



*Creación de un multimedia para contribuir a la preservación de la música
carranguera como patrimonio cultural inmaterial de Colombia y elemento de
la memoria colectiva nacional*

Sebastián Angulo Bonilla y Laura Sofía Solórzano Cárdenas

Mayo, 2020

Comunicación Social y Periodismo
Tesis

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo servir de base conceptual para la realización de un reportaje multimedia creativo, en el que se busca evidenciar la importancia de conocer, rescatar y preservar la música carranguera como patrimonio cultural inmaterial. Este género nace como una mezcla entre algunos ritmos autóctonos de las tribus indígenas y ritmos que fueron transformándose desde su llegada en la época de la colonización española: el torbellino, el joropo, el bambuco y el merengue campesino. Con el tiempo, la carranga se convirtió en una de las expresiones artísticas de la región cundiboyacense que muestra las raíces del pueblo campesino, y por lo cual, debe entenderse como parte del patrimonio cultural inmaterial de Colombia. Dentro del documento se tuvo en cuenta la historia de la música colombiana, así como los diferentes conceptos que rodean la definición patrimonio cultural inmaterial de un país.

Abstract: This research aims to serve as a conceptual basis for a creative multimedia reportage, which seeks to demonstrate the importance of knowing, rescuing and preserving *carranguera* music as an intangible cultural heritage. This musical genre arise from the mixture between some indigenous rhythms and some that arrived at the time of the Spanish colonization; the *torbellino*, the *joropo* and the *merengue campesino*. Becoming one of the artistic expressions of the Cundiboyacense region that shows the roots of the peasant people, and therefore, should be understood as part of the intangible cultural heritage of Colombia. The documente takes into account the history of the colombian music as well as the different concepts surrounding the definition of the intangible cultural heritage of a country.

Palabras clave: Carranga, patrimonio cultural inmaterial, música colombiana.

Key words: Carranga music, intangible cultural heritage, colombian music.

1. Antecedentes y origen de la idea	4
2. Objetivos	12
2.1 Objetivo General	12
2.2 Objetivos Específicos.....	12
3. Justificación	13
4. Soporte Conceptual	14
5. Estado del arte	23
6. Bench Marking.....	28
7. Modalidad trabajo de grado.....	33
8. Producción técnica	34
8.1 Planeación.....	35
8.2 Investigación.....	36
8.3 Diseño y maquetación del sitio.....	38
8.4 Interfaz.....	41
9. Resultado.....	42
10. Referencias.....	43

1. Antecedentes y origen de la idea

1.1. El origen de la música colombiana

Para llegar a lo que hoy se conoce como música carranguera, es importante hacer un recorrido histórico por el origen de la música colombiana.

Antes de la colonización española y la mezcla cultural entre tribus de otras partes del Latinoamérica, en el país habitaban pueblos indígenas como los Muiscas, los Kogui, los Chocoes, los Cunas y los Wayúu, entre muchos otros presentes en el territorio nacional, que como señala Bermúdez (1987) tenían una gran concentración en el Amazonas, las llanuras de la Orinoquía y las cordilleras de la zona central y occidental del país.

A pesar de que existe un respaldo histórico escrito de la presencia de dichos pueblos en el país, no hay suficiente registro de sus formas de manifestaciones artísticas, especialmente hablando de música. Es por ello que no es sencillo tener claridad sobre la música aborígen de la época previa a la llegada de los españoles, con cuyo arribo se da lugar a una mezcla cultural con otros pueblos indígenas presentes en tierras latinoamericanas. De dicha mezcla surge una nueva música, ahora sí registrada, influenciada por los ritmos provenientes de Europa, África y las culturas indígenas, principalmente las civilizaciones Maya, Nahua e Inca.

Sin embargo, hay claridad de que los pueblos primitivos presentes en el país gozaban de sus propias expresiones artísticas aún sin el respaldo de un registro histórico conciso, y es mediante la investigación arqueológica, con la cual se encuentran elementos rudimentarios que se asemejan a instrumentos musicales, que se comprueba la existencia previa de formas de comunicación mediante los sonidos y, seguramente, una expresión musical innata (Bermúdez, 1987).

Se respalda, mediante dichos estudios, que los pueblos indígenas colombianos utilizaban en su mayoría instrumentos de viento, como las flautas y los pitos, hechos con troncos o huesos. Así como también se infiere, usaban vajillas y ollas con telas o pieles a modo de percusión (Bermúdez, 1987).

Pero dichas tradiciones primitivas que empezaban a surgir al interior de los pueblos indígenas colombianos, fueron interrumpidas y colonizadas por los españoles, cuyo principal cambio fue el adoctrinamiento de los indígenas mediante la religión católica. Luego de que los indígenas conocieran la religión, su entorno cultural cambió y, aunque ya existían bases musicales, estas se fueron modificando, a la vez que se construían nuevas tradiciones.

Con la introducción de la religión, el primer acercamiento de los indios nativos con la cultura extranjera fue mediante la evangelización de los conquistadores y, por lo tanto, en la iglesia, con la música religiosa y el canto eclesiástico (Perdomo, 1975). No obstante, no todos los pueblos indígenas adoptaron la religión de la misma forma, manteniendo algunas costumbres o creencias previas. Esto se vería reflejado también en el desarrollo futuro de las civilizaciones indígenas y sus formas de expresión mediante el arte.

Con el tiempo cada pueblo indígena fue modificando los ritmos musicales dependiendo de la región del país en la que se encontraba y las diferentes culturas externas con las que hubo alguna hibridación, de la cual también surgió el uso de nuevos instrumentos musicales que fueron sumándose a los ya existentes. Esta mezcla étnico-racial daría inicio a lo que hoy en día conocemos como la música popular colombiana.

Tras la apropiación de nuevos saberes, culturas e instrumentos, surgieron géneros musicales propios, que representaban los ideales y los valores del pueblo, ahora, encerrados dentro de una nueva cultura emergente.

Cada región del país empezó a generar sus propias expresiones artísticas mediante la música y la danza, asimismo, los trajes utilizados variaron, al igual que los instrumentos musicales. Aparecieron ritmos variados a través del país, principalmente el bambuco, al que se le atribuye ser el ritmo madre de Colombia y, del cual, se derivarían todos los demás. “El bambuco sería la primera música nacional. Su origen netamente popular (estaba) relacionado con los grupos campesinos, mestizos, negros e indígenas” (Blanco, 2013, pp. 188)

La música tomó un papel mayor con el tiempo, convirtiéndose en la voz del pueblo, una voz que trazaba su diario vivir y lo immortalizaba. Y en ese diario vivir de, en este caso, el campesino de la región andina, no solo se hablaba del campo, de la cosecha y los animales, sino que se alzaba una voz de protesta ante las injusticias sociales, la política pública y el papel de los mandatarios. El sentimiento de todo un pueblo campesino se dibujaba en la sinfonía de tiples y guitarras que acompañaron los quejidos y las celebraciones.

Del bambuco surgieron variaciones a lo largo de la región, de las cuales nacieron ritmos como el pasillo, la danza, el torbellino y la guabina (Perdomo, 1975), coincidiendo en aquel clamor rítmico del pueblo con el que por fin se escuchaban las tradiciones, el presente y el anhelo de un futuro diferente.

Pero mientras en la región Andina sonaban estos nuevos ritmos, más enfocados a ser lentos, melancólicos y de danzar en bailes de salón, en la región del Atlántico el panorama era completamente distinto. Debido a una mayor influencia afro-caribeña, en la región nacieron ritmos rápidos, alegres, a modo de pregones, que buscaban el baile y el gozo de quienes los interpretaban y escuchaban; rasgos aún presentes en las composiciones de “folklor” colombiano. El porro, la cumbia y la conga se convirtieron en los ritmos emblemas de esta región específica.

Dentro de los nuevos ritmos de la Costa Atlántica aparece también el vallenato, que, con el tiempo, logra convertirse en uno de los géneros más reconocidos del país, además de lograr un impacto internacional (Rojas, 2013). Con instrumentos distintos a los utilizados en la región andina, los ritmos de esta región cobraban vida con sonidos nuevos causados por la marimba, la caja rítmica o el acordeón.

Se empezó a hablar del merengue, con especial ahínco en la provincia de Valledupar, como una danza popularizada no solo al interior del país, sino también a lo largo de toda América. En Antioquia aparecieron el fandanguillo, la caña, la guabina y otras formas de expresión musical como las coplas y las trovas de los arrieros. En el llano las corridas, el joropo y el sanjuanero.

Al mismo tiempo, el Pacífico se dejaba contagiar del sabor de las músicas negras africanas. Y fue tan importante el recibimiento de estos ritmos externos que, a pesar de también apropiarse del bambuco, su interpretación era completamente distinta a la de la región andina, pues en este caso, se conservaban palabras propias de las etnias negras, además del uso especial de la marimba, la cual brindaba sonidos más alegres y sonoros que contribuyeron a resaltar las raíces afro-colombianas.

El 8 de marzo de 1882 se funda el Conservatorio Nacional con Jorge W. Price, y con esto nace la oportunidad del país para empezar a crear su propia identidad musical de manera estructurada. Igualmente, nuevos compositores empezaban a salir a la luz, aventurándose a la invención de nuevos ritmos que mostraban el resultado de las hibridaciones culturales previas. La apertura de esta academia musical fue solo el inicio para la propagación de más instituciones como ésta lo largo de las regiones del país (Perdomo, 1975).

