. Aparece el rostro de Bola de Nieve en un plano de detalle con un rictus de tristeza en los labios mientras canta *Drume, Negrita*. Después aparece Chrissy, acostada bocarriba, mientras Elpidio la acaricia. Al fondo, entre las plantas, hay una estatua de Changó/Santa Bárbara.¹¹ La cámara realice un *eye matching* de Elpidio con una foto en la aparecen su madre y él, jovencito. La cámara hace un *panning* y aparece el papalote colgado en la pared. La última vez que Elpidio y su madre estuvieron juntos, antes de que ella lo abandonara, fue mientras Elpidio volaba el papalote en la playa. En esa

escena hay un *eye matching* de Elpidio y su madre mientras él sonríe seguro, frente a la contemplación materna. Momentos después, la madre desaparece.

En esta secuencia, que me parece de suma importancia, aparece la música de Bola de Nieve, mezclada con el sonido del viento. La mano de Chrissy, que cubre parcialmente el tatuaje de “corazón de madre”, sugiere que para ganarse a Chrissy, Elpidio primero tiene que renunciar a su madre (a la nación), “arrancársela” de la piel, como efectivamente hará luego, para poder tomar la decisión de irse con Chrissy (al extranjero). De ahí que las caricias al cuerpo desnudo de Chrissy (¿crisis?) prefigure, de alguna manera, la recompensa del placer erótico pleno cuando Elpidio renuncie a la madre. En esta escena, la mirada de Bola de Nieve es la mirada materna que le proporciona seguridad al niño



representado metonímicamente por el papalote. La feminidad de la fonética pasional de Bola de Nieve en el bolero lo identifican con lo materno. Lo paterno, por el contrario, se identifica en la película con José Martí, el padre de la nación cubana. Al final, Mariana, Julia y Elpidio, huérfanos de padre, se juntan en la Plaza de la Revolución, bajo la mirada de la estatua de Martí. Pero este es un falso final, porque la solución imaginaria de los problemas será “silbar”.¹²

Histeria masculina, alegoría materna y surrealismo

En su artículo *Figuring Hysteria*, Brad Epps plantea que la histeria debe ser considerada como una metáfora más que como una enfermedad (101). Siguiendo a Lynne Kirby, Brad vincula la histeria a una “crisis de representación” (104). La histeria de Elpidio y de los demás personajes de *La vida es silbar* podría ser considerada como una reacción a la “crisis de significación” que vive la sociedad cubana durante el llamado “Período Especial en Tiempos de Paz”. En el caso de Elpidio, su histeria es una respuesta al abandono a que ha sido sometido por parte de la madre como alegoría de la nación cubana.

Mariel Falabella y Ricardo Diviani plantean que Walter Benjamin, en su ponderación del surrealismo, vinculó este estilo con un cierto tipo de arte alegórico. Falabella y Diviani expresan lo siguiente:

Etimológicamente alegoría significa ‘decir algo de otro modo’, es una especie de recurso técnico estético emparentado con la metáfora y que ha sido aplicado a ciertos tipos de narraciones didácticas en que los hechos y personajes encarnan ciertas nociones de índole abstracta con un fin pedagógico.¹³

Y efectivamente, para reflexionar acerca del concepto de nación, Pérez escogió el cuerpo de Cuba Valdés como sistema primero, si como recordamos, Doris Sommer plantea que la alegoría es una estructura narrativa en la cual los dos sistemas de significación se encuentran entrelazados. Estos dos sistemas de significación encuentran un espacio ideal en el surrealismo. Falabella y Diviani agregan que “Lo que fascinaba a Benjamin era la técnica surrealista del montaje, del shock y que como expresa en la obra de arte, los nuevos medios tecnológicos de reproducción, ampliaban mucho más esa experiencia”.



Fernando Pérez utiliza el surrealismo en *La vida es silbar* como un estilo idóneo para expresar el desenfreno y la obsesión histérica, como reacción a los conflictos representados en la alegoría de la nación. El mismo Pérez expresó, en una entrevista, su predilección por la pintura surrealista de Magritte: “Por eso mi inspiración más cercana ha sido el universo visual creado por Magritte en sus cuadros, donde la realidad no deja de ser la realidad, pero al mismo tiempo es OTRA realidad. Mi sueño ha sido hacer una película como si Magritte pintara sus cuadros en La Habana de hoy” (Citado por Forns-Broggi). En la mayor parte de las situaciones, poéticas al extremo, relacionadas con Mariana/Gisselle o con la diosa Yemayá, sumergida en el mar, predomina el color azul como en los cuadros de René Magritte.¹⁴ El color rojo, por el contrario, está ligado a Elpidio y a Changó/Santa Bárbara.

En *La vida es silbar*, los planos de las secuencias se suceden rápidamente. Tanto los cambios de planos en una misma secuencia, así como también el paso de una secuencia a otra parecen, muchas veces, no tener una conexión lógica. La narración de las tres historias paralelas (Julia, Mariana y Elpidio) funda su propia coherencia interna. Por ejemplo, hay analogías visuales como la del caracol deslizándose en la superficie y la boca de Elpidio succionando el pezón de Chrissy, la del pie de la *ballerina* y el taladro del obrero negro en el teatro y el deseo de Mariana por éste. Los personajes de la película tienen intereses y preocupaciones muy particulares, en cuanto al origen y circulación de la información: una turista europea que cita a Ho Chi Min, un taxista omnisciente que cita a John Lenon, una *ballerina* ninfómana, un hombre preocupado por su fealdad, un taxista experto en estadística y un lúmpen que quiere recuperar lo materno/la nación a través de su música. Lo que Fernando Pérez propone en *La vida es silbar* es un nuevo lenguaje cinematográfico que exprese imágenes y situaciones absurdas o chocantes, como reacción histérica a la “crisis de significación” por la que atraviesa la nación cubana. *La vida es silbar* se encuentra ya muy lejos de la narración lineal, cómica y neorrealista del cine cubano de la tradición.

