

# *Escrituras y Culturas*

César Maloof Avendaño, Nicola Giovagnoli (eds.)



## **TINKUY**

**BOLETÍN DE  
INVESTIGACIÓN Y DEBATE  
Nº 22 – 2015**

© 2015, Section d'Études hispaniques  
Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

**ISSN 1913-0481**

## **Emigración y frontera en la obra de Frank Delgado**

Nicola Giovagnoli  
*Université de Montréal*

---

### **Resumen**

En el presente ensayo estudiaré la obra musical del autor cubano Frank Delgado, focalizándome en cómo este trovador trata los temas de emigración y frontera.

El objetivo es comprender cómo el fenómeno de la diáspora cubana se refleja en las obras culturales creadas dentro de la isla. Este trabajo quiere ser un primer acercamiento a través de la obra del autor que - hasta donde llegan mis conocimientos - se ha aproximado más a estos tópicos.

*Palabras clave: trova, emigración, frontera, Cuba, música*

### **Résumé**

Dans cet essai, j'étudierai l'œuvre musicale de l'auteur cubain Frank Delgado, en me focalisant sur sa façon de traiter les sujets d'émigration et frontière.

Le but est de comprendre comment le phénomène de diaspora cubaine se reflète dans les œuvres culturelles créées à l'intérieur de l'île. Ce travail est un premier rapprochement à travers de l'artiste qui – d'après ma connaissance – s'est rapproché le plus à ces questions.

*Mots clés : trova, émigration, frontière, Cuba, musique*

## Introducción

Para la realización de este trabajo, he escuchado la obra completa del autor cubano Frank Delgado y he extraído, según un criterio puramente temático, un corpus de canciones determinado. En los anexos, estará disponible una lista de las canciones analizadas con su correspondiente enlace a YouTube. Las letras han sido estudiadas detenidamente y varios extractos serán citados a lo largo de la exposición para delinear mi razonamiento y sustentar mis argumentaciones.

Organizaré mi exposición en cuatro partes. En la primera, presentaré a este trovador situándolo en el contexto musical y social cubano. Sucesivamente, mostraré de qué manera su obra ofrece una descripción relativamente completa del fenómeno migratorio cubano. En la tercera parte estudiaré su perspectiva sobre la frontera, vista como barrera que divide dentro y afuera, según un pensamiento centralista. En la última parte, a manera de antítesis, intentaré demostrar como su obra complejiza esta dicotomía y participa en la creación de un tercer espacio, un espacio de encuentro, de conciliación y de complementariedad identitaria.

### 1. Frank Delgado y su generación

Frank Delgado nace en Minas de Matahambre, Pinar del Río, Cuba, en 1960. Su formación musical comienza, de manera autodidacta, mientras frecuentaba la universidad de La Habana: es en este ambiente donde, mientras se gradúa de ingeniero hidráulico, empieza a tocar la guitarra y a edificar las bases técnicas de su futura carrera de trovador (Travieso, 2011).

Este autor pertenece, junto a artistas como Santiago Feliú, Carlos Varela y Gerardo Alfonso<sup>1</sup>, a una generación que la prensa ha definido “Novísima Trova”, para diferenciarla de la “Nueva Trova” anterior, o “**Generación de los Topos**”, llamada así por sus orígenes subterráneos, por la sistemática falta de apoyo institucional en cuanto a grabaciones, espacios públicos, reconocimiento en los medios de comunicación masivos, y a todo el conjunto de elementos restrictivos que afectaron la divulgación de su obra (Cancioneros.com, 2012)<sup>2</sup>.

Por un lado, estos autores guardan **vínculos** musicales importantes con aquellos de la generación anterior: nacidos en los ‘60, las canciones de la **Nueva Trova** compuestas por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, etc. constituyeron sus primeras influencias. Sin embargo, se **distancian** significativamente de ellos en un plan conceptual: como afirma Frank Delgado en una entrevista, “si la Nueva Trova fue la banda sonora de la Revolución, nosotros fuimos los críticos” (citado en Ortiz, 2014). Dicho de otro modo, si la Nueva Trova, todavía ilusionada con los logros de la Revolución, afirmaba su compromiso con la misma, defendía sus resultados, o cuando

---

<sup>1</sup> He nombrado en el texto solo al cuarteto de autores considerados principales. Para mayor justicia, habría que nombrar a muchos otros: Donato Poveda, Alberto Tosca, José Antonio Quesada, Roberto Poveda (Rodríguez Quintana, 2013).

<sup>2</sup> Además de estos dos nombres, que se han utilizado tradicionalmente en la prensa y en libros a propósito de esta generación de trovadores, cabe señalar otra denominación, aparecida en una reciente publicación de la Casa Editora Abril, 2012, La Habana, que define a Delgado, Varela, Feliú y Alfonso como “*trovadores de la herejía*” (Rodríguez Quintana, 2013).

menos no cuestionaba su legitimidad, los Novísimos, ya superado el entusiasmo de los años sucesivos al triunfo barbudo, afirman su compromiso con la realidad social e intentan reflejar la desilusión del cubano de a pie, llegando en ocasiones a cuestionar el poder constituido.

Como se ha anticipado anteriormente, esta actitud contestataria ha supuesto una significativa **falta de apoyo institucional**. El autor objeto de mi ensayo es un ejemplo de ello: a pesar de ser activo desde los años '80 con sus propias creaciones y de ser el autor de más de cien canciones, la producción de sus discos sigue estando vinculada a la cortesía de algún monstruo sagrado<sup>3</sup> o al trabajo de distribuidores extranjeros (Shaw, 2004).