1.2. La música campesina y su transformación hasta la música carranguera

Cada región empezó a estructurar sus propios ritmos musicales a la vez que el país atravesaba por otros cambios en su desarrollo. Estos terminarían influyendo en una nueva mezcla cultural, ahora interna, la cual daría origen a nuevos géneros.

Durante los siglos XVIII y XIX los circuitos comerciales del país empezaron a consolidarse gracias a la creación de vías, y esto sería de gran importancia para que las músicas campesinas autóctonas pudieran dinamizarse.

Mora & Guerrero (1989) señalan que estas nuevas vías de comunicación y lo que llaman el comienzo de la colonización de vertientes, dio inicio a procesos de intercambio que comprendían objetos y productos entre los que se encontraban algunos productos sonoros concretos. Puede imaginarse allí el intercambio de elementos musicales como las guitarras acústicas.

Empezaba una nueva distribución y estructuración de las regiones al interior del país, donde la población se movilizaba e iba delimitando, lo que en la época se conocía como provincias, de cuya unión surgían los departamentos.

Luego de ello, los procesos bajo los que se creaban las fronteras fueron tomando nuevos modelos basados, en cierta medida, sobre patrones internacionales. Y siendo así, el 13 de mayo de 1857, el Congreso de la Nueva Granada forma el “Estado de Boyacá”, con las provincias de Tunja, Tundama y Casanare. Sin embargo, esta formación provincial siguió transformándose hasta concretar doce provincias (Ocampo, 1983, citado en Mora & Guerrero, 1989).

La instauración de este modelo a lo largo del país permitió la creación de corredores tradicionales de interfluencia, donde las músicas de cada zona empezaron a ser transicionales. Dentro del altiplano cundiboyacense y entre los corredores de interfluencia que conectaban

con las provincias de Occidente, Ricaurte, Tundama, entre otras, en las provincias boyacenses como Tunja, Motavita, Ubaté, empezaron a sonar el torbellino y la guabina, mientras compartían la llegada de estos ritmos con regiones dentro de la montaña santandereana, los Fosos del Suárez y el Chicamocha, (Mora & Guerrero, 1989).

En especial, dentro de la música campesina se tomaron como base el torbellino- guabina y el joropo. El primero se le atribuye a las expresiones musicales de indígenas de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca, y, el segundo, se plantea como un ritmo de influencia española, que llegaría al país durante la primera mezcla cultural en la época de la colonización (Abadía, 1977).

Dentro de esta nueva conexión cultural que vivían las regiones colombianas, ciertos instrumentos musicales empezaron a ubicarse geográficamente junto con los géneros que las personas fueron adecuando a sus expresiones culturales y ritmos como el bambuco, el torbellino o el pasillo empezaron a sonar a lo largo del país.

En el siglo XIX, instrumentos de cuerdas como los tiple, las bandolas, los requintos y las guitarras, que se piensa eran desconocidos para los indígenas nativos antes de la colonización, empiezan a ser parte fundamental de las composiciones y celebraciones colombianas.

Dichos instrumentos de cuerda serían clave a la hora de formarse el ritmo representativo de la cultura boyacense, la carranga, el cual surge como resultado de la fusión de los ritmos de la rumba criolla, el bambuco del área andina, el torbellino y el merengue campesino. Este último, que se considera dentro de la musicología como el más cercano a lo que sería la carranga, consta de tres sectores: “un sector instrumental-vocal de función melódica; un sector de acompañamiento rítmico armónico; y un sector rítmico percusivo” (Rojas, s.f, citado en Mora & Guerrero, 1989).

Dentro del sector instrumental-vocal de función melódica se encontraría la voz o un instrumento principal. Si se habla de función melódica significa que llevará la melodía de la canción, si es la voz, entonces cantará la letra. Ahora bien, en el acompañamiento rítmico armónico estarían los demás instrumentos musicales los cuales se encargan de llevar el ritmo por medio de acordes, esto equivale a una unión de notas musicales. Finalmente, se habla de un sector rítmico percusivo, es decir, la percusión, dentro de esta se encuentran los instrumentos musicales que se golpean y que encontraríamos en la carranga en el sonido que se hace con la guacharaca.

Aquí empieza a verse la apropiación de los instrumentos de cuerda, como la guitarra y el tiple, dentro del sector rítmico-armónico, y la charrasca o guacharaca, dentro del sector rítmico- percusivo.

En cuanto al contenido de sus letras, el merengue campesino hablaba sobre las relaciones afectivas, las fiestas populares, la exaltación de la región y la vida de los campesinos, que eran, comúnmente, los autores de estas piezas. Igualmente, se utilizaba una estructura musical que acentuaba el merengue “como música de baile” (Rojas, s.f, citado en Mora & Guerrero, 1989).

Después, Jorge Velosa Ruiz, oriundo de la ciudad de Ráquira, en Boyacá, le puso el nombre de Carranga a esta forma de expresión campesina que finalmente se veía consolidada y con la cual se empezó a construir la identidad del pueblo cundiboyacense a finales del siglo XX.

La carranga comparte con el merengue campesino los tres sectores que la conforman. Sin embargo, la primera siempre se hace con “cuatro palitos”, expresión que traduce el uso de la guitarra, el tiple, el requinto y la guacharaca como instrumentos base de este género musical (Banco de la República, 2012).

En cuanto al nombre, la palabra “carranga” hace referencia a un animal muerto “convertido en carroña” (Banco de la República, 2012) y las personas que comercializaban la carne de estos animales en el comercio campesino, pero fue utilizada por Jorge Velosa para nombrar aquella música tradicional de su tierra, cambiando por completo su significado, o al menos, la connotación negativa. De esta manera se logró, de forma metafórica “sacar de la muerte, la vida” (Aljure, entrevista personal, 07 de junio de 2019).

Así como la palabra cambió de significado, la letra de sus canciones acompaña esta transformación a la que Luis Aljure, músico carranguero y tiplista de la agrupación *Los del pueblo*, se refiere. Dentro de ellas se enmarca un homenaje a la vida, el amor, el medio ambiente y las vivencias cotidianas de los campesinos, que día tras día cultivan en las tierras boyacenses (Acuña, Cárdenas & Gómez, 2019).

1.3. La internacionalización de la carranga

Junto a Velosa y el grupo que formó en 1979, conocido como *Los carrangueros de Ráquira*, hay otros exponentes de este género musical que poco a poco fue adquiriendo valor en la región y que, ahora, es parte de uno de los ritmos más relevantes en el panorama de la música colombiana.

Con el paso del tiempo, dejó de ser un ritmo exclusivo de la zona boyacense para adoptarse en más regiones del país, e incluso, en otros países del mundo. *Los Rolling Ruanas*, un grupo de cuatro músicos colombianos, son ejemplo del ingreso de la música carranguera dentro de la famosa “World music”. Este grupo, formado en 2014, ha mantenido el uso exclusivo de los cuatro instrumentos tradicionales de la carranga e incluso sus trajes típicos, y los han mezclado con ritmos más convencionales y universales como el rock y el pop, aportando a su difusión y permanencia.

Otro grupo musical que ha explorado en la diversificación de este género es *Velo de Oza*.

Este grupo boyacense, que ha sido reseñado por distintas revistas nacionales e

internacionales, mezcla los sonidos de la carranga con el ska, el rock y el metal para llegar a nuevos públicos. Sin embargo, no todas las nuevas incursiones se han hecho alrededor del rock, el grupo bogotano *De Juepuchas* utiliza ritmos tradicionales colombianos para crear canciones de géneros más contemporáneos como el house y el techno para acercar estos géneros a los bares y discotecas del mundo.

1.4. La idea de este especial multimedia

Debido a esta internacionalización del género, surgió en nosotros la duda de cómo la música puede preservar y expandir una cultura, en este caso la colombiana, partiendo desde la boyacense. Se convierte la música en un refugio para la remembranza de la historia de un país, un Patrimonio Cultural Inmaterial que decidimos explorar desde su creación, para entender y resaltar su importancia en la actualidad y en el futuro.

Debido a la falta de material al respecto consideramos que lo mejor sería realizar un multimedia digital que vaya en concordancia con las tendencias del periodismo moderno. Además, de esta forma es posible explotar a mayor profundidad los recursos sonoros y visuales que ofrece este género musical e, igualmente, dejar un documento de consulta que permita contribuir a preservar una parte de la memoria de este género tradicional.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Realizar un reportaje multimedia creativo, con el fin de evidenciar la importancia de conocer, rescatar y preservar la música carranguera como patrimonio cultural inmaterial.

2.2 Objetivos específicos

1. Identificar el origen de la música carranguera y la historia detrás de su creación.

2. Evidenciar la expansión de la música carranguera y su comercialización como resultado de su mezcla con ritmos modernos.
3. Explicar por qué la carranga es patrimonio cultural inmaterial de Colombia.

3. Justificación

Nuestro propósito es que éste proyecto le aporte a la investigación que hay en el país sobre la música tradicional, ya que es realmente reducida. Además, con su difusión, pretendemos que las personas de cualquier región del país, sin importar si son o no de la zona cundiboyacense, conozcan sobre la música carranguera, entendiéndose como una parte importante de las raíces nacionales y la cultura, para que la ruana y las tradiciones campesinas sean igual de representativas que cualquier otro emblema nacional.

Este reportaje multimedia servirá, en primera instancia, al pueblo colombiano para conocer la música carranguera y cómo ésta pertenece al patrimonio cultural inmaterial del país. Además, beneficia a los músicos colombianos que interpretan este género musical brindándoles visibilidad.

Como producto periodístico también tiene gran importancia ya que ayuda a salvaguardar la música carranguera como patrimonio cultural inmaterial ya que principalmente se ha transmitido por medio de canales orales y es necesario crear documentos en los que se pueda conservar de manera atemporal este género, evidenciando su valor y el papel que ha tenido dentro de la cultura propia del colombiano.

Este producto periodístico tiene como fin ser el primer documento pensado para las plataformas digitales actuales que busca contribuir a resguardar este patrimonio. La creación de este documento puede generar que en un futuro haya nuevas propuestas de este tipo para preservar distintas expresiones culturales que hacen parte de la identidad colombiana.

4. Soporte Conceptual

4.1. Cultura

Uno de los conceptos más importantes para nuestra investigación es el de cultura. Según Barrera (2013, pp. 2), la cultura se refiere a “aquello intangible que define un grupo, usualmente extraño y diferente para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar”. Es decir, la cultura es aquello que caracteriza a un grupo de personas, una región, un país, y que lo hace diferente de cualquier otro, ya sea en el ámbito gastronómico, histórico o, en este caso, musical. Y un ejemplo de la cultura musical que puede reflejar las características colombianas, sobre todo de la región Cundiboyacense, es la carranga y sus diferentes ritmos, como la “rumba” o el “merengue” carrangueros.

El concepto de cultura ha evolucionado a lo largo de la historia al mismo ritmo en el que ha cambiado la forma en la que se ha consolidado la sociedad. Sin embargo, los intentos por empezar a definir este concepto empezaron a consolidarse a partir del siglo XX con autores como Michel Foucault (1998) o Horkheimer & Adorno (1998). En sus obras se define el concepto de cultura en razón de cómo el ser humano se relaciona con sus iguales en términos de poder (Foucault, 1998) o estatus en la sociedad. Austin (2000), por su parte, entiende la cultura como resultado de las interacciones entre los individuos y los contextos que los rodean. En suma, la cultura es un entramado de significados compartidos, significados que obtienen su connotación del contexto (geografía, clima historia y proceso productivos), pero que habitan en la mente de los individuos dándoles una identidad cultural específica; justificándose el argumento teórico que nos dice que la cultura está tanto en la mente de los individuos como en el ambiente en que ellos viven (Austin, 2000).

Por otro lado, según Cárdenas y Montes (2009) “la cultura es información no genética, "memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales", "memoria no hereditaria de la colectividad”, expresada en un sistema de sistemas

determinado por prohibiciones y prescripciones socialmente hereditarias” (Cárdenas & Montes, 2009).

Para esta investigación utilizaremos la anterior definición de Austin (2000) entendiendo la cultura como las interacciones que tienen determinados individuos sobre cierto contexto y añadiremos lo dicho por Cárdenas y Montes (2009) con respecto a las prescripciones heredadas. Siendo así, en el marco de este proyecto, la cultura se entenderá como las interacciones que tienen determinados individuos sobre cierto contexto y que obedece a prescripciones heredadas de las determinadas sociedades a la que pertenecen los individuos.

4.2. Hibridación cultural

Al hablar de los orígenes de la música en Colombia, el término hibridación cultural, acuñado por Néstor García Canclini, entra a colación. Los distintos géneros musicales presentes hoy en día en el país serían el resultado de una hibridación cultural, término en el que García Canclini (1989) señala que hay mezclas más amplias que en el mestizaje o el sincretismo, conceptos que obedecen a las mezclas raciales o religiosas respectivamente. La hibridación sería entendida como una gran mezcla que abarca más elementos y que, incluso, el mismo García Canclini, (1989) hallaría en “las combinaciones de las tradiciones pre-colombinas y colombinas y las coloniales con los procesos de modernización” y que daría como resultado un todo, ahora nuevo.

García Canclini señala también que “cada orden anterior a cada cultura es el resultado de una hibridación” (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016). En el caso concreto de la música, hay una mezcla de tres culturas previas: la africana, la española y la de los indígenas nativos (Perdomo, 1975). García Canclini enfatiza en estas fusiones musicales, diciendo que las músicas vivas “son el resultado de una fusión” (...) “Pueden tener residencia en alguna zona geográfica, más propias del caribe, o más desarrolladas allí, en general hay una expansión e

interconexión riquísima” lo que da como resultado “las músicas del mundo” (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016).

“Los movimientos de desterritorialización darían cuenta no solamente de las rupturas entre fronteras sociales y simbólicas en el contexto de la modernidad, en especial en la etapa contemporánea de su desarrollo, sino que además, de manera más fundamental, harían posible la propia convivencia simultánea de distintas temporalidades históricas en el interior de un mismo espacio social” (Retondar, 2008, pp.40).

Para Mayoral (2011, pp. 284), la hibridación cultural se define más como un proceso que se encuentra “sometido a graduaciones desiguales lo mismo en sus fases evolutivas que en sus resultados finales”. Entonces, no se debe enfocar la atención solo en las partes existentes que se mezclan, sino también, en el proceso que atraviesan y lo que se genera después. “Esto es lo que hace que inevitablemente evolucione desde un arranque de choque o encuentro entre culturas, hasta una etapa inmediatamente posterior” (Mayoral, 2011, pp. 285). A partir de allí, se dará inicio a otro tipo de hibridaciones.

En esta investigación tomaremos como base la definición de García Canclini, al entender la hibridación cultural en la música, como el proceso en el que varias culturas se mezclan dando como resultado distintas fusiones que vuelven a generar nuevas hibridaciones. Por ello, tras la hibridación cultural de las tres principales razas, la africana, la española y la de los indígenas nativos (Perdomo, 1975), surgen géneros musicales que siguen fusionándose con otros, como en el caso de la carranga, que es el resultado de la unión de varios géneros musicales nacionales, que también, en su momento nacieron de tradiciones y culturas previas.

4.3. Cultura popular

Los términos cultura popular y folclor podríamos definirlos de manera entrelazada, ya que sin uno el otro no podría entenderse por completo. Folclor, según lo define Prat (2006, pp. 230) es el “estudio que se centraba en las *supervivencias* o *reliquias* del pasado”, refiriéndose a

todo aquello que era popular. Ya definido el antecedente, podría decirse que la cultura popular “es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen los requisitos necesarios para ser calificados como alta cultura” (Gómez, 2006, pp. 3). En otras palabras, estos conceptos hacen referencia todas las creencias comunes que puede tener un grupo de personas, pero que no es vista como algo a lo que debe “alabarse” o darle gran importancia. Esto puede verse reflejado en ciertos tipos de música, que son llamadas también “música popular”, porque en cierto modo no son del agrado del público “culto”.

Entonces, para que la carranga se convierta en un significado compartido, esta debe gozar de cierto nivel de popularidad para que sea algo que conozcan todos los individuos de una sociedad y puedan relacionarse en torno a esto.

4.4. Música popular

La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt plantea que la industria cultural reproduce infinitamente elementos sin ningún carácter intelectual para que las masas obedezcan y se comporten de una determinada manera. Además, la teoría sostiene que el comportamiento de los seres humanos está mediado por los productos culturales ya que la masa no tiene ningún carácter recíproco.

El azar mismo es planificado: no se trata de que se lo haga recaer sobre este o el otro individuo aislado, sino del hecho mismo de que se crea que se lo gobierna. Eso sirve de coartada para los planificadores y suscita la apariencia de que la red de transacciones y medidas en que ha sido transformada la vida deja aún lugar para relaciones espontáneas e inmediatas entre la gente” (Horkheimer & Adorno, 1988, pp. 15).

Gracias a este tipo de críticas sobre la poca calidad de la música popular se ha creado la idea de “alta” cultura y cultura popular, lo cual “ha puesto en evidencia la historicidad unida a

intereses de clase y la no universalidad de los juicios de valor que habían estructurado las distinciones entre "alta" cultura y cultura "popular" (Frow, 1995). Siendo así, la cultura popular se entenderá según las aproximaciones de Horkheimer & Adorno (1998) en cuanto a que esta es generada a partir de productos de la industria cultural que carecen de complejidad y diseñadas para el gusto de las masas. Al ser un producto diseñado para las masas, especialmente de una comunidad en particular, es sencillo que la carranga se convierta en un género musical que funcione como significado compartido.

4.5. Patrimonio cultural inmaterial

El patrimonio cultural inmaterial representa aquellos bienes inmateriales que tiene una sociedad, según la UNESCO, (2003)

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndole un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Es decir que el patrimonio cultural inmaterial es todo aquello que resulte de las expresiones culturales de una comunidad. Por su parte, Massó (2006, pp. 92) sostiene que el patrimonio inmaterial no solo es producto de la cultura sino, también, es este quien le da forma la cultura, “el patrimonio inmaterial constituye, desde esta perspectiva, tanto el legado de una matriz

cultural determinada, siempre vivificándose y recreándose[...], como el propio elemento “carnal” que la define”.

Por la variedad tan grande de formatos en los que se puede encontrar, el patrimonio cultural inmaterial corre peligro de ser olvidado o transgredido. Para Marcos (2004), el patrimonio cultural inmaterial representa las distinciones de un grupo con respecto a otros, bajo una “expresión de la identidad de un pueblo (y) sus formas de vida” y el vínculo generado.

La cultura oral e inmaterial, la más frágil forma de cultura, como depositaria de la memoria colectiva de los pueblos tiene una serie de amenazas en los efectos de la globalización económica, la imposición y estandarización de patrones y pautas culturales, la urbanización, la aculturación industrial, el turismo, los avances tecnológicos y en la transformación acelerada de los modos tradicionales de vida (Marcos, 2004).

