

La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa

Syd Krochmalny

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

La reducción discursiva del círculo social del Rojas a la década del 90 y al contexto histórico del neoliberalismo en la Argentina ha sido una operación frecuente por parte de la historia, la crítica y la curaduría hacia los distintos movimientos artísticos del siglo XX. Esta forma de categorización reduce la complejidad de las relaciones sociales y la heterogeneidad de las experiencias estéticas en principios a priori, cristalizándolas en sentidos comunes cuyos efectos se inscriben en el discurso. Un rasgo singular es que el Centro Cultural Rojas fue interpretado por una fracción mayoritaria de la crítica como representante de una alianza de clases que condujo a la sociedad argentina a la crisis de 2001. Sin embargo, ninguno de sus artistas ha establecido un vínculo directo con las clases dominantes ni ha desarrollado en términos relativos una exitosa carrera en el mercado del arte local ni global en comparación con otros artistas que fueron identificados por la crítica con las etiquetas del neo-conceptualismo y el arte político. Este conjunto de indicadores demuestra que aún persiste la matriz del campo del arte moderno, en tanto la legitimidad del mercado y la legitimidad de la crítica de las artes visuales no coinciden en el relato histórico del arte argentino de fin de siglo XX.

Palabras claves: Centro Cultural Rojas; trayectorias; historia y crítica de arte; mercado del arte.

Artículo recibido: 20/04/16; **evaluado:** entre 20/04/16 y 20/05/16; **aceptado:** 16/06/16.

Tres aporías historiográficas en torno al Centro Cultural Rojas

¿Pueden las artes visuales ser concebidas en el marco de una sucesión de décadas? ¿La historia de las artes visuales es producto de las generaciones? ¿Las imágenes alcanzan a encarnar la cultura de una época? ¿Consigue un género artístico representar un periodo histórico? ¿Es la historia de las artes visuales una narración de la crítica y los historiadores o existe otro relato posible construido con indicadores no lingüísticos ni visuales? Estas preguntas problematizan una serie de dicotomías que han preocupado a la historiografía como disciplina y que en este trabajo se abordan a partir de un caso concreto con el análisis de las artes visuales del círculo social del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires a fines del siglo XX. En estas preguntas se enfatiza la tensión entre el tiempo cronológico y el tiempo histórico, entre la facticidad y la textualidad, entre la historiografía y los estudios visuales, entre la crítica de arte y el mercado.

Ciertas tradiciones historiográficas problematizaron las relaciones entre la historia y el tiempo. Para Paul Ricoeur (2004) la historia es el tiempo humano como algo siempre narrado, y la narración, a su vez, revela e identifica la existencia temporal del hombre. La articulación entre el tiempo y la narración se da por medio de la trama a través de la cual los acontecimientos singulares y diversos adquieren la categoría de historia. Eric Hobsbawm problematizó la narración de la historia reducida al tiempo cronológico. El historiador británico (1998; 2012) concibe los periodos históricos como una cadena de eventos enmarcados en acontecimientos significativos que redefinen el curso de la historia. Así delimitó al siglo XIX como largo y al siglo XX como corto (1). Por su parte, Bernard Rosenberg y Norris Fliegel (1990: 44) identificaron las operaciones de la historia y las instituciones de arte por las cuales los movimientos artísticos suelen ser reducidos a las categorías de décadas y generaciones. En este trabajo se discute el relato histórico enmarcado en décadas y generaciones y, en su lugar, se propone la noción de tiempo histórico construido por la significación de los acontecimientos articulados conceptual y metodológicamente.

El segundo problema que este artículo aborda es la clásica discusión entre la historia como un “modelo narrativo” y la historia construida en base a “hechos”. La tradición histórica que inaugura el giro lingüístico hizo énfasis en la indistinción entre realidad y ficción, y el carácter constructivo de todo relato histórico. Hyden White, en línea con Norhtrop Frye y Roland Barthes, desarrolló una epistemológica narrativista de la historia. En cambio, la tradición histórica de matriz heideggereana sostiene una idea de facticidad que remite a las fórmulas de la “vivencia del mundo-entorno”, la “experiencia fáctica del vivir”, el “vivir fáctico” y el “ser-ahí.” Aquí nos proponemos tensionar la construcción narrativista de la historia versus el análisis de las trayectorias sociales medidas de manera cuantitativa en base a indicadores objetivables

donde pueden construirse hechos verificables aunque sea incapaz de producirse una historia carente de ideología.

El tercer eje problema gira en torno a la distancia entre la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito, y a la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales. Hyden White (1988) distinguió a la historiografía -la historia narrativa- de la historiofotía -la historia contada en imágenes y el discurso filmico. La historiografía pantextualista suele reducir la imagen a la capacidad de significación del signo lingüístico. En cambio para autores como Nicholas Mirzoeff (2003) el acontecimiento visual -la interacción que existe entre el espectador y lo que mira y observa, sustentado a partir de un soporte o tecnología visual que haga posible esa imagen- escapa de una lectura puramente “significativa” que funciona a través de elementos visibles llamados signos a los que se les atribuyen significados regulados mediante reglas o códigos. ¿Qué es lo que “escapa” a la explicación textual? Al parecer, para Mirzoeff, es la “inmediatez sensual” de toda imagen visible; “un impacto innegable que no puede reproducir el texto escrito” (2003: 37). Dicho “excedente” suscita para el autor una experiencia cercana a lo “sublime” convirtiéndose en el centro de los acontecimientos visuales y en la dimensión específica de la cultura visual. La crítica de arte en Buenos Aires defendió una lectura historiográfica de preeminencia textual y reflexiva, en contraposición, a la propuesta de una historia de las imágenes preponderadamente visual y no discursiva por parte del artista y curador Jorge Gumier Maier. Esta última propuesta de Gumier Maier, muy resistida por la historiografía local, es de algún modo análoga al Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg en tanto se constituye como una colección de imágenes con muy poco texto, mediante la cual se intenta narrar la historia, en el caso de Gumier Maier de las artes visuales del 90, y en el de Warburg de la memoria de la civilización europea.

