



TRANS 27 (2023)
RESEÑAS / REVIEWS

Juan Pablo González. *Música popular chilena de autor. Industrias y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones UC. 2022. 556 pp. ISBN: 978-956-14-3001-3.

Juan Sebastián Cayo S.

Académico Universidad de Playa Ancha, Valparaíso Chile.

Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA (www.cimach.cl)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8201-7843>

La nueva publicación del musicólogo Dr. Juan Pablo González, denominada *Música Popular Chilena de Autor; industria y ciudadanía a fines del siglo XX*, es un material que ciertamente no solo tributa al campo de estudio de la música popular chilena, sino también válida, por medio del recurso interdisciplinario, la investigación de este tipo de manifestaciones en el contexto nacional y su potencial operatividad como dispositivo patrimonial en el territorio. Por lo tanto, se convierte en un documento que favorece el reconocimiento de manifestaciones sonoras de autores chilenos por las nuevas generaciones, tanto nacionales como internacionales, obteniendo un texto musicológico de gran importancia para el análisis de la música popular latinoamericana.

Este estudio, articulado bajo diferentes estrategias, integra dentro de sus indagaciones tanto asuntos propios del lenguaje musical (armonía, melodía, estructura e instrumentación) como de la industria, asimismo, letras y observaciones de discursos audiovisuales de las agrupaciones (videoclip), todo esto dentro del perímetro del rock, pop, funk, fusión, punk, entre otros. Interesante es notar, tal y como menciona el autor, que estas manifestaciones mayoritariamente han sido abordadas por separado, algunos desde el rock, otros el funk o el hip-hop, lo cual ciertamente contribuye en la profundización de cada uno de estos géneros fundamentales para el desarrollo de la música popular autoral (p. 21); no obstante, aquello genera una desconexión entre ellos. Según González, esto podría eludir la idea de vínculos entre ellos, desconociendo el habitar de espacios similares y los potenciales problemas en común. En este sentido, González propone el estudio de estos géneros en su conjunto estableciendo vínculos recíprocos, sin embargo, respeta las especificidades de cada una de estas manifestaciones. Asimismo, se menciona el abordaje a la temática desde tres dimensiones declaradas por el autor, la de fanático, crítico y académico. De este modo, desde la condición de

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

fanático, el lector puede aproximarse a este estudio desde la revisión de un capítulo o apartado que visite el género, banda, disco o canción que particularmente este interesado en indagar. Bajo la condición de académico, se puede revisar su soporte bibliográfico, uso de fuentes, búsqueda de conclusiones y propuestas, además, su prólogo y primer capítulo. Finalmente, desde una naturaleza crítica, puede ser atractivo navegar sobre los juicios de valor emanados desde los músicos, críticos y el público relacionados a los álbumes y canciones que revisita este texto.

En consecuencia, el presente trabajo se proyecta como un estudio sobre música popular chilena del siglo XX, específicamente dentro del campo autoral, en donde, desde la práctica académica, el autor indaga sobre este tema en convergencia con la historia, sociedad e industria. Esta es una labor que el musicólogo chileno comenzó décadas atrás y en donde sus resultados se han manifestado en los diferentes textos publicados anteriormente. Cabe destacar la inclusión de códigos QR en la solapa del texto con los cuales, por medio de dispositivo móvil, acceder a: “para ver”, desplegando información de los discos en www.discogs.com, “para escuchar”, en donde se nos direcciona a Spotify, y “para ver y escuchar”, accediendo a YouTube, logrando observar todos los videoclips a los que se hace mención en la publicación. Además, ilustraciones de las carátulas de los discos revisados surtiendo un análisis de sus discursos visuales.

El texto se articula a través de los siguientes capítulos; Musicología Popular, Industrias de la Música, Nueva Canción, Fusión Latinoamericana, Contracorrientes, Pop-Rock, Punk/Grunge, Funk/Hip Hop, y Epílogo. En este contexto, pasaremos a mencionar ciertos pasajes de esta publicación.