Siendo así, el patrimonio inmaterial tiene una gran importancia en términos de ser el reflejo de los modos de vida de una comunidad en particular. Es necesario preservarlo ya que sin este se perdería la identidad de las comunidades y se dificultaría cada vez más crear una sociedad en la que todos sean iguales.

Durante este trabajo tomaremos como base la definición de Marcos (2004), teniendo en cuenta que la carranga se debe entender como patrimonio cultural inmaterial debido a que es una expresión del estilo de vida de una sociedad y, por esto mismo, debe ser preservada para que no se pierda la identidad de las comunidades en las que esta música se produce.

4.6. Identidad

La carranga como significado compartido afecta directamente en la construcción de la identidad de los individuos de la sociedad en la que esta es importante. Este concepto, que

proviene de la psicología y la sociología, hace referencia a las cualidades subjetivas que hacen a un individuo particular diferente al resto, un concepto muy similar al de alteridad en la filosofía. Por un lado, la alteridad es una condición del ser humano que lo hace individual y así mismo responsable con el mundo al que pertenece “El ser humano es tal porque está abierto para la alteridad, porque tiene el poder de confrontarse con la alteridad de su naturaleza y no ser un mero objeto de sus pulsiones” (Blasco, 2014, pp.19). A su vez, la identidad es la forma subjetiva en la que se manifiesta la cultura a la que un individuo pertenece. Sin embargo, esta manifestación es particular en cada individuo ya que las experiencias y percepciones de cada uno son únicas.

“La identidad se predica en sentido propio solamente de sujetos individuales dotados de conciencia, memoria y psicología propias, y sólo por analogía de los actores colectivos, como son los grupos, los movimientos sociales, los partidos políticos, la comunidad nacional y, en el caso urbano, los vecindarios, los barrios, los municipios y la ciudad en su conjunto” (Giménez, 2005, pp. 6).

Tajfel (1984, pp. 292) plantea que la identidad social es “aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social, junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia”.

Hormigos & Caballero (2004) hablan sobre la importancia que tiene la música en la construcción de identidad en los jóvenes, especialmente de las tribus suburbanas. Los autores sostienen que la música popular es un elemento esencial en la construcción de la identidad juvenil. Y es por esto mismo que entre los jóvenes hay comportamientos similares cuando se exponen a productos musicales similares. Los autores concluyen que hay una relación inherente entre la música y la formación de identidad.

Adicional a esto, Aguilar & Muñoz (2013) sostienen que la identidad nacional está fundada en un gran relato que mira hacia al pasado y exalta héroes, sucesos y símbolos totalizantes y homogenizantes” (Aguilar & Muñoz, 2013, pp.14).

Entenderemos la identidad con la definición de Giménez (2005). Así, junto con la definición previa de cultura, podemos concluir que siendo la carranga un significado compartido dentro de la sociedad colombiana, éste influye en la construcción de identidades de sus individuos lo que confluye directamente en la incorporación de la carranga dentro de la identidad nacional.

4.7. Memoria colectiva

Al hablar de memoria colectiva se enfatiza en la importancia de la sociedad dentro de su realización y conservación. A través de los testimonios y recuerdos de los individuos se refleja una visión compartida del pasado en el presente. Miguel-Revilla y Sánchez-Agustí (2018, pp. 118) soportan que mediante la memoria colectiva “se incide en la pervivencia de elementos preexistentes como necesarios para la identidad actual, en una concepción del tiempo que se puede considerar como estacionaria”. Teniendo en cuenta la relación de los autores con la necesidad de traer elementos del pasado a la actualidad, se puede hablar de la memoria colectiva como la “orientación de una búsqueda por la cohesión y la continuidad” (Barash, 2016 citado en Miguel-Revilla & Sánchez-Agustí, 2018).

Por su parte, Betancourt (2004) habla de la memoria colectiva como una herramienta a la que se puede acudir a la hora de registrar la historia de una sociedad, siendo esta la “fuente primaria para hacer historia en cierto tipo de comunidades o en acontecimientos que presentan escasas fuentes documentales escritas” (pp.129). Sin embargo, Halbwachs (2004) asegura que la memoria y la historia son diferentes e incluso contradictorias. Con lo cual no sería pertinente decir que la memoria colectiva se utiliza a la hora de hacer historia.

Halbwachs (2004) traza diferencias entre la historia y la memoria colectiva. Primero, planteando que la historia es una sola, vista desde una perspectiva externa y cuyo registro se hace por escrito, al haber un punto en el que los personajes implicados o los hechos ocurridos están tan alejados o dispersos, que la única forma de preservarlos es por medio de la escritura, “ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen” (Halbwachs, 2004, pp. 80).

Sin embargo, con la memoria colectiva ocurre lo contrario, teniendo en cuenta que no hay solo una versión, sino que existen múltiples memorias que, además, son vistas desde el interior, Halbwachs (2004) habla primero de la memoria como la historia viva y recalca la importancia de los recuerdos dentro de su construcción. Siendo, entonces, la memoria colectiva “una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo” (Halbwachs, 2004, pp. 81). La memoria colectiva depende de un grupo que la conserve para que pueda permanecer en el tiempo y, por lo tanto, esté vigente. “Basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos volver a encontrarlo en cualquier momento” (Halbwachs, 2004, pp. 84).

Para esta investigación tomaremos como base la definición de Halbwachs (2004), pues separa completamente la memoria colectiva de la historia, y delimita su existencia dentro un grupo social, en el cual, mientras se conserven recuerdos, vivencias o hechos con los que todos sus integrantes guardan relación, esta se preservará. Estamos de acuerdo, también, con la afirmación de que “en general, la historia comienza en el punto donde termina la tradición” (Halbwachs, 2004, pp. 80). Por supuesto, la tradición se encuentra viva dentro de la sociedad, y, por lo tanto, dentro de la memoria colectiva.

5. Estado del arte

En el ámbito académico se han realizado distintas investigaciones sobre el tema de la música carranguera. Esto permite establecer que las líneas de investigación más trabajadas son las que se refieren a la música carranguera como parte de la identidad de la cultura cundiboyacense y las que hablan de la formación musical en géneros tradicionales colombianos.

Igualmente, hay otra serie de estudios que son pertinentes para esta investigación y que tienen que ver con la música popular colombiana y su difusión, con la preservación del patrimonio cultural inmaterial y la construcción de la memoria colectiva.

A continuación se presentan cada una de las líneas de investigación mencionadas y el aporte que cada una de ellas puede hacer a este trabajo de grado.

5.1. Investigaciones sobre la carranga y su relación con la cultura boyacense

Partiendo de diferentes artículos e investigaciones que hay sobre la cultura boyacense, encontramos que en Boyacá sus habitantes se han esforzado por conservar sus raíces y tradiciones, principalmente por medio de los artistas, tal como lo señala Araque-Hernández (2014). Esta priorización ha logrado poner en primer plano la cultura, y por lo tanto la música carranguera, como una de las tantas manifestaciones culturales, con la cual es posible salvaguardar la identidad y cultura de la sociedad boyacense y colombiana.

Dentro de esta línea encontramos autores como Acuña, Cárdenas & Gómez (2019), quienes analizan la forma en que este género musical recopila los aspectos más representativos de la cultura boyacense, logrando una gran acogida por parte de sus habitantes. Además de darle voz al campesino, honrarlo y mostrar su idiosincrasia a lo largo del tiempo. Tras dicha visibilización se genera una integración social que puede ser fuerte o débil (Rojas, 2013).

Los diferentes autores de esta línea investigativa se enfocan principalmente en la construcción de una identidad cultural propia, que se da por medio de manifestaciones artísticas presentes dentro de su sociedad lo que, como asegura la Unesco (2003, citada en Rojas, 2013), garantiza “la preservación, protección, promoción, valorización y transmisión del patrimonio cultural inmaterial del territorio”. Este patrimonio es el que estamos interesados en resaltar y conservar, con lo que esta documentación previa nos ayudará a entender la música carranguera como una expresión que se desprende directamente desde la cultura de un pueblo.

5.2. Investigaciones sobre los cambios en la cultura

Dentro de esta línea encontramos que algunos autores abordan el fenómeno de la modernización como una causal para que la cultura cambie. Por ejemplo, Miñana (2000) destaca un punto de convergencia a la hora de hablar de la cultura popular, y su inminente terminación a causa de la modernización.

Incluso, García Canclini (1989, pp. 265) hace referencia a la migración del campo a las ciudades y señala que “hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y homogéneas, en algunas regiones con fuertes raíces indígenas, poco comunicadas con el resto de la nación, a una trama mayoritariamente urbana”. Este cambio podría verse reflejado en la expansión de la música carranguera que actualmente se escucha en varias regiones del país y no solo en la zona cundiboyacense.

Ahora bien, estos cambios aunque pueden traer cosas buenas, también pueden verse como una amenaza para la cultura, y encontramos en el discurso de Rojas (2013) que se plantea la posibilidad de protegerla. Estamos de acuerdo cuando señala que “nuevas creaciones como la música carranguera, (...) debido a las transformaciones y paso del tiempo deben ser protegidas, pues cada vez se ven más amenazadas, desvaneciendo la cultura tradicional, (...)

los ritmos propios de la región – música popular- cada vez se va(n) desconociendo y degradando con la subsiguiente pérdida parcial de la identidad cultural” (Rojas, 2013). Por ello, Miraña (2000) asegura que “*las tradiciones*” hay que “recogerlas, fotografiarlas, filmarlas y grabarlas” como forma de conservar lo que ha sobrevivido del pasado.

Y la percepción de una posible pérdida de acervos culturales “tales como las tradiciones musicales” a causa de una homogenización a causa de las culturas también la comparte el Ministerio de Cultura (2010, citado en Universidad del Rosario, & Ministerio de Cultura, 2018).

En cuanto a la protección del Patrimonio Inmaterial, que nosotros enfocaremos a la música carranguera, encontramos que la UNESCO (2003) habla de la desunión que existe entre el Patrimonio Cultural Inmaterial y el Patrimonio material de una nación. Por lo cual creemos, es importante resaltar y difundir el primero, para que sea la sociedad quien al reconocerlo pueda preservarlo con el pasar del tiempo.

5.3. Investigaciones sobre la educación sobre música tradicional en Colombia

En esta línea de investigación encontramos que los autores hablan de una educación que poco se enfoca al aprendizaje de las música tradicionales, por ejemplo, Casas, Escobar & Burbano (2014) se refieren a la educación musical en Colombia y mencionan el hecho de que al momento de instruir a los músicos, los programas académicos se enfocan principalmente en la música europea clásica, dejando de lado la música tradicional o nacional que, con un enfoque más claro, aportaría a la conservación de las raíces del país.

Este pensamiento también lo comparte Miñana (2000, pp. 8), quien señala que “el relativo poco interés de los músicos profesionales con formación académica por la música popular y por la investigación, ha contribuido al atraso de Colombia en este campo”.

Nos encontramos entonces con la percepción de que hay un atraso en el tema de educación musical en el país, por lo cual analizamos que si se quiere velar por resaltar la música *carranguera* como Patrimonio Cultural Inmaterial, entendiéndolo como una unión entre la identidad, la memoria y el territorio (Universidad del Rosario, & Ministerio de Cultura, 2018), es importante estudiar cómo ésta llega a los diferentes músicos en formación dentro del país.

Esto también respaldado con cifras de Casas, Escobar & Burbano (2014). que mediante el análisis de 12 programas académicos musicales evidenciaron que el enfoque que se tiene en la forma de instruir sobre la historia de la música es completamente distinto en cada uno de ellos, con lo que entendemos que no hay una línea específica por la que se mueva la educación musical en el país, al menos, en lo que se refiere a la historia de esta.

En cuanto a el registro de la música dentro de la historia *general* de Colombia, encontramos posiciones como la de Ospina (2013), quien recalca que no hay mayor investigaciones por parte de historiadores sobre lo que concierne al arte, y que “no (se) ha mostrado mayor interés por las cuestiones de índole musical” en lo que coincide Araque-Hernández (2014) en su investigación sobre la música *carranguera*, donde resalta el poco material investigativo que hay al respecto, resaltando el hecho de que dicha información hace falta para que el tema de conservación cultural sea más valorado. Entonces, la escasez de una buena documentación de la historia de la música colombiana podría dificultar que esta se enseñe.

5.4. Investigaciones sobre la música y el discurso para su comercialización

Otro de los factores que entran a relacionarse con la música es su comercialización y la forma en que los artistas se presentan a sus públicos, por ejemplo, Mejía (2015) resalta el hecho de que al entrar en “La World music” o música el mundo en su traducción al español, los autores

suelen adoptar diferentes discursos en los que se hablan de la preservación de la cultura y las tradiciones, aun cuando sus ritmos pueden alejarse de lo completamente tradicional.

Esta adaptación del discurso también la ve Miñana (2000), quien habla de un acogimiento de los géneros por parte de “las personas de la ciudad” para luego comercializarlos. Dichas mezclas, contribuyen a la conservación de una misma identidad nacional que parte desde la música. En el caso específico de la carranga, Cárdenas & Montes (2009) hablan del discurso dentro de este género musical, el cual se ha abierto, al igual que el concepto territorial del campesino, que ya no se encuentra solo en el campo.

A su vez, la ampliación del discurso y el concepto, permiten que este género mantenga una evolución constante, con “diversas posibilidades de fusiones, innovaciones, registros tímbricos, rítmicos, melódicos, armónicos y lingüísticos que permiten entender la magnitud de esta manifestación de la cultura campesina” (Cárdenas & Montes, 2009, pp. 272).

Con los hallazgos de esta línea de investigación en especial, encontramos que un cambio en el discurso puede influir en que las músicas tradicionales se hagan espacio en nuevos escenarios como la misma migración cultural entre regiones, en este caso del país y del mundo.

Dichas líneas de investigación presentes en los artículos consultados hablan en su mayoría de la importancia de salvaguardar la música tradicional, lo que atañe también al Patrimonio Cultural Inmaterial, confirmando que la música *carranguera* hace parte de este. Sin embargo, se evidencia, según los distintos autores, que no hay suficiente información al respecto, lo que dificulta este objetivo. Nuestro especial multimedia será el primero en abarcar la música carranguera como Patrimonio Cultural Inmaterial que necesita ser salvaguardado, convirtiéndose también en un repositorio de la historia de la música *carranguera*.

6. *Benchmarking*

Se han creado pocos productos audiovisuales hablando de la música carranguera como parte del patrimonio colombiano. En 2019 el canal *Señal Colombia* lanzó un episodio de su serie *Los Puros Criollos* titulado “La Carranga” (Señal Colombia, 2019) en el que hacía un recorrido por la creación de este género musical y cómo este se ha convertido en una parte fundamental de la sociedad boyacense. En 2020 el *Canal 13* transmitió un especial llamado “Canta El Pueblo” (Canal 13, 2020) en el que recorría la historia de Los Carrangueros de Ráquira y la estructuración del género. Ambos son productos de inmensa calidad que después fueron puestos en la red para ser consumidos por los usuarios sin ninguna limitación, pero debido a su formato televisivo no permiten la interacción de los usuarios ni que estos seleccionen los contenidos que quieren ver.

Aunque son pocos los productos periodísticos creados sobre la carranga, alrededor de otros géneros musicales se han realizado todo tipo de contenidos que exploran distintas expresiones culturales.

El producto que se pretende dejar como resultado de este trabajo de grado es un especial multimedia o *longform*, entendiéndose este último término como un "reportaje que va más allá de los estándares de producción cotidianos y narrativa que es presentada de manera agradable con elementos multimedia que mejoran la pieza" (Longhi & Winqes, 2015, pp.106).

Con el fin de hallar referentes sobre longforms acerca de música que se hubiesen publicado, se realizó una búsqueda de estos en la web y, con los encontrados, se realizó una comparación de sus principales características para tener elementos que nos permitieran aprovechar la experiencia de otros productores en la elaboración de este tipo de productos, y hallar elementos que pudiésemos integrar para mejorar nuestro proyecto.

Los elementos que se tuvieron en cuenta para realizar la comparación son los siguientes:

- Recursos multimedia: En esta variable se establecerá si el producto utilizaba fotos, videos, infografías, audios, ilustraciones o links externos que permitieran contar la historia por medio de estos elementos. La multimedialidad es una de las grandes ventajas de las plataformas digitales sobre las impresas, ya que permite integrar en una sola plataforma una gran variedad de recursos de diferente especie que enriquecen el contenido.
- Tipo de multimedialidad: Con esta variable se diferenciará si el multimedia es por yuxtaposición, “poner los diversos elementos uno al lado del otro para que el usuario los consuma de manera independiente sin unidad comunicativa” (García, 2011, pp. 293), o por integración, “un mayor trabajo narrativo para contar una historia que articule todos los elementos” (García, 2011, pp.293). Es deseable que la multimedialidad sea por integración.
- Interactividad: En esta variable se establecerá si el usuario puede hacer parte del contenido de manera activa según la definición que explica el concepto como “la posibilidad que ofrecen las plataformas online a los usuarios para que comenten, modifiquen o produzcan información a través de herramientas digitales puestas a su disposición” (García, 2011, pp.296).
- Estructura narrativa: Esta variable considerará si el usuario tiene o no la “posibilidad de elegir el camino de lectura”. (García, 2011, pp.291). Las plataformas digitales abren la posibilidad de que el lector pase de una lectura lineal a escoger diferentes rutas de lectura a través de hipervínculos y de pestañas de contenido que puede explorar sin seguir un orden determinado, sin perder el hilo conductor de la historia. Esta posibilidad se conoce como multilinealidad (diferentes líneas o rutas de lectura).

- Usabilidad: Esta variable medirá qué tan optima es la experiencia del usuario para que la plataforma no afecte el consumo del contenido según la explicación del concepto de usabilidad que la define como “atributo de calidad que mide lo fácil o difícil que resulta navegar y leer las páginas web” (García, 2011, pp. 279).

En la siguiente tabla se pueden observar las diferentes características de cada uno de los productos a analizar:

Tabla 1. Comparativa de productos multimedia sobre música

	Billie Eilish And the Triumph of the Weird	The Rolling Stones	Amy Winehouse 1983-2011	Cover Story (generalidades)	The 66 Best Metal Albums of the Decade: 2010 – 2019
Recursos multimedia	Cabezote. Fotos de la cantante. Portada de la revista. Videos Entrevista	Infografías, Ilustraciones y fotos de la banda	Fotos de la cantante. Links externos a los videos musicales. . El uso constante de texto con fotos planas genera aburrimiento.	Fotos a gran formato. Imágenes en movimiento. Videos de los artistas.	Video resumen del especial, Galería con portadas de los discos
Tipo de multimedialidad	Integración	Yuxtaposición	Yuxtaposición	Integración	Integración
Interactividad	Interactividad mínima. Solo tiene botones para compartir el contenido al comienzo del especial.	No hay interactividad con el usuario.	No hay interactividad con el usuario.	Interactividad mínima. Solo tiene botones para compartir el contenido en redes sociales.	Interactividad mínima. Al principio tiene botones para compartirlo en redes sociales y al final una caja de comentarios.
Estructura Narrativa	Narrativa lineal	Narrativa multilineal	Narrativa multilineal	Narrativa Lineal	Narrativa lineal
Usabilidad	Al ser lineal es fácil de navegar. Sin embargo, la manera en la que los elementos	No es muy fácil navegarlo, ya que tantos elementos al mismo tiempo	Al ser multilineal el usuario debe navegar entre los botones del menú que son	La navegación es muy sencilla. Mantener una sola estética da mucha facilidad para continuar	Al ser lineal es muy fácil de navegar. Se entiende que el texto debajo de cada

	multimedia se insertan en el texto hace que este pierda estética.	dificultan mucho entender la dirección que el usuario debe tomar.	poco agradables. En algunas secciones los botones no funcionan, lo que causa frustración en el usuario.	con la lectura.	imagen es un comentario sobre el disco. Está ordenado de tal forma que invita a llegar al final.
--	---	---	---	-----------------	--

Fuente: datos de la investigación.

El especial de la revista *Rolling Stone* titulado “Billie Eilish And the Triumph of the Weird” (Eels, 2019) narra las razones del reciente éxito de la cantante Billie Eilish. Este es un longform lineal que no está dividido en secciones. Está hilado a partir de un texto contando anécdotas sobre la artista y se complementa con fragmentos de entrevista, imágenes, fotos en gran formato y videos de la cantante. A diferencia de otros longforms, los contenidos audiovisuales no mantienen una única estética.

Por otra parte, el especial que hace el diario *El Tiempo* sobre los Rolling Stones titulado “The Rolling Stones” (*El Tiempo*, 2016) narra por medio de distintas visualizaciones de datos la historia de la banda Rolling Stones. En este especial toda la información se encuentra en una sola página y no es necesario navegar dentro del sitio para acceder a los contenidos. Además, todo el especial maneja una misma identidad que parte de la estética del grupo musical del que está hablando. Como aspecto negativo de este especial cabe resaltar que no es fácil para el lector encontrar el hilo conductor entre las diferentes visualizaciones.

En 2011 el diario *El Mundo* publica en su portal web el especial titulado “Amy Winehouse 1983-2011” (El Mundo, 2011) en el que hace un recorrido por toda la historia de la cantante. Este especial se navega por medio de pestañas en las que cuentan diferentes episodios de la vida de la cantante, de modo que su estructura narrativa es multilineal. Cada contenido independiente consiste en un texto y fotos que acompañan a la narración, excepto la pestaña

de videos que da links para videos de la artista en YouTube. Es un especial sencillo que por la época en la que fue publicado no es amable para el usuario.

La revista musical Pitchfork tiene una sección en su página web llamada *Cover Story* (Pitchfork, s.f.) en la que publica longforms en los que hablan sobre diferentes artistas. Todos los especiales mantienen el mismo formato: contenidos lineales en los que predominan las fotos a gran escala y el texto. Además, en cada uno se mantiene una estética relacionada con la del artista o tema tratado.

La revista de rock *Loudwire* publicó para final de 2019 un especial sobre los mejores discos de Metal de la última década, titulado “The 66 Best Metal Albums of the Decade: 2010 – 2019” (Loudwire, 2019). En este especial se utiliza como cabezote un video que resume los 10 primeros puestos y a lo largo del especial se encuentran imágenes de cada uno de los discos de los que se está hablando junto con una pequeña descripción.

Se comprende con este análisis que los contenidos se deben de realizar de una manera muy organizada para que estos le den una buena experiencia al usuario y este no pierda el interés antes de terminar el contenido debido a confusiones que pueda causar el desorden.

El uso de imágenes de cabecera es necesario para llamar la atención del lector, pero no se deben repetir los mismos recursos una y otra vez, ya que se tornaría aburrido. El uso de imágenes en movimiento para el cabezote también puede aportar un buen gancho.

Es importante hacer un espacio de interacción con los usuarios y que haga un llamado a la participación. Al ser este un especial sobre un género musical, estaría bien explotar el potencial de piezas con sonido para envolver aún más al usuario.

Igualmente, es importante que se aprovechen todas las posibilidades de las plataformas digitales, de manera que la multilinealidad, la mutimedialidad por integración y la interactividad deberían ser características inherentes a este tipo de productos.

7. Modalidad de trabajo de grado

Para el desarrollo de nuestro trabajo de grado realizamos un Proyecto creativo multimedia titulado *Carranga, música, ruanas y patrimonio*, el cual está dividido en tres grandes temas:

El primero, habla de la historia y el origen de la música carranguera, teniendo como punto de partida la música campesina, la cual existía mucho antes, y de cuya derivación surge este género musical institucionalizado por el maestro y compositor boyacense Jorge Velosa.

El segundo, muestra el alcance de la música carranguera a nivel nacional e internacional, por medio su mezcla con otros géneros/ritmos musicales. Además, de cómo esto ha influido en su comercialización y vigencia.

El tercero, recalca la importancia de la música carranguera como patrimonio cultural inmaterial nacional, y en especial, del departamento de Boyacá.

A diferencia de los distintos multimedia analizados, *Carranga, música, ruanas y patrimonio* tendrá multimedialidad basándonos en la definición de Noci & Salaverría (2003) quienes señalan que este se constituye “mediante nodos de texto, imágenes y sonidos y que posee una interfaz gráfica en las que los enlaces son indistintamente textos o iconos” (pp. 120), la cual será por integración, por lo cual tendrá “un mayor trabajo narrativo para contar una historia que articule todos los elementos” (García, 2011, pp.293).

Y, finalmente, manejaremos una narrativa multilineal, en la que se logre “conectar varios textos entre sí y estructurar el discurso informativo de manera no lineal. Esta facultad otorga

al usuario la posibilidad de elegir el camino de lectura” (García, 2011, pp. 291), lo cual le brindará a nuestro especial multimedia un factor diferencial sobre los productos analizados en el benchmarking, los cuales, en su mayoría, manejan una narrativa lineal, la cual, según expresan Noci & Salaverría (2003), como su nombre lo indica, plantea un orden consecutivo para la lectura de los usuarios. Además de esta diferenciación, se añade el hecho de ser el primer multimedia sobre la música carranguera que se haya realizado.

Otro aspecto diferencial será la existencia de posibilidades de interacción, que permitan al usuario o lector comunicarse con los autores del especial multimedia, aportar opiniones y difundirlo o comentarlo a través de redes sociales.

8. Producción técnica

Entendemos el concepto de producción como el “proceso que busca obtener un producto específico mediante la combinación de ciertos ingredientes o medios de producción” (Banco de la República, s.f.), y que en el caso de nuestro proyecto, harían referencia a las diferentes etapas realizadas para la obtención del producto final, el especial multimedia sobre música carranguera.

Para poner en marcha el proyecto requerimos una planificación para tener control de dicha producción. Paredes (2001) señala que este es el paso en el que se debe ser más cuidadoso, pues se “prevé lo que ha de producirse para atender las necesidades del mercado y, en base a ello, es la que dimensiona los recursos que habrá que conseguir para viabilizar el plan” (pp. 2). Desde el principio planteamos la idea de un proyecto multimedia que hablara de la música carranguera como Patrimonio Cultural Inmaterial del país y teniendo en mente el resultado que queríamos obtener como punto de partida, visibilizamos un plan que nos ayudara a concluirlo. Rojas & Medina (2011, pp. 14) señalan que “no hay nada previsto, todo está por hacerse; desde establecer una misión, objetivo o meta, hasta determinar la secuencia de

actividades a realizar para alcanzar dicho objetivo”. Por ello, los autores sugieren realizar un plan en el que se justifiquen las decisiones que se van a tomar. A continuación se explica el plan para la realización del presente proyecto.

8.1.Planeación

En la etapa de planeación identificamos los elementos que necesitaríamos para llevar a cabo el proyecto, porque “el plan constituye el marco general y reformable de acción, deberá definir las prácticas a seguir y el marco en que se desarrollarán las actividades” (Rojas & Medina, 2011, pp.19) Por ello, luego de haber determinado que se trataría de un multimedia, pensamos en todas las herramientas que debíamos desarrollar para cumplir con esta meta. Por lo que definimos el contenido que tendría el especial *Carranga, música, ruanas y patrimonio*, tal como se indica en la tabla 2.

Tabla 2. Planeación de contenido Carranga, música, ruanas y patrimonio

Introducción	Subtema 1: Guitarra, tiple, requinto y guacharaca	Subtema 2: La Carranga no ha muerto	Subtema 3: Un patrimonio campesino	Nosotros
<ul style="list-style-type: none"> ● Título del reportaje ● Resumen del reportaje ● Botones para acceder a los subtemas 	Recursos multimedia: Entrevistas en video. Texto. Entrevistas en audio. Galería de ilustraciones.	Recursos multimedia: Video. Entrevistas en audio. Texto. Fotografía.	Recursos multimedia: Video. Animación. Ilustración. Infografía. Entrevistas en audio. Texto Fotografías.	Información sobre los realizadores. Hipervínculos para contactar a los realizadores. Propósito del especial multimedia. Trivia para los lectores. Caja de comentarios.
Interacción: Botones de compartir. Click sobre ilustraciones para acceder a los temas.	Interacción: Botones de compartir. Comentarios.	Interacción: Botones de compartir. Comentarios.	Interacción: Botones de compartir. Comentarios.	

Fuente: datos del proyecto.

Igualmente, en esta etapa definimos que realizaríamos entrevistas en audio y video que nos ayudaran a estructurar el proyecto periodístico, dentro de los tres grandes temas mencionados en la ‘modalidad de trabajo de grado’, para ello, determinamos las fuentes a utilizar, teniendo en cuenta que fueran relevantes, enfocándonos en que “un buen periodista se distingue por los datos y pistas que obtiene de sus contactos. Entre más fuentes idóneas y de prestigio maneje un reportero, más apreciado es su trabajo” (García, 2011, pp. 308). Se planteó entonces la necesidad de consultar las fuentes que se refieren en la Tabla 3.

Tabla 3. Planeación de fuentes a consultar

Tema	Fuentes
Subtema 1: Guitarra, tiple, requinto y guacharaca	<ul style="list-style-type: none"> ○ Luis Aljure Lis, tiplista de la agrupación ‘Los del Pueblo’ extiplista de Jorge Velosa ○ Jorge Mario Vinasco, musicologo y tiplista de la agrupación ‘Los Rolling Ruanas’ ○ Claudia Serrano, socióloga experta en carranga
Subtema 2: La Carranga no ha muerto	<ul style="list-style-type: none"> ○ Juan Diego Moreno, vocalista ‘Los Rolling Ruanas’ ○ Giselle Ramírez, experta en mercadeo musical ○ Jorge Mario vinasco, musicologo y tiplista de la agrupación ‘Los Rolling Ruanas’ ○ Tocayo Vargas, músico carranguero santandereano
Subtema 3: ¿Es la Carranga Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia?	<ul style="list-style-type: none"> ○ Alberto Escovar, Director de Patrimonio del Ministerio de cultura: cómo se conforma el patrimonio inmaterial nacional. ○ Jorge Mario vinasco, musicologo y tiplista de la agrupación ‘Los Rolling Ruanas’ ○ Ruth Flórez Rodríguez, asesora del Ministerio de Cultura del departamento de Boyacá ○ Giselle Ramírez, experta en mercadeo musical

El proceso para agendar las citas con las diferentes fuentes descritas se explicará más a fondo en la etapa de investigación.

8.2. Investigación

Para realizar el reportaje multimedia *Carranga, música, ruanas y patrimonio* se realizó una etapa de investigación de dos meses, con la cual se indagó sobre el origen de la música colombiana desde antes de la colonización y su evolución hasta la música carranguera. A partir de esta información se escribió el documento de soporte para el proyecto de grado, del 11 de octubre al 11 de diciembre de 2019.

Durante la investigación se tuvo la oportunidad de entrevistar a diferentes artistas del gremio carranguero como el tiplista Luis Alberto Aljure Lis, el guitarrista José Fernando Rivas y a los integrantes de la agrupación Los Rolling Ruanas, los cuales después tendrían participación dentro del producto final en los diferentes subtemas.

Luego de tener el documento escrito y un primer borrador de lo que sería el proyecto multimedia, se planteó una lista de fuentes que se requerían para completar la investigación y la información recolectada hasta el momento.

Durante el mes de enero se empezó la etapa de entrevistas faltantes, y se contactó al maestro Jorge Velosa, quien apoyó la investigación con algunos documentos relacionados al tema, pese a que no quiso hacer parte del proyecto al argumentar que se encontraba en año sabático.

En el multimedia se utilizan citas textuales que se obtuvieron por medio de entrevistas presenciales realizadas en el primer trimestre del 2020 y entrevistas vía telefónica como las de la socióloga Claudia Serrano, el músico carranguero, Tocayo Vargas y el director de Patrimonio del Ministerio de Cultura, Alberto Escovar, a causa de la cuarentena obligatoria decretada por el Gobierno Nacional.

Este suceso ocasionó que el proceso final del proyecto multimedia tuviera que realizarse únicamente de forma virtual.

La información nombrada dentro del documento y el multimedia se obtuvo, principalmente, por medio de entrevistas, libros de historia, y textos académicos rastreados por medio de

diferentes plataformas de acceso a información académica como Eureka, de la Universidad de la Sabana, Academia, Scribbr, Bibliotechnia, entre otros.

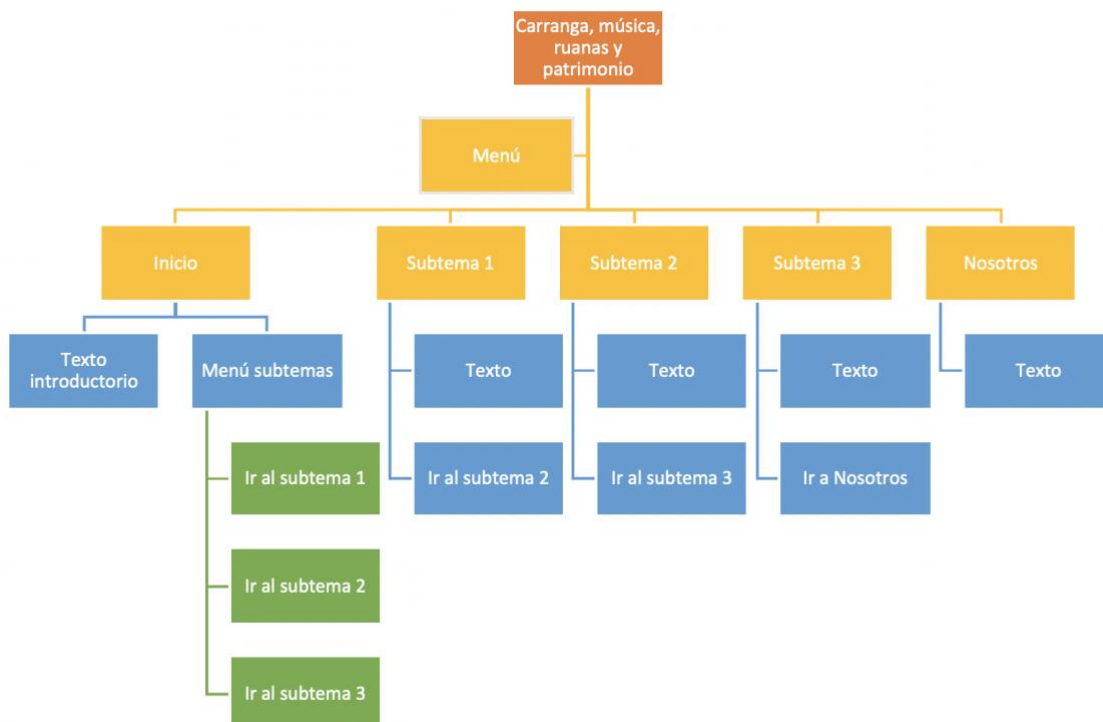
8.3. Diseño y maquetación del sitio

El reportaje multimedia *Entre Carranga, música, ruanas y patrimonio* se realizó en una página web cuidando que se cumpliera la multilinealidad como una “integración sincrónica y unitaria de contenidos expresados en diversos códigos, principalmente mediante textos, sonidos e imágenes”. (Salaverría, 2001, pp. 120).

Carranga, música, ruanas y patrimonio está dividido en cuatro secciones distribuidas así:

Inicio; Primer subtema, Guitarra, tiple, requinto y guacharaca; Segundo subtema, La carranga no ha muerto; Tercer subtema, Un patrimonio Campesino , y la sección de Contáctenos.

La navegación se encuentra expresada en el siguiente mapa conceptual:



Los elementos que aparecen en cada subtema descrito en el mapa conceptual son los siguientes:

Página de Inicio

- Banner nombre del reportaje
- Botones para dirigirse al texto introductorio o a los subtemas
- Texto introductorio
- Botones con cada uno de los subtemas

Subtema 1: Guitarra, Tiple, requinto y guacharaca

- Título
- Texto gancho
- Video términos “carranga” y “carranguero”, entrevista José Fernando Rivas, músico
- Texto que habla sobre la música campesina
- Intertítulo ‘La mezcla campesina’
- Texto sobre la historia de la música colombiana
- Audio fragmento entrevista Jorge Mario Vinasco, musicologo
- Texto sobre la historia de la Carranga
- Video inicios de la carranga, entrevista Luis Alberto Aljure Lis, músico
- Intertítulo ‘El nuevo significado’
- Texto sobre origen de la idea
- Texto sobre la formación del género musical
- Galería de ilustraciones que explica ¿qué necesita un ritmo musical para ser género?
- Conclusión

Subtema 2: La Carranga no ha muerto

- Título
- Texto gancho
- Texto sobre agrupación Los Rolling Ruanas

- Video presentación de Los Rolling Ruanas en el Rock al Parque
- Texto introductorio audio Juan Diego Moreno, vocalista Los Rolling Ruanas
- Audio fragmento entrevista Juan Diego Moreno, vocalista Los Rolling Ruanas
- Texto sobre otras agrupaciones que fusionan ritmos musicales tradicionales y contemporáneos
- Intertítulo ‘Opiniones encontradas’
- Texto sobre opinión de otros carrangueros
- Fotografía El Tocayo Vargas, artista carranguero
- Texto sobre el alcance de las fusiones musicales
- Audio fragmento entrevista Giselle Ramírez, experta en mercadeo musical
- Conclusión

Subtema 3: Un patrimonio Campesino

- Título
- Texto gancho
- Texto sobre la carranga y las fiestas campesinas
- Video de una ‘rumba’ carranguera
- Texto sobre la carranga en las regiones
- Video sobre los diferentes géneros musicales en las regiones del país
- Texto leyes sobre cultura y patrimonio cultural inmaterial
- Ilustración con fragmentos de canciones carrangueras que reflejan sus costumbres, pensamientos y cotidianidad
- Texto sobre el patrimonio cultural inmaterial y consideraciones del Ministerio de Cultura

- Infografía sobre los requerimientos para que una manifestación sea considerada patrimonio cultural inmaterial en Colombia
- Intertítulo “Una conservación sin el Gobierno”
- Texto conservación raíces culturales
- Audio fragmento entrevista Jorge Mario Vinasco, musicologo
- Fotografía campesinos carrangueros, grupo musical Campo Sonoro
- Texto alternativas para conservar el género
- Fotografía rostros de campesinos
- Texto fusiones y futuro de la carranga
- Audio fragmento entrevista Giselle Ramírez, experta en mercadeo musical
- Fotografía de una presentación carranguera
- Conclusión

Nosotros: Así fue hecho Carranga, música, ruanas y patrimonio

- Nombre de las personas que participaron en la elaboración del reportaje (periodistas y tutora)
- Teste sobre el especial multimedia
- Herramienta de contacto “déjenos su opinión”

8.4. Interfaz

Para la realización del reportaje multimedia *Carranga, música, ruanas y patrimonio* se utilizó la plataforma virtual para el diseño de páginas web, Wix.com en su versión gratuita, debido a que no necesitaba de código para su programación, lo cual significaba una mayor facilidad a la hora de hacer el montaje. También se contó con varias herramientas de diseño que

ayudaban a insertar elementos multimediales como videos, audios, infografías e ilustraciones.

9. Resultado

El especial multimedia se puede navegar en la siguiente dirección:

<https://entreruanas.wixsite.com/musicacarranguera>

10. Referencias

- Abadía, G. (1977). *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura.
- Acuña, O. Y., Cárdenas, R. N. & Gómez, J. A. (2019). Identidad boyacense: cultura popular, folklor y carranga (1960-1980). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 24 (1), 35-53.
- Aguilar Forero, N. & Muñoz González, G. (2013). Una experiencia de construcción de nación desde la comunicación. *Revista argentina de estudios de juventud*, 1.
- Aranque-Hernández, J. E. (2014). Visibilización y difusión de la música tradicional campesina en boyacá y la región, como herramienta de paz. *Revista principia IURIS*, (22).
- Austin, T. (2000). Para comprender el concepto de Cultura. *UNAP Educación y Desarrollo*, (10).
- Banco de la República, (2012), *La música en familia; Lero, lero, Candeleros Velosa y los Carrangueros, Bogotá, Colombia*.
- Banco de la República, (s.f), ¿qué es la producción?. Bogotá, Colombia : Banco de la República. Recuperado de: <https://www.banrep.gov.co/es/contenidos/page/que-produccion>
- Becerra, C. (Productor). (2020). *Canta El Pueblo* [Documental]. Colombia: Canal Trece.
- Bermúdez, E. (1987). Música indígena colombiana. *Maguaré*, Número 5, 1987. ISSN electrónico 2256-5752. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14064>

- Betancourt, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica : lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Recuperado de:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Blanco, D. (2013). “El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, 28 (45), 180-211.
- Blasco, C. (2014). La subjetividad en el pensamiento ético-político de Hannah Arendt. *Universidad de la Rioja*, 1-100.
- Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Cárdenas, F. & Montes, M. (2009). Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (2), 269-293.
- Casas Figueroa, M., Escobar Valencia, M. & Burbano Parra, R. (2014). Miradas desde la Historia de la Música a la formación profesional de músicos en Colombia: resultados preliminares. *HiSTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, 6 (12), 374-413.
doi:<https://doi.org/10.15446/historelo.v6n12.42067>
- Cedeño, A., Grajales, D., Salazar, E. (Productor). (2019). *Los puros criollos* [serie de televisión]. Colombia: Señal Colombia.
- Eels, J. (31 de Julio de 2019). *Billie Eilish And the Triumph of the weird*. Obtenido de Rolling Stone: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/billie-eilish-cover-story-triumph-weird-863603/>

El Mundo. (07 de 2011). *Amy Winehouse 1983-2011*. Obtenido de El mundo:

<https://www.elmundo.es/especiales/2011/07/cultura/amy-winehouse/>

El Tiempo. (2016). *Los datos que no quizá sabía de The Rolling Stones*. Recuperado de El

Tiempo: <https://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/rolling-stones-concierto-en-bogota/16422276/1/>

Foucault, M. (1998). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 3-20.

Frow, J. (1995). Cultural studies & cultural value. *Oxford university press*, 188-191.

García, V. (2011). Escritura Online. En L. Gutiérrez. (Ed.) y V. García. (Ed.), Manual de Géneros Periodísticos. Chía, Colombia: Universidad de La Sabana.

García, V. (2011). Características del lenguaje en la Red y su impacto en los géneros periodísticos. En L. Gutiérrez. (Ed.) y V. García. (Ed.), Manual de Géneros Periodísticos. Chía, Colombia: Universidad de La Sabana.

Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Instituto de investigaciones sociales de la UNAM*, 1-27.

Gómez, L. (2016). La cultura popular: aproximación antropológica. *Prisma*, (13), 73-86.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Inés Sancho-Arroyo, trad.). Zaragoza Pressas Universitarias de Zaragoza. (Obra original publicada en 1968).

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer, & T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana

Hormigos, J. & Caballero, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista española de sociología*,(4), 259-270

Longhi, R. R. & Winqes, K. (2015). The place of longform in online journalism: quality versus quantity and a few considerations regarding consumption. *Brazilian Journalism Research*, 11(1), 104-121.

Loudwire. (12 de 11 de 2019). The 66 Best Metal Albums of the Decade: 2010 – 2019.

Obtenido de Loudwire: <https://loudwire.com/best-metal-albums-decade-2010-2019/>

Marcos, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 925-956.

Massó, E. (2006). La Identidad Cultural Como Patrimonio Inmaterial: Relaciones Dialécticas Con El Desarrollo. *Theorias*, 15 (1), 89-99.

Mayoral, R. (2011). Hibridismo cultural. Reseña. *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 86. 2011: 283-306. Recuperado de:

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/87/15libros.pdf>

Mejía, A. (2015). "El asunto...De donde vengo yo": Revisión del éxito de la World Music colombiana desde la industria de la música popular comercial. *Boletín cultural y bibliográfico*, 49 (88). Recuperado de:

https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7466

Miguel-Revilla, D. & Sánchez-Agustí, M. (2018). Conciencia histórica y memoria colectiva: marcos de análisis para la educación histórica. *Revista de Estudios Sociales*, (65), 113-125. doi: <https://doi.org/10.7440/res65.2018.10>

Miñana, E. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo*, (11), 36-49.

Mora, P. & Guerrero, A. (1989). *Música región y pedagogía, el caso de la música popular en Boyacá*, Tunja, Colombia, Instituto de Cultura y Bellas artes de Boyacá, Centro de Investigación de Cultura Popular, Ministerio de Educación Nacional de Colombia, Instituto Andino de Artes Populares.

Museo del Palacio de Bellas Artes. [Museo del Palacio de Bellas Artes]. (2 de marzo de 2016). Entrevista con Néstor García Canclini- Híbridos el cuerpo como

imaginario.[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=QwyEPobdBac>

Noci, J. D. & Salaverría, R. (2003). Hipertexto periodístico: teoría y modelos. Noci, JD & Salaverría, R. Manual de Redacción Ciberperiodística, Barcelona: Ariel, 81.

Ospina, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 40 (1). Recuperado de:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772/40763>

Paredes, J. (2001). Planificación y control de la producción [Archivo PDF]. Recuperado de:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Ecuador/diuc-ucuenca/20121115114754/teoria.pdf>

Perdomo, J. (1975). *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Colombia, Editorial ABC.

Pérez, J. (2007). La historia de la música en Colombia: Actores, relaciones y tendencias.

Primer Encuentro Interdisciplinario de investigaciones musicales. Ponencia

presentada en Bogotá, Colombia, del 25 al 27 de abril del 2007. Recuperado de:

https://www.academia.edu/14329689/La_historia_de_la_música_en_Colombia_actors_relaciones_y_tendencias

Pitchfork. (S.F.). *Cover Story*. Obtenido de Pitchfork: <https://pitchfork.com/features/cover-story/>

Prat, J. J. (2006). Sobre el concepto de Folklore. *Oppidum*. Universidad SEK, (2), 229-248.

Retondar, A. (2008). Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini.

Sociológica, 23 (67), 33-49. Recuperado de:

<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v23n67/v23n67a3.pdf>

- Rojas, F. (2013). *La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá*. Revista de Investigaciones UNAD. (12), 183-191.
- Rojas, M. & Medina, L. (2011), *Planeación Estratégica*, Bogotá, Colombia, Ediciones de la U.
- Tajfel, H. (1984). Grupos humanos y categorías sociales: estudios de Psicología Social. Barcelona: Herder.
- UNESCO. (2003). *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Obtenido de Unesco: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Universidad del Rosario & Ministerio de Cultura. (2018). Guía de la metodología para la gestión del patrimonio cultural inmaterial en contextos urbanos. Recuperado de: http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/patrimonio-cultural-inmaterial/politicas-planes-y-programas/Documents/Metodologia_%20PCIU_Caja_Herramientas_Vdef%20PDE.pdf