La hipótesis central de este trabajo, en la que confluyen las problemáticas aquí señaladas, es que la tensión entre la historia crítica y el mercado de las artes visuales de la Argentina entre 1988 y 1997 plantea una divergencia y contradicción entre el reconocimiento de los meta-textos (críticos, históricos y periodísticos) y la no relevancia de esos artistas en el mercado del arte. En otras palabras, la construcción discursiva de “las artes visuales de los 90” y las estadísticas del mercado del arte muestran una contradicción entre los indicadores del orden de los meta-textos y los indicadores del mercado. La contradicción entre ambos indicadores revela que en la historia de las artes en la Argentina de fin de siglo persisten las contradicciones entre el arte y el dinero que describió Pierre Bourdieu (2003) como características fundantes y estructurales del campo del arte moderno en París del siglo XIX. La legitimidad de los pares y de la crítica de arte no necesariamente coincide con la legitimidad otorgada por las galerías comerciales y los

coleccionistas: los artistas reconocidos como los representantes de la década del 90 no son los mismos que venden y exhiben sus obras en prestigiosas galerías, ferias y bienales internacionales.

La crítica y la facticidad de las trayectorias en el mercado

Desde mediados de los 90 una fracción de la crítica de las artes visuales sostuvo que el artista y curador Jorge Gumier Maier y los artistas del círculo del Rojas son figuras paradigmáticas de los 90, que produjeron en sincronía con las formas culturales del gobierno de Menem, la posmodernidad y la sociedad de consumo. Las heterogéneas prácticas estéticas de estos artistas fueron rotuladas, en un principio, bajo los significantes de “arte *light*” y “arte del Rojas”, luego transfiguradas a las etiquetas de “arte guarango” y “arte posmoderno”, y finalmente asociadas a la categoría totalizadora del “arte de los 90” (2). Algunos de los artistas y sus obras inscriptos en estos rótulos formaban parte del círculo social del Rojas, mientras que otros habían compartido con ellos algunos escenarios de exhibición. Estas atribuciones no sólo fueron reduccionistas y fetichizadoras de las prácticas artísticas del periodo, sino que soslayaron a otras estéticas que lograron alcanzar un desarrollo institucional y comercial mayor que los artistas del círculo social del Rojas, pero que no lograron formar parte del discurso estándar del “arte de los 90”. Aquellas experiencias fueron reducidas por la crítica a las categorías del “arte político”, el “neoconceptualismo” y la “neoabstracción” y desarrollaron una historia del arte que puede ser rastreada si analizamos otros indicadores que no son los del discurso crítico, sino los del mercado del arte.

En el examen del discurso sobre la producción cultural del círculo social del Rojas del periodo 1989-1994 se observó una cantidad de textos cuya concatenación de enunciados señaló la sedimentación de un relato y la cimentación de un objeto epistémico. El análisis demostró cómo los diferentes textos se organizaron en una figura remitiendo los unos a los otros, entrando en convergencia con prácticas e instituciones marginales, entañando significaciones, configurando un sentido común y adscribiéndolo a una época como “el arte de la década de los 90” (López Anaya, 22 de enero de 1994).

En el periodo de formación discursiva (1989-1992), López Anaya acuñó la expresión “arte *light*” -un recurso que tuvo pregnancia en la escena- para aludir a la obra de Jorge Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren. Al poco tiempo, el concepto de “lo *light*” comenzó a reiterarse y transfigurarse en otros textos (“rosa”, “guarango”, “*bright*”) conformando un modo de describir un conjunto de artistas, obras y escenarios de exhibición (referentes). Así

aparecieron las condiciones de reapropiación y de empleo de esta expresión en diversas modalidades de enunciación; y como una amalgama del discurso, los enunciados fueron dándole existencia y una voz a un conjunto de imágenes, estilos, prácticas y sujetos.

Parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual (...) desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la 'ficción', con la 'levedad' generalizada" y en esta modalidad de lo *light* se centra el trabajo de estos cuatro artistas, "con una concepción programática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea (López Anaya, 1 agosto de 1992).

Pienso que el arte light tiene que ver de alguna manera, con una cosa peyorativa; un arte débil, sin compromiso sino que es una cuestión aparente. De todos modos, si el pintor es puto o no, no tiene nada que ver (Ameijeiras, 9 de junio de 1993).

Ahora sus pinturas e instalaciones presentan hombres desnudos, personajes marginales, desarraigados, con alusiones a una realidad saturada por una agresiva atmósfera 'kitsch' (...) La obra de Suárez, sin duda, tiene una explícita referencia al 'grotesco', categoría artística que puede definirse como 'juego con lo absurdo y oposición ruidosa a todo racionalismo' (...) 'causticidad, la exageración satírica y lo ridículo (...) (López Anaya, 27 de febrero de 1993).

Es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismo, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones inmediatas de los menemistas guarangos (Restany, 1995).

Estos textos, que refieren a distintos personajes, conceptos y objetos, y que incluyen a la vez diversas situaciones de enunciación separadas en el tiempo, fueron acoplado a las acciones y los actores en una sucesión narrativa ligada por una creación paradigmática de oposiciones ("arte rosa" vs. "pintura nacional"; "arte light" vs. "arte político") entre "lo liviano" y "lo pesado", "lo débil" y "lo fuerte", "el compromiso" y "la evasión".

Ambas oposiciones, "arte rosa"/"pintura de los ochenta" y "arte light"/"arte político", fueron acciones reactivas de los pintores que la crítica caracterizó como "expresivos" y "matéricos", y de los llamados "artistas políticos" frente a la emergencia del significante "arte *light*" y "arte del Rojas" en la prensa (*La Nación* y *Página 12*) y en las revistas culturales (*La Maga*). Estas reacciones, al contrario de lo que sus protagonistas buscaron, generaron una implosión de su propia tradición y una eclosión de los "pretendientes" contribuyendo a la formación del hito "arte del Rojas" (3).

Si hasta ese momento el término “*light*” era una propuesta de la crítica, la intervención de artistas con estéticas heterogéneas en distintos contextos institucionales (en el Centro Cultural Rojas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) no hizo más que incrementar, fusionar y consolidar la identidad discursiva del círculo del Rojas. Las críticas descalificadoras de los pintores Felipe Pino, Duilio Pierri y Marcia Schwartz, por un lado, y de los artistas Juan Carlos Romero, Teresa Volco y Coco Bedoya, por el otro, aumentaron, sin proponérselo, la atención sobre las prácticas estéticas de Gumier Maier y su entorno. Además, el discurso produjo efectos de derrame y proliferación; se diseminó ampliándose en una inscripción con ciertos rasgos de indefinición pero que fue coagulando un sentido reconocible y aplicable a manifestaciones estéticas diversas, ya sea por la alusión a la paleta, las formas, los materiales, los referentes, la factura o al espacio de exhibición de las obras.