En su capítulo “Musicología Popular” se establecen marcos teóricos y metodológicos, además, postulados de diferentes autores, por los cuales, de manera académica, se establecen ciertos fundamentos que sustentan el estudio propuesto. En este escenario el autor revela que la propuesta autoral, desde la escucha racional, debería demostrar un manejo de la forma, oficio, organización o progreso, esto especialmente dentro del perímetro de la canción popular, puesto que producto de aquella escucha sensorial se favorece la cercanía con la afectividad y el cuerpo, apelando a los sentidos del receptor. En consecuencia, reflexiona, si la canción requiere tener ciertos grados de originalidad y autonomía de género para ser considerada como autoral, también debiéramos de observar a quienes están o no recepcionando esta música, y por qué no lo hacen (p. 22).

Esto dentro de un contexto no solo meramente social, sino también, enmarcado dentro de un asunto concerniente a la industria y medios. En este sentido, tal y como comenta González, al ser las normas que direccionan la música popular mucho más acotadas que las relacionadas a la música docta, estas son altamente direccionadas por las tecnologías y las modas, debido a que la industria requiere la aparición de productos nuevos que puedan ir reemplazando los existentes, favoreciéndose así la comercialización. Por lo tanto, las generaciones van progresivamente forjando identidades autónomas construidas por medio del repertorio que se instala en esta audiencia, principalmente en la adolescencia, por consiguiente, emerge el asunto de la memoria como vehículo de permanencia de diferentes géneros y/o repertorios, especialmente dentro del quehacer de la música popular. Aquello es determinante para esta publicación, puesto que la inclusión de repertorio con una distancia de tres décadas en donde se identifica su representación histórica dentro de esta extensión temporal otorga validez y garantía a que estas manifestaciones han sabido perdurar en la memoria colectiva haciéndose cabida en el repertorio actual el que, al mismo tiempo, deja progresivamente obsoletos los anteriores.

En cuanto a la definición del término autoral, González menciona que la expresión se instaló en la cultura de masas de los años sesenta, principalmente en el cine, la moda y la cocina, con Francia principalmente como epicentro de esta tendencia. Bajo aquel movimiento se entiende la

“autoralidad” como una combinación entre factura, industria e identidad. En el campo de la música popular el concepto de autoría es citado por el autor por medio de Richard Middleton, quien establece ejemplos de autoría en artistas como Chuck Berry, Buddy Holly, Bob Dylan o (en cuanto a autorías colectivas) The Beatles, en donde podemos encontrar la figura del compositor/cantante y/o instrumentista, todas ellas de manera simultánea. Si analizamos a estos artistas podremos ver un desarrollo de la música popular autoral que es fundante, debido a que tiene amplios grados de originalidad y autonomía dentro de su perímetro, asimismo, estos tienen el control sobre el material temático que se va desarrollando. En este sentido, es lógico pensar en otras figuras de la música popular, como es el caso de Jimmy Hendrix, el que, por medio de sus actuaciones, técnica interpretativa y creaciones (fundamentalmente desplegadas por la electricidad), propició la configuración de una estética que no solo permaneció en su acontecer temporal, sino que también navega en la memoria del receptor de diferentes periodos.

Lo antes señalado se articula desde los requerimientos de la industria y su cadena productiva, sin dejar a un lado un engranaje con la cultura de masas. En consecuencia, según González, una música popular autoral debiera cumplir por lo menos tres requisitos: aportar innovación, poseer interés biográfico y tener permanencia en el tiempo. Este último factor es, en nuestro concepto, de alta relevancia, debido a que la perdurabilidad en el tiempo de las obras asegura un anclaje hacia el concepto de memoria, lo cual se relaciona inevitablemente con el patrimonio sonoro, en este caso el de música popular. Considero que aquello es uno de los fundamentales aciertos de esta publicación, su contribución por medio de un abordaje interdisciplinario a la autoría de música popular chilena y, en consecuencia, al patrimonio inmaterial del país.

