

Resonancias. Una videoinstalación sobre una víctima de violencia de género

Nicolás Alessandro

UNA, Facultad de Artes Audiovisuales
UNLP, Facultad de Bellas Artes
nicalessandro@gmail.com

Deborah Narvaez

UNLP, Facultad de Bellas Artes
deborahnarvaez26@gmail.com

Resumen

Resonancias es una videoinstalación que representa y recompone el atravesamiento emocional traumático de una mujer víctima de violencia de género. Este suceso se transformó en eje de una tesis audiovisual revelándose como necesidad la visibilización de lo sucedido y la búsqueda de respuestas mediante un proceso artístico en primera persona.

La presente ponencia busca recomponer las decisiones adoptadas por la tesista y realizadora, en diálogo con su director de tesis, poniendo el foco en el proceso creativo que llevó a la elección de un formato ligado al documental expandido.

Construir un relato que genere apertura de lo privado, que dé a conocer el mundo interno implica un posicionamiento resiliente que asume de manera consciente la primera persona. Esto se realiza con el objeto de compartir la experiencia, las representaciones mentales y las emociones traumáticas.

La elección de un formato expandido, cuyo eje está puesto en la recreación de un dormitorio donde la proyección en dos pantallas da presencia al trauma sufrido, se conjuga con la búsqueda de trascender la experiencia pasiva del documental.

Los autores invitan a explorar esta experiencia para visibilizar y hacer sensible esta problemática, apelando a movilizar y de esta forma, hacer reflexionar a lxs espectadorxs desde el puente emocional establecido.

Autobiografía

Partir de un suceso personal no necesariamente implica desarrollar un relato a través de la primera persona. El suceso y el atravesamiento íntimo definió la temática: el transcurrir

emocional traumático de la mujer víctima de violencia de género. Pero la decisión de realizarlo con elementos que corresponden directamente a nuestra vivencia define y recortan el tratamiento a llevar a cabo. Indagar en la psiquis de una persona no es simple y resulta arriesgado; pero en el caso de tener en el propio cuerpo alojado el trauma, sí es posible y genuino generar una representación artística. Tener el cuerpo y el psiquismo como un propio laboratorio de observación consciente nos definió para realizar un relato en primera persona.

En la toma de consciencia se unifican los roles de autor, narrador y personaje principal; y aparece el de gestor cultural, que otorga una posición genuina correlativa con la realidad propia y la del contexto social donde se ubica el futuro público, actuando como vehículo catalizador de un problema que subyace a la cultura (Kusch, 1976).

Hacer un relato autobiográfico, genera una apertura de aquello que es íntimo, privado, lo cual está ligado a eso que es interno. Aquello que pertenece a nuestro “lado oscuro”, el cual definiremos a modo de selección de implicancias, como aquel que contiene el plano de lo sensible, de lo emocional, de lo simbólico. En una sociedad donde debe prevalecer el éxito y la juventud, nuestro “lado oscuro” queda reservado al ámbito privado. Configurar un relato que implique abordar estas instancias compromete reflexiones para tomar decisiones, ya que “nada es privado o público, hasta que no se elige hacerlo (o mantenerlo) dentro de cualquiera de estos dos ámbitos” (Cantu, 2011, p. 6).

Construir un relato que genere apertura de lo privado, que dé a conocer el mundo interno implica un posicionamiento resiliente que asume de manera consciente la primera persona. Esta tarea autobiográfica, que es impulsada por la motivación mencionada, concluye y resignifica el suceso calmando y elaborando el trauma en la creación artística.

Primeros abordajes

En primera instancia, nos propusimos realizar un documental reflexivo donde se relataría nuestra reconstrucción emocional, la lucha que se llevaría adelante para que la justicia encarcele a este hombre con la intención, a su vez, de dar cuenta del desempeño de la justicia a lo largo del tiempo.

Para tal fin asumimos el rol de la protagonista que llevaba adelante el relato funcionando además como figura hilvanadora. Nuestro rol a priori fue asignado bajo el lema *mujer fuerte es la que lucha*. En consecuencia se le otorgaba mucha esperanza a la resolución judicial, instancia que quedó en nuestras manos. Pero en el transcurso de dicho abordaje aparecieron inconvenientes. No nos encontrábamos fuertes. A corto plazo conocimos que judicialmente el caso estaba mal caratulado, que cambiar la carátula de “accidente” a “intento de homicidio” valía mucho dinero que en ese momento no teníamos, más aun reconstruyendo una casa. Nuestro lema se resquebrajó por completo.

La sensación de injusticia, el miedo a represalias por parte de ese hombre, se convirtió en

una sensación de paranoia y desprotección. Nuevamente la idea de que la mujer debe ser fuerte luego de una catástrofe, se ponía en crisis y la pregunta retornaba en la cabeza, de la misma manera que el trauma se volvía presente: “¿por qué debo ser fuerte en un momento desgarrador?”.

Es así que la idea de realizar un documental no cristalizaba la realidad de la mejor manera, sino más bien parecía una ficción de algo que no ocurría en la vida real. Queríamos demostrar cómo dos mujeres luego de una catástrofe salían adelante logrando justicia no patriarcal. El documental no llegaba a cumplir con el objetivo, porque la realidad le ganaba a nuestra idea utópica de una sociedad más justa en cuestiones de violencia de género. De esta manera, el objetivo inicial fue mutando como también su formato.

Este objetivo se transformó en poder demostrar y hacer sentir las consecuencias emocionales en la mujer víctima de violencia de género. Desde esta perspectiva, decidimos indagar concretamente en la psiquis personal, en el trauma, construyendo un discurso artístico reflexivo que estableciera un vínculo de relación íntima con le espectadrx.

De esta manera, por un lado, comenzamos una investigación buscando obras de arte que tengan este carácter inmersivo e inclusivo, acercándonos a diferentes espacios de exhibición de obras como son el Museo MAR, el Espacio Fundación Telefónica, el Centro de Arte de la UNLP, entre otros. Por otro lado, la búsqueda vía internet de diferentes obras realizadas en museos de otros países y también la indagación de autores que teorizaron sobre esta forma. Fue así como encontramos en la videoinstalación un dispositivo de comunicación que reunía elementos claves para la concreción del proyecto.

Videoinstalación

A la hora de investigar sobre las videoinstalaciones, encontramos que ante todo se presenta en un espacio apropiado. Su configuración articula sus componentes como un tejido. A través del recorrido espacial, el espectadrx construye significados mediante la asociación y sistemas de relaciones que desprenden tanto el video como sus componentes.

Ana García (2008) afirma que estas modalidades “son inclusivas porque la mayoría de las obras instalaciones no segregan al espectador del espacio de enunciación” (p. 3). Solicita compromiso en su expectación, porque “otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndose en el espacio sino incorporándose al proceso de construcción representativa” (Valesini, 2012, p. 2). De esta manera, es posible articular la problemática general de violencia de género mediante lo autobiográfico, incitando a activar en el espectadrx una mirada empática y reflexiva.

El realizador configura el dispositivo, ordena y engrana diferentes medios tejiendo una red de sentidos en función de un fin enunciativo. Este tejido “se compone por la integración de dos instancias indisociables: una técnica, que determina una particular configuración

material, una particular manera de obrar el espacio; y una social, producida por las relaciones intersubjetivas que establece y la situación en la que se inscriben” (Valesini, 2012, p. 2). La integración entre lo técnico, los objetos, el video y el espacio elegidos, resultan centrífugos en cuanto a la capacidad de creación simbólica que viene arraigada a la construcción de cada espectador, quien produce sentido de manera subjetiva.

El espacio de la videoinstalación es a priori totalmente reorganizado. La intervención del espacio seleccionado y el montaje que da lugar a la puesta en escena, nos da cuenta de que “el espacio actúa como materia significativa de la obra, pero lo hace en forma ambivalente: como continente y como contenido a la vez” (García, 2008, p. 3). Somos conscientes que todo lo que construya el espacio: objetos, iluminación, pantallas, construcción sonora; es decir la puesta en escena y su configuración forman parte ineludible del sentido de la obra. Dentro de su ordenación se incluye al espectador en el espacio de la representación. Estas características hacen que una videoinstalación tenga modalidad inclusiva: “incluyen en un mismo espacio de sentido, la imagen temporalizada, las tecnologías que la actualizan, al espectador que también es actante y el recorte espacial (sala de galería o museo), todo ello entendido como lugar resemantizado por la obra” (García, 2012, p. 27).

Teniendo en cuenta que la videoinstalación es “un arte del hacer que precisa a la vez de útiles (reglas, procedimientos, materiales, construcciones, piezas) y de un funcionamiento (proceso, dinámica, acción, organización, juego)” (Dubois, 2008, p. 1), a continuación se desglosa cómo y cuáles son estos útiles y funcionamientos en la videoinstalación, insertado dentro un espacio definido que conforma su puesta en escena.

Conformación del dispositivo

El nombre elegido para esta videoinstalación tiene relación analógica con los efectos que éste aplica al sonido ligado al modo de vivenciar pos-traumáticamente un suceso. “La resonancia es un efecto sonoro que podría definirse como la prolongación o amplificación de un sonido por repercusiones repetidas”.¹

Materializado en un cubículo negro, con paredes de 3,50 metros de ancho por 2m de alto. Una de sus paredes era una pantalla, la cual poseía un acceso de entrada, en la cual se reproducía el video 1 (Figura Nº 1). Por dentro, encontrábamos en el centro, una cama de una plaza con un acolchado amarillento y humo sobre el suelo. En el centro del techo se observaba una proyección ovalada con la reproducción del video 2 (Figura Nº 2).

¹ Resonar. (n.d.) *Gran Diccionario de la Lengua Española*. (2016). [Recuperado de: https://es.thefreedictionary.com/resonar](https://es.thefreedictionary.com/resonar). Consultado el: 24/08/19.

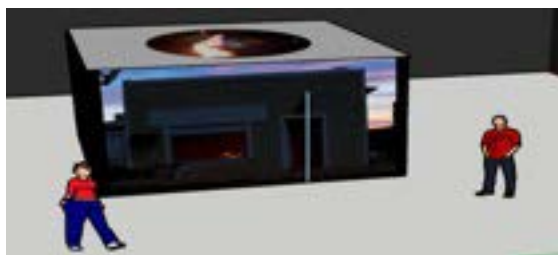


Figura N° 1: video 1

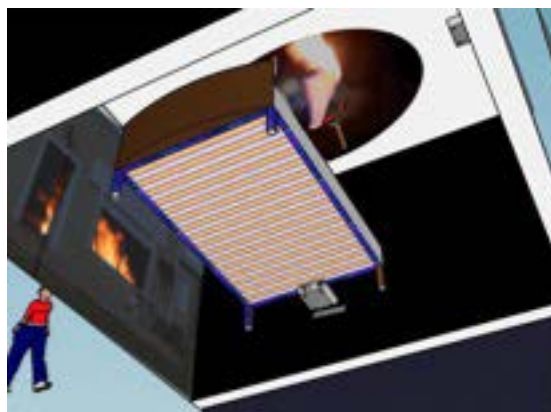


Figura N° 2: video 2

La puesta de luz presente en la instalación se basaba en la utilización de la luz reflejada por las mismas proyecciones en el espacio interno y externo. Este diseño entonaba el aspecto general lumínico en lúgubre. La construcción del sonido tenía una dimensión fundamental, siendo ésta la que le otorgaba cuerpo y peso a las sensaciones.

La decisión de construir un cubículo negro, que emulaba a una habitación, la cual no tenía otra salida más que la de la puerta de entrada, implicaba crear un espacio cerrado, oscuro, con límites detectables y ajustados.

Con el objeto cama en el centro del cubículo, entendemos que estábamos dentro de un espacio privado, de descanso. La propuesta era crear un espacio de recepción-instalación del mensaje desde un lugar cotidiano, una habitación, guiada mediante la acción rutinaria que todos necesitamos en nuestra vida diaria: acostarnos a descansar. Esta forma de recepción involucraba al espectador en una posición íntima-inmersiva que lo adentraba en un espacio de uso cotidiano.

De las imágenes mentales a los videos

La primera pantalla que observábamos al encontrarnos con la videoinstalación delimitaba, por un lado, los ámbitos de lo público (el afuera), de lo privado (lo interno); y por otro, reproducía el video 1 que era la imagen de nuestra casa incendiándose.

A la hora de decidir qué imagen iba a ser la primera en observarse, entendimos que ésta debía ser funcionalmente central y vértice para la construcción de sentido de la obra. El objeto seleccionado era el de nuestra casa. La imagen de una casa connotará diferentes significaciones culturalmente acordadas por la sociedad (el hogar, la crianza, la infancia, entre otros). Además, en este caso cumplía un rol narrativo de informante porque demostraba la sencillez arquitectónica que posee y el tipo de status social al que pertenece - por ende el de sus habitantes - ubicándonos en el espacio de la representación.

El tiempo del plano delimitaba los estados de la casa que estructuraba el relato. Al inicio la casa permanecía inalterada y era la explosión la que funcionaba como punto de giro para desencadenar el incendio y era, en el desenlace donde el fuego desaparecía hasta que la casa volvía a su estadio inalterado. Estas intervenciones realizadas con herramientas informáticas, fueron encausadas con un fin estético mimético de semejanza, en términos de Dubois (2008), es decir era una representación, una copia de la realidad modificada.

El video 2, llamado *Ventana Catártica*, designaba dos acciones. Por un lado, la idea del uso de la ventana con el deseo de que el texto del video visibilizará al espectador las secuelas resonantes de una víctima de violencia de género, expandiéndose y dejando huellas que podrían ser retomadas por el espectador a futuro. Por otro lado, pretendía ser catártica como puente de liberación de aquellas imágenes y estímulos que eran significantes del propio trauma. Liberarlos para que no quedaran apresados en el lado oscuro.

La proyección de este video en forma ovalada fue realizado a priori digitalmente. Esta forma fue seleccionada con el fin de generar extrañeza en el espectador, ya que no es la forma estándar de visualización. El espacio de esta pantalla se encontraba en el centro del techo interno, teniendo debajo la cama donde se acostaba el espectador.

La concreción de las imágenes mentales se realizó mediante la materialización directa de aquellas representaciones que hicieron eco de la situación. Este video fue de carácter onírico reflexivo y contenía una mezcla de realidad y de ficción, tanto en su composición como en sus indicios narrativos. Estaba conformado a partir del registro de situaciones que acontecieron, como parte del material audiovisual realizado a priori para el documental, durante la grabación de la performance (realizada a un año del incendio) sumado a registros de la casa, a material de archivo personal como las grabaciones del cumpleaños de siete años o el noticiero televisivo de Pehuajó.

Las imágenes mentales no eran figuras que se impregnaban en la memoria por ser evidenciadas vívidamente, sino que eran parte del entramado psíquico, parte de nuestra imaginación. Por ejemplo: la imagen del hombre que caminaba de espaldas, como víctima, no lo vimos, es decir no fuimos testigos, pero el hecho de saber que fue un hombre quien tiró una bomba molotov y luego se escapó hacen que imaginariamente creemos esta imagen.

Construcción sonora

A la hora de desarrollar la idea, el sonido tenía un espacio relevante. Tomamos como puntapié el nombre seleccionado para la instalación, el cual, como mencionamos previamente, alude a una característica sonora: resonancia, sonido que se repite.

Partiendo de esta sensación el sonido se pensó como un recurso que atravesaba la videoinstalación y del que no se podía prescindir. De esta manera, la construcción sonora se conformó por un entramado compuesto por diferentes sonidos que asignaban un valor

añadido, en términos de Chion (1993), a la obra en su totalidad:

Valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve. (p. 13)

A la hora de decidir qué valor expresivo tenía el sonido dentro de la videoinstalación, fue cuando certificamos que éste funcionó como el que le dio cuerpo y profundidad a la videoinstalación. A partir de la escucha de la videoinstalación se podían detectar en el relato un estadio inalterado, un punto de giro, el desarrollo de la curva dramática y la resolución. En este sentido, el sonido fue un recurso que trabajaba horizontalmente en la narración, porque establece el marco de la acción y las dimensiones: escenifica.

Los elementos del decorado sonoro habitaban y definían espacios, pero no sólo trabajaban en relación con la imagen, sino que debían narrar también sensaciones compuestas y estos debían ser administrados de manera tal que perceptivamente le espectadrx lo interpretara como, por ejemplo, una sensación de encierro. Considerando esto, *Resonancias* trabajaba con tres líneas de sonido fundamentales: la música, los ruidos y el sonido sincrónico que se desprendía de la imagen.

Refiriéndonos al último mencionado, los elementos del decorado sonoro fueron, en primer lugar, del orden de lo diegético, se desprendían de la imagen de la casa incendiándose, es decir correspondían al universo de la narración. Este sonido acompañaba procesualmente los estadios del incendio y trabajaban desde el verosímil, apelando a generar un corpus de sonidos que tuvieran relación con lo convencional referido al crecimiento de un fuego dentro de una casa.

En segundo lugar, dentro del corpus sonoro se incluyeron ruidos, que eran aquellos que tenían que ver con acciones (foleys), como efectos. El estallido del vidrio, la explosión de la bomba molotov, el fuego que crece, la ambulancia y el goteo.

Por último, otro aspecto del decorado correspondía a la música. Definimos, en primer lugar, que ésta trabajara empáticamente, es decir acompañando expresivamente desde la emoción de la escena. Es así que se realizó una música con un ritmo lento que crecía de a poco, con una tonalidad sombría donde prevalecían los sonidos graves y de pulso constante.

Ante el valor figurativo que menciona Chion, donde “un mismo sonido puede, pues, según el contexto dramático y visual, contar cosas muy distintas” (1993, p.26), intentamos realizar un recorte abrupto donde los sonidos tuvieran relación con lo observable. Porque la intención no era disparar interpretaciones libres para le espectadrx, sino que habitara el espacio de la instalación experimentándose, y no contemplándose.

Circuito cerrado

Uno de los objetivos la tesis sobre la cual se basa esta ponencia, fue indagar en la empatía

del espectador, capacidad que tenemos de ponernos en el lugar de alguien y comprender lo que siente o piensa. Una manera de involucrar explícitamente al espectador poniéndolo en el lugar de la víctima fue incorporando un circuito cerrado², es decir creando las conexiones tecnológicas necesarias, para que se reproduzca la imagen del espectador en vivo: un capturador de imagen (cámara web) y un lector (PC). Así, la imagen del espectador correspondía al registro en vivo y ésta se encontraba fundida por una imagen de fuego.

Le espectador descubría que estaba “cumpliendo un rol desdoblado: en tanto sujeto-espectador como sujeto-actante de la instalación” (García, 2012, p. 29). Lo cual alienta la reacción de reconocimiento y cuestionamiento: “¿Porque estoy yo en la pantalla?, ¿Qué significa esto?”. Funciona como un espejo directo que desata planteamientos. Como menciona Aumont “el espectador es un participante emocional y cognitivo activo de la imagen, porque construye la imagen y a su vez la imagen construye al espectador” (1992, p. 86). Ser objeto de representación directa sin previo aviso, dentro de una obra sobre violencia de género genera sorpresa, incertidumbre y reflexión.

Experiencia temporal

El tiempo de duración del recorrido de la videoinstalación estaba determinado en sí por la duración de los videos. Los videos tenían una duración de tres minutos. En el proceso de exhibición éstos se repetían de manera continua, generando una circularidad sin fin del relato, donde la duración se alargaba por efecto del bucle (García, 2012).

La mayoría de las videoinstalaciones funcionan de manera repetida, es decir no tienen definido un tiempo de duración, sino que se repea permanentemente. Esto tiene relación a su vez con el espacio de exhibición de estas obras, galerías de arte o museos, donde los accesos no están pautados en horarios, como en el cine. Por lo cual le espectador debe detectar en determinado tiempo que lo narrado allí se repite nuevamente.

Ahora bien, se podrían pautar entradas y salidas de los visitantes por medio de una persona que habilite el acceso a la sala donde se encontraba la videoinstalación y así la misma entablaría una relación espectral bidireccional. Pero de esta manera el diálogo y la reflexión con la obra quedarían limitados al ámbito de lo privado y no trascendería al ámbito de lo público.

Por otro lado, la incorporación del circuito cerrado atraía a la reflexión del tiempo de la obra desde otro lugar, porque la cuestión del paralelismo a modo de espejo que convocaba el *en vivo*, habilitaba reflexionar en relación a lo mimético y a lo real.

El tiempo electrónico de la imagen sincronizado con el tiempo real era tan exacto que implicaba una sensación de ser-estar absoluto para le espectador quien experimentaba ser una imagen fiel y real en su totalidad.

2 Antecedentes: *La menesunda* (1965). Obra de Marta Minujín y Rubén Santantonín.

Reflexiones sobre la forma de expectación

Resonancias se planteó para ser una experiencia participativa, es decir una experiencia tanto para el artista como para le espectadrx. Entendiendo que la experiencia implica un atravesamiento interno del sujeto. Esta dinámica supone la instalación del sujeto en una vivencia para así poder habitarla. Que le espectadrx habite la videoinstalación participando presencial y vívidamente de la misma. Esta forma de expectación respondió a las necesidades de la obra, y consecuentemente creó una ruptura con la tradicional recepción en relación a la pantalla de cine.

Pretendíamos que la circulación de lxs espectadores dentro de la videoinstalación generara una relación dialógica entre su espacio público y privado. Por lo cual creemos que las experiencias estéticas son más nutritivas cuando le espectadrx es colectivo - grupal, y más aún en este dispositivo, que estuvo configurado para crear sentido mediante la lectura de unx espectadrx ante la presencia del otrx.

Desde este punto de partida, las reacciones de los visitantes fueron observadas por otrx participante, acciones que fueron imitadas o no. El vídeo 1 fue intervenido por sombras creadas a partir de la presencia del espectadrx que se encontraba en el ámbito privado de la casa, que al estar delante de la proyección irrumpía en la proyección de la imagen, creando siluetas. El juego de sombras entre la línea que dividía lo público y lo privado, trabajaba en analogía con la presencia de un otrx, quien podía ser la víctima o el victimario.

Detectar esto era posible cuando existía un mínimo de dos espectadores en la sala, uno dentro de la casa y otro fuera. El espectadrx que se encontraba fuera de la casa, podía observar la presencia de un otrx dentro de la casa, pero el que estaba dentro no podía observar al que estaba fuera.

Conclusiones

La combinación entre el suceso traumático y el relato autobiográfico surgió del trabajo de introspección, obteniendo como primera dificultad la falta de claridad y de distancia con la experiencia real para poder encauzar un relato definido. Con el proceso de realización del documental y el posterior cambio del proyecto, se definió un recorte temático.

Profundizar en lo traumático decantó en la búsqueda de un formato inmersivo, donde la forma de expectación involucrara corporalmente a lx espectadrx. Así surgió la videoinstalación donde los videos se formaron ligados a pensamientos y emociones. Fue fundamental investigar en el diseño de la puesta en escena, su forma y distribución de sus componentes; siendo estos los límites y códigos de lx espectadrx a la hora de vivenciar la videoinstalación.

En el intercambio entre la obra y le espectadrx, se buscó que este último vivencie un espacio de comunicabilidad de pensamientos, dando lugar a la ampliación de una experiencia

de la realidad. Este acto de enunciación es nuestro deseo y está encuadrado en un contexto, donde los movimientos sociales están transformando la realidad paso a paso en materia de violencia y perspectiva de género. Por esto, confirmamos la concepción donde el arte es una herramienta de transformación social, porque implica un posicionamiento desde lo subjetivo, actuando a nivel individual y colectivo generando empoderamiento, visibilizando desde el sentir y creando algo que antes no existía.

Realizar un relato autobiográfico ha sido una buena elección, porque esta se desentraña artísticamente transformando el problema personal en un problema social. *Despertar consciencia* en los espectadorxs, encender una chispa que dé pie a un cambio en el imaginario social situado, despertar ganas de seguir luchando por equidad y no por la violencia patriarcal. Porque si la violencia es un comportamiento que se aprende, entonces puede ser modificado.

Bibliografía

Cantu, M. (2011). “¿Público VS. Privado? Límites al extremo en el video argentino”.

Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/notas/nota.html. Consultado el: 18/08/2019.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.

Dubois, P. (2004). “Máquinas de imagen: una cuestión de línea general”. En P. Dubois *Cine, video, Godard*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Libros del Rojas.

García, A. C. (2012). “Instalaciones. El espacio resemantizado”. En La Ferla, J. y Reynal, S. (comps.) *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012. Recuperado de: https://www.academia.edu/35240639/Instalaciones_El_espacio_resemantizado. Consultado el: 18/08/2019.

García, A. C. (2008). Video en Expansión. En *Cibertronic Nº 6 Tecnologías Expandidas*. Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/notas/Ana-Claudia-Garcia_video-en-expansion.pdf. Consultado el: 18/08/2019.

Martínez Collado, A. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. Lo personal es político. En *Revista Dossiers Feministes*. Ed 18. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/information/readers>. Consultado el: 18/08/2019.

Valesini, S. (2012). “La instalación como dispositivo expositivo y comunicacional. El caso Misión/Misiones (cómo construir catedrales) de Cildo Meireles en la I Bienal del MERCOSUR”. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40999>. Consultado el: 18/08/2019.