El rastro de este fenómeno puede encontrarse no sólo en la difusión de las etiquetas “rosa” y “*light*”, sino también en la reapropiación y el uso de los adjetivos descalificativos como emblema. Los artistas, como las minorías, usaron estrategias de asunción del estigma. Este fue el caso de Gabriela Faure, Román Vitali, Fabián Alegre y Gregorio Basualdo, cuatro jóvenes artistas de Rosario, que participaron en la colectiva *Rosa de Lejos* en la Galería del Rojas en septiembre de 1993. Esta exhibición agrupó a artistas externos al círculo pero cuya estética se vinculó a la producción del Rojas y a la del propio Gumier Maier. Fabián Lebenglik, quien realizó la cobertura periodística para *Página 12*, reutilizó el término *kitsch* –aplicado a la obra de Gumier Maier y Schiliro- para titular y describir la muestra.

También las reseñas sobre exhibiciones de artistas jóvenes con breve trayectoria incluyeron a una nueva generación en el discurso estético de “lo cursi” y “lo *kitsch*”. Éste fue el caso de la doble cobertura de la muestra *El camino del corazón* de Agustín Inchausti (1970) por López Anaya para el diario *La Nación*, seguida por la de Fabián Lebenglik para *Página 12*. Sobre esta muestra se enuncia la incorporación de la estética de *souvenir* de los comercios del barrio de Once a través de la introducción de “ridículos clisés del *kitsch*” en la Galería del Rojas (López Anaya, 9 de octubre de 1993; Lebenglik, 12 de octubre de 1993).

Estos ejemplos indican la proliferación reticular de las expresiones “*light*”, “*kitsch*” y “rosa” operando en distintas vertientes –en la prensa, en los artistas, en jóvenes aspirantes de otra ciudad-, y constituyéndose como una categoría descriptiva y arborescente en una familia semántica de inscripción y reconocimiento de materiales, imágenes, sujetos y *mise en scène*.

En este devenir la figura del artista y su producción se fue dibujando y diferenciándose de los imaginarios pasados, sustituyendo valores y visiones: “lo profundo por lo superficial”, “el mandato social por la libertad”. Es en la transformación de la figura del artista y sus atribuciones sociales y estéticas en la que se adjudicó el liderazgo de Jorge Gumier Maier y su

círculo social (Miguel Harte, Marcelo Pombo, Feliciano Centurión, Sebastián Gordín, Omar Schiliro, Benito Laren, Beto de Volder, Graciela Hasper, Fabián Burgos) a un arte que fue nombrado como el arte de una década, como “el arte de los 90” por el influyente crítico López Anaya en el diario *La Nación*.

Jorge Gumier Maier es una de las figuras paradigmáticas del arte argentino de los años noventa. Pintor, diseñador gráfico, curador de la Galería del Rojas (...) Comenzó a exponer en los años setenta, pero su primera individual realmente significativa la realizó en el Centro Cultural Recoleta en 1989. Allí presenta sus obras fundadas en una serie de “citas”. Desde entonces utiliza la pintura con fines extrapictóricos, como una estrategia para reutilizar fragmentos de otros discursos visuales, de discursos rotos (López Anaya, 22 de enero 1994).

El “arte *light*” o “arte rosa” también fue llamado “arte del Rojas”. Sobre la construcción de este objeto epistémico se construyó la figura de una entidad. Sobre el imaginario y el discurso estético del “arte *light*” se enunció un conjunto de atribuciones que enmarcaron a este tipo de arte en torno a una institución, constituyendo la figura social del “artista del Rojas” y la imagen del “arte del Rojas” (Lebenglik, 25 de agosto de 1992; Ameijeiras, 13 de enero de 1993; López Anaya, 22 de enero de 1994; Farina, 25 de mayo de 1997; Grinstein, 5 de octubre de 1999; González, enero de 2003; García Navarro, 2007; González y Jacoby, 2009; Dávila, 2011).

Una fracción de la crítica y la historiografía colaboró en la construcción de la “entidad discursiva” del círculo social del Rojas como el arte de los 90 a través de la transliteración de las etiquetas de “arte *light*” y “arte del Rojas” por las de “arte guarango” y “arte posmoderno”, junto con asociaciones directas entre las formas estéticas y el contexto histórico (Restany, noviembre 1995; Grinstein, 1997; Giunta, 1999-2000: 46-55; Pacheco, 1999; Buntinx, 2008: 46-50; García Navarro, 2007: 35-41). En su última visita a la Argentina, el crítico de arte Pierre Restany juzgó al arte que promovía Gumier Maier como guarango y menemista en la revista de arte *Lápiz*.

La Argentina de los años 90 vive bajo el signo de un cambio de decorado verdaderamente espectacular (...) el Presidente Menem encarna la dinámica transformista de un clan en el poder. Se trata del clan de los nuevos ricos que se han beneficiado de la política económica del Ministro Cavallo: freno a la inflación (...) privatización a ultranza de las empresas del sector público. Los nuevos ricos menemistas detentan el poder del dinero y de los medios de comunicación (...) En la calle se les nota a cien metros: ‘guarangos’, kitsch, ordinarios y superficiales (Restany 1995: 51). La identidad del arte argentino reposa en esta cultura de la cita libre que conduce a una amalgama localista kitsch (...) Gumier Maier, director de la galería del Rojas, es el catalizador del movimiento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina

de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración (...) Existe en efecto una analogía estructural fundamental entre los guarangos de Menem y los jóvenes guarangos del arte (Restany, 1995: 51-54).

De modo análogo, la crítica Eva Grinstein catalogó algunos artistas del círculo del Rojas con el mote de “posmodernos”:

Hoy se impone la bucolia de una paz marcada por la organización del mercantilismo, y la producción de los artistas emergentes se hace eco, de alguna forma, de ese imperativo (...) Artistas posmodernos aunque no quieran, rechazan la posesión de verdades (...) en el panorama de propuestas más recientes de las artes visuales argentinas (las de fines de la década pasada, las de los noventa), aparecen saludablemente ciertas actitudes de detenimiento, de reflexión, de disfrute de los elementos pictóricos, de burla (...) Se ofrecen en el mercado de las significaciones, se dejan asignar sentidos, no se imponen (Grinstein, 1997: 20-21).