Observamos oportuno lo señalado por el autor en cuanto a la diferenciación de la autoría entre la música de tradición escrita, como la del periodo barroco o clásico-romántico (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin) o la tradición académica del siglo XX (Boulez, Berio, Cage, Takemitsu), la que surge principalmente desde los niveles creativos de un solo individuo, en contraposición con la música popular, en donde pueden coexistir los aportes autorales de más de un solo autor. De esta forma, una obra de tres minutos puede incluir a diferentes actores del área, como a un compositor, arreglador, autor, músicos, cantante, productor o ingeniero, los cuales, por medio de sus diferentes destrezas, proporcionan un producto en conjunto. A estos roles descritos anteriormente González los considera los siete pilares del proceso creativo popular en los que un solo individuo podría potencialmente hacerse cargo de más de un rol. En consecuencia, en relación con esta problemática, lo que postula González es indagar por medio de la validación musicológica los niveles de autoría de cada uno de estos pilares.

Sobre el capítulo “Nueva Canción: irrupción de la memoria”, en esta sección se hace visible el fenómeno de perdurabilidad de ciertas manifestaciones, esto debido a que se expone la operatividad de la Nueva Canción Chilena (NCCh) dentro del periodo de los años noventa en Chile. Aquello desde la vereda de agrupaciones que, debido al golpe militar chileno de 1973 y la posterior dictadura cívico-militar (1973-1989), transitaron por el exilio del país, sea de manera voluntaria o inducidos a ello. Por consiguiente, se expone el transitar de agrupaciones como Inti Illimani, Quilapayún, Isabel Parra, e Illapu. Según González, este “supragénero” destaca principalmente debido al contenido político y social de las letras que contiene el repertorio, la denuncia del canto y la actitud militante de estos músicos, lo cual se aleja de la industria (p. 199). Para el autor, el vínculo que la NCCh tiene con la contingencia político y social, con el pasar del tiempo habría permeado a otros géneros como al Canto Nuevo en los setenta y posteriormente al punk o hip-hop. En nuestro concepto, la aparición de Los Prisioneros en los años ochenta son un punto de inflexión en este campo, puesto que por medio de su quehacer propicia todo un movimiento de resistencia emanado desde los suburbios;

sin embargo, a diferencia de la NCCh, con una fuerza más vinculada a sonoridades anglo. De este modo, González apunta a que en los años noventa la operatividad de agrupaciones como Quilapayún o Inti-Illimani son para las generaciones mayores entidades que mantenían su discurso crítico; no obstante, las nuevas generaciones de la época, si bien respetaban estos discursos, los observaban con algo de distancia forjando una crítica más emparentada desde la vereda del punk y el hip-hop. La NCCh tenía una especie de doble vehículo de memoria debido a que, por un lado, evocaba una sonoridad y práctica relacionada con los años sesenta, pero al mismo tiempo hacía un guiño al destierro, retorno y a los derechos humanos.

En consecuencia, una de las agrupaciones a indagar por el autor es Inti-Illimani, específicamente por medio del disco *Andadas* (Alerce, 1993). Según González, Horacio Salinas (compositor) reconoce en la producción la más variada en la carrera de la banda, incluyendo música mexicana, peruana, chilena, aymara e italiana, además, influencias de músicas populares europeas. Estas acciones son ajustadas a la trayectoria de la agrupación, la cual ha transitado por diferentes contextos culturales, asimismo, según Salinas, surgen de la necesidad y urgencia de sentirse latinoamericano, en donde aquello es una condición que Chile ha perdido (p. 203). *Andadas* es el primer disco luego del desexilio de esta agrupación en donde su contenido, según el compositor, abarca boleros y rancheras, las que “son cosas extraordinariamente valiosas si se ven desde el punto de vista de patrimonio e identidad, que aquí en Chile, está muy desdibujado” (p. 203).