Notas

1. *Hysteron* significa útero, por lo que se creyó durante mucho tiempo que la histeria aquejaba exclusivamente a las mujeres.

2. Por supuesto que la compañera de Julia se refería al famoso caso Dora. En este caso, Dora también sufrió de frecuentes desmayos.

3. En la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, el apellido “Valdés” se le ponía a todos los niños bastardos que eran llevados al orfelinato.

4. Como Cecilia Valdés, que tenía una media luna azul tatuada en el hombro, Elpidio se hace tatuar un corazón para connotar el amor por su madre.

5. El hombre perfecto alude al “hombre nuevo” del ensayo *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto “Che” Guevara.

6. Paradójicamente, Changó, uno de los orishas de Elpidio, es mentiroso, mujeriego y jugador, además de las cualidades de valiente, como Dios de la guerra, por lo que “Representa el mayor número de virtudes e imperfecciones humanas” (Bolívar Aróstegui 108).

7. Changó no es sólo Dios de la guerra sino también del baile y de la música y son precisamente estas manifestaciones artísticas las que llevarán a Elpidio a recuperar a su madre.

8. A diferencia de la madre, que es imposible de recuperar, lo materno es todo aquello que esté ligado a la madre, como por ejemplo la música, ya que la madre crió a su hijo escuchando música de Bola de Nieve y de Benny Moré.

9. Ignacio Villa, “Bola de Nieve”, icono de la música cubana, nació en el municipio de Guanabacoa, uno de los poblados con una rica herencia cultural africana. Allí nació también Rita Montaner, quien lo bautizó con el apodo de Bola de Nieve. Otro de los iconos de la música cubana, Bartolomé Maximiliano Moré, más conocido como Benny Moré, se dio a conocer a partir de 1945 cuando viajó a México con el Conjunto Matamoros. Para un recuento más detallado de la importancia de estos dos cantantes cubanos, véase el libro de Tony Evora, *Orígenes de la música cubana*.

10. Ver el artículo de Deny Extremera: *Bola de Nieve: Yo soy la canción*, Notinet del Cubaweb, <http://www.nnc.cubaweb.cu/cultura/cultura3.htm>.

11. Para hablar con su madre, Elpidio se dirige a Changó. Parecería un poco extraño que Changó esté representado por Santa Bárbara en el santoral católico, pero tenemos que recordar que en una ocasión Changó tuvo que vestirse de mujer para escapar al asedio

de sus enemigos. Los colores que representan a Changó son el rojo y el blanco. El rojo es símbolo del amor y de la sangre.

12. Debo a mi amigo Jaume Martí-Olivella la observación de la importancia de la presencia de José Martí al final de la película.

13. Ver el artículo de Mariel Falabella y Ricardo Diviani: *Las constelaciones estéticas en Benjamin*, <http://www.laguna.se/qpq/benja.html>

14. Por otra parte el azul es el color de Yemayá, la madre de todos los Orishas.



Cinematografía

- Gutiérrez Alea, Tomás y Juan Carlos Tabío: *Fresa y chocolate*, 1993.

- _____: *Guantanamo*, 1995.

- Pérez, Fernando: *La vida es silbar*. 1998.

Bibliografía

- Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'". *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 1995.

- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Los Orishas en Cuba*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1990.

- Breuer, Josef & Sigmund Freud. *Studies on Hysteria*. Translated from the German and Edited by James Strachey. New York, NY: Basic Books Inc. Publishers, 1957.

- Díaz de Chumaceiro, Cora L. *Induced Recall of Film Music: An Overlooked Mirror of Transference-Countertransference Interactions*. *The American Journal of Psychoanalysis* 58 (1998): 317-27.

- Estévez, Abilio. *Tuyo es el Reino*. Barcelona, España: Tusquets, 1997.

- Epps, Brad. *Figuring Hysteria: Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar*. En *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Eds. Kathleen M. Vernon & Barbara Morris. Westport, CT: Greenwood, 1995. 99-124.

- Evora, Tony. *Orígenes de la música cubana*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

- Extremera, Deny. *Bola de Nieve: Yo soy la canción*. Notinet del Cubaweb.

www.nnc.cubaweb.cu/cultura/cultura3.html

- Falabella, Mariel y Ricardo Diviani. *Las constelaciones estéticas en Benjamin*.

www.laguna.se/qpq/benja.html

- Forns-Broggi, Roberto. *Reseña de "La vida es silbar"*. *Chasqui* 29 (2000): 167-69.

- Guevara, Ernesto "Che". *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

- Jameson, Fredric. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. *Social Text* 15 (1986): 65-88.

- Kirby, Lynne. *Male Hysteria and Early Cinema*. En *Male Trouble*. Eds. Constance Penley & Sharon Willis. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. 67-85.

- LaPlanche, J. and J. B. Pontalis. *The Language of psychoanalysis*. Trad. Donald Nocholson-Smith. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

- Otero Garabís, Juan. *Nación y ritmo: "Descargas" desde el Caribe*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2000.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1991.

N del E. Este trabajo fue incluido por el autor en: Fernando Valerio-Holguín. *Banalidad posmoderna: Ensayos sobre identidad cultural latinoamericana*. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Universitaria, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 2006.