Después de que López Anaya y Pierre Restany anunciaran la idea de que Gumier Maier y el “arte del Rojas” son una forma ética y estética representativa del arte de la década de los 90 (López Anaya, 22 de enero de 1994; Restany, 1995: 50-55), este discurso se constituyó como una entidad desde 1999 y a lo largo de la siguiente década a partir de cuatro situaciones de enunciación (López Anaya, 22 de enero de 1994; Restany, 1995: 50-55; Gumier Maier, Benedit y Pacheco, 1999; Giunta, 1999-2000: 46-55; García Navarro, 2007: 35-41).

La primera situación de enunciación fue cuando Alfredo Londaibere, el director de la galería del Rojas luego de la renuncia de Gumier Maier en 1996, le propuso a Gustavo Bruzzone preparar una exhibición en el espacio de la galería y la fotogalería (dirigido por Alberto Goldenstein). En septiembre de 1999 se exhibió en el Centro Cultural Rojas una muestra de recorte antológico de la colección de Gustavo Bruzzone, que reunía las obras de los artistas que habían pasado por la galería. La crítica de la prensa, al igual que el *statement* curatorial, no dudó en declarar que la colección era representativa de los 90.

Obras de Miguel Harte, Marcelo Pombo, Fabio Kacero, Ariadna Pastorini, Londaibere, Gumier Maier, Sebastián Gordín (...) de estos artistas paradigmáticos de la producción de la década, se exhiben también obras de los años anteriores al momento en que se nuclearon en el centro universitario (...) (Anónimo, 24 de setiembre de 1999).

Hacia fines de la década pasada, Jorge Gumier Maier transformó un pasillo oscuro y angosto del Centro Rojas en la galería de arte por donde pasó parte fundamental de la nueva plástica argentina (...) Las obras expuestas en el Rojas desafiaban cualquier clasificación previa, pero eran más que una simple provocación de tono kitsch: bajo esos disfraces coloridos y chillones que

ponían a prueba el ojo del espectador ocultaban fuertes estrategias estéticas (...) Esta muestra (...) es una oportunidad para acercarse a una buena parte de la producción artística de los 90 (Authier, 30 de setiembre de 1999).

En el centro Cultural Rojas se exhibe, por tiempo limitado, buena parte de la colección Bruzzone: un atractivo panorama del arte argentino de los años noventa (Grinstein, 5 de octubre de 1999).

La segunda situación de enunciación fue el catálogo publicado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y editado por Luis Fernando Bedit, Jorge Gumier Maier, Marcelo Pacheco y Patricia Rizzo (4). El libro *Artistas de los 90* fue la formulación de la existencia de un “universo estético imaginario” definido como “de los noventa”. El catálogo dispuso un repertorio de imágenes declarado como representativo de una visión del mundo, de una epistemología y un clima cultural. Los editores seleccionaron a casi sesenta artistas cuyas obras fueron exhibidas entre 1988 y 1998.

El criterio editorial fue elegir las obras que “tuvieran una imagen noventas” reconocible a partir de materiales, colores, formas, procedimientos y géneros singulares. La mayor parte de los artistas elegidos fueron circunscriptos en lo que la crítica llamó “arte *light*” y que participaron en las colectivas curadas por Jorge Gumier Maier: *Algunos artistas* en el Centro Cultural Recoleta en 1992, en *Cinco años del Rojas* en 1994 y en *El Tao del arte* en 1997 en el Centro Cultural Rojas. Por otra parte, se incluyeron a aquellos artistas que han sido definidos por López Anaya como neo-conceptualistas, becados por la Fundación Antorchas, y que participaron en el Taller de Barracas dictado por Pablo Suárez y Luis Fernando Bedit. Y por último, se seleccionó a una pequeña fracción de los artistas de la Beca Kuitca (5). El 57% de las obras de los artistas escogidos forman parte de la colección de arte contemporáneo de Gustavo Bruzzone.

Esta composición resultó parte de una negociación por medio de la cual Gumier Maier no solo logró imponer la mayor parte de los artistas representativos de su propuesta curatorial, sino también la imagen de la portada y su estética, un arte visual desprovisto de lenguaje. Acorde a la ausencia de un discurso historiográfico y crítico, el catálogo del FNA está compuesto casi exclusivamente de imágenes.

La tercera situación de enunciación fue un conjunto de ensayos escritos por periodistas, críticos, historiadores y ensayistas bajo el tópico “arte de los 90”. En la revista de arte *Lápiz* se recopilaron textos de Beatriz Sarlo, Marcelo Pacheco, Andrea Giunta, Eva Grinstein, Fernando Farina, López Anaya, Elena Oliveras y Julio Sánchez. Los artistas del Rojas tuvieron una presencia significativa. El aparato crítico construyó un discurso al que denominó “arte de los 90”, buscando semejanzas y diferencias con las vanguardias artísticas de los 40 y los 60. Así

“el arte de los noventa” fue el tema de debate en el que estos discursos tejieron su significado, argumentos y tomas de posición. Sobre este tema giraron las orlas de conceptos: *light*, *bright*, *rosa*, *kitsch* y posmoderno.

La cuarta situación de enunciación –aunque más allá de la década de los 90- fue la revista de artes visuales *Ramona* fundada por Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby. “El arte de los noventa” fue uno de sus tópicos más recurrentes. Desde esta revista se promovieron, y canalizaron los debates y las diferentes tomas de posiciones en la escena, desde la *Ramona* número 7 editada en octubre del año 2000 hasta la finalización de la revista con la edición número 101 en julio de 2010.

Además la crítica y la historiografía contrapusieron la serie de formas estéticas, éticas y sociales definidas como “arte de los 90” a otros contextos epocales. Así el “arte *light*”, “neoliberal”, “posmoderno” y “menemista” se contrapondría al grupo Madí y Arte Concreto Invención de la década del 40 (Farina, 25 de mayo de 1997), a la vanguardia artístico política del Di Tella de la década de los 60 (Restany, 1995: 50-55), al “arte político” de los 80 (García Navarro, 2007: 35-41; González y Jacoby, 2009), y al “arte político” y el “arte activista” del siglo XXI (Alonso, 2003; García Navarro, 2007: 35-41).