A continuación, González nos comenta sobre el disco *Al horizonte* (Warner Music, 1999) de la agrupación Quilapayún, de la cual el autor menciona la alta probabilidad que sea el grupo más autoral de todos. Una de las características de esta agrupación es haber trabajado obras de compositores chilenos de formación docta, como el caso de Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas y Patricio Wang, agentes de relevancia para la conformación de una estética de música académica chilena del siglo XX. Además, a través de un repertorio vinculado con el cancionero indoamericano, encauzan la poesía hacia la canción, igualmente, contribuyen en el tránsito de la *performance* musical hacia un horizonte y puesta en marcha de lo teatral. Sin embargo, González identifica que, si bien Quilapayún articuló su labor creativa en relación con la industria, ésta no siempre comprendió su quehacer debiendo sujetar su actividad al vaivén del mercado. En esa dinámica, según González, *Al horizonte* la define como un producto 100% autoral y 0% comercial (p. 211).

Si bien las tensiones propias de un grupo con la longevidad como Quilapayún se hicieron evidentes durante el final de su etapa de exilio, además de las decisiones de cada integrante en retornar o permanecer en Europa luego del fin de la dictadura, González atribuye la disminución en su producción discográfica durante la transición a la democracia chilena (última década del siglo XX), principalmente debido al fin del contrato con el sello Pathé-Marconi en 1987. En consecuencia, el autor declara *Al horizonte* como un disco con una fuerte marca de *world music* y música étnica manteniéndose fiel a sus raíces, pero incorporando propuestas creativas hacia la industria por medio de concepciones modernas en arreglo e instrumentación. En nuestro concepto esto es el resultado del transitar de la agrupación en donde, si bien no se aparta del lenguaje indoamericano, su estética se ha visto influenciada mediante sus diferentes transitaros, logrando extender su propuesta artística.

Continuando con el barrido discográfico de fines de siglo XX, González se adentra en una de las bandas de mayor significado en el territorio chileno, Illapu, con su disco *Vuelvo amor... vuelvo vida* (Emi, 1990), primer disco desde el desexilio. Según Roberto Márquez (compositor), si bien su música se vincula con Quilapayún, Inti-Illimani o la familia Parra, igualmente observan a Los Payas, Los Chaskas, Los Rupa y Sol del Parú, por lo tanto, es aquella audición la que ha configurado un lenguaje

fusionado obteniendo un resultado particular. De esta forma el compositor menciona que diferentes grupos de Bolivia y Perú responsabilizan a Illapu de haber vinculado la cultura andina con la calle y las preocupaciones del pueblo. En este sentido, González reconoce en la agrupación no solo un símbolo del amor por la música de raíz andina en las zonas urbanas de Chile, sino también un fenómeno de ventas para la industria nacional de fines de los años noventa. Aquello (reflexiona el autor) en medio de un escenario en donde el pop y el rock vivían un apogeo en el mundo, era incomprensible que instrumentos y voces de tradición folclórica tuvieran un espacio de esas magnitudes en Chile. En febrero del 1992 y con veintidós mil copias comercializadas, el álbum se transformó en Disco de Platino en Chile, y los llevó a participar en el Festival de Viña del Mar del mismo año. Este éxito González lo atribuye a factores como el carisma de sus músicos, el recambio generacional de algunos de sus integrantes y el mensaje universal de sus canciones.

El sencillo “Vuelvo para vivir” es empleado por González con el objetivo de contextualizar lo antes mencionado, es así como por medio de un análisis que refleja la importancia en la incorporación del bajo eléctrico, la instrumentación, letra y el asunto dinámico inserto en el transcurso de la composición, nos proporciona elementos que favorecen la comprensión holística en la relevancia de este tema para el desarrollo autoral en la música chilena. El investigador sitúa a este sencillo junto a “Candombe para José” (1976) y “Lejos del amor” (1993) como las canciones imperecederas del repertorio de la banda. En nuestra opinión, es el acoplamiento de sonidos de vinculación andina junto con un lenguaje tonal lo atractivo de la propuesta, favoreciendo su vinculación afectiva con el receptor. Debido al contexto de retorno al territorio nacional (expuesta además por su videoclip), que, según el autor, estamos ante el reencuentro del grupo con sus seguidores (p. 231). De este modo se articula todo un lenguaje altamente significativo en lo relacionado al recuerdo invocando en el receptor la demanda de justicia, verdad y memoria, término ampliamente relevante para este capítulo.

