

HISTORIA DE LA MÚSICA Y MORFOLOGÍA MUSICAL¹

ALGO MÁS QUE UNA CUESTIÓN DE FORMAS

María Paula Cannova

gessunge@yahoo.com.ar

Martín Eckmeyer

martineckmeyer@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

En la Enseñanza Musical de Nivel Superior –también en la producción teórica sobre la música– resulta habitual la confluencia de saberes provenientes de diferentes campos epistémicos en un mismo corpus. Es frecuente la superposición de la historia de la música y la morfología musical. La musicología no ha resuelto esta tensión solapándose en vertientes como la musicología histórica, la teoría musical o la musicología sistemática. En tanto criterio de agrupamiento, se apela a aspectos formales del repertorio canónico –usualmente de Europa occidental– para definir periodizaciones, asociándose estilos y formas musicales sintetizados en taxonomías prototípicas, como clasicismo y sonata para piano. La forma musical es reducida a fórmula, excluyendo de su estudio cualquier música que presente alguna alteración al esquema. Eso conlleva a la marginación de músicas cuya práctica es entendida como devenir, entre las que se encuentran gran parte de las músicas populares. Este trabajo propone revisar el rol de la morfología musical en este proceso.

PALABRAS CLAVE

Música, historiografía, canon, forma

¹El presente artículo fue presentado en el *II Congreso Virtual. La Forma* «Aportes disciplinares», organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, del 23 al 27 de septiembre de 2014.



Al menos en su versión institucionalizada, como currículum de asignaturas pertenecientes a la formación musical, la historia de la música suele presentarse y organizarse a partir de categorías o de etiquetas que segmentan el tiempo de lo que se decida abarcar como totalidad con respecto a repertorios musicales a estudiar. Para la historia general y para otras disciplinas que historizan su producción y sus tradiciones, la categoría conceptual y metodológica que responde a estas características suele ser denominada «periodización» (Hernández Sandoica, 2004: 155). Esto es así en la medida en la que se *discretiza* el continuo temporal en unidades más o menos arbitrarias y representativas, lo cual facilitaría o, incluso, posibilitaría el estudio histórico.

En musicología, a partir de su derivación desde la historia del arte, estos segmentos discretos de la historia suelen conceptualizarse como *estilos* (Wölfflin, [1915] 2002). Ya sea que lo pensemos como una «manera particular de presentación de los parámetros musicales» (Wright, 2011: 59), como «combinación de cualidades que hacen distintiva una obra y una época» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39) o como mero agrupamiento o conjunto de esas características (RAE, 2001), el estilo ha venido desempeñándose como concepto regulador (Harper Scott & Samson, 2009) o fiscalizador (Goher, 1992) de la historia de la música más habitual y extendida. Es así que, para el historiador de la música, un estilo es un concepto operativo que le permitirá organizar y distinguir porque está hecho de generalidades, aunque a su vez agrupa ejemplos particulares de música en función de sus similitudes (Pascall, 2001).

A partir del uso del estilo como categoría se construye lo que puede llamarse una «historia de los estilos» (Harper Scott & Samson, 2009: 9) en la que se maximiza la participación de los elementos denominados «musicales» en la argumentación histórica. De esta forma, se asigna un carácter pretendidamente *neutral* al estilo, lo que permite que el estudio se concentre en las obras musicales y no, como sostienen Joseph Kerman

y Gary Tomlinson, «en la historia, la cultura o los conceptos abstractos» (2012: 43).

Ahora bien, ¿realmente son los fenómenos musicales concretos los que, por generalización de sus similitudes, determinan cada estilo? ¿O es más bien a la inversa, es decir, son las músicas particulares *instanciaciones* de un estilo? (Goher, 1992). Dicho de otro modo: ¿están los estilos determinados históricamente o es la historia de la música la que se moldea con base en los estilos? Quedamos, así, a las puertas de una eventual oposición entre Historia y Estilo o, aun, entre Arte e Historia, conflicto en el cual un apartamiento conciente de las metodologías, de las unidades conceptuales y de los modos narrativos propios del saber histórico ha representado una salvaguarda del valor estético de las músicas.

Dentro del paradigma de los estilos es la historia la que salpica, la que mancha con barro, con dinero o con sangre la pureza del desinterés estético. El carácter artístico de la música se debe resguardar de la historicidad (Dahlhaus, 1997). Según Carl Dahlhaus, esta relación problemática no podrá resolverse mientras se insista en un «dogmatismo historiográfico» que pretenda reducir la música a mero «documento de la historia de las ideas, la historia social o historia de la técnica» (1997: 44). Aunque resulte paradójico y hasta contradictorio, los promotores de este modelo historiográfico lograron naturalizar la premisa según la cual alejar a la música de la historia sería el único modo posible de producir una *historia de la música* que no resigne valor artístico.

LAS FORMAS MUSICALES Y LAS PERIODIZACIONES HISTÓRICAS

Asumamos, por un momento, que la metodología más idónea para el estudio de la historia musical consistiría, efectivamente, en detectar y en definir aquello que constituye la identidad de cada estilo o, como vimos, su manera particular de presentación sonora. Es aquí donde la *forma*

musical entra en escena, ya que puede decirse que «forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical» (Latham, 2008: 598) y que «los elementos de forma y de organización son el ritmo, la dinámica, la melodía, la armonía, la textura. Una obra musical [...] se *forma* u organiza mediante la repetición [...] o contraste entre ellos» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39). Es decir que, ya sea que la entendamos como estructura (Boulez, 1996), como resultante o como relación (Kerman & Tomlinson, 2012), la forma se convierte en el elemento constructivo y organizativo de la música (Whittall, 2001). Por esta razón, la forma sería aquella unidad analítica que indicaría esas cualidades particulares que dotarían de identidad a cada estilo y, por lo tanto, dentro del paradigma tradicional, a cada período de la historia de la música.

Es sintomático de la naturalización alcanzada por esta identidad entre *forma-estilo-historia* que prácticamente todas las definiciones de forma, aludidas anteriormente, completen su descripción mediante el añadido de algunos atributos que señalan cualidades *formantes* en la música. Estos, en realidad, no son otra cosa que preceptos estéticos que pueden situarse históricamente con precisión. En tal sentido, Arnold Whittall (2001) describe cómo, según Shöenberg, para que la forma musical resulte comprensible los principales requerimientos son la lógica y la coherencia. En contraste, para Susanne Langer (1953) la forma es una totalidad o una unidad orgánica siempre perceptible. También, este autor expone la voluntad de Carl Dalhaus de distinguir entre el concepto de forma musical aplicado a la coherencia musical a gran escala del de *musique informell*, que alude a la música concentrada en el acontecimiento antes que en la macroforma. Estos son algunos de los atributos de la forma musical, aparentemente *universales* y pretendidamente *a-históricos*, porque «a lo largo de los siglos y en todo el mundo los músicos han aprendido de *esta forma* a crear

obras cada vez más largas e impresionantes» (Kerman & Tomlinson, 2012: 39). Desde esta extendida perspectiva existen, entonces, modelos de referencia mediante los cuales «instruir a los compositores novatos en cómo las estructuras musicales se organizan correctamente» (Whittall, 2001). Estos modelos están representados por *formas*, es decir, por fórmulas o por formatos musicales que, en gran medida, se solapan con lo que podría llamarse también *género*. Es aquí donde se despliega todo el aparato analítico de la morfología, discriminando secciones y rotulándolas con las letras del alfabeto, extrayendo la *estructura* recurrente y expresándola mediante una fórmula mínima (aaB; ABA'; ABACADA; etcétera).

Como «el análisis suele involucrar evaluaciones de un nivel conceptual y abstracto de la música, describiendo aspectos que [...] surgen de la consideración de ideas teoréticas» (Beard & Gloag, 2005: 9), una vez hecho el ejercicio morfológico, se adscribe aún, como rasgo identitario, el *estilo* musical al que cada forma pertenece. Así, la *sonata* es *clásica*, el *lied* es *romántico*, el *concierto* es *barroco*. Y a la inversa: el clasicismo será en tanto su música tenga *forma* de sonata y el barroco en la medida en la que su música sea instrumental y concertada. Ya textos pioneros de la historia de la música, como el estudio sobre Bach de Johann Forkel, desarrollan fuertemente el análisis «en relación con la forma musical, el estilo y el género, los cuales examinan el contenido musical de acuerdo a consideraciones técnicas y formales que han sido asociadas con períodos históricos particulares» (Beard & Gloag, 2005: 9). Es destacable el uso aquí del tiempo pasado («han sido») para referirse al carácter apriorístico de la forma musical como *determinante* de lo histórico.

Del mismo modo en el que el concepto de estilo retroalimenta hasta la contradicción la relación entre *música-instancia* y *estilo-idea*, la identificación de *forma-estilo-historia* generaliza lo que ya es general. Las formas *ideales*

caracterizan al *ideal* (estético, teórico) de cada época. La música práctica, la música que suena, la música que tocan los músicos, es algo que no parece tener lugar dentro de este modelo conceptual.

EL MUSEO IMAGINARIO DE LAS FORMAS

A partir de la revuelta metodológica del posmodernismo y de las críticas de la nueva musicología norteamericana, el análisis musical, en general, comenzó a ser cuestionado debido a su insistencia por «evaluar las obras existentes en comparación con estructuras normalizadas, observadas y codificadas a partir de la teoría musical» (Beard & Gloag, 2005: 10). De este modo, se evidenciaba que buena parte de la producción musicológica estaba regida por el positivismo (Kerman, 1985), sobre la base de un mecanismo mediante el cual las cuestiones de valor, en música, se establecían a partir de la coincidencia o del alejamiento que los fenómenos musicales particulares podían presentar frente a modelos teóricos preconcebidos. Se trataba, por lo tanto, de «una disciplina apologética, en el sentido de haber sido diseñada para defender unpreciado repertorio y para asegurar su estatus canónico» (Cook, 2001: 93).

Subyace, aquí, un idealismo que encuentra su mejor expresión en el concepto de *obra musical*. Lydia Goher (1992) ve en él no sólo una forma de designar a los objetos de la música, sino un tipo de concepto apriorístico que, siendo el producto concreto de una época, de una sociedad y de una cultura determinada, se convirtió en una premisa universal, se naturalizó y se extendió a todas las músicas de todas las épocas y las sociedades. Desarrollado a partir de una perspectiva platónica, el concepto de *obra* es sinónimo de *tipología estructural*, no simplemente como una especie natural, sino, además, como *tipología normativa* dado que pueden existir ejemplos o *instancias* propias o impropriadamente configuradas (Goher, 1992).

Una obra es un modelo jerárquicamente estructurado por instrucciones especificadas en partitura. Un patrón de propiedades sonoras que cualquier interpretación *debe* exhibir y respetar. En definitiva, se transforma en agente que sanciona qué es música y qué no lo es. Según Goher (1992), esto lo convierte en un concepto *regulatorio* de la actividad musical y del pensamiento acerca de ella, generando todo un *imperialismo conceptual*. Nótese la insistencia en el carácter *formante* de las ejecuciones y en el atributo *estructural* asociado a la obra musical, cuando es entendida como concepto abstracto, marco ideal a partir del cual las músicas concretas –las que suenan y las que ocurren– deben referenciarse si aspiran a un estatus artístico. Tal como se vio en la relación entre forma y estilo, la superposición de sentido entre *obra* y *forma* no encierra casualidad alguna.

De este modo, en tanto *canon* o patrón ideal de referencia con el cual cotejar la música, la noción más prescriptiva y abstracta de forma musical se convirtió en el contenido principal de la historia de la música y encarnó la síntesis más clara de cada estilo musical. Es frecuente encontrar que los libros de texto sobre historia de la música organicen sus capítulos en base a las *formas musicales* representativas de cada período histórico, luego de habernos introducido en los conceptos de forma y de estilo, que habitualmente aparecen bajo un mismo y ambiguo apartado que enumera las formas más habituales en la música. Esto ocurre, aun, en los textos más actuales e, incluso, cuando sus autores son los representantes de la musicología crítica, como los ya mencionados de Joseph Kerman y Gary Tomlinson (2012), o de Craig Wright (2011). Como cada período histórico está determinado por su estilo característico y este, a su vez, es producto de la o de las formas musicales que lo definen como tal, las periodizaciones de estos textos contienen, por ejemplo, denominaciones como: «El período clásico, 1750-1820, formas clásicas, tema con variaciones, rondó»,

«Romanticismo, 1820-1900, música romántica, la canción artística» o, sencillamente, «La sinfonía».

Por tal motivo, no es extraño que los programas de estudio universitarios de la asignatura Historia de la Música hagan eco de este tipo de organización e incorporen, como contenidos *históricos*, lo que simplemente son aspectos de morfología o de teoría musical. Al haber relevado, para este trabajo, una treintena de programas universitarios y terciarios de Historia de la Música, se puede decir que más de veinte organizan sus contenidos sobre la base de denominaciones que provienen de tipologías morfológicas que poco y nada tienen que ver con aspectos o con problemáticas históricas. Algunos ejemplos pueden resultar ilustrativos: «Clasicismo - Mozart - la forma sonata - Haydn - Cuarteto de cuerdas - Beethoven - Sinfonía» o «Monodía profana - Organa y Motete - el Madrigal - el bel canto - Concerto grosso y Fuga» o, también, «El Motete polifónico - la Misa polifónica - la Chanson polifónica y el Madrigal».

Es importante tener en cuenta que estos casos no suponen un recorte, sino la denominación completa de los contenidos de una unidad o, incluso, de toda la materia. La historia que aprenden los músicos se trata, entonces, de objetos cristalizados, de formas, y nunca de procesos, de correspondencias, de relaciones, de flujos, de agencias, de funciones o de mediaciones. Ni siquiera se trata de acontecimientos, aunque el acopio de objetos-obras y de sus análisis morfológicos a-históricos sea muy parecido al positivismo rankeano (Stanley, 2001; Eckmeyer & Cannova, 2010). Los objetos-formas de este tipo de historias se organizan yuxtaponiéndose, como si se tratase de un recorrido que lleva, sucesivamente, de uno a otro. Las simultaneidades no están permitidas. Es un orden antes espacial que temporal. Un verdadero *museo imaginario* compuesto de obras intemporales diseccionadas como formas, esquemas, estructuras.

Identificar al Clasicismo con la forma de *allegro* de sonata todavía puede proporcionar

entretenidos ejercicios en los cuales hacer coincidir el esquema ideal y abstracto con alguna obra musical de la Viena de fines del siglo XVIII (tarea ardua sino fútil, dado que ni siquiera en este caso paradigmático es posible encontrar una música que se corresponda, exactamente, con el modelo). Pero lo que sin dudas no podremos hacer es explicar las razones por las cuales fechamos al Clasicismo en 1750 o en 1770; no podremos explicar si Beethoven pertenece o no al período, o el porqué de toda una época musical representada por tres (¿o eran dos?) compositores vieneses. Tampoco podremos explicar por qué deben ser solo los compositores quienes representen o definan un período, o cuál es el rol de los instrumentistas en términos históricos, o por qué los promotores de conciertos no son sujetos de la historia de la música, o el público de esos conciertos; o qué hacemos con las músicas que escuchaban o que producían todos aquellos que no sabían nada de Mozart, de Haydn o de Beethoven, pero que tuvieron por destino vivir también entre 1750 y 1820. La lista es desordenada, incompleta e, incluso, apresurada, pero baste simplemente como para bosquejar no solo la dimensión sino también la profundidad y la diversidad de aspectos verdaderamente históricos que se opacan o que, directamente, segregan al convertir a las formas musicales no solo en contenido, sino en elemento regulatorio de la historia de la música.

LA NATURALIZACIÓN DEL CONCEPTO DE OBRA MUSICAL

Si identificar la forma sonata con la producción musical del tardío siglo XVIII austríaco es cuestionable, qué decir, entonces, cuando el intento está dirigido a hacer coincidir los modelos formales con músicas que nunca fueron concebidas con base en su estructura morfológica, como los madrigales italianos del siglo XVI, el *organum* medieval parisino, las *qachwas*

mestizas del virreinato del Perú o los «Three places in New England», de Charles Ives. Ninguna de estas músicas responde a un modelo formal preestablecido y, cuando de géneros musicales se trata, el mero intento de asociar a cada uno de ellos con un esquema formal solo lograría poner en crisis su misma identidad: *ningún* madrigal, *organum*, taki, o yaraví tiene la misma resultante formal que otro. Algo similar ocurre cuando advertimos que los atributos que antes vimos asociados a la misma idea de forma, como coherencia, unidad o lógica, fueron producto de laboriosas construcciones históricas y cuyos autores pretendieron aplicar solo a un reducido número de músicas que, a su vez, circulaba entre un reducidísimo círculo social en unos pocos territorios europeos. Estos atributos no pueden aplicarse ni a la mayoría de las músicas ni a las músicas de las mayorías sin violentarlas en el análisis y despojarlas de todo sentido e identidad. Así ocurre, por ejemplo, con la mayor parte de la música popular del último siglo, basada ampliamente en procedimientos que implican la producción colectiva y la improvisación. ¿Se pueden explicar, entonces, mediante el concepto de *obra* las nunca iguales canciones-solos de Jimmy Hendrix o las anti-cuecas de Violeta Parra y a partir de allí determinar que la década de 1960 fue estrófica?

Debemos preguntarnos, entonces, cómo pudo esta particular concepción de la forma musical –y su concepto asociado de obra-musical– convertirse en elemento valorativo y regulatorio de tantas y de tan diversas prácticas musicales a pesar de estar histórica, social y estéticamente determinada. Al respecto, Goher explica:

Todo comenzó en 1800, cuando los músicos empezaron a reconstruir la historia musical para generar la apariencia de que los músicos siempre habían pensado acerca de sus actividades en términos modernos [...]. Reconstruir o reescribir el pasado musical fue y sigue siendo uno

de los modos más característicos que tienen las personas de legitimar su presente (Goher, 1992: 245).

Según Leo Treitler (1991), esa reconstrucción del pasado, llevada a cabo entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en los países hegemónicos de Europa occidental, tuvo como principal objetivo construir una historia coherente que definiera con claridad los orígenes de los atributos de la música occidental, diferenciándola del resto de las culturas, pero, a la vez, convirtiéndola en universal. A partir de allí, y en un amplio trazo evolutivo, la historia deviene en etapas de sucesivo desarrollo de aquello que en un momento primitivo existe en estado embrionario (Goher, 1992) hasta llegar a la época de quienes escriben la historia, que se ubica como punto de llegada o como meta evolutiva. Con relación a esta idea, Treitler sostiene:

El discurso de la historia puede aparecer como un medio para la auto-representación orgullosa, como ritual de una cultura que se ve a sí misma de manera narcisista, regocijándose en su superioridad y singularidad y en su ascendencia a partir de ancestros venerados (Treitler, 1991: 280).

Este autor, a partir de un ejemplo paradigmático, reconstruye el proceso mediante el cual diversos historiadores de los siglos XIX y XX reconstituyeron la historia del canto cristiano medieval con el objetivo de proveer a la música de la modernidad europea de un «ancestro venerable» que pudiese brindar a los valores musicales más importantes una estabilidad temporal suficiente como para transformarlos en *ideales* de la música universal. Separando, cuidadosamente, el canto cristiano occidental de sus antecedentes grecolatinos y hebreos, caracterizándolo como «septentrional» y «germánico», diferenciándolo de un «carácter oriental» que no es otra cosa que «informe, afeminado, ondulante y lujurioso»,

historiadores de la música, como Paul Wagner, Dom Paolo Ferreti o Francois Auguste Gaevert, construyeron la fuente originaria de la música verdaderamente europea. Las melodías gregorianas son, entonces, modelos de clara estructura formal y organización simétrica o ejemplos de lo orgánico, armonioso, homogéneo y lógico. Encontramos aquí, nuevamente, a los atributos pretendidamente universales de la forma musical. Treitler lo advierte de esta manera:

Si existe una palabra que pueda expresar lo que significa para la modernidad el atributo esencial de la “música occidental” a través de su historia, ese término es “forma”, flanqueado por todos sus calificadores (racional, lógica, unificada, concisa, simétrica, orgánica, etc.) (Treitler, 1991: 287).

De este modo, se otorga a la música europea de «constancia y estandarización, procesos que proveen a los músicos [decimonónicos] de ejemplos y de estándares a través de los cuales ponderar su propias actividades» (Goher, 1992: 247).

CONSIDERACIONES FINALES

La preponderancia de contenidos morfológicos y analíticos en la historia de la música ha producido sesgos considerables de índole epistemológica y metodológica, pero, también, ha impactado en la didáctica de la disciplina. Se ha pretendido escindir a la Historia de la Música de todo aquello denominado «extra musical» que –aunque suponga una paradoja– no puede sino llamarse «histórico». Se intentó, por un lado, resguardar el valor estético o artístico de la música; y por otro, reafirmar la supremacía y la pretendida universalidad de la música culta occidental, «acomodando el pasado para convertirlo en progenitor de una idea particular de presente» (Treitler, 1991: 293). Ese proceso de *a-historización* de la historia de la música requirió el desarrollo de categorías

conceptuales que, a modo de ideales estéticos atemporales, funcionaran como canon de referencia sobre el cual cotejar cada realización musical individual.

Las categorías más importantes son el *estilo* y el concepto de *obra-musical*. Desarrolladas en el cambio del siglo XVIII al siglo XIX –pero cuyo proceso de conformación y de afirmación continuó durante el siglo XX–, se identifican mediante las síntesis de configuraciones musicales que representan los modelos o los esquemas formales. De este modo, la historia tradicional de la música, principalmente a través de los libros de texto y de los programas de estudio, instala como contenido prioritario a la forma musical y desplaza a los factores específicamente históricos. Así, se constituye en un campo de reproducción de aquellas valoraciones que utilizan como unidad de comparación atributos como la unicidad, la coherencia, la completud o la lógica interna que, al opacar su pertenencia histórica y social, se naturalizan como aspectos esenciales y universales de la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEARD, D.; GLOAG, K. (2005). *Musicology. The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.
- BOULEZ, P. (1996). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- COOK, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza.
- DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- GOHER, L. (1992). *The imaginary museum of musical Works*. Oxford: Clarendon.
- HARPER SCOTT, J.; SAMSON, J. (eds.) (2009). *An Introduction to Music Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, E. (2004). *Tendencias historiográficas actuales*. Madrid: Akal.
- KERMAN, J. (1985). *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press.

- KERMAN, J.; TOMLINSON, G. (2012). *Listen*. Boston: Bedford.
- LANGER, S. (1953). *Feeling and Form*. Londres: Macmillan Pub Co.
- LATHAM, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música Oxford*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PASCALL, R. (2001). «Style». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Real Academia Española* (22ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- SCHÖNBERG, A. (1937). *Fundamentos de la composición musical*. Londres: G. Strang and L. Stein.
- STANLEY, P. (2001). «Historiography». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- TREITLER, L. (1991). «The politics of reception. Tailoring the Present as Fullfirmment of a desired past». *Journal of the Royal Musical Association*, 116 (2).
- WHITTALL, A. (2001). «Form». En Stanley, S.; Tyrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Oxford University Press.
- WÖLFFLIN, H. [1915] (2002). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WRIGHT, C. (2011). *Listening to Western Music*. Boston: Schirmer.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- ECKMEYER, M.; CANNOVA, P. (2010). «Historiografía e Historia de la Música» [en línea]. Consultado el 5 de noviembre de 2015 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40688/Documento_completo.pdf?sequence=1>.