A pesar de las dificultades, su obra es relativamente conocida dentro de la isla, en particular en el ámbito capitalino, principalmente gracias a sus exhibiciones en vivo y a las grabaciones que pasan de mano en mano. También es relativamente conocido en el extranjero: dan fe de ello su presencia en la red<sup>4</sup> (con sitios que hospedan sus letras, que homenajean su obra, que reproducen fragmentos de sus conciertos) y los numerosos conciertos por ciudades de África, Europa, América Latina, Estados Unidos (Miami) (Ortiz, 2014).

En lo **musical**, la obra de Frank Delgado se inspira de la trova clásica, pero también amplía su horizonte buscando constantemente una fusión con otras sonoridades y géneros tradicionales cubanos, como la guaracha, el son, el changüí, para nombrar algunos. En lo **textual**, se aparta de la exploración poética, de las letras rebuscadas y enigmáticas que habían caracterizado el movimiento de la Nueva Trova, abandona casi totalmente los temas meramente amorosos y adopta un estilo más bien narrativo, comprometido con cuestiones concretas, con vivencias, angustias e inquietudes cotidianas. El autor, de esta manera, se hace cronista de la realidad social cubana: “cada canción se convierte en un pequeño cuento, cargado de lugares comunes, historia y, en muchos casos, denuncia o alerta sobre una situación [que se considera] injusta” (Ortiz, 2014). Así Frank Delgado, con humor, ironía y de manera casi despreocupada<sup>5</sup>, pone en la mesa temas sensibles y muy presentes en la realidad de cada cubano, como las dificultades económicas consecuentes a la caída de la URSS, los apagones, las carencias alimentarias, el racismo, la prostitución (jineterismo), la dolarización de la economía, el turismo, la presencia de chivatones (espías del estado), la carencia de viviendas, la hipocresía de los gobernantes

---

<sup>3</sup> Es sintomática la narración, por parte del mismo autor, sobre cómo nace la grabación de su disco “Mi mapa”, grabación que el afirmado trovador Silvio Rodríguez le había prometido desde 1993, y que le “concede” finalmente en ocasión de un viaje a España en 2004 (*Frank Delgado hablando de su disco MI MAPA y de Silvio*, 2007).

<sup>4</sup> Cabe señalar que la descomunal escasez de publicaciones discográficas relativa a este autor es compensada por una gran abundancia de videos presentes en youtube, que lo convierte en el músico más presente en esa plataforma, sólo superado por Silvio Rodríguez (Delgado, 2014). Sin embargo, hay que recordar que si bien este recurso es precioso para los investigadores y aficionados extranjeros, no garantiza la difusión de su música en la isla, vista la dificultad de acceder a internet para la gran mayoría de los cubanos.

<sup>5</sup> Es interesante el contraste que se viene a crear entre su permanencia en los géneros tradicionales (habitualmente apolíticos, acrílicos, no comprometidos) y su discurso denunciatorio. Creo que este aspecto merecería una profundización, tal vez en una óptica comparativa con otros géneros más explícitos y abiertamente contestatarios presentes en la isla, como el rap o el punk. En esta sede, me limitaré a comentar que dicha fusión permite sutillar las críticas y disimularlas bajo un disfraz de inocuidad.

y del sistema económico, la censura, el empobrecimiento cultural, y llega a cuestionar los mitos oficiales como el Che Guevara, a mofarse de la vetusta retórica revolucionaria y a denunciar la ineficiencia de las instituciones. En resumen, sus canciones consiguen interpretar el descontento de muchos ciudadanos, tocar su sensibilidad y hacerse portavoces de sus preocupaciones y críticas, individuando muchos fallos del sistema vigente y deslegitimando implícitamente su poder.

## 1. La emigración cubana relatada en sus múltiples facetas

Huelga decir que, en este vasto abanico de gravosas realidades sociales dominantes en la isla, la **emigración** es una de las principales. Después del triunfo de la revolución castrista de 1959 ha habido una emigración masiva de cubanos hacia todo el mundo: EEUU, México, Europa, América del Sur, etc. Hoy día, se cree que 3 millones de cubanos, el 27% de la población total, viven fuera del país (Cruz, 2009).

Los números son elocuentes; tampoco considero necesario alargarme en demostraciones históricas, pues el fenómeno es hartamente conocido y tratado. Permítaseme sólo reportar una anécdota del mismo trovador, quien en una entrevista a Ivis Acosta (*Entrevista con Frank Delgado*, 2010) relata que los niños de su generación, al llegar a la escuela, tenían una pregunta recurrente, ritual, inmediatamente sucesiva al saludo: “¿te vas o te quedas?”. Si los números nos dan la dimensión real del hecho, la anécdota nos hace entender hasta qué punto este tema ha marcado (y sigue marcando) el imaginario colectivo.

Frank Delgado no podía esquivar esta cuestión: de hecho, es uno de los sujetos más recurrentes en su discografía. En algunos casos, el autor rescata acontecimientos **históricos del pasado**, como ocurre en la canción *La otra orilla*, en la que nombra los éxodos masivos de Camarioca (1965) y Mariel (1980): “y al fin llegó el fatídico año ‘80 / y mi familia fue disminuyendo / como años antes pasó en Camarioca / el puerto del Mariel los fue engullendo”. Los acontecimientos del pasado no se recobran con una intención meramente anecdótica, sino que establecen un diálogo con el presente. Esta correspondencia se establece unas líneas más adelante, en el verso: “aún continúa el flujo a la otra orilla”. De esta manera, el fenómeno de la emigración no se queda en el recuerdo, no se confina a lo histórico, sino que obtiene tangibilidad y persistencia en la crónica actual.

De hecho, es a partir de la observación de la **situación contemporánea** que el trovador-cronista compone la mayoría de sus canciones. En *La Habana está de bala* nos recuerda una vez más que este fenómeno no se limita a las históricas olas de migración masiva (Camarioca, Mariel y crisis de balseros de 1994). Al contrario, “*La Habana tiene despoblación progresiva*”: es decir que el flujo migratorio sigue con inexorable constancia también más allá de esos eventos mayores. Las consecuencias se palpan en el entorno personal de cada uno: las fiestas ya “están de capa caída” y el que se queda sufre desolación, nostalgia y soledad (“a veces [...] pregunto dónde estarán mis amigas / me fueron dejando solo”).

Frank Delgado relata de manera bastante integral las diversas **modalidades migratorias**. Ya he nombrado la referencia al caso de los balseros, presente en la canción *La otra orilla*. En *La Habana está de bala* se menciona la historia de amores, reales o

interesados: “*encontraron el amor o le contaron patrañas / a un viejo libidinoso que las llevó para España*”. En *Vivir en casa de los padres*, canción que se construye a través de una correspondencia metafórica entre la casa y el país, entre los padres y los gobernantes, se alude a los matrimonios arreglados: “*en casa yo me siento como en casa / aunque hay gente que se casa para irse de mi casa*”. En *Homenaje a los Dandys de Belén* se nombra otra peculiar modalidad migratoria, una lotería conocida oficialmente como *Special Program for Cuban Migration*, popularmente conocida como bombo. El autor establece un juego de palabras entre este bombo y el tambor: “*No es lo mismo que te toque el bombo a que tú toques un bombo*”. De esta manera, subraya como la vida de los cubanos depende de un sorteo, de una jugada, de una apuesta, de una entrega esperanzada al azar o las gracias divinas, que decidirán la suerte de su destino: la permanencia en el subdesarrollo de Cuba (simbólicamente representado por los tambores, que remiten a la tradición africana y entonces al atraso), o su arribo a una sociedad desarrollada. Finalmente, la canción *Cubañolito*<sup>6</sup> describe el fenómeno de nacionalización española destinado a hijos y nietos de españoles, al amparo de la Ley de Memoria Histórica, popularmente conocida como Ley de Nietos. El frenesí causado por la aprobación de esta nueva ley en 2007, está presente en toda la canción y se muestra con claridad, ironía e inmediatez en los versos siguientes: “*Así me encuentro a muchos socios / metidos al nuevo deporte / corriendo con toda la familia / pa’ que nadie quede sin su pasaporte*”.

Estas canciones ofrecen asimismo una panorámica sobre los **tipos de migrantes**. En muchos casos se relatan las historias de mujeres que engatusan a acomodados hombres europeos para que las lleven consigo fuera de la isla. Así ocurre en *La Habana está de bala*, como hemos visto anteriormente: “*mis amigas [...] le contaron patrañas / a un viejo libidinoso que las llevó para España*”. También está muy presente la categoría del artista: dan fe de ello las constantes referencias a cantantes y actores cubanos residentes en el extranjero, como Arturo Sandoval, Paquito D’Rivera, Beatriz Valdés, Lily Rentería, Celia Cruz, Willy Chirino, y el irónico *Bolero nostálgico para artistas emigrados*, cuyo elocuente título me dispensa de mayores explicaciones. Para completar este cuadro, incluiría también todas aquellas figuras que, sin aparecer en el acto mismo de emigrar, caben bajo la categoría de emigrantes en la medida en que están ya instalados al otro lado de la orilla: tíos, primos, hermanos, fragmentos de familias o familias enteras. Volveré a reflexionar más detenidamente sobre estas figuras en la tercera parte de este ensayo.

He declarado anteriormente que Frank Delgado es, ante todo, un cronista de la realidad social. Sigo patrocinando esta idea, en la medida en que sus letras cuentan historias ordinarias a partir de ocurrencias reales o verosímiles. Sin embargo, añadiría que, además de cronista, podríamos considerarlo como una especie de tribuno del pueblo: de manera más o menos explícita, Delgado **denuncia** el problema migratorio y lo sitúa en el mismo nivel de las otras injusticias, sociales y gubernamentales, que ocurren en su país. Una de las canciones más representativas en este sentido es *La isla puta*. Aquí el fenómeno migratorio se exterioriza patentemente desde el verso introductorio: “*Yo vivo en una isla puta, donde todo el mundo está de paso*”. En las coplas sucesivas, se compara la migración cubana con la diáspora del pueblo judío y se identifican los responsables del

---

<sup>6</sup> Esta canción, publicada en el disco “Extremistas nobles” de 2010, es fruto de una colaboración entre Frank Delgado y Buena Fe (letra de Frank Delgado e Israel Rojas).

fenómeno: “yo vivo en una isla antena, que emite gente para todas partes / seremos los nuevos judíos si el rabino se niega a escucharte”; “Yo vivo en una isla dique que ya no me puede contener / y el tipo que abre la compuerta no come ni deja comer”. Si seguimos la similitud y pensamos en términos de proximidad estética, no es difícil identificar en el *rabino* ni más ni menos que “el innombrable” Fidel Castro; el *tipo que abre la compuerta*, por su lado, puede identificarse con el Líder Máximo, con las instituciones en general o con cualquier funcionario de Inmigración y Extranjería, en cuyas manos reside el poder decisonal sobre el futuro migratorio de todo ciudadano cubano.

En otros casos, el blanco de las acusaciones es el mismo sistema legislativo: en *Vivir en casa de los padres* (la cual, recuerdo, ha de leerse en sentido metafórico) se alude al tristemente famoso Permiso de Salida, una autorización que todo cubano tenía que pedir para viajar al extranjero, vigente hasta la reforma migratoria de enero de 2013: “Y aunque me porto bien y ya soy grande, hay que pedir permiso pa’ salir”. En *Inmigrante a media jornada* se alude a las decenales promesas de una ley de reforma, y a la exasperación que las mismas han causado: “Yo soy el de la Ley de Reforma hablada, del teorema de la escapada, sin la necesidad de navegar”; “aunque no tenga derecho, al hecho pecho [...] me voy a echar a volar”.

Hasta aquí he querido mostrar de qué manera el autor interpreta la emigración, relatando como cronista sus características y denunciando como tribuno su gravedad intrínseca y las responsabilidades de los gobernantes. Lo expuesto anteriormente me lleva a afirmar que su obra, si bien fragmentaria y parcial por la naturaleza misma de un medio artístico que exige inmediatez y síntesis, constituye un testimonio bastante íntegro del fenómeno migratorio cubano. En las partes siguientes, sirviéndome de conceptos extraídos de Nouss (2005), estudiaré de qué manera su obra refleja una determinada visión de frontera, con una perspectiva a la vez centralista (parte segunda) y liminal (parte tercera).

## 2. La frontera como barrera: una perspectiva centralista

Según Nouss (2005: 55), la frontera “sirve tanto a crear un *adentro* como a crear un *afuera*”. Cuando el *adentro* se opone al *afuera* “en la rigidez de un principio de alteridad esencialista”<sup>7</sup>, se habla de **perspectiva centralista**. Según este enfoque, la frontera es una barrera que separa dos mundos, lo cual lleva a definir la identidad del *aquí* (adentro o centro) por contraste con la identidad del *allá* (afuera o periferia). Asimismo, se puede invertir la ecuación.

En la obra de Frank Delgado el *aquí* se identifica con la Ciudad de La Habana y, metonímicamente, con el país de **Cuba**. La imagen que el trovador ofrece es esencialmente **negativa**. La isla resulta sucia (“*La Habana está muy sucia, [...] tiene piojos, [...] tiene giardias*”<sup>8</sup>) y pobre (“*andamos como putas en cuaresma*”<sup>9</sup>), las viviendas están en ruina (“*la casa está algo apuntalada*”<sup>10</sup>; “*se me [cae] el techo*”<sup>11</sup>), las

<sup>7</sup> Las traducciones son mías.

<sup>8</sup> En la canción “La Habana está muy sucia”.

<sup>9</sup> En la canción “Bolero nostálgico para artistas emigrados”.

<sup>10</sup> En la canción “Vivir en casa de los padres”.

<sup>11</sup> En la canción “Inmigrante a media jornada”.

ciudades están militarizadas (“*esto parece un cuartel*”<sup>10</sup>). La población se enfrenta a paradojas económicas y éticas (“*yo vivo en una isla puta, de doble moral y de doble moneda*”<sup>12</sup>), a retraso tecnológico (“*allí [fuera de Cuba] mis tíos eran en colores, aquí sencillamente en blanco y negro*”<sup>13</sup>), a discriminación racial (“*Como ser negro y no morir en el intento*”), a falta de libertad (“*ya sabes cómo son los padres que piensan que no acabas de crecer / siempre pendientes de tus amistades y el libro que te acabas de leer*”<sup>10</sup>), a violencia policial (“*se la llevaron renga y por la fuerza bruta*”<sup>14</sup>), a censura (“*los libros de teatro fueron olvidados / hicieron una pira con los egresados / su casa fue tomada por la inquisición*”<sup>14</sup>). Se podría seguir con muchos ejemplos más.

A esta legítima visión, que nace de un contacto directo y personal, el autor contrapone una representación del **allá** que se funda más en una construcción imaginaria y fantástica que en bases auténticas. En esta construcción, todo lo que se sitúa **allende los confines políticos de la Isla** conforma un continuum indistinto que representa “*otra teta donde ir a mamar*”<sup>11</sup>. Si el extranjero es símbolo de holgura, entonces por extensión las familias cubanas que ahí residen viven en un contexto de **prosperidad** económica, de bienestar material (“*yo sé que en tu casa no hay apagones y siempre está repleta la alacena*”<sup>10</sup>), de progreso (“*hay muchos más canales en tu antena*”<sup>10</sup>) y de libertad (“*puedes expresar tus opiniones*”<sup>10</sup>). Dichas condiciones les permiten adelantar económica y socialmente (“*al fin [...] podrás tener un restaurante elegante*”<sup>15</sup>), le permiten volver a la isla y jactarse de sus riquezas (“*te hospedarás en hoteles lujosos y pagarás con tu moneda fuerte*”<sup>16</sup>) y también le consienten ayudar económicamente a los familiares que se quedaron, mediante el envío de remesas al país (“*mándame una remesa, pa’ no caer en el pozo*”; “*ahora dependemos de la buena voluntad de mis hermanos que se fueron*”<sup>17</sup>). Es innegable que muchos cubanos emigrantes asumen la configuración descrita en estos versos. Aun así, esta representación sigue siendo restrictiva, incompleta y demasiado idílica. En algunos casos el autor parecería huir de esta dicotomía, presentando el afuera de manera más compleja. Sin embargo, se queda en un plan bastante sencillo y anecdótico: narra del frío que deben sufrir sus compatriotas en el extranjero (“*yo sé que a veces pega dura el frío*”<sup>18</sup>), de sus dificultades para adaptarse al nuevo idioma (“*el idioma es un hastío*”<sup>18</sup>), o los clasifica como renegados que escupen en el plato que les dio de comer (“*me contaron de la arenga que diste en Radio Martí*”<sup>18,19</sup>).

El **límite** de esta representación radica en dos hechos. Primero, se identifican las fronteras políticas nacionales como **barreras de separación categórica** entre dos esferas, el adentro y el afuera, opuestas entre sí y homogéneas en su interior. Esta simplificación arbitraria no tiene en cuenta las idiosincrasias sociales, políticas, geográficas y culturales propias a cada una de estas esferas; no se consideran las

<sup>12</sup> En la canción “La isla puta”.

<sup>13</sup> En la canción “La otra orilla”.

<sup>14</sup> En la canción “La profesora de teatro”.

<sup>15</sup> En la canción “Cubañolito”.

<sup>16</sup> En la canción “La otra orilla”.

<sup>17</sup> En la canción “Vivir en casa de los padres”.

<sup>18</sup> En la canción “bolero nostálgico para artistas emigrados”.

<sup>19</sup> Radio Martí es un Servicio de Radio y Televisión financiado por el Gobierno de EEUU, que transmite en español desde Miami hacia Cuba. En Cuba es considerada como una herramienta de propaganda de los intereses estadounidenses sobre la isla, por tanto contrarrevolucionaria (Wikipedia, 2014b).



particularidades intrínsecas a la situación de los cubanos que han emigrado a diferentes partes del mundo, con su bagaje individual, con su historia particular y con sus íntimas motivaciones y esperanzas, ni las especificidades que afectan la heterogénea realidad de la isla. El otro límite consiste en la incapacidad de superar los **estereotipos sobre los cubanos de la diáspora**. Estos se siguen representando como personas que, por el hecho mismo de residir en el extranjero, gozan de bienestar económico, se regodean en la bonanza capitalista y le dan la espalda a su país. Se puede pensar que esta visión refleja los tópicos que los cubanos radicados en la isla tienen sobre el afuera. Es posible, pero esto no me dispensa de criticar una mirada que se articula según una oposición binaria rígida y limitada, la cual corresponde a cuanto afirma Nouss definiendo una perspectiva centralista. En esta óptica, si Cuba significa hambre, necesidades y desánimo, la otra orilla significa necesariamente abundancia, prosperidad y esperanza; si el cubano que se queda sigue siendo, a pesar de las necesidades, defensor de su patria, el emigrado, desde el bienestar adquirido, es gusano, traicionero y defensor de un capitalismo desenfrenado. Este escenario tiende a cosificar a los emigrantes y sugiere que **los únicos contactos** posibles entre las dos orillas son **de tipo económico y materialista**.

### 3. La frontera como “umbral”: una perspectiva liminal

En mi primera observación criticaba al autor por proponer una visión demasiado rígida de las fronteras políticas, que se delinearán como una barrera de separación terminante. Quisiera matizar esta observación. Es cierto que el autor plantea una visión excluyente, como he intentado demostrar arriba; sin embargo, hay canciones que, al mostrar algunas situaciones particulares vigentes en la isla, disgregan esta rigidez y llevan a un **replanteamiento de la idea de frontera**.

En *Viaje a Varadero*, se denuncia la usurpación de un territorio público nacional, anteriormente destinado a los ciudadanos nacionales, para su conversión en meta turística internacional (“*no sé cuándo la península [de Varadero] se nos fue de las manos / no sé cuándo lo decidieron y no me acuerdo si me preguntaron*”). Esta composición muestra la frustración y el asombro que sufren los ciudadanos cubanos por verse prohibida la entrada a esta localidad (“*cuando a Varadero llegué había una frontera / con gendarmería, garita y pasaporte/y la última vez que anduve por estas tierras / esto todavía era Cuba, mi consorte*”). En *Matamoros no vira pa'trás* se presentan las tensiones entre cubanos de occidente y cubanos de oriente. En particular, se muestra la situación de aquellos orientales que, residiendo en La Habana<sup>20</sup> y ocupando varios oficios (policías, obreros, albañiles), sufren discriminación a causa de su procedencia (“*hay un run run que hay que volver para nuestra región oriental*”). En el primero caso, se trata de una separación forzosa e imprevista, impuesta por el Estado, por razones comerciales. En el segundo, estamos frente a una trinchera psíquica que se origina en el ánimo de los ciudadanos y ahonda sus raíces en cuestiones históricas, raciales y culturales (Diversent, 2011). El elemento común a los dos es la presencia de **fronteras internas** donde se supone que no debería haberlas. Lo que se deduce es que la frontera es una construcción humana y que los confines políticos no son sino una de sus posibles expresiones

---

<sup>20</sup> Aunque la ciudad no se nombra explícitamente en la canción, se puede sobrentender por algunos detalles, como la proliferación de hoteles, la mención al Hotel Cohiba y el saber común de que la capital es la meta preferida de los cubanos orientales por su mayor oferta laboral.

manifiestas. Al reconocer que existen fronteras simbólicas y económicas dentro del mismo territorio nacional, que existen heterogeneidad y barreras donde, según la lógica, debería haber homogeneidad y libre circulación, se sugiere implícitamente que las distancias causadas por las fronteras políticas son, al menos parcialmente, artificiales, y se pueden por tanto reducir.

En mi segunda observación afirmaba que los cubanos de afuera se retratan de manera estereotipada, lo cual sugiere que los únicos contactos posibles entre las dos orillas son de tipo económico y utilitarista. También esta observación merece una reevaluación. Es verdad que, en un plan *descriptivo*, el discurso de Frank Delgado tiene límites relevantes, queda incompleto y proporciona un retrato bidimensional de los cubanos de la diáspora. Sin embargo, es importante destacar su **esfuerzo** poético en un **plan dialógico**. En este sentido, el otro no representa exclusivamente una provechosa fuente económica, una remesa capaz de alimentar financieramente a los que se quedan. Al contrario, se vuelve, o mejor dicho *vuelve a ser*, un “interlocutor humano”, con el cual se establece una conversación fundada en la comprensión, la reciprocidad y la empatía. En la emotiva melodía *El adivino*, el locutor se entrega a su contraparte pidiéndole que lo haga partícipe de su realidad: “*cuéntame que hay detrás del estrecho y los barcos maltrechos por el vendaval / dime si hay un país, un matiz de raíz con una capital / dime si allí no cantan canciones lejanas*”. Esta curiosidad, esta “sed de mundo” (la cual va en un sentido unidireccional) no es el único motor de esta conversación. En otras composiciones se puede constatar una efectiva **voluntad de comprensión del otro**. Lo vemos en *Gabriela*, una canción que narra el dolor debido a la pérdida de la mujer amada a causa de la emigración<sup>21</sup>. El enamorado comienza la letanía constatando su propio sufrimiento personal (“*sé que no vas a entender que haya esperado por ti veintidós años y un mes*”). Su enfoque inicial es egoísta, pues solo ve su dolor y asume que el otro no puede entenderlo. Sin embargo, en la resolución final de la canción intenta asumir el punto de vista ajeno (“*sé que me vas a decir que has esperado por mí veintidós años y un mes*”). De esta forma, sale de su interioridad, se replantea su relación con la otra persona y trata de concebir la separación bajo una nueva perspectiva, es decir viéndola desde el lado opuesto. En *Bolero nostálgico para artistas emigrados* encontramos un expediente narrativo muy parecido. El autor se imagina los sufrimientos padecidos por sus colegas emigrados y les brinda su apoyo emocional (“*yo te amo entre las brumas de mi coro / yo te adoro, yo te adoro / y tengo penas vitales por ti*”) y su comprensión (“*y entre los dogmas medievales<sup>22</sup> te defiendo / yo te entiendo, yo te entiendo*”), rogando, en la parte final, una reciprocidad (“*y espero que hagas lo mismo por mí*”). Como puede verse, el recurso expresivo es prácticamente el mismo, en partes invertidas: en *Gabriela* se pasa del *yo* al *tú*, aquí se pasa del *tú* al *yo*. La idea de fondo no cambia: se destaca una voluntad de

<sup>21</sup> La referencia a la emigración no se hace de manera explícita. La interpretación que le doy en clave diaspórica se basa en varios indicios: los dos amados llevan “*veintidós años y un mes*” sin verse (un límite definido que hace pensar a una fecha histórica precisa); el enamorado hurga, “*a escondidas*”, entre “*listas de personas desaparecidas*”, lo que hace pensar en un fenómeno masivo; se habla de una “*terrible epidemia [...] endémica*”, otra referencia a un fenómeno generalizado y circunscripto a una área geográfica. En mi interpretación, la epidemia es la migración masiva, y se trata de una enfermedad “endémica” porque afecta de manera particularmente agresiva el país de Cuba.

<sup>22</sup> Es difícil saber con exactitud a qué se refiere el artista con esta expresión. A mi manera de ver, es una crítica de la dogmática retórica gubernamental, que tacha a todo emigrante de traicionero y gusano, con una imprudencia y un extremismo que recuerdan la cacería de brujas y herejes vigente en la Edad Media.

pensar en la óptica del otro, en su manera de vivir la distancia, en su consternación. Este contacto “permite participar a la vez a mi cuerpo y al cuerpo del otro, indica la proximidad de los dos” (Nouss, 2005: 60), y constituye la base para que la frontera no se defina en términos de centro-periferia, sino *desde una frontera* como umbral (Nouss, 2005).

Efectivamente, esta proximidad dialógica provoca una reconsideración de la relación adentro/afuera, que no se articula en términos de oposición, sino como contacto y contaminación mutua, un **tercer espacio** en el que se modifican recíprocamente ambas culturas, produciendo nuevas realidades sociales y estéticas (Nouss, 2005: 61), lo que permite un mestizaje cultural. La canción más emblemática en este sentido es *La otra orilla*. Como en otros casos presentados anteriormente, la composición evidencia inicialmente un contraste entre los cubanos que se quedaron y están sometidos a penurias (“*haciendo cola pa'l pan o compartiendo traguitos*”) y los que se fueron y gozan de bienestar económico. La doctrina gubernamental ha adiestrado a los nacionales para que consideren a esos emigrantes como traidores de la patria (“*en la escuela aprendí que eran gusanos / que habían abandonado a su pueblo*”), contribuyendo así a fortalecer esta frontera imaginaria. Sin embargo, dicha doctrina muestra sus debilidades. La primera grieta se evidencia en el episodio de un tío que, al regresar de la otra orilla, vuelve a ser, de pronto, un honrado miembro de la comunidad (“*un día tío volvió de la otra orilla [...] / y ya no le dijeron más gusano / porque empezó a ser un comunitario*”). Este suceso evidencia, y critica implícitamente, la absurdidad de una retórica que asocia de forma dogmática traición o integridad moral con el hecho de residir en un espacio físico o en otro. La segunda debilidad se muestra cuando el trovador reconoce que hay elementos culturales comunes a las dos orillas: la santería, practicada tanto en la isla como en la diáspora (“*venerando al mismo santo / y con el mismo padrino*”), y la música, concebida como manifestación cultural capaz de impulsar la identificación. Me explico a continuación mediante un análisis del estribillo. En las primeras tres ejecuciones, notamos la persistencia de una separación: las dos costas parecen excluirse una a otra, asociándose el afuera con los cantantes de la diáspora (Celia Cruz y Willy Chirino), y el adentro con cantantes cubanos que se han quedado en la isla y que han sido cantores de la Revolución, como Silvio (Rodríguez) y Pablito (Pablo Milanés). Sin embargo, en las ejecuciones finales del estribillo todo se fusiona: “*bailando con Celia Cruz, oyendo a Silvio y Pablito / en mezcla tan informal, merengue con platanito*”. En ese momento de la canción, el autor concilia lo que la retórica nacional y una visión dicotómica quieren ver dividido. La música, en vez de representar un motivo de ruptura, se vuelve un factor de unificación inter-nacional. De esta manera, también se ofrece una representación más fiel de la realidad: una realidad en la que Celia Cruz se ha seguido escuchando en la isla, así como Rodríguez y Milanés se han seguido escuchando desde la diáspora (González-Calero, 2009). Como en las últimas canciones analizadas, Delgado parte de un enfoque inicial separatista, o centralista, y apunta sucesivamente a un diálogo que desemboca en una conciliación. Según esta nueva concepción, los factores de división solo son de tipo geográfico, político y circunstancial. Por otro lado, una hipotética identidad cubana no puede pensarse sino en una amalgama de las dos orillas, concebidas como entidades complementarias que crean una realidad mestiza. No tiene sentido pensar en identidades impermeables y separadas: ambas se entrelazan y modifican mutuamente y acaban siendo interdependientes.

Quisiera terminar este análisis examinando unos versos particularmente significativos, que deconstruyen una vez más la oposición binaria entre las dos riberas: “*la dignidad y la distancia son más de 90 millas / yo decidí a cuenta y riesgo quedarme aquí en esta orilla*”. Si una primer interpretación parece mostrar que *esta orilla* corresponde a Cuba, mientras la *otra orilla* corresponde a Miami, una lectura más detenida induce a creer que los términos de la ecuación se pueden invertir, por el hecho mismo que la frontera se vive y se ve *desde los dos lados*, y que cada uno puede considerar *esta orilla* como la suya propia. De esta forma, ambos públicos, nacional y emigrante, pueden identificarse con estas palabras, puesto que cada uno vive la frontera *desde su lado*, independientemente que este lado esté en La Habana, en Miami o en otro lugar<sup>23</sup>. Esta múltiple interpretación, esta doble posibilidad de identificación, hacen que la frontera se transforme: ya no es “línea de separación, sino tangente” (Nous, 2005: 60). No tiene sentido oponer las dos orillas, puesto que los valores (la *dignidad* se cita aquí como espécimen) *van más allá*<sup>24</sup> de criterios geopolíticos, no dependen de ello sino de una idiosincrasia que solo se puede definir en la confluencia. Es probablemente a causa de esta capacidad de representar un afán de conciliación que esta canción ha tenido una recepción positiva en ambos lados<sup>25</sup>, volviéndose una especie de himno generacional para los cubanos de las dos orillas (González-Calero, 2011).

## Conclusiones

Como había planteado en la introducción, este trabajo pretende ser una primera aproximación académica que apunta a entender de qué manera la *emigración*, un fenómeno masivo que ha determinado y sigue determinando la historia de Cuba, se refleja en la obra musical de los cantantes que se han quedado en la isla.

Se trata de un trabajo inicial que muestra algunos límites inevitables. Ante todo, analizar la obra de un solo autor resulta en cierta medida restrictivo. Sería importante contextualizar sus composiciones en un marco más vasto: analizar de qué manera su discurso contrasta, concuerda o se complementa con el de otros trovadores, con el de otros músicos y, por qué no, hasta con el de artistas que se desempeñan en otros ámbitos. Mi elección ha sido puramente metodológica, arbitraria, dictada por la necesidad de redactar un trabajo íntegro y autónomo por sí solo. Concentrar mi esfuerzo en la obra completa de un solo autor me permite tener un retrato bastante completo, actualizado al 2014, de su visión del fenómeno.

Otro límite consiste en el haber concentrado el estudio exclusivamente a las letras de las canciones. Tratándose la música de un medio expresivo híbrido, que fusiona lo textual

---

<sup>23</sup> Aunque en esta canción la referencia inmediata y explícita es al binomio Cuba-Miami (“allá por la Sawesera, Calle 8, Hialeah”; “90 millas”), podemos pensarlo como algo simbólico, y concebir la orilla de Miami como paradigma de todas las otras costas a las que han arribado los cubanos, como un modelo para representar el afuera.

<sup>24</sup> El sintagma “*son más de 90 millas*” es ambiguo. Leerlo de forma literal podría impulsar a pensar que el autor reafirma la distancia entre las dos orillas, sosteniendo que la suya (Cuba) es más digna que la otra (Miami), a tal punto que las dos deberían estar más alejadas de lo que están en realidad. Yo lo interpreto en un sentido menos literal: a mi manera de ver, quiere afirmar exactamente lo contrario, por esta razón traduzco “*son más de*” como “*van más allá de*”.

<sup>25</sup> En varias ocasiones ha sido interpretada, en Miami, por la banda cubana *Buena fe*. Desconozco ejecuciones de la canción por parte de Frank Delgado fuera de Cuba.

y lo instrumental, valdría sin duda la pena detenerse sobre la amalgama de estos dos elementos. Por ejemplo, ¿Qué implicaciones conlleva el hecho de emplear un género como la trova – un género comprometido a partir de los años '60 con la revolución castrista – para hacer crítica social y poner en la mesa temas sensibles como el de la diáspora? ¿Qué reacciones provoca en la audiencia el hecho de mezclar letras de denuncia con músicas pachangueras?

Finalmente, este estudio no tiene en cuenta el alcance social de la obra de este trovador. Sería oportuno investigar a qué tipo de público se dirige y quién se identifica con su música. Para este tipo de análisis haría falta una investigación de campo, lo cual en el ámbito de este trabajo no hubiera sido realizable.

También podría resultar paradójica - en el ámbito de un trabajo que apunta a analizar la idea de frontera y que, en parte, llega a deconstruirla - la decisión de analizar la obra de los cantantes que se han quedado en la isla, con el objetivo de comprender su propia visión del fenómeno. Creo que, como investigadores, no tenemos que ser ingenuos y pensar que la existencia de una frontera política, así como la permanencia en un determinado espacio físico, no tenga consecuencias sobre la visión del mundo que uno tiene. Es cierto, se puede llegar a la conclusión teórica que la frontera es una construcción imaginaria; empero, no podemos asumirlo como un hecho dado y actuar como si no existiera.

Lo que he intentado hacer es aportar mi granito de arena estudiando la obra de un autor bastante conocido a nivel popular, pero cuya presencia en el ámbito académico es, hasta la fecha, casi nula. He analizado de qué manera se hace cronista del fenómeno de la emigración como tal, narrando de forma bastante completa las diferentes modalidades migratorias y los diferentes tipos de migrantes. También he tratado de mostrar como su perspectiva es a la vez centralista (en un plan descriptivo), y liminal (en un plan dialógico), lo que lleva a una reconsideración del concepto de frontera en un sentido más permeable y menos excluyente, que deja espacio al encuentro de otredades y a la conciliación.

## Bibliografía

- Acosta, I. 2010. «Entrevista con Frank Delgado».  
[http://www.youtube.com/watch?v=hxYF6wJnlNE&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=hxYF6wJnlNE&feature=youtube_gdata_player)
- Benel, O. 2009. «Calle Ocho». *Miami.com*.  
[miami.com/gu%C3%ADa-de-la-calle-ocho](http://miami.com/gu%C3%ADa-de-la-calle-ocho)
- Caimán Barbudo. 2014. «Frank Delgado: un lobo estepario». *Cubarte*.  
[cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/15615/15615.html](http://cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/15615/15615.html)
- Cancio Isla, W. 2011. «Más de 60 mil cubanos han obtenido ciudadanía española Café Fuerte». *Cafefuerte*.  
[cafefuerte.com/cuba/csociedad/1096-mas-de-60-mil-cubanos-han-obtenido-ciudadania-espanola/](http://cafefuerte.com/cuba/csociedad/1096-mas-de-60-mil-cubanos-han-obtenido-ciudadania-espanola/)

- Cancioneros.com. 2012, febrero 20. «*Trovadores de la herejía, un repaso a la generación de los topos*». *CANCIONEROS.COM*. [cancioneros.com/co/3508/2/trovadores-de-la-herejia-un-repaso-a-la-generacion-de-los-topos](http://cancioneros.com/co/3508/2/trovadores-de-la-herejia-un-repaso-a-la-generacion-de-los-topos)
- Cruz, J. 2009. «Tres millones de exiliados cubanos, casi el 27 % de la población». *CubaOut*. [cubaout.wordpress.com/2009/07/15/emigracion-2009](http://cubaout.wordpress.com/2009/07/15/emigracion-2009)
- Cubadebate. 2013. Frank Delgado vuelve al Centro Pablo. *Cubadebate* <http://www.cubadebate.cu/noticias/2013/03/26/frank-delgado-vuelve-al-centro-pablo>
- Delgado, F. 2014. Frank Delgado: Bio. [frankdelgado.net/bio.html](http://frankdelgado.net/bio.html)
- Delgado, F. 2010. Esta noche Tu Night 2 de 2. [youtube.com/watch?v=3gANR-9moHc&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://youtube.com/watch?v=3gANR-9moHc&feature=youtube_gdata_player)
- Delgado F. 2007. Hablando de su disco MI MAPA y de Silvio. [youtube.com/watch?v=zMC7DdN\\_DHs&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://youtube.com/watch?v=zMC7DdN_DHs&feature=youtube_gdata_player)
- Diversent, L. 2011. «Migración y xenofobia». *Desde La Habana* [desdelahabana.net/migracion-y-xenofobia/](http://desdelahabana.net/migracion-y-xenofobia/)
- Fernández, E. 2008. «Calle Ocho Festival turns 30». *The Miami Herald* [latinamericanstudies.org/exile/calle-ocho-08.htm](http://latinamericanstudies.org/exile/calle-ocho-08.htm)
- Garberi, I. 2013, julio 16. «Frank Delgado, el trovador de las sombras». *Cuba información* <http://www.cubainformacion.tv/index.php/la-columna/219-ida-garberi/51082-frank-delgado-el-trovador-de-las-sombras>
- González-Calero, C. 2009. «Un puente entre las dos orillas». *La nación*. [lanacion.com.ar/1175395-un-puente-entre-las-dos-orillas](http://lanacion.com.ar/1175395-un-puente-entre-las-dos-orillas)
- González-Calero, C. 2011, septiembre 6. Se están tendiendo puentes entre la isla y el exilio. *La vanguardia*. [www.lavanguardia.com/libros/20110906/54212434246/cesar-g-calero-se-estando-tendiendo-puentes-entre-la-isla-y-el-exilio.html](http://www.lavanguardia.com/libros/20110906/54212434246/cesar-g-calero-se-estando-tendiendo-puentes-entre-la-isla-y-el-exilio.html)
- Hernandez, H. 2013. Regresa a Cuba la actriz Lily Rentería. *Havana Times en español* [havanatimes.org/sp/?p=91885](http://havanatimes.org/sp/?p=91885)
- Ichikawa, E. 2011. Tiempo compartido. [frankdelgado.net](http://frankdelgado.net)
- Nouss, A. 2005. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris: Textuel.
- Ortiz, P. 2014. Frank Delgado. *Facebook*. [www.facebook.com/Trovador.Frank.Delgado](http://www.facebook.com/Trovador.Frank.Delgado)
- Rodriguez Quintana, A. 2013. «Trovadores de la Herejía: Gerardo, Carlos, Santiago, Frank». [arseniorodriguezquintana.blogspot.ca/2012/11/trovadores-de-la-herejia-gerardo-carlos.html](http://arseniorodriguezquintana.blogspot.ca/2012/11/trovadores-de-la-herejia-gerardo-carlos.html)
- Salman Rushdie. 1993. *Patries imaginaires : essais et critiques, 1981/1991*. Paris: Christian Bourgois.
- Shaw, L. E. 2004. «The Nueva Trova: Frank Delgado and Survival of a Critical Voice». *Cuba Today*, 41.
- Travieso, J. C. 2011. Cronista de una época. [frankdelgado.net/noticias/72-cronista-de-una-epoca.html](http://frankdelgado.net/noticias/72-cronista-de-una-epoca.html)