Según la crítica, aquellas formas estéticas y éticas se oponen al “arte de los 90”. Sea porque los artistas del grupo Madí y Arte Concreto Invención estaban orientados a una praxis de inserción social mientras que “los artistas de los 90” manifestaban una “falta de interés político” y estaban “sumergidos en un universo deshistorizado” (Farina, 25 de mayo de 1997). Sea porque la radicalidad y el compromiso de la vanguardia artística de los 60 produjeron que los artistas abandonaran el arte y se dedicaran a la militancia política, mientras que “los artistas de los 90” manifestaron “un desinterés declarado por la acción política directa” (Grinstein, 1997: 20-21; Sánchez, 26 de agosto 1998). O ya sea porque “los artistas de los 90” (Buntinx, 2001) (6) sostuvieron posturas acríticas frente a la situación política de su tiempo a diferencia del “arte político” de los 80 o el “arte activista” de la crisis de 2001 (Alonso, 2003; García Navarro, 2007: 35-41; González y Jacoby, 2009).

Frente a la construcción discursiva de las artes visuales de los 90 aquí se sostiene que la estratificación cronológica del arte y su reducción a una generación, grupo social, institución o género artístico es un artificio frecuentemente inducido por la crítica, los historiadores y los curadores de arte. El siglo XX ha sido dividido arbitrariamente en decenas y los artistas clasificados en décadas contribuyendo a la creación de la ilusión generacional. Este tipo de categorización reduce la complejidad de las relaciones sociales y la heterogeneidad de las experiencias estéticas a principios temporales apriorísticos, cristalizándolos en sentidos comunes cuyos efectos se inscriben en el discurso de los actores e instituciones de la escena

del arte a través de las publicaciones de catálogos y libros, y también con muestras históricas curadas en museos.

A diferencia de la mayoría de los críticos e historiadores del arte del período, Roberto Amigo argumentó una línea de continuidad entre el arte de los 80 y 90 a partir de dos estéticas complementarias “que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: la *vindicadora* y la *festiva*” (Amigo, 2008: 8-14). La primera se sostuvo en la reinención del cuerpo político mediante la identificación del militante que ponía su cuerpo para hacer presente y visible el cuerpo ausente del desaparecido. La segunda línea es la recuperación del cuerpo como alegría, como vínculo con el otro, frente a un poder que se había establecido sobre los cuerpos torturados y desaparecidos se optaba por la celebración, el baile y el encuentro.

No obstante, esta asociación generalmente fue más allá de la inscripción de las artes a una década o a la continuidad entre décadas, pues se la correlacionó con periodos temporales más vastos a partir de una interpretación periodística nutrida por la divulgación de la teoría social contemporánea y de autores como Jean Baudrillard, Daniel Bell, Frederic Jameson, Jean-François Lyotard y otros. Así se suscribió el arte a una época o periodo histórico que ha sido definido como posmodernismo (Grinstein, 1997: 20-21; Sarlo, 1999/2000) y sociedad de consumo (López Anaya, 1 de agosto de 1992; 21 de noviembre de 1992). Por un lado, el arte del círculo del Rojas ha sido vinculado al posmodernismo por el uso del pastiche -la parodia de las formas del arte abstracto/moderno- y, por el otro, a la sociedad de consumo por su referencia a *brands* y mercancías.

Estas relaciones fueron planteadas desde una perspectiva asociacionista entre formas sociales y formas estéticas. Los textos críticos e historiográficos se circunscriben en una teoría en la que los fenómenos artísticos están en estrecha relación con su contexto histórico-social y los fenómenos socioeconómicos. Es en esta clase de teoría social que el estilo de época es el concepto mediador entre el contexto sociopolítico y la producción artística. Es la clásica visión del arte y la sociedad que supone una lectura tradicional de los fenómenos sociales de causalidad simple, de determinación circular, de antagonismo y de expresión entre hechos. Es la ambición de una historia general en la que se intenta unificar una serie de segmentos espacio-temporales heterogéneos en base a un principio, una reducción de fenómenos diversos a una ley o principio, procedimiento que presupone una cohesión. Esta búsqueda se basa en algunas hipótesis que conjeturan que entre los acontecimientos de un campo espacio-temporal definido se puede establecer un sistema de relaciones homogéneas, una red de causalidad que deriva a cada uno desde un principio, relaciones de analogía simbólica y expresiva a través de un elemento común y que en última instancia hay una misma forma que

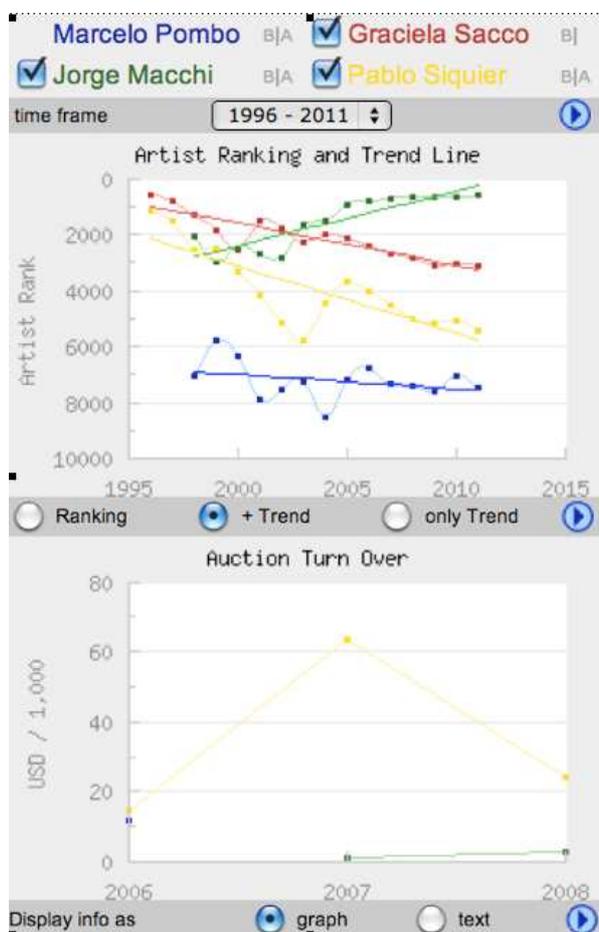
liga estructuras económicas con estructuras políticas, culturales y psicológicas. Así se piensa la historia como la forma de grandes unidades cohesionadas.

Algunos sectores de la crítica, la historiografía y los artistas definieron al círculo social del Rojas como “el arte de la década de los 90”, sin embargo, la heterogénea producción cultural del círculo del Rojas, como ya hemos adelantado, es sólo un segmento de la escena del arte en la Argentina. En paralelo a esta tendencia se desarrollaron diversas formas de arte que la crítica redujo a cuatro categorías: “neo-conceptualismo”, “neo-abstracción”, “arte político” y “arte activista” (7). El círculo social del Rojas, un pequeño universo artístico, ha sido interpretado como el arte de una década y también ha sido acogido con beneplácito por la generación subsiguiente cuya influencia estilística, para muchos jóvenes artistas, permanece vigente.

Es importante destacar que lo que ha sido identificado, por el discurso crítico, como el referente de una década excluye otras expresiones artísticas cuyo desarrollo ha sido mayor en el plano económico e institucional. Los artistas más representativos de lo que la crítica y la historiografía denominó “arte político”, “neo-conceptualismo” y “neo-abstracción” han realizado mayor cantidad de exposiciones en galerías y museos con mayor prestigio e incluso sus obras cotizan más alto en el mercado del arte que las de los “artistas *light*”/“artistas del Rojas”.

La diferencia entre estas formas artísticas se desarrolla a nivel internacional. Los artistas reducidos a las categorías de “arte político”, “neo-conceptualismo”, “neo-abstracción” y “activismo artístico” han participado en museos, ferias y bienales internacionales como las de Sao Paulo, Venecia y Documenta. En cambio, la mayoría de los artistas circunscriptos a la etiqueta “arte *light*” no han desarrollado hasta la fecha una carrera significativa fuera del país. Incluso la trayectoria internacional de uno de los artistas más emblemáticos del Rojas, Marcelo Pombo, es menor en comparación con la de Graciela Sacco (cuya obra es definida bajo el rótulo de “arte político”), Jorge Macchi (cuya obra fue definida como “arte neo-conceptual” por López Anaya), Pablo Siquier (definido como “neo-abstracto”) o los colectivos de arte Etcétera y GAC surgidos a fines de los 90 (categorizados primero como “arte activista” y más tarde como “activismo artístico”). A su vez, si comparamos las trayectorias profesionales de los artistas del Rojas con las de Guillermo Kuitca y León Ferrari, las diferencias son aún más marcadas. Si observamos las trayectorias de Fernanda Laguna, artista pivote entre el Rojas y Belleza y Felicidad, y las de los grupos de activismo artístico surgidos a fines de los 90 que obtuvieron un reconocimiento institucional internacional desde 2002, también corroboramos una amplia diferencia de legitimidad a favor de estos últimos.

Trayectorias comparadas en instituciones y el mercado del arte (1995-2011) (8)



Marcelo Pombo, Graciela Sacco, Jorge Macchi y Pablo Siquier (1996-2011).

Fuente: elaboración propia en base a datos de Artfacts 2011.

Vol. 1, N.º 50 (abril-junio 2016)



León Ferrari, Jorge Gumier Maier, Guillermo Kuitca y Marcelo Pombo (1996-2011).
Fuente: elaboración propia en base a datos de Artfacts 2011.



Sebastián Gordín, Gumier Maier, Graciela Hasper y Fabián Burgos (1996-2011).
Fuente: elaboración propia en base a datos de Artfacts 2011.



Fernanda Laguna, GAC y Etcétera (2002-2011).

Fuente: elaboración propia en base a datos de Artfacts 2011.

Por otra parte, la reducción de las heterogéneas prácticas artísticas a un sistema de categorización de índole estético no es suficiente para una historia de las artes, a pesar de su eficacia social y cultural en el orden del discurso. Es decir, la crítica y la historiografía intentaron categorizar un radio de acción y entramado social heterogéneos que desbordaban sus límites discursivos reduciéndolos a una dimensión estética y social. Sin embargo, las operaciones discursivas le otorgaron visibilidad a un conjunto de prácticas y experiencias artísticas por la que los actores y las instituciones del arte las reconocen y clasifican.

La obra de Pablo Siquier es un ejemplo de la tensión entre la práctica estética y la nomenclatura del discurso crítico, ya que sin haber sido incorporada en el corpus crítico del "arte *light*", ni del "arte del Rojas" –aunque haya participado en una muestra de la Galería en noviembre de 1994-, Pierre Restany la incluyó en la categoría de "arte guarango" y Carlos Basualdo dentro del grupo de artistas "neo-concretos" junto con Gumier Maier, Fabián Burgos, Fabio Kacero, entre otros. También Rafael Cippolini (2000) definió a la obra de Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Graciela Hasper y Fabio Kacero con la categoría "arte frágil", asociada al espectro semántico de "lo *light*". Sin embargo, desde una dimensión estética, la obra de Siquier sólo se emparenta con la de Gumier Maier en el uso de la geometría, pero difiere en la paleta (oscura y neutra en un caso y colorida en el otro), y en los referentes sociales y políticos (estructuras arquitectónicas en Siquier, y decoración y cultura popular en Gumier Maier). Tampoco la obra de Siquier se relaciona en lo que respecta al uso de los materiales,

referentes, colores, formas, medios, técnicas, género y estilo, con la obra de Marcelo Pombo, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Omar Schiliro, Miguel Harte y Pablo Suárez. Finalmente, desde el punto de vista sociológico, Pablo Siquier no ha formado parte del círculo social del Rojas, aunque haya participado en algunas muestras colectivas.

A pesar de que los artistas del círculo social del Rojas hayan desarrollado una carrera artística marginal en términos de reconocimiento institucional y de mercado –en comparación con artistas de otras tendencias estilísticas-, para un sector influyente de la crítica de arte y el periodismo cultural, junto con el imaginario social de los artistas de las generaciones venideras, el “arte del Rojas” es asociado al “arte de los 90”. Por ende, la “entidad del Rojas” fue construida de forma discursiva por la prensa, la crítica, la historia y la curaduría, el reconocimiento de los pares y la transmisión generacional. Sin embargo, esta operación aunque haya sido relevante en el plano de la comunicación, la sociabilidad y la cultura, y en particular entre los artistas, no fue correspondida en el plano institucional ni mercantil de la escena y las redes del arte local e internacional.

Posiblemente la excepción al análisis de las trayectorias sea la exhibición e incorporación de la Colección Bruzzone -dedicada a la propuesta curatorial de Jorge Gumier Maier- al Museo del Blanton en la Universidad de Austin Texas en el 2011. Exhibición que pareció romper, por un lado, con el magro desempeño internacional de la propuesta del Rojas, si es que esta característica es un argumento de validez, y por el otro, con respecto a las interpretaciones sobre su estética que ha sido señalada como localista por algunos de sus detractores (Katzenstein, 2003). Sin embargo, este supuesto hecho no desmiente que la producción del Rojas haya desarrollado una performance global menor en comparación con otros artistas de la escena de Buenos Aires si es que se analizan las trayectorias profesionales a lo largo del tiempo como se ha hecho aquí. En primer lugar, la incorporación de las piezas fueron en tanto unidades de una colección y no como obras que formarían parte del desempeño de carreras profesionales e individuales. Por el otro, la exhibición forma parte de una política cultural característica de las instituciones de los países dominantes -orientadas a distintas culturas que suelen ser clasificadas a través de atributos geográficos y raciales- que buscan identificar producciones locales y adscribirlas, en este caso, a la problemática etiqueta del Arte Latinoamericano. Categoría circunscripta a las tipologías acuñadas por la teoría política y cristalizada por académicos e intermediarios culturales a través de los términos de periferia, tercer mundo, sur, subdesarrollo o en vías de desarrollo. De alguna manera, estas categorías, al igual que la muestra del Blanton, revelan a las formas de arte reducidas a su contexto en los fallidos intentos que buscan trascenderlo.

Conclusiones

La inducción del arte del círculo del Rojas a una década y un contexto histórico es un tipo de operación discursiva que ha sido también frecuente por parte de la crítica y la curaduría en la historia del arte en Occidente a lo largo del siglo XX. Quizás un rasgo singular de nuestro objeto de estudio sea que una fracción mayoritaria de la crítica haya interpretado al círculo del Rojas como representante de una forma estética y ética de una alianza de clases que condujo a la sociedad argentina a su mayor debacle histórica –acentuada polarización y fragmentación social, distribución regresiva del ingreso, altísimos índices de pobreza e indigencia, a una tasa de desempleo abierto que rondó el 23%- y que sin embargo, ninguno de sus artistas haya desarrollado una exitosa carrera en el mercado y las instituciones del arte global, ni que tengan vínculos políticos con el menemismo, y que su origen social sea de la clase media trabajadora. También es importante destacar que esta operación fue infundida principalmente por críticos de arte desde los medios de comunicación concentrados con el poder de influir en la construcción del sentido común.

A partir de las aporías historiográficas aquí señaladas se pueden formular tres grandes conclusiones que contribuyen con herramientas teóricas y metodológicas a la historia del arte. La primera es que el tiempo cronológico es una institución social que, en muchas ocasiones, se presenta como un a priori irreflexivo solapándose en el relato histórico. En cambio, el tiempo histórico puede ser pensado en dos dimensiones: en tanto su facticidad y su significatividad. La segunda conclusión es que las herramientas lingüísticas del análisis historiográfico de matriz narrativa resultan insuficientes para la construcción del relato de la historia del arte. Evidentemente se hace necesaria la utilización de metodologías de las ciencias sociales para la construcción de diferente tipos de datos históricos, como en este artículo se intentó demostrar a través del estudio de las trayectorias de mercado de los artistas. Los modos de construcción discursivos no son más o menos legítimos en función de las razones de mercado o de mediciones estadísticas para evaluar la producción de conocimiento. En tercer lugar queda en evidencia la clásica oposición entre la historiografía de preeminencia textual y reflexiva, y la historia de preeminencia visual. Ambos son distintos conceptos teóricos y metodológicos que pueden contribuir conjuntamente a la labor historiográfica de las artes visuales, en un caso como herramientas narrativas y en el otro como herramientas iconográficas.

Finalmente podemos concluir que hay una historia narrativa de las artes visuales que no coincide con la historia del mercado. Este desfase permite concebir la independencia relativa entre la crítica y el mercado de las artes visuales. Según la tesis de Pierre Bourdieu (2003) en

Las reglas del arte existe una relación inversamente proporcional entre la legitimidad artística y la legitimidad de mercado. Esta característica fue fundante del campo artístico parisino del siglo XIX y también fue formulada como un rasgo esencial de la modernidad europea. En el caso aquí estudiado el valor del arte como placer desinteresado y sin función pragmática también se declaró y realizó como opuesto al dinero. Por lo tanto mientras el mercado se impone surge el criterio de que el valor artístico es inversamente proporcional al valor comercial. El rechazo de los valores comerciales en pos de la acumulación de capital simbólico solo son capaces de proporcionar réditos económicos a largo plazo. Estas características constituyeron la génesis y estructura del campo del arte en la era moderna, y aún persisten, por lo menos, hasta finales del siglo XX en la escena de las artes visuales en la Argentina.

Notas

(1) El siglo XIX comienza con la Revolución Francesa y finaliza con el comienzo de la Primera Guerra Mundial. En cambio, el siglo XX comenzó con la Primera Guerra Mundial que a su vez causó la caída de los imperios alemán, otomano, austrohúngaro y ruso (éste último a causa de la Revolución Bolchevique de 1917). La Segunda Guerra Mundial fue producto de las condiciones de desarme y pérdidas territoriales que habían sido impuestas a la Alemania en 1918. Finalmente, la subsiguiente Guerra Fría fue consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y terminó con la caída de los regímenes comunistas de Europa Oriental y la desintegración de la Unión Soviética en 1991.

(2) La historia del arte suele pensar las prácticas estéticas a través de un a priori que reduce la heterogeneidad de las experiencias y relaciones sociales en unidades temporales entendidas como una sucesión de décadas.

(3) Acerca de las condiciones inadvertidas y las condiciones no buscadas de la acción véase "el modelo estratificado del agente" (Giddens, 1984).

(4) El Fondo Nacional de las Artes fue creado en 1958 para forjar un sistema financiero con el objetivo de prestar apoyo y fomentar las artes, la literatura y las actividades culturales en la Argentina. Es una institución del Estado Nacional que además de entregar becas y subsidios para la producción, otorga premios, realiza publicaciones, concursos, exhibiciones, entre otras políticas culturales.

(5) Los artistas seleccionados habían exhibido en el Centro Cultural Rojas, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Galería Ruth Benzacar.

(6) "(...) la producción de los noventa ensaya una estética del deslizamiento, casi del desliz. (...) un arte de evasión hedonista, agotado en cierto deleite postmoderno por la manipulación lúdico-ornamental de referentes vacíos" (Buntinx, 2001).

(7) Ana Longoni sustituyó el término "arte activista" por "activismo artístico" (Longoni, 2009).

(8) Los gráficos visualizan las trayectorias de los artistas según un sistema de medición basado en una escala de posiciones de prestigio de los artistas en el sistema institucional y el mercado del arte global. El análisis de las trayectorias artísticas fue realizado a partir de un instrumento de medición que calcula y evalúa las exposiciones de más de 100.000 artistas que integran la base de datos de Artfacts. Los resultados se comparan sobre una base anual. El presupuesto de este instrumento de medición es que a mayor número de muestras mayor será la legitimidad del artista. En otras palabras, a mayor exposición mayor será la demanda de la obra. Otro presupuesto es que la trayectoria de un artista puede predecir su evolución en el mercado. El primer gráfico visualiza la carrera del artista

según sus exposiciones y el segundo su carrera en el mercado de subastas. El instrumento de medición pondera la cantidad y la calidad de las exhibiciones anuales, y las relaciones con sus grupos de pares (medido por las exposiciones colectivas). El instrumento de medición da cuenta de un análisis cuantitativo, de la localización y caracterización de los mercados, los volúmenes de ventas, los precios más altos, los valores promedios y las ofertas, los valores absolutos y la media en relación con el medio y el periodo de producción y el grupo de pares.

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (2003). *Ansia y devoción*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Ameijeiras, Hernán (13 de enero de 1993). "La galería del Centro Cultural Ricardo Rojas reúne a artistas empecinados en la labor con los materiales". *La Maga*.
- Ameijeiras, Hernán (9 de junio de 1993). "Un debate sobre las características del supuesto "arte light". En el ciclo "¿Mas allá de toda duda?" discutieron acerca de la producción plástica de los años 90". *La Maga*.
- Amigo, Roberto (diciembre 2008). "80/90/80". *Ramona*, 87, 8-14.
- Anón. (24 de setiembre de 1999). "El coleccionista del Rojas. En el Centro Cultural se exhibe parte del patrimonio de Gustavo Bruzzone". *La Nación*.
- Authier, Ariel (30 de setiembre de 1999). "Antología de los '90. Muestras/Colección Bruzzone". *Revista Veintidós*.
- Buntinx, Gustavo (marzo 2008). "Arte light: mirada internacional". *Ramona*, 88, 46-50.
- Cippolini, Rafael (abril y mayo 2000). "Manifiesto frágil". *Ramona*, 01, 11.
- Dávila, Úrsula (2011). *Recovering beauty: the 1990s in Buenos Aires*. Texas: Blanton Museum of Art.
- Farina, Fernando (25 de mayo de 1997). "Ni kitsch, ni light". *La Capital*.
- Foucault, Michel (2003). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Navarro, Santiago (2007). "Crítica a la política del campo". A.A.V.V., *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones Malba*. Buenos Aires: Fundación Costantini, 35-41.
- Giddens, Anthony (1984). *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giunta, Andrea (1999-2000). "Marcas del pasado", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 158/159, 46-55.
- González, Valeria (enero de 2003). "Arte argentino de los 90: una construcción discursiva". *Ramona*, 28, 33-36.

- González, Valeria y Jacoby Máximo (2009). *Como el amor, polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*. Buenos Aires: Libro del Rojas.
- Grinstein, Eva (1997). "Arte Argentino del siglo XX. Arte argentino actual: tedio y tragedia". *Nuevos ensayos de arte*. Fundación Klemm, 15-21.
- Grinstein, Eva (5 de octubre de 1999). "Entre la pasión y la filantropía. La colección de Gustavo Bruzzone salió a la luz". *El Cronista Comercial*.
- Gumier Maier, Jorge, Benedit, y otros (1999). *Artistas de los 90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Hobsbawn, Eric (1998). *La historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Hobsbawn, Eric (2012). *La era de la revolución. La era del capital. La era del imperio*. Buenos Aires: Crítica.
- Katzenstein, Inés (diciembre 2003). "Acá a lo lejos". *Ramona*, 37, 4-15.
- Lebenglik, Fabián (25 de agosto 1992). "Quien quiera ver, que vea". *Página 12*.
- Lebenglik, Fabián (12 de octubre de 1993). "Los objetos de Inchausti". *Página 12*. Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López". *Errata*. Revista de artes visuales.
- López Anaya, Jorge (1 de agosto de 1992). "El absurdo y la ficción en una notable muestra". *La Nación*.
- López Anaya, Jorge (21 de noviembre de 1992). "Simulacros y catástrofes". *La Nación*.
- López Anaya, Jorge (27 de febrero de 1993). "La obra de Pablo Suárez: grotesco, sátira e ironía". *La Nación*.
- López Anaya, Jorge (9 de octubre de 1993). "El universo de lo cursi". *La Nación*.
- López Anaya, Jorge (22 de enero de 1994). "Gumier Maier: la estética de los 90". *La Nación*.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una Introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Restany, Pierre (noviembre 1995). "Arte guarango para la Argentina de Menem". *Lápiz*, 116, 50-55.
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rosenberg, Bernard y Fliegel, Norris (1990). *The vanguard artist*. New York: New Amsterdam Books.
- Sánchez, Julio (26 de Agosto 1998). "La memoria colectiva según Rosana Fuertes". *La Maga*.
- Sarlo, Beatriz (1999-2000). "El mito nacional". *Lápiz. Revista Internacional de Arte* 158/159, 19-29.

Vol. 1, N.º 50 (abril-junio 2016)

White, Hyden (Diciembre 1988), "Historiography and Historiophoty". *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, 1193-1199.

White, Hyden (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

White, Hyden (2014). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.