Por otro lado, sobre este capítulo, mencionamos lo valioso de los ejemplos musicales que el autor incluye, integrando asuntos relacionados a los parámetros de la música de obras de estas agrupaciones; esto extiende el perímetro de esta publicación, no solo dejándola en el campo de las ciencias sociales, sino también, proporcionando antecedentes específicos para compositores, intérpretes y músicos en general. Por lo tanto, por medio de ejemplos en notación musical, se logra la observación desde el campo técnico. Asimismo, se ofrece un breve análisis de las portadas de estos discos, proporcionando antecedentes estéticos en la conformación de su arte e Ilustración. Finalmente, incluye datos cuantitativos extraídos de plataformas como YouTube y Spotify, en donde podemos contextualizar su circulación en medios digitales actuales y su impacto en el presente.

Proseguido, en el capítulo “Pop-Rock”, González se adentra en el apartado más extenso del texto en donde reconoce en el género antes mencionado una veintena de agrupaciones activas en los noventa. En consecuencia, se abordará el caso de Los Prisioneros con *Corazones* (EMI, 1990); Jorge González con su disco homónimo (EMI, 1993); Los Tres con *La espada y la pared* (Sony, 1995); Javiera y Los Imposibles con *Corte en trámite* (BMG, 1995); La Ley con *Doble opuesto* (PolyGram, 1991); y Lucybell con *Peces* (EMI, 1995). No obstante, el autor declara, debido a lo abarcador del estudio y sin desmerecimiento de cualidades artísticas, haber dejado pendientes el abordaje a bandas como Santos Dumont, Sexual Democracia, Gondwana, La Floripondio, Machuca, entre otros. González afirma que desde los años sesenta se perciben los procesos de apropiación de lo que posteriormente será conocido como pop-rock (p. 324), estos sucesos han sido estudiados por el periodismo, la historia, la sociología y la musicología durante los noventa. En este sentido, mientras el periodismo y las ciencias sociales se han vinculado con las ideologías y el comportamiento social por medio del género pop-rock, lo que ha escrito la musicología se ha centrado mayoritariamente en la

conformación de identidad, en donde este último concepto es crucial en este capítulo. Asimismo, González menciona que en Chile los noventa fueron particularmente ricos en propuestas pop-rock, aquello en consideración al tamaño del mercado nacional. La propagación a nivel global de los estilos dominantes del perímetro anglo permeó el territorio nacional en donde si los sintetizadores eran los que preponderaron durante los ochenta, ahora son las guitarras por medio de un espíritu crudo vinculado al punk, los que cobraban protagonismo. Es la irrupción a comienzos de los ochenta de bandas como Los Prisioneros, relacionada con el pop-rock, lo que favoreció que posteriormente en los noventa la producción, difusión y consumo se incrementara y en donde al autor presta especial atención a los niveles de impacto temporal y espacial de estas producciones de los noventa. Esto, según González, nos proporcionará insumos para el establecimiento del desarrollo autoral en la música de los noventa en Chile basado en aportes relacionados en la visualidad/sonido/música/vocalidad/letra.

En nuestra opinión, esta década se explica tanto en su cantidad de producción como en su estética, debido a la influencia de música popular nacional y extranjera que ha permeado desde principios de los años sesenta al país, beneficiando una conformación sonora con una fuerte mixtura musical de diferentes contextos socioculturales. Asimismo, es la dictadura un acontecer que, por medio de su represión, contribuyó en la conformación de resistencias a través de lo contracultural, generando una música con un fuerte compromiso social y político y canalizado por aquel sonido. En este contexto, la figura de Jorge González, fundador de Los Prisioneros, es un personaje crucial frente a la música de fin de siglo.

