

**Título: El Changüí como patrimonio cultural cubano. Viajes y trayectos de una actualización conceptual.**  
**Por: MS.c YANEISI CHIBÁS CABOVERDE.**

09/11/2020

Universidad de las Artes (ISA). Facultad de Arte Danzario. Departamento Danza Folklórica.  
Organización: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)

MS.c. YANEISI CHIBÁS CABOVERDE

**Curriculum Vitae.**

Primera bailarina de danza contemporánea y folclórica, maestra especializada, ensayadora, coreógrafa y reggisseur. Profesora de bailes y danzas folclóricas, composición y práctica escénica en el Sistema Nacional de Enseñanza Artística. Licenciada en Arte Danzario, con especialización en Danzas Folclóricas, Máster en Estudios Teóricos de la Danza. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la comisión nacional de evaluación de las Artes Escénicas cubanas. Premio provincial de la Enseñanza Artística y Premio por la labor 2018 Elfriede Mahler.

**Resumen zip.**

Esta investigación toma el changüí para entender la evolución del concepto de género y el sistema clasificatorio o de agrupamiento de los bailes populares cubanos. La bibliografía al uso en Cuba se aproxima al fenómeno en íntimo vínculo con el enfoque musicológico e histórico-musical, y resultan insuficientemente visibilizados elementos vitales como las variantes consideradas estilos que, en lo bailable, adquieren personalidad propia. Se caracteriza el changüí, respecto a su relación histórica con géneros afines y se distingue como género músico-bailable autónomo de carácter popular cubano, toda vez que resulta una praxis de alta relevancia social para la identidad nacional cubana.

## **Resumen**

Como pretexto para discurrir sobre la pertinencia y validación de una nueva mirada a la clasificación y conceptualización del aparato categorial asumido históricamente, específicamente la danza, esta investigación toma el changüí, como contenido propicio para entender la evolución del concepto de género y el sistema clasificatorio o de agrupamiento de los bailes populares cubanos.

De manera general, la bibliografía al uso en Cuba se aproxima al fenómeno bailable popular cubano en íntimo vínculo con el enfoque musicológico e histórico-musical, por lo que resultan insuficientemente visibilizados elementos vitales de la evolución. Así, se reconocen como géneros aquellas especies consideradas como tal desde el punto de vista de su música, pero quedan fuera conceptualmente las variantes consideradas estilos que, en lo bailable, adquieren personalidad propia

En el trayecto de esta investigación se aplica la propuesta operativa de clasificación del género y se discursa acerca de su proceso evolutivo. Se caracteriza el changüí en cuanto a escenas en que se desarrolla, música y danza. En este caso, se perfilan datos respecto a su relación histórica con algunos géneros afines, así como en las semejanzas y diferencias entre el estilo urbano y el rural, y de esta manera identificar los fundamentos que distinguen al changüí como género músico-bailable autónomo de carácter popular en Cuba

El entramado de los géneros bailables cubanos de carácter popular constituye un universo insuficientemente inexplorado por los estudios teóricos en la isla. Terciar sobre el asunto deviene acción emergente toda vez que resulta una praxis de alta relevancia social para la identidad nacional cubana.

## **Palabras claves**

Tradición, Folklore, Changüí, Bailes, Danza, Música, Cultura, Guantánamo

## **Summary**

As a veil to think about relevance and validation of new perspectives toward classification and concepts particularly regarding dance, this investigation chooses CHANGÜÍ to understand the concept evolution of genre and the classifying system of cuban popular dances.

Speaking in general terms, the current cuban bibliography approaches the Cuban popular dance phenomenon with musicologist and historical focus, which does not reveal sufficiently other vital evolution elements. Thus, there are recognized from their musical point of view, but kept out conceptually other varieties that are considered styles on their own, referring to dance, for example.

During this investigation, it is applied a genre classification and is discussed it's evolutionary process. CHANGÜÍ is characterized scenically and according to musical and dance terms. There will be established datas regarding to affinity genres, as it's similarities and differences in relation to urban and rural style, identifying thus the characteristics that distinguish CHANGÜÍ as an autonomous music and dance genre, very popular in Cuba.

The connections between dance genres in Cuba are insufficiently explored by theoretical studies in the island. To serve this topic results an important issue yet it is of great social relevance to Cuban national identity.

## **Key words**

Tradition, Folk, Changüí, dances, Music, Culture, Guantánamo.

## **Introducción:**

La relevancia del baile popular como práctica cotidiana en el contexto cubano, es una de las principales razones para otorgar un marcado protagonismo en los temas aún pendientes de estudios de índole teórica, así como de una imprescindible sistematización, actualización y puesta en diálogo del aparato conceptual de la danza con el de otras disciplinas.

La autora, en lo particular, al ser guantanamera, hijastra del único hijo varón de Chito Latamble, considerado popularmente como el tresero mayor, egresada de todos los niveles de la enseñanza artística cubana, bailarina de la compañía Danza Libre y profesora de nivel elemental y nivel medio en la provincia de Guantánamo; le ha permitido apreciar de primera mano durante varios años las diversas modalidades del Changüí y estar en contacto con la producción teórica acerca del género, además, le ha servido como motivación al reparar en la diversidad de matices que habitan en los textos al uso.

Como pretexto para discurrir sobre la pertinencia y validación de una nueva mirada a la clasificación y conceptualización del aparato categorial asumido históricamente, específicamente la danza, esta investigación toma el changüí, como contenido propicio para entender la evolución de dos elementos teóricos: el concepto de género y el sistema clasificatorio o de agrupamiento de los bailes populares cubanos. De este modo, también se contribuye a subsanar el desfase existente entre los textos que aún circulan y los resultados que habitan en otras disciplinas del saber asociadas a este contenido.

Por tanto, la situación problemática responde a la siguiente interrogante: ¿Cuáles son las contradicciones teóricas existentes sobre el changüí como manifestación músico-bailable autónoma de carácter popular en Cuba?

Lo anterior genera un problema científico cuando se trata de responder: ¿Cuáles son los fundamentos que distinguen al changüí como género músico-bailable autónomo de carácter popular cubano?

Entonces, la propuesta sería: identificar los fundamentos que distinguen al changüí como género músico-bailable autónomo de carácter popular en Cuba, y de esta manera se diseña la investigación con este objetivo general.

Entre las acciones que se llevan a cabo para llegar a los resultados fue necesario:

—Analizar críticamente las miradas existentes en los estudios musicológicos y danzológicos acerca del concepto género músico-bailable de carácter popular autónomo.

—Caracterizar el changüí como género músico-bailable de carácter popular autónomo.

—Aplicar las propuestas de clasificación y estudio de los bailes populares cubanos al caso del changüí según la tesis de la MsC. Zulueta

Esta investigación tiene sus bases en los cánones cualitativos, por su énfasis en la sistematización y crítica de posicionamientos teóricos, así como en la descripción puntual de procesos danzarios relacionados con el changüí.

Los métodos teóricos empleados permitieron compilar, organizar y sistematizar los datos adquiridos, teniendo en cuenta los procesos operacionales de observación, aproximación y comparación.

En el caso de los empíricos, se buscó el apoyo en las técnicas que ofrece la autocomprensión motivacional. Este proceso es entendido por Alonso Hernández como la autorreflexión del sujeto sobre sus vivencias, dirigida hacia el control consciente de ellas, la comprensión de qué le atrae o no le atrae del contenido de su rol profesional y de las situaciones que enfrenta en su práctica laboral, lo cual contribuye a que el sujeto comprenda sus causas como portador de vivencias y motivos.

La selección de las técnicas investigativas está fundamentada en mi participación activa en los procesos de enseñanza-aprendizaje de los bailes populares y la praxis profesional.

## **Desarrollo**

La conceptualización varía conforme avanza el tiempo y la praxis se transforma, esto no significa demeritar lo existente, todo lo contrario, la evolución del conocimiento se erige y desarrolla sobre la base de postulados susceptibles de ser problematizados y enriquecidos. La teoría del conocimiento exige atender de manera constante a los cambios que se producen en la sociedad y, obviamente, en las conceptualizaciones y definiciones teóricas que necesita la academia para sistematizar los diversos saberes, cuyos nuevos escalones en modo alguno pueden surgir desconociendo los precedentes; todo lo contrario, ese es su sustento y basamento fundamental. Para comprender esta dinámica, se hace imprescindible declarar qué se va a entender por género en esta investigación.

Como se trata de expresiones donde obviamente lo bailable depende de lo musical, se tomará en cuenta la definición aportada por el musicólogo mexicano Rubén López Cano en sus Prácticas sociales y musicales en torno a un género o tipo de música, para quien dicha definición responde a:

[...] una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Un género es una clase que incluye “muestras, ejemplos o piezas musicales específicas” así como eventos o experiencias musicales de consumo musical; conductas corporales o sociales producidas en torno a la música, procesos subjetivos, relaciones interpersonales o participaciones colectivas; modos de vestir o el look general, etc. y todos los elementos que distinguen a una “escena” (López, 2010, cit. en González, 2010: p. 115).

Como puede apreciarse, esta definición sobrepasa la simple reunión de piezas con elementos musicales comunes, sino que contempla aspectos socioculturales que caracterizan un tipo específico de práctica musical (bailable o no), con lo cual estamos en presencia de una mirada diferente que permite reconfigurar la forma en que se definen y estudian los géneros músico-bailables.

Los antecedentes de la presente indagación se focalizan en investigaciones que responden, casi en exclusivo, a la autoría de María Antonia Fernández, Graciela Chao, Sara Lamerán, y Josefina Elósegui, asumiendo las posturas que hasta este momento se habían mantenido sobre el changüí

Los principales autores consultados para esta investigación fueron: Yaremis Estonel Lamoth, José Cuenca Sosa, Rubén López Cano, Danilo Orozco, María Teresa Linares,

Barbara Balbuena, Juan Pablo González, Néstor García Canclini entre otros, en los que se sustenta la evolución conceptual que se propone.

Además, fue de gran ayuda la tesis de la MSc. Yalennys Natacha Zulueta, que deviene intento de actualización del aparato conceptual respecto a los bailes populares cubanos de manera general y, a la vez, demuestra la pertinencia de estudios particulares sobre expresiones músico-bailables específicas.

De manera general, la bibliografía al uso en la isla se aproxima al fenómeno bailable popular cubano en íntimo vínculo con el enfoque musicológico e histórico-musical, por lo que resultan insuficientemente visibilizados elementos vitales de la evolución de los géneros de esa índole en su especificidad. Así, se reconocen como géneros aquellas especies consideradas como tal desde el punto de vista de su música, pero quedan fuera conceptualmente las variantes consideradas estilos que, en lo bailable, adquieren personalidad propia como pudiera ser el pilón, por solo citar un ejemplo.

Es importante tener en cuenta que:

La conceptualización varía conforme avanza el tiempo y la praxis se transforma, esto no significa demeritar lo existente, todo lo contrario, la evolución del conocimiento se erige y desarrolla sobre la base de postulados susceptibles de ser problematizados y enriquecidos. La teoría del conocimiento exige atender de manera constante a los cambios que se producen en la sociedad y, obviamente, en las conceptualizaciones y definiciones teóricas que necesita la academia para sistematizar los diversos saberes, cuyos nuevos escalones en modo alguno pueden surgir desconociendo los precedentes; todo lo contrario, ese es su sustento y basamento fundamental; de hecho, una mirada diacrónica nos indica cómo en ese mismo recorrido ya se producen atisbos en cuanto a cuestionar conceptos y presupuestos (Zulueta, 2017: p. 6).

La definición de género ha variado ostensiblemente, dando la posibilidad de visitar la información que se ha transmitido por décadas de manera casi inmutable, a pesar de que existen trabajos que no han sido suficientemente aplicados, pero cuya mirada flexible y abierta les hace válidos para la presente pesquisa; máxime cuando, coincidentemente, algunas de ellas utilizan el changüí como objeto de estudio, como es el caso de varios trabajos de Orozco legitimados en publicaciones, documentales y notas discográficas.

Tomando en consideración las investigaciones precedentes y recientes, legitimadas bajo techo académico en la Universidad de las Artes en ambos contextos: musical y bailable, así como las características de los bailes populares que he podido apreciar durante mi formación profesional se declaran como géneros músico bailables autónomos de salón:

Contradanza(XVIII), Danza(sigloXIX), Danzón(Siglos XIX-XX), Danzonete (décadas 1920-1930), Chachachá (década 1950), Mambo(década1950), Timba(finales década de 1980).

Obsérvese cómo se está en presencia de lo que se llamó complejo genérico del danzón, cuyos puntos comunes fueron el desempeño en el salón, similares formas de conducta en el bailable, el tipo de agrupación acompañante y una evidente linealidad en la fecha de surgimiento. A la luz de nuestros días, se añade la timba, último género gestado en la Isla y que sirve de continuidad a las músicas salonescas.

De otro lado, se encuentran los que son propios de ambientes populares generalmente pobres, marginales (rurales o urbanos) y cuyo comportamiento difiere de los anteriores en múltiples aspectos, al punto en que serán populares solo en la medida en que asumen los imprescindibles rasgos de modernidad, masividad y mediatización. A los ya reconocidos (como el son y la rumba) se añade el changüí, por los cambios producidos en su desarrollo que le han llevado a asumir los criterios necesarios para ser considerados de tal modo.

Se trata de formas musicales transmitidas por tradición oral mucho tiempo antes de ser transcritas, impresas o grabadas; su mediatización los lleva a ser interpretados por diferentes formatos instrumentales y forman parte de un proceso reticular (no lineal) aún vigente, que influyó tanto en los bailes de salón como entre ellos mismos, no solo por los rasgos de unos que van permeando a los otros sino por las combinaciones que quedan establecidas en el catálogo musical cubano de música popular bailable como el bolero-danzón, el bolero-son etc.

Por lo tanto, las especies canonizadas y legitimadas históricamente por los estudiosos en el entorno cubano como grandes géneros autónomos de la música popular bailable, cada una con sus variantes estilísticas, a partir de su relevancia social, son: Contradanza, Danza, Danzón, Mambo, Chachachá, Timba, Son, Guaracha, Changüí y Rumba; en esta última se incluye todo su complejo formado por el Guaguancó, el Yambú y la Columbia.

La mayor parte de la bibliografía sobre los géneros de música popular bailable en Cuba incluye el changüí dentro del llamado Complejo del Son, categorizándolo como una manifestación asociada a los sones primigenios, propia de la zona montañosa, rural, de la oriental provincia Guantánamo.



En sus inicios, el changüí constituyó una clase de música muy específica e igualmente, una manera de festejo popular interfamiliar de canto y baile, relación gesto-música y hasta de expresión psicomusical y cultural arraigada en costumbres y un modo de vida que tipifica algunas zonas rural-urbanas guantanameras como Yateras, El Salvador y Manuel Tames.

Ha partir de las particularidades y siguiendo la propuesta teórica de Rubén López Cano, acerca de qué es un género musical, puede afirmarse que el changüí es un género músico-bailable autónomo de carácter popular porque:

- Reúne diferentes estilos músico bailables en una sola categoría cognitiva, es decir unifica la variante rural y la urbana como partes de un mismo proceso.
- Considera eventos o experiencias de consumo músico bailables asociados a una progresiva mediatización que propicia el desarrollo urbano.
- Su mediatización paulatina mediante giras de los intérpretes dentro y fuera del país, la celebración de eventos teóricos – festivos, registros audiovisuales y discográficos y presencia en los medios de comunicación contribuyen en alto grado a su legitimación y visibilidad.

Uno de los autores que más ha penetrado en los estudios sobre el changüí ha sido el musicólogo cubano Danilo Orozco. Sus estudios demuestran que este constituye, en realidad, un tipo genérico independiente, cuyos inicios se producen como parte de un proceso paralelo al surgimiento de los sones, con los cuales evidencia contactos específicos e importantes, que tienen que ver con la instrumentación y el contexto rural-festivo originario, así como las diversas formas de estructuración de las letras.

La filóloga guantanamera Yaremi Estonel asume esta postura y reafirma que se trata de un:

Género músico-danzario de la región de Guantánamo, cuya presencia se detecta en las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo con la cristalización de la nacionalidad cubana. Como proceso sociocultural ha transitado por diferentes etapas, hasta convertirse en componente singular y representativo de la cultura en esta zona. Se caracteriza por distintos elementos como la música, el baile (ambos con especificidades propias) y las fiestas. Su formato instrumental lo componen el tres, la marímbula o marimba, el bongó, el guayo y las maracas. Es una práctica arraigada en el imaginario popular que ha sido transmitida por herencia familiar, hasta asentarse y consolidarse en la memoria histórica y colectiva de la comunidad, contexto donde tiene su escenario principal (Estonel, 2014: pp. 17-18).

Entonces puede decirse que el changüí es un género músico-bailable de carácter autónomo y popular, atendiendo al nivel de mediatización, modernidad y masividad, que ha ido adquiriendo progresivamente, a lo largo de su devenir, proceso en el cual se identifican al menos, dos etapas concretas: el origen y cristalización, la primera y el desarrollo y popularización, como segunda etapa.

En el trayecto de esta investigación se aplica la propuesta operativa de clasificación del género y se discursa acerca de su proceso evolutivo. Se caracteriza el changüí en cuanto a escenas en que se desarrolla, música y danza, a fin de elaborar un texto de consulta. En este caso, se perfilan datos respecto a su relación histórica con algunos géneros afines como la tumba francesa y el son, en cuanto a su música y baile así como en las semejanzas y diferencias entre el estilo urbano y el rural.

En su desarrollo, han sido varios los modos en que el cruce del changüí con el son ha salido a la palestra, razón por la cual, para muchos, es difícil establecer una separación entre dichas expresiones, sobre todo en las más apegadas a lo rural y primigenio.

En lo que a formato se refiere, la sintaxis y articulación musical del changüí es conducida por el tres y apoyada por unos bongós específicos y más grandes (de factura artesanal, mayor que los soneros y de cuero clavado), la marímbula, el güiro metálico llamado guayo o rayo y las maracas, con las cuales se proyecta el cantor guía y se entretejen las voces. Se realiza con un fraseo, acentuaciones enrevesadas y segmentaciones melódicas, esto es, frases y patrones constituidos por tres, cinco u ocho sonidos segmentados, con una muy peculiar articulación y, además, peculiares y atravesados comentarios adicionales de frase en el cordófono que, junto a los abiertos repartos (picaos) y ciertos bramidos del bongó, lo hacen marcadamente autónomo (lo que no niega estilizaciones e hibridaciones en diversas etapas históricas).

El tres anuncia, acompaña, hace melodía y realiza comentarios. La concatenación de sus patrones segmentados e isócronos, la distribución de sus acentos internos y los motivos-comentarios adicionales a continuación de cada frase impiden o hacen incongruente la presencia del patrón de la clave típica de los sones, lo cual singulariza aún más su gramática y, en ocasiones, dificulta a muchos soneros su interpretación, salvo cuando se trata de cultivadores que participan de códigos dobles o multivalentes.

Las tonalidades más recurrentes se encuentran en el carácter menor arcaico (modal), aunque también existen algunas en las cuales es frecuente la utilización de intervalos

musicales cuya construcción sugiere más el suspenso que la culminación de la frase musical. Por otra parte, las melodías-letras se articulan silábicamente, en un doblaje del tres con las voces al unísono o a veces a dos y, luego de cada verso, se destacan frases y comentarios adicionales provenientes del propio tres.

El bongó reparte o distribuye golpes y figuraciones peculiares en el parche y el aro, generalmente en registro grave, fragmentados, en vínculo con la marímbula a partir de un núcleo básico, algunos pronunciados denominados *picaos* o secuencias regulares de estos, que forman simetría, golpes abruptos, simples o dobles, parecidos a los del quinto en la rumba y condicionan la llegada al clímax; en otros casos, efectúa bramidos sobre el parche, lo cual constituye una transformación de históricas funciones rituales de los tambores africanos. En general, la base rítmica que provee este instrumento es mucho más fragmentada que la usual en el son

El bongó anuncia el clímax mediante singulares bramidos, provocados por la presión, fricción y deslizamiento sobre el parche, como transformaciones de lo ritual africano a lo festivo-popular, las cuales apoyan e interrumpen el patrón del tres, que alterna con golpes secos y bramidos de marímbula y bongó, se interrumpen recíproca y periódicamente y apoyan la aparición del otro. Realiza rejugos o goles complementarios que culminan la frase del tres, el cual armoniza mientras el guayo mantiene el ritmo. Se desempeña en registros más graves y en estructuras rítmicas más segmentadas que en el son, subrayadas en los momentos climáticos.

La marímbula, de antecedente africano, emite un sonido percutido estable, sobre un punto principal de acentuaciones y que no siempre se relacionan directamente con la melodía sino que tienden a formar un espacio de tonos, ritmo y color significativo para el contraste. Entre ella y el bongó se establecen *llamados* que funcionan como códigos para la fuerte interrelación entre ambos instrumentos.

El ritmo del catá en la tumba francesa se produce con un patrón que varía los acentos en algunos sonidos, excepto uno o dos que funcionan como apoyo especial para todo el ritmo. Esta propiedad se refleja de manera transformada en los repartos o series del bongó del changüí e incluso, en los patrones del tres y de la marímbula. Estos elementos de origen africano no se dan solo en el ritmo, a pesar de su fuerza, sino también en ciertas inflexiones melódicas, en formas de caída y cierres melódico-vocales, refuerzos melódicos específicos en el coro y estribillo y en movimientos de manos y corporales sin los cuales no se genera la música.

Su compás es de 2×4, con letras de acuerdo a las inspiraciones del cantante, la copla se realiza por los integrantes del grupo al unísono y en el montuno un solista lleva la guía e improvisa, en alternancia con el coro, que asume el estribillo. Los textos, al igual que en el son, reflejan hechos cotidianos, en ocasiones satíricos o humorísticos, casi siempre de carácter rural.

En las agrupaciones profesionales siempre se incluye una pareja de baile. Para la realización del paso básico – con el sonido de la marímbula que marca el contratiempo–, el varón comienza con el pie izquierdo y la hembra con el derecho, seguidamente se alternan los pies para completar el paso 1 (contratiempo), 2-3 (tiempo restante musical) y se repite hacia el lado contrario. El baile se caracteriza por movimientos y desplazamientos sencillos sincopados. En posición de baile social cerrado el hombre, con su mano izquierda, toma la derecha de la mujer con los cuatro dedos por encima y el pulgar cruzado con el de él en un ángulo de escuadra (90°), pegados a la altura de los hombros; su otra mano va en el centro de la espalda de la muchacha y el codo de ella descansa encima del de él.

El changüí tiene dos estilos o formas diferentes de ejecución atendiendo a la escena y la temporalidad: uno en el campo (rural, tradicional) y otro en la ciudad (urbano, moderno). Se puede bailar con cualquiera, pero hay que respetar su principal regla: *no levantar los pies*. En el ambiente rural, los bailarores se dejan regir más por el guayo, el tres y las maracas y bailan más despacio. La ejecución de la marímbula asume la célula rítmica similar a la de la tumba francesa, mientras los bongós hacen repiques como el quinto en la rumba. Si el 1 es a contratiempo, el 2 cierra y el 3 espera, los pies se levantan ligeramente ya que en el entorno rural no se puede bailar arrastradito por el tipo de piso. No utiliza variante de paso, solo en el momento de diferenciar cuando es changüí rural (en tiempo musical más despacio), sus pasos son más *pilonados* y los pies salen más alzados,

Según la autora Ena Márquez Silveira (s.f.), el estilo rural se baila de la forma: A-B B-A, lo cual implica que los ejecutantes realizan una semiflexión para darle el tumbao propio del estilo rural, sin movimientos de hombros. Las mujeres mueven ligeramente la cintura, marcan con el pie izquierdo y lo unen al derecho deslizado por el piso, luego o hacen con el pie derecho y lo unen al izquierdo como la autora indica en el siguiente esquema (Márquez, s.f.).

En en el estilo urbano se baila a contratiempo con el sonido de la marímbula, los pies arrastrados, sin movimientos del torso, una pequeña movilidad de la cabeza, en posición de baile social donde la mujer es guiada por el hombre y la música es más rápida

Pudiera resumirse este proceso a través de rasgos comparativos, donde se evidencian las características del changüí y el son, que confirma la autonomía del changüí como género músico-bailable de carácter popular.

Como se puede apreciar, las semejanzas en la praxis bailable son muy similares a las que tienen el son y el danzón. Sin embargo, encontramos varias diferencias, no solo como praxis bailable, sino de manera general. Por ejemplo: diferencia en la fecha de cristalización, tipo de ambiente, baile (figuras, pasos, tiempo musical e instrumentación) y sus semejanzas entre si están enmarcadas en: posición de baile social, contratiempo, hombre guía a la mujer, baile cadencioso, baile profano, poco desplazamiento por la escena, desplazamiento lateral, las figuras generalmente no tienen nombres y muelleo orgánico.

Changüí o sucu-sucu, danzón o chachachá, son o timba... lo cierto es que el entramado de los géneros bailables cubanos de carácter popular constituye un universo insuficientemente inexplorado por los estudios teóricos en la isla. Terciar sobre el asunto deviene acción emergente toda vez que resulta una praxis de alta relevancia social para la identidad nacional cubana.

## CONCLUSIONES

### Concluimos qué:

Los géneros músico-bailables cubanos de carácter popular que han sido canonizados por la musicología cubana y se presentan en la bibliografía académica danzaria sin una categorización definitiva son los siguientes: contradanza, danza (bailable), danzón, chachachá, mambo, rumba, changüí y timba. En algunos casos se incluye el bolero en su manifestación bailable y el danzonete.

La academia cubana necesita la actualización y circulación de contenido sobre la definición de género, estilo y ritmos populares (bailables o no), así como visitar puntualmente las diferentes especies asociadas a este rubro.

El changüí se categoriza como género músico-bailable de carácter popular, tradicional-moderno, de alcance local y carácter autónomo desde finales de la década de 1990, gracias a los estudios del Dr. en Ciencias Musicológicas cubano Danilo Orozco y los enfoques de índole teórico-metodológica aportados por los especialistas de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios sobre Música Popular, no solo por la mirada novedosa respecto a qué se considera un género con las características mencionadas, sino por el propio desarrollo del changüí como entidad musical y artística, donde lo social-mediático tiene un peso evidente.

El changüí es un género músico-bailable popular de carácter autónomo, ya que posee características que lo diferencian de otros como el son, entre los cuales se pueden mencionar: génesis (escena y espacio), música y baile.

En el changüí se visibilizan dos estilos de baile: el rural y el urbano, según la etapa de su desarrollo y la escena donde se desenvuelven. El primero mantiene su carácter local y tradicional, en tanto el segundo asume paulatinamente elementos aportados por la mediatización, la modernidad y la migración de intérpretes, audiencias y espacios donde se ejecuta.

En el devenir del género se hacen notar, al menos, dos etapas concretas: 1. Origen y cristalización y 2. Desarrollo y popularización.

En la contemporaneidad, el changüí excede el contexto festivo rural y familiar, para incorporarse a entornos urbanos mayores, relacionados con el ámbito de la música y los intérpretes profesionales, quienes lo han insertado a su modo de hacer característico; sin embargo, continúa siendo un género que, como praxisailable, se cultiva casi en exclusivo en la zona oriental de país.

## BIBLIOGRAFÍA

1. ACOSTA, LEONARDO. (2002). *De los complejos genéricos y otras cuestiones*, Clave (segunda época), año4, no.3, La Habana, pp. 2-13.
2. ALÉN RODRÍGUEZ, OLAVO. (2010). *Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana*, Clave (segunda época), año12, no.1-2, La Habana, pp. 50-55.
3. ALFONSO MARTÍNEZ, LILIBETH . (2018). *Neris González... el bichito del changüí se coló en mi cuerpo*, El Changüisero (Consulta: diciembre, 2019).
4. ARANGO, JENNY Y ANGÉLICA MATEUS. (2011). *La danza y sus géneros*, sábado 19 de marzo, Universidad de Tolima, Colombia. <http://maleiwa.blogspot.com/>
5. BALBUENA, BÁRBARA. (2003). *El casino y la salsa en Cuba*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
6. BALBUENA, BÁRBARA. (2010). *La enseñanza de la danza folklórica en Cuba, Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología*. La Habana. Ediciones Cúpulas.
7. CHAO CARBONERO, GRACIELA. (2008). *Danzas y bailes folklóricos. Programa. Especialidad de Danza Moderna y Folklórica. 3er. año. Nivel elemental*. La Habana. Ministerio de Cultura, CNART.
8. CHIBÁS CABOVERDE, YANEISI. (2018). *Acciones metodológicas para los bailes del changüí. Arte Danzario*, Guantánamo (inédito).
9. CUENCA SOSA, JOSÉ. (2008). *Del changüí a la salsa*, Clave (segunda época), año 10, no. 1-2, La Habana, pp. 88-91.
10. *Declarado el changüí Patrimonio Cultural de la Nación*. (2018), Granma, 22 de diciembre, La Habana.
11. ESTONELLAMOTH, YAREMIS. (2009). *Guantánamo tiene su changüí*. Guantánamo. El Mar y la Montaña.
12. FELIÚ HERRERA, VIRTUDES. (2003). *Fiestas y tradiciones cubanas*. La Habana. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello,
13. FERNÁNDEZ, MARÍA ANTONIA. (1976). *Bailes populares cubanos*. La Habana. Pueblo y Educación.
14. GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (1987). *Ni folklórico masivo ¿qué es lo popular* [artículo 851], Desiderio Navarro (comp.) (2007). *Los mil y un textos en una noche* (vol. I). La Habana. Compilación digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.



15. GONZÁLEZ MORENO, LILIANA. (2010). *Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades. Discusión académica en torno al género musical (con notas al margen)*, Clave (segunda época), año12, no.1-2, La Habana, pp. 104-125.
16. GUANCHE, JESÚS Y MARGARITA MEJUTO (COMPS.). (2008). *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*. La Habana. Consejo Nacional de Casas de Cultura.
17. GUERRA, RAMIRO. (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana. Letras Cubanas.
18. LAPIDUS, BENJAMIN. (2005). *The changüí. Genre of Guantánamo, Cuba*, Ethnomusicology, vol. 49, no. 1, Winter, pp. 49-74.
19. LEÓN PÉREZ, ARGELIERS. (1952). *El patrimonio folklórico musical cubano*. La Habana Cuadernos de Folklore no. 1, [s.e.]
20. LÓPEZ CANO, RUBÉN (2004). *Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*; Josep Martí y Silvia Martínez (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 325-337. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) (Consulta: noviembre, 2019).
21. MÁRQUEZ, ENA(s.f). *Aprendiendo a bailar changüí* (PDF). Guantánamo (inédito).
22. OROZCO GONZÁLEZ, DANILO. (2001). *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de Son y No Son*. La Habana .Ediciones Ojalá (impresión ligera limitada)
23. PUPO, ROSARIO (2012). *Rasgos de estilo en la interpretación tresera de Chito Latamblet. El nengón, el changüí, el son y la trova*. La Habana. Tesis de Licenciatura en Musicología, Facultad de Música, Universidad de las Artes.
24. ZULUETA RODRÍGUEZ, YALENNYS NATACHA (2017). *Bailes populares. Algunos conceptos al centro de la discusión*. Tesis en opción del título de Máster en Estudios Teóricos de la Danza. La Habana. Universidad de las Artes, Facultad de Arte Danzario.

**Reseña del Currículum Vitae.**

**Por: MS.c YANEISI CHIBÁS CABOVERDE.**

Primera bailarina de danza contemporánea y folclórica, maestra especializada, ensayadora, coreógrafa y reggisseur. Profesora de bailes y danzas folclóricas, composición y práctica escénica en el Sistema Nacional de Enseñanza Artística. Licenciada en Arte Danzario, con especialización en Danzas Folclóricas, Máster en Estudios Teóricos de la Danza. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de la comisión nacional de evaluación de las Artes Escénicas cubanas. Premio provincial de la Enseñanza Artística y Premio por la labor 2018 Elfriede Mahler.

**(+53) 58028494 (WhatsApp)**