En sintonía con lo antes mencionado, el autor se adentra en el disco *Corazones* (EMI, 1990), de la banda Los Prisioneros. Esta agrupación, icónica de los ochenta para el investigador, lanzaba una producción que carecía de letras con vinculaciones políticas y sociales como las anteriores, sino más bien, se adentraba en el desamor. De esta manera, según González, este álbum habría eventualmente decepcionado a los seguidores históricos de la banda, puesto que se alejaba del discurso político (p. 328). Sin embargo, los nuevos receptores de los noventa, despojados de prejuicios, situaron a *Corazones* como un disco insignia del nuevo pop chileno, calificándolo como el mejor trabajo solista del músico, aunque el mismo compositor, si bien reconocía el disco como el más individual de todos, aclaraba que no fue un trabajo solista y que aún estaba el trío presente.

En este sentido, Jorge González había trabajado sus canciones por su cuenta, mientras que el resto, Claudio Narea y Miguel Tapia, elaboraban juntos las de ellos. No obstante, finalmente las nueve canciones que integraron el disco fueron de autoría de Jorge González, siendo producido por Gustavo Santaolalla y registrado a comienzos de 1990 en Los Ángeles, Estados Unidos. De este modo, el autor comenta que el nivel de producción alcanzado por este disco solucionaba la única deficiencia que tenía la banda con respecto a sus colegas argentinos, el sonido. Por lo tanto, Santaolalla demostró lo que podían hacer Los Prisioneros y Jorge González al tener un soporte mayor de producción frente a su labor creativa.

Con el objetivo de contextualizar el desempeño de la banda, el musicólogo indaga sobre el tema que abre el lado B del disco; "Estrechez de corazón". En él puede reconocer una textura de melodía acompañada y estratificando el material sonoro puede dar cuenta de cada uno de los instrumentos y arreglo correspondiente. Atractivo es el análisis que es inserto sobre los niveles de intensidad, reconociendo en el arreglo un continuo crescendo, en nuestra opinión, parámetro que es habitualmente soslayado dentro del campo de música popular. Si bien igualmente se integran asuntos estructurales vinculados a la forma de la canción, es sobre el contexto melódico que el investigador reconoce la influencia (según el compositor de manera inconsciente) la similitud entre la melodía del tema en cuestión y "El amor de mi vida" (1978), de Camilo Sesto. Por lo tanto, se

expone un análisis comparativo, mediante ejemplos en pentagrama, lo cual resulta ilustrativo para el receptor, especialmente si conoce de notación musical. Finalmente, se añade un análisis audiovisual del videoclip que acompaña la canción, entre otros asuntos vinculados a la letra y cadencias armónicas del repertorio propuesto.

En consecuencia, por medio de un barrido a sus más de quinientas páginas, encontramos un texto robusto en cuanto a referencias bibliográficas, las que avalan desde diferentes disciplinas y autores el desarrollo teórico realizado por González. En ellas convergen diferentes áreas del saber elaborando un discurso musicológico, pero en convergencia con asuntos interdisciplinarios, puesto que este estudio aborda problemáticas que, a nuestro juicio, no pueden ser resueltas desde la unidimensionalidad de una disciplina. Por otro lado, se contabilizaron mil doscientos cuarenta y tres citas, las cuales proveen datos invaluable para investigadores provenientes de un cúmulo de fuentes de distinta naturaleza –escritas, sonoras, visuales, audiovisuales, orales y digitales– todas ellas señaladas al final del estudio mediante sitios web, discografía, documentales, videoclips, conversaciones y prensa, además un índice onomástico.

Finalmente, mencionamos que, si este texto exterioriza memoria y patrimonio sonoro en obras realizadas hace treinta años atrás, podríamos vislumbrar que es este propio estudio el que podría igualmente permitirse aquella denominación patrimonial. ¿Habría que esperar la misma cantidad de tiempo para considerarlo patrimonialmente valioso?

Cita recomendada

Cayo S., Juan Sebastián. 2023. “Reseña de Juan Pablo González. *Música popular chilena de autor. Industrias y ciudadanía a fines del siglo XX